

MUNDO HISPÁNICO



NÚMERO 164 - EXTRAORDINARIO DEDICADO A GOYA - 30 PTAS.



Aceite de oliva español...

GARANTIA DE CALIDAD

El aceite de oliva español da a las carnes una insuperable succulencia

Solicite recetario al:

INSTITUTO PARA LA PROPAGANDA EXTERIOR DE LOS PRODUCTOS DEL OLIVAR
ESPAÑOLETEO, 19 • MADRID - 4 (ESPAÑA)



Hotel Principe Pio

Madrid



VESTIBULO



BAR



**200 habitaciones con
baño y teléfono**
**Refrigeración en los
salones públicos**

**RESTAURANTE
BAR AMERICANO**

Teléf. 47 08 00
Cables: PIOTEL

Paseo de Onésimo Redondo, 16
M A D R I D (España)

MUNDO HISPÁNICO

Director: FRANCISCO LEAL INSÚA
Subdirector: SALVADOR JIMÉNEZ
Redactor-Jefe: JOSÉ GARCÍA NIETO

NÚMERO 164 - NOVIEMBRE 1961 - AÑO XIV - 30 PESETAS

Depósito legal M. 1.034-1958

SUMARIO

PÁGS.

Portada.—Al aquelarre. Fragmento. Fotocolor Domínguez.....	1
Presentación.....	5
Páginas magistrales: Ortega, Pinceladas son intenciones. D'Ors, Nuevo soneto a Goya, el contradictorio.....	7
Cara y cruz. Por Enrique Lafuente Ferrari.....	9
La Marquesa de Villafranca. Fragmento. Fotocolor Domínguez.....	11
La Pradera. Fragmento. Fotocolor Domínguez.....	12
Su pintura religiosa. Por José Camón Aznar.....	15
Gigantesco y franciscano. Por Gerardo Diego.....	20
Para una teoría del romanticismo de Goya. Por Juan Antonio Gaya Nuño.....	22
Goya, antes y después de lo que está pasando. Por Ramón Faraldo.....	27
Lo goyesco. Por Enrique Pastor Mateos.....	31
Las pinturas de «La Quinta». Por José García Nieto.....	34
Protagonista de las costumbres madrileñas. Por Antonio de Obregón.....	38
El sueño de la razón. Por Salvador Jiménez.....	40
Ocho grabados de la serie Los desastres de la guerra. Encarte sin numerar, de los fondos de la Biblioteca Nacional.	
Furia y gracia en San Antonio de la Florida. Por Eugenio Montes.....	41
La Condesa de Chinchón o el respeto emocionado. Por José Prados López.....	44
La Condesa de Chinchón. Fotocolor Domínguez.....	45
El Conde de Fernán-Núñez. Fotocolor Domínguez.....	46
La muestra antológica del Casón. Por Rafael Cotta.....	47
Su pintura mística. Por Martín Alonso.....	52
Hablando con don Francisco de Goya. Por César González- Ruano.....	55
Meditación junto a las mujeres de sus cuadros. Por Carmen Conde.....	57
Un torero ante los toros de Goya. Por Antonio Ordóñez.....	59
Noticias genealógicas de los Goya y los Lucientes. Por Julio de Atienza.....	60
Apuntes de un viaje a Fuentetodos. Por Francisco Leal Insúa. Goya, las enfermedades y la muerte. Por Octavio Aparicio..	65
Goya en la Filatelia. Por Luis Auguet.....	66
Trayectoria vital.....	71
Cronología de su obra.....	74
150 fichas bibliográficas.....	77
Contraportada. La Duquesa de Alba. Fotocolor Domínguez. Fotografías de Henecé, Manso, Masats, Ruiz Vernacci y Archivo.	80

Nota.—Para la ilustración de las capitulares, de los diversos trabajos que integran este número, se han utilizado varias siluetas de personajes de la corte de Carlos IV, que, no sin algún fundamento, han sido atribuidas a Goya. Al parecer, existían dos colecciones de siluetas, una de hombres y otra de mujeres—esta última actualmente perdida—, hechas a la aguada, sobre papel fuerte, recortadas y superpuestas en papel blanco, sin duda para ser miradas a trasluz. La colección que se conserva perteneció al general don José Gómez de Artea y pasó, a su muerte, a la Biblioteca del Senado.

DIRECCIÓN, REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria. Madrid (3)

TELÉFONOS

Dirección: 244 02 48.—Redacción: 244 06 00.—Administración: 243 92 79

DIRECCIÓN POSTAL PARA TODOS LOS SERVICIOS

Apartado de Correos 245 - Madrid

EMPRESA DISTRIBUIDORA

Ediciones Iberoamericanas (E. I. S. A.), Oñate, 11 - Madrid (20)

IMPRESO EN LA FÁBRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE

ENTERED AS SECOND CLASS MATTER AT THE
POST OFFICE AT NEW YORK, MONTHLY: 1961
NUMBER 164. ROIG. NEW YORK «MUNDO HISPÁ-
NICO». SPANISH BOOKS, 576, 6th Ave. N. Y. C.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

ESPAÑA.—Semestre: 85 pesetas.—Año: 160 pesetas.—Dos años: 270 pe-
setas.—Tres años: 400 pesetas.

AMÉRICA.—Año: 5 dólares U. S.—Dos años: 8,50 dólares U. S.—
Tres años: 12 dólares U. S.

ESTADOS UNIDOS Y PUERTO RICO.—Año: 6,50 dólares U. S.—Dos
años: 11,50 dólares U. S.—Tres años: 16,50 dólares U. S.

EUROPA Y OTROS PAÍSES.—Año: certificado, 330 pesetas; sin certi-
ficar, 270 pesetas.—Dos años: certificado, 595 pesetas; sin certi-
ficar, 475 pesetas.—Tres años: certificado, 865 pesetas; sin certi-
ficar, 685 pesetas.

NOTA.—En los precios anteriormente indicados están incluidos los
gastos de envío por correo ordinario.

Vespa

125 c. c.



hará deporte, participará en carreras, en rallys, en gymkhanas...

Vespa

ES EL SCOOTER MAS ELEGANTE

No lo
van. Goya



Si cualquier momento sería oportuno para traer al día una vez más la presencia genial de la obra de Francisco de Goya, ninguno más adecuado que éste,

en el que el Ayuntamiento de Madrid, en colaboración con la Dirección General de Bellas Artes, presenta en el Casón del Retiro madrileño una Exposición sin precedentes. Como final de los actos organizados con motivo del IV Centenario de la Capitalidad de Madrid, se han reunido en aquel marco soberbio más de cien obras del pintor, enviadas para esta Muestra por diversas entidades y coleccionistas particulares. Así es cómo Madrid ha incorporado a la cumbre emotiva de su efemérides la figura también capital de este extraordinario aragonés que supo ganarse la Corte y la gloria por gracia y voluntad de sus poderosas invenciones plásticas.

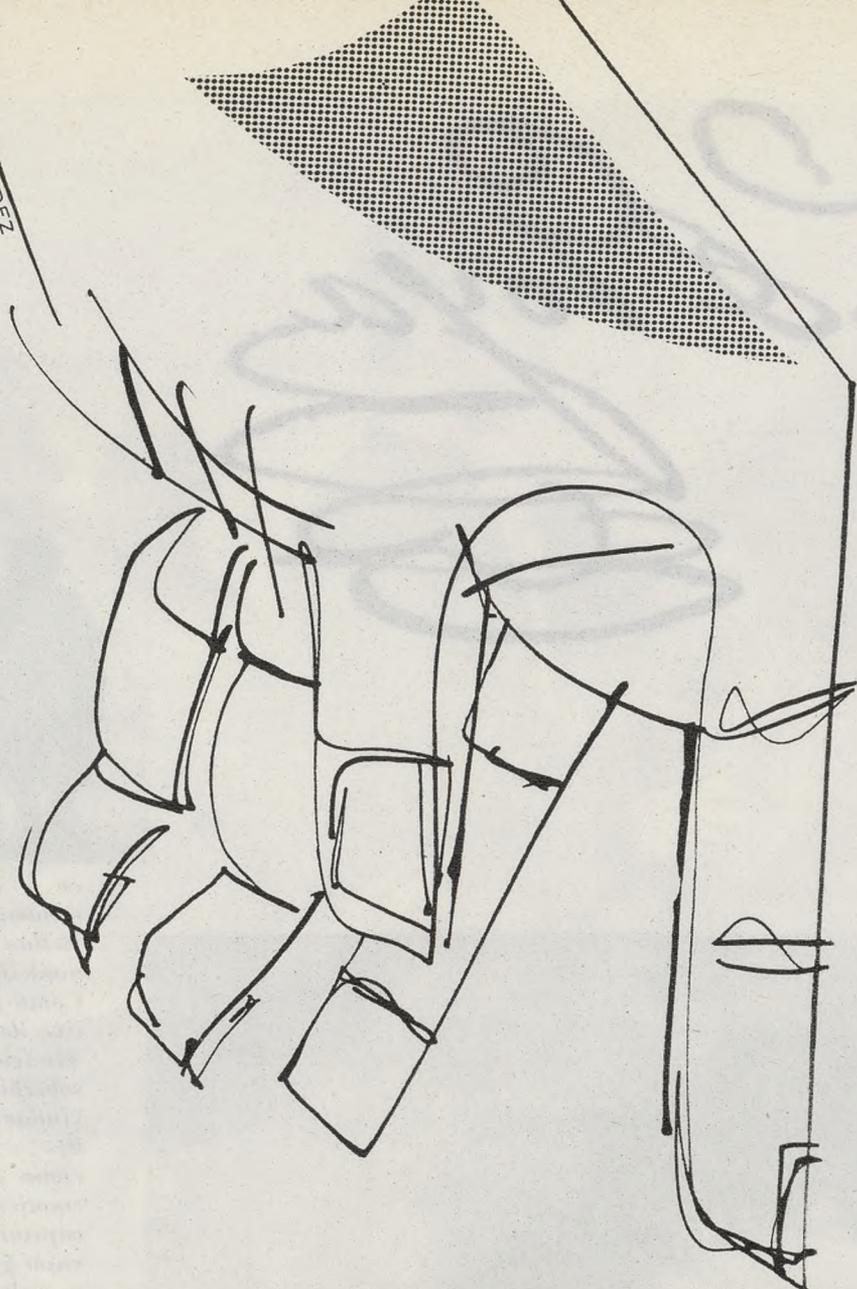
MUNDO HISPÁNICO no ha querido evitar la ocasión ni el peligro que ofrecía un acontecimiento tan singular. Ocasión, porque el servicio de nuestras páginas sería una aportación obligada, y con toda seguridad del agrado de los lectores: peligro, porque abarcar en el concreto espacio de uno de nuestros números, siquiera fuesen unos cuantos aspectos de la fabulosa obra de Goya, era empresa poco menos que imposible.

De nuevo la obra expuesta del pintor nos ha repetido la lección a que Goya nos tiene acostumbrados, la de su increíble diversidad, sobre la que se levanta, también de mil maneras, la inimitable fortaleza de su presencia creadora. Rastreado por los humanos vestigios de su estelar etopeya y por los testimonios fragantes de su pintura, con la ayuda de los ilustres colaboradores que han compartido con nosotros el empeño de esta tarea, MUNDO HISPÁNICO presenta su logro pensando en sus lectores de España, que tendrán en este número el recuerdo y la síntesis de un Goya del que con frecuencia pueden gozar; y, sobre todo, en nuestros amigos de Hispanoamérica y del mundo, a los que les resulta más difícil contemplar un conjunto importante de la obra del pintor de Fuendetodos.

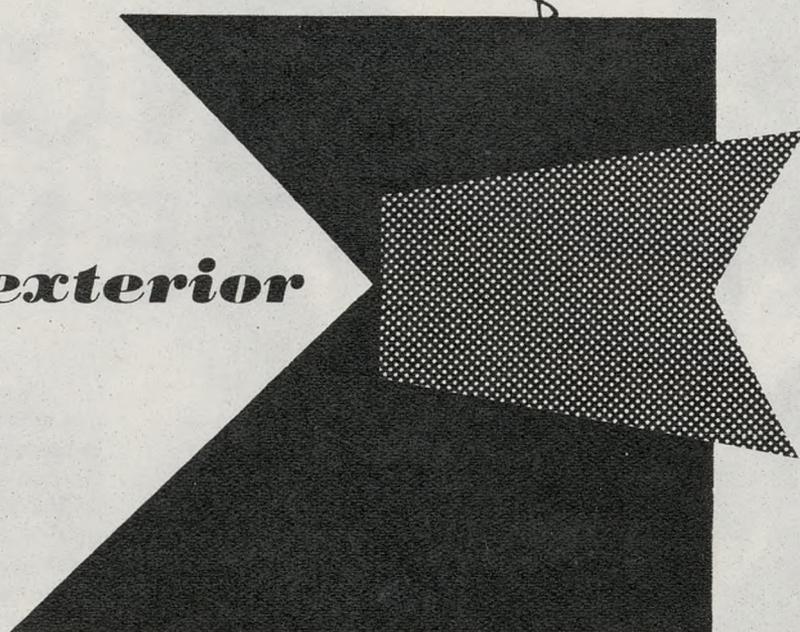
Por eso hemos querido salirnos del sugestivo y oportuno coto del Casón, y hemos saltado al Prado —la zancada era corta—, y luego hemos llegado a San Antonio de la Florida, y hemos acercado alguna de esas huellas que dan al nombre de España calidad en la distancia. Si un Goya total era imposible y superior al margen más amplio de nuestras posibilidades, éste, vario y parcial, arbitrario y caprichoso, esforzado sobre todo, será un homenaje modesto, pero conforme con el talante proteico de su motivador.



ZAMAN HERNANDEZ



...lo interior de lo exterior



FOCOEX estuvo allí para interiorizarse en la realidad económica de Iberoamérica.

Fomento de Comercio Exterior, S. A. (FOCOEX) es una filial del

BANCO EXTERIOR DE ESPAÑA,

que tiene como finalidad preferente favorecer el intercambio comercial con esos países.

BANCO EXTERIOR DE ESPAÑA

Carrera de San Jerónimo, 36 Madrid. 14-

GRATIS solicite el folleto "FOCOEX estuvo ALLI"



AUTORRETRATO.—Museo Provincial. Zaragoza

PAGINAS
MAGISTRALES

PINCELADAS SON INTENCIONES



emos una cosa nueva —*verbi gratia*, la obra de un pintor—. Ver no es algo que nosotros hacemos, sino algo que nos pasa. Lo primero que hacemos nosotros viene después de verla. Y es sobremanera curioso esto que primero hacemos. Porque consiste en mirar en derredor, en nuestro contorno social, buscando, sea en las conversaciones, sea en los libros —por tanto, y en suma, *ahí en derredor, ahí en nuestro mundo*—, algunas palabras, algunas opiniones que nos aclaren lo

que esa cosa, para nosotros más o menos nueva, es. Se trata de un primer movimiento, elementalísimo, como instintivo, que todos tenemos. Debía haberse hecho notar, porque revela algo estupendo. Revela que el hombre, *en su primer movimiento*, espera, confía en que eso de que ha menester —en este caso una aclaración— *lo hay ahí*, en el mundo. Por tanto, que en el mundo hay lo que el hombre necesita. Por tanto, que el mundo es bueno y que da gusto estar en él ¡Estupendo!, ¿no es cierto? Todas las experiencias sufridas, todos los desencantos, todas las angustias que ha padecido desde hace un millón de años, no han sido capaces de impedir que el hombre, en primer movimiento, sea optimista. El sencillo fenómeno tiene una trascendencia que no es fácil exagerar. Porque hay sobradas razones para que el hombre no sea optimista y no hay ninguna para que de suyo, inicialmente y en su más pura espontaneidad, resulte que lo es. Consten aquí, sin más desarrollo, el hecho y su alcance.

He hablado de ello porque en mi relación con Goya me he sorprendido repetidamente ejercitando ese primigenio optimismo. Cada vez que veía los cuadros, grabados, dibujos de Goya, me retiraba de la visión, como en resaca, hacia los estantes de las bibliotecas. Creía estar seguro de que se habían escrito muchos libros sobre Goya. Si hay un pintor en el universo

que tenga *sex-appeal* para todas las especies imaginables de autores de libros, es ciertamente Goya. El conjunto de su obra produce un efecto alcohólico sin par, alegra las pajarillas al más ascético intelectual. La cabeza fuerte, aguda, rigurosa, del genuino hombre de ciencia, se siente atraída por lo que en ella hay de auténtico y constante problema, un problema acometedor de astas finas y peligrosas. (Los antiguos se representaban siempre un problema como algo *bicornuto*, lo veían como un toro.) El ensayista se siente arrollado por el torrente de sugerencias que de sus lienzos y grabados brota sin cesar. El erudito parece reclamado por toda esa vida invisible del hombre Goya, que no hay razón para suponer que quedará siempre incógnita.

Pues bien, ha sido para mí una sorpresa, siempre renovada, que, aun en aforo meramente cuantitativo, el número de libros y estudios compuestos sobre Goya es escasísimo. Si de la cantidad pasamos a la cualidad nos encontramos con algo aún más sorprendente. Ni tengo autoridad ni tengo para qué sentenciar sobre el valor de los libros dedicados a este pintor. No entro en la cuestión. Me atrae más un hecho independiente de toda apreciación. Éste: que en la bibliografía sobre Goya, además de ser tan escasa, no existe un solo intento de comprender a Goya, es decir, de aclarárnoslo. No implica esto, en mi propósito, censura alguna para los autores. La censura no tendría interés ninguno y el hecho, tomado por sí, lo tiene sobrado. Si hay alguien que reclame ser comprendido, ser explicado y no sólo visto, es Goya, sobre todo si, como parece obligatorio, se contempla la totalidad de su obra. Con el Greco pasa lo mismo a los que no han visto mucha pintura. Pero por razones muy diferentes y sólo superficiales. El público profano no entiende de primeras al Greco porque éste emplea un lenguaje de formas bastante estrambótico. En rigor, se trata de un *argot*, el *argot* estilístico en que termina el manierismo italiano. Una vez que se ha caído en la cuenta de cuál es la gramática de su «extremismo» formalista, el Greco es uno de los pintores

más transparentes y menos problemáticos que existen. Es, además y contra todo lo que se viene diciendo, bastante pobre de momentos. Con Goya pasa lo contrario: se le entiende, desde luego, pero eso que de él se entiende es siempre, por esta o por la otra razón, un problema, un enigma.

Véase el libro de Mayer que, aunque de 1925, es el único en que se recorre la vida toda y toda la obra de Goya. Dejemos a un lado el catálogo de la producción goyesca que es labor benemérita y, aunque necesitada de bastantes rectificaciones, base de toda labor futura. Pero vayamos al texto. Mayer nos cuenta la vida de Goya en relación con su arte y estudia todos los lados aparentes de ésta. Habla con frecuencia de los pintores que han podido influir sobre Goya, pero lo hace con un extraño titubeo, sin querer comprometerse. De su estilo nos va enunciando uno a uno, inconexamente, muchos de sus atributos. A veces sus observaciones son perspicaces. Pero lo que no se intenta ni remotamente es reunir en una línea esos elementos del estilo «Goya» y darnos su figura, su fórmula. Como no hace esto, menos puede fijar los «orígenes» de Goya.

Ahora bien, no es dudoso que los historiadores del arte quedan comprometidos a descubrir la unidad oculta en que todos los ingredientes de la obra de Goya aparecen orgánicamente conectados. Es preciso que nos aclaren cómo el hombre y el artista que pinta, por ejemplo, el cartón de tapiz titulado «El Cacharrero», en que se sueña el mejor de los mundos posibles, son el mismo hombre y el mismo artista que asesinó las paredes de su propia casa cubriéndolas con los pavorosos chafarrinones de sus «cuadros negros». Todo lo que no sea esto no es *hablar de Goya*, sino precisamente eludir la conversación sobre él.

Quisiera incitar a nuestros historiadores del arte para que acometiesen con resolución esta empresa. Sólo ellos pueden intentarla. Pero es menester que previamente rectifiquen una idea errónea que de la ciencia histórica tienen. No hay historia sin datos, sin hechos comprobados. Pero la historia no consiste en los datos. La misión de éstos es, primeró, obligarnos a imaginar hipótesis que los expliquen, que los interpreten porque todo hecho es por sí equívoco, y, segundo, confirmar o invalidar esas hipótesis. La perfección lograda en las disciplinas instrumentales de la historia quita a ésta todo pretexto para que no dé el paso decisivo que la instaure como genuina ciencia. Este paso es el empleo del método hipotético que ha permitido constituirse a las demás ciencias empíricas.

En nuestro caso se trataría de esto: hay que imaginar al hombre Goya. Digo «imaginar». Hay que partir, claro está, de los datos que sobre él poseemos, pero no hay que limitarse a ellos. Esos datos son sólo los puntos de referencia donde queda inscrita la figura imaginaria de Goya. Ya estoy oyendo que se dice: «¡Eso es fantasía!» Pues claro que lo es. Pues, ¿y qué otra cosa va a ser? ¿Qué idea se tiene de la ciencia? La ciencia es fantasía. Dígame qué otra cosa sino fantasía son el punto matemático, la línea, la superficie, el volumen. La ciencia matemática es pura fantasía, una fantasía exacta. Y es exacta precisamente porque es fantasía. Ningún dato sensible nos da el punto, la línea, etc. En las ciencias de realidad, como la física o la historia, la fantasía está condicionada, limitada, fecundada por los datos, pero el cuerpo doctrinal en que consisten no puede menos de ser una creación fantástica. Está bien que se califique despectivamente de «mera fantasía» la obra histórica en que, junto a los datos positivos, se agregan «datos» imaginarios; es decir, hechos concretos de que no hay documento. Esto

es la novela histórica. Mas cuando digo que es metódicamente ineludible imaginar al hombre Goya, no se trata de fantasear acontecimientos concretos de su vida, sino de precisarnos posibilidades. Un hombre es, ante todo, un sistema de posibilidades e imposibilidades. Y ese sistema es lo que el historiador está comprometido a precisarse.

No se hagan aspavientos. Después de todo se trata de ejecutar reflexiva, disciplinada y *técnicamente* lo que, a la buena de Dios, sin continuidad ni deliberación, hace el historiador y aun el simple contemplador constantemente.

Ahí está un «cuadro negro» de Goya. Aquello no ha surgido por generación espontánea. Se compone de pinceladas que dio la mano de un hombre. Esa mano iba gobernada por una intención. Cada una de esas pinceladas fue dada como medio para el fin que era esta intención. Entender esas pinceladas es referirlas a ésta. No hay, pues, más remedio que descubrir la intención de Goya. Y, en efecto, acontece que no se puede ver ese cuadro sin que en la mente del espectador se incorporen varias hipótesis sobre cuál fue el propósito de Goya. En los estudios sobre él escritos están esas hipótesis, pero están irresponsablemente enunciadas, tal y como se ocurrieron, sin dar razón de sí. Por eso, flotan con el carácter de arbitrariedades. El mismo que las enuncia no se hace solidario de ellas. Entender a Goya implica que, una vez visto ese cuadro, nos volvamos de espaldas a él y nos pongamos a analizar nuestras hipótesis, a articular unas en otras, a eliminar las que, por tal o cual razón, son inaplicables. ¿Se trata de una «broma pesada» con que Goya quiere sorprender al visitante? ¿Se trata de que Goya era un sífilítico y a los sesenta años sufrió estados anormales de mente? ¿Se trata de un *odium professionis*, una antipatía hacia las *bellezas* de la pintura que se descarga en una voluntad de cocear todo arte? ¿Se trata de una confesión en que se expresa una insólita, pero auténtica y lúcida, conciencia trágica de la existencia humana?

No vale dejar en pie estas múltiples interrogaciones. Hay que eliminar las que no sirvan y decidirse por una de ellas o imaginar otra distinta.

El ejemplo es violento porque se refiere a un caso extremo en la historia de la pintura. Pero lo que él revela con excesiva energía es aprovechable para cualquiera otra de sus obras. Y lo que revela es esto: que, en una u otra dosis, todo cuadro es equívoco, como suele serlo cuanto tiene el carácter de «expresión». Equívoco es un signo que nos significa a la vez varios sentidos. Por eso no basta con ver el signo, con contemplar el cuadro. Hay que interpretarlo, esto es: eliminar por imposibles todos los sentidos aparentes menos uno, que será el auténtico, el que tuvo para el pintor. Para esto es menester decidir cuál fue su intención, y como la intención de un pintor no es sino una acción de su vida, quedarnos irremisiblemente consignados al sistema vital del hombre que fue. No hay escape. La menor pincelada de un cuadro, si queremos entenderla de verdad, nos hace rebotar del lienzo, pared, tabla o papel pigmentado al orbe dinámico de una existencia. Sólo después de poseer éste con cierta claridad podemos volver a mirar el cuadro con alguna probabilidad de saber lo que él quiere «decir». La vida de un pintor es la gramática y el diccionario que nos permitiría, si la conociésemos, leer inequívocamente su obra.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

NUEVO SONETO A GOYA

EL CONTRA- DICTORIO

Bala perdida, en tiros de la suerte,
Palo de ciego, que el «Weltgeist» soltó;
Tus porqués, los ignoras. Y sé yo
Que descifrarte es desobedecerte.

No importa. Si la gleba te hizo fuerte
Trenzaba luego un siglo rococó
Tus espirales entre el sí y el no
Tu vividora gana de la muerte

Barroco, ¿quién lo duda? Flor y ave
En el signo campean de tu clave
Falible, empero, clave y no completa.

Pues, ¡cuántas veces, con solaz chancero
No despeinaba un cardo borriquero
Al tierno colibrí de tu paleta!

EUGENIO D'ORS

ENRIQUE
LAFUENTE
FERRARI

CARA Y CRUZ



EL GARROTILLO.—Colección de don Gregorio Marañón. Madrid



Hemos celebrado hace un año el centenario de Velázquez y ahora nos encontramos cara a cara con el genio abrupto y desconcertante de Goya. Abrupto y desconcertante como España misma, incluso para los propios españoles que, desde hace siglos, andamos a vueltas en introspección inescapable, a veces

morbosa, con nuestro país como problema. Pero las argumentaciones sutiles o abogadescas ceden ante la evidencia, difícil, pero evidencia al fin, de las obras de arte, cifras y símbolos de lo que fue y a merced de ellas sigue siendo. Velázquez no es, ahora lo sabemos, un genio sin problemas, como creyeron nuestros antepasados. Pero en Goya las contradicciones hierven y, a su filo, vemos la cara y la cruz de nuestro genio nacional. Frente al arte velazqueño —medura y serenidad que encubren una desilusionada visión del hombre que sabe poner nobleza en sus miserias—, la obra de Goya escarba en todas las miserias porque sabe que, de hecho, queramos o no, coexisten con la alegría y la belleza. El genio de una nación está integrado por una tensión más o menos violenta entre extremos polares. España es ella misma polaridad extrema, cara o cruz, Don Quijote y Sancho, Santa Teresa y Que-

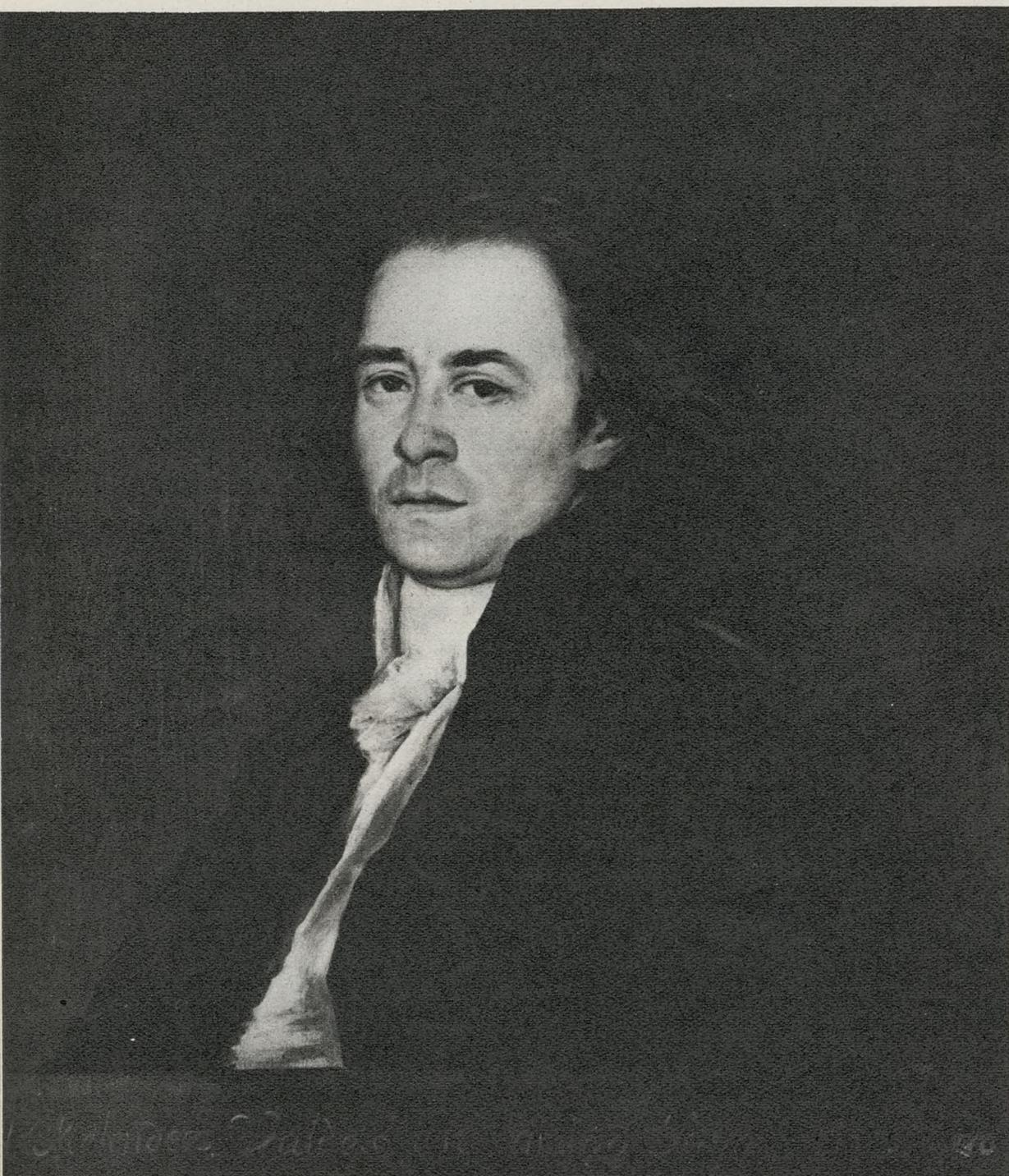
vedo, luz y tinieblas. Y eso es lo que Goya, como Picasso, expresan.

Si en Velázquez se llega a un equilibrio, a un punto de armoniosa estabilidad poco duradera, en Goya las fuerzas entran en colisión. Velázquez es un lago de aguas quietas; Goya es un volcán en erupción. Siempre nos da lo inesperado porque pasa, sin transición, de la refinada delicadeza al exabrupto, del goce al sarcasmo, de la belleza a la irreverencia. Refleja, sobre un fondo de temperamento ibérico, las tormentas de su tiempo, tiempo de revoluciones, pero no en su lenguaje profesional, opuesto a la retórica del neoclasicismo de sus contemporáneos, sino en la adecuación a los contenidos mentales y profundos de su momento en la impresionante estenografía de sus manchas. Por eso lo expresó. Si queremos saber lo que fue su época, su pintura nos lo dice, no por lo superficialmente ilustrativo, sino por las calidades estéticas con que la traduce. Aquella época que decapitaba reyes y se sometía a los capitanes de fortuna, cuando los cimientos de la sociedad se conmovían y se renegaba de la fe que había hecho a Europa; la época que borraba reinos del mapa y creaba imperios efímeros es la que está simbolizada en los osados relámpagos de Goya y no en las delgadas estampas de David. Frente a la beatería neidealista y la devoción por el arte de los antiguos, Goya, sin doctrina programática alguna, quiso ser moderno. Lo fue tanto que tardaríamos en comprenderle. «Con él comienza la anarquía moderna», dijo Berenson, poco gustador de la pintura de su tiempo, es decir, del nuestro. Yo diría más bien

que en Goya está el quicio de la pintura, su grandeza y sus angustias, el pasado y el futuro, lo que no se había dicho antes, lo que se había dicho de otro modo y lo que ya casi no se podía decir. Lo angélico y lo demoníaco, lo lícito y lo prohibido, la cara y la cruz...

El genio de Goya es cuántico, decimos, porque fue sacando de sí nuevas capacidades de creación que no parecían contenidas en su obra anterior. Por ello el asombro y el desconcierto que sintieron ante sus obras los críticos del siglo pasado. Goya, en cada etapa, se calzaba las botas de siete leguas y aparecía más allá de lo que se esperaba y de lo que alcanzaba la vista de las gentes. Marchaba solitario por una senda que tenía su meta en las extremas osadías de hoy. He dicho ya en otras ocasiones que Goya adivinó las heterodoxas vocaciones que las etiquetas de la historia del arte designarían como *naturalismo*, *impresionismo*, *expresionismo*, *surrealismo*...

Otros pintores famosos —Masaccio, Rafael, Watteau— pudieron morir jóvenes y dejar hecha su obra, claro y neto su mensaje. El buen Goya necesitó de una larga vida para ir extrayendo de sí todas las reservas de su talento. A su cuantismo se refería Ortega cuando en conversaciones sobre Goya me decía que el maestro aragonés le recordaba a los catalejos antiguos, cuyo alcance se iba prolongando cada vez más al sacar un nuevo tramo de sus tubos ópticos. Para ello necesitó Goya algo que es de suma importancia en el artista visual: una larga vida. La pintura no siempre es de los precoces. En todo caso, como en los atletas, hay



DON JUAN MELÉNDEZ VALDÉS.—Propiedad del Banco Español de Crédito. Madrid



LOS ZANCOS.—Museo del Prado

artistas de poco fondo, hay artistas de mucho fondo; y éstos son los auténticos atletas. La pintura es arte largo para una vida breve y, desgraciadamente, el hombre es, casi siempre, aunque muera viejo, un malogrado. Nuestro tiempo de hoy, hostil a los viejos, se alimenta vorazmente de frutos precoces, de lo que los franceses llaman *primeurs*. La novedad le hostiga; buscamos genios frescos, recientes y los devoramos con premura para olvidarnos de ellos en seguida. Pero el genio es una larga paciencia. Goya la tuvo y su arte fue ensanchándose proféticamente. El pintor de talento, hoy agotado por la publicidad de lo reciente y llamativo, debe tener paciencia y procurar vivir, si puede, los ochenta y dos años de Goya. Hay otros quehaceres que pueden ser flor de juventud; la poesía es uno de ellos. Rimbaud es un ejemplo. La ciencia, el pensamiento, la pintura, son quehaceres de mucho fondo.

Pero hay, además, artistas que parecen traerlo todo ya aprendido: Velázquez fue uno de ellos. La perfección fue inseparable de sus pinceles. Goya no fue precoz y tuvo que luchar para expresarse y no fueron los suyos los lentos grados al Parnaso de un aprendizaje racional y sin lágrimas. Pero en su arte brotaba, a veces, de repente una nueva dimensión y sus obras se transformaban; el pintor ayer torpe se aparecía como habilísimo y delicado; el cantor de la vida ligera y amable se adentraba por las oscuridades misteriosas de la caverna; el festivo cronista de la vida cortesana apetecía, de pronto, los dramas sangrientos y los misterios del alma humana. Sus grises sutiles se tornaban en manchas violentas y en tinieblas amenazantes, y los lindos rostros de las duquesas se transformaban en las carátulas de la decrepitud y del horror.

Del artista moderno tuvo la maldición y la libertad de autodidactismo. Desdeñó, acaso torpe discípulo, las enseñanzas académicas: él mismo confesó que sus únicos maestros habían sido *Velázquez, Rembrandt y la naturaleza*. Pero fueron muchos más: podría haber añadido: Jordán, Tiepolo, algunos franceses, algún inglés... y tantos otros. Su cultura visual era omnívora, pero todo lo asimiló y lo hizo suyo. *Aún aprendo*, decía gráficamente en un dibujo realizado a los ochenta años. Nunca estuvo cerrado a nada. Hasta a Mengs —su antípoda— le miró de reojo en alguna de sus obras. De aquí la complejidad de su arte, su intrincada elaboración de todo lo que vio, puesta al servicio, no de una imitación escolástica, sino de su propia y original visión. Se asimiló la tradición barroca y las ideas de la Ilustración, el encaramiento franco del modelo que Velázquez le enseñó, las gracias del rococó y la penumbra misteriosa de Rembrandt. Superó las asechanzas de sus males, los desastres de la guerra, el fracaso de sus ilusiones filantrópicas, la sordera, la soledad... Superó, sobre todo —y esa es la profunda raíz de su modernidad— el viejo concepto profesional y artesano de la pintura.

Un precioso texto de una carta suya de 1788, cuando su originalidad comenzaba a brotar potente, nos lo dice. Está abrumado de encargos, es ya un retratista a la moda y en vez de complacerse, gruñe: «estoy deseando que no se acuerden (de mí) para vivir con más tranquilidad... y el tiempo sobrante emplearlo en cosas de mi gusto». Las crisis de su vida, que abundó en ellas, no hacen sino aumentarle el gusto por su libertad artística, y cuando se queda sordo, desligado de la sociedad en la que tantos éxitos personales había logrado, quiere dedicar preferentemente su pintura *al capricho y a la invención* que eran *las cosas de su gusto*. Fue uno de los pocos artistas españoles —Picasso fue otro ejemplo— que necesitó siempre dar ocupación a sus manos, empleadas en una incesante expresión gráfica. Por eso nos han quedado de él tantos dibujos mientras son tan escasos los que conservamos de sus compatriotas pintores. Poseyó imaginación, y en ello veía Mayer un rasgo nórdico, como don esencial de este aragonés de linaje vasco, obsesionado por los trasgos, la superstición y la brujería.

Le interesaba el hombre como animal pecador e





insensato y fue, por ello, el cronista y delator de sus vicios y caídas. Atraído por la mujer, la adoraba y la flagelaba, alternativamente. Era humano y sabía el valor inestimable de la vida que el hombre malgasta y degrada sin saber el valor de lo que destroza. Soñaba con la razón y denunciaba la tara de irracionalidad que la vida y la sociedad siembran por todas partes. Era *pueblo* en las raíces de su ser y su vida transcurrió entre reyes, aristócratas y sabios. Vivió en una sociedad oligárquica y legalista y fustigó a los nobles, a los cortesanos y a los leguleyos... Era *pueblo* y nos hizo ver la bestial crueldad del pueblo cuando irrumpe en la historia y, como las fieras domesticadas que escapan de su jaula, huelen la sangre. Como el Diógenes con la linterna de uno de sus dibujos buscaba al hombre y no lo encontraba. Sus dos grandes enemigos fueron, como Baroja hubiera dicho, la estupidez y la crueldad. Creó en figuras los mitos y los símbolos de su época: el Coloso que aterrorizaba a los pueblos, el Monstruo de la guerra devorador de hombres, la Masa como actor ciego de la Historia, la Paz y el Trabajo como ilusiones supremas del mundo burgués que iba a venir, la Razón como sucedáneo de la fe, la Desilusión como secuela de las utopías, el terror del Misterio del más allá, el Absurdo como inseparable compañero de la existencia humana, el Presentimiento de la tragedia, la Soledad del hombre como intuición inesquivable... Todo eso está en Goya, pero sobre todo en el Goya cuántico que de vez en vez aparecía: en «San Antonio de la Florida», en los «Caprichos», en los «Desastres», en los «Disparates», en las pinturas negras, en sus cuadros de capricho e invención...

Como tenía que expresarse expresando a su época pero yendo en su pintura *contra ella*, sus visiones son relampagueantes como presagios de tormenta y no le caben en las fórmulas pictóricas del arte de sus contemporáneos. Hay en su obra, como en la de Beethoven, una sorda lucha interior, iluminada por chispazos, subrayada por brusquedades, poblada de inquietudes. Son los esfuerzos con que una nueva visión del mundo se abre paso en él. No le pidamos un arte sereno, de complacida plenitud, aunque a veces, como Beethoven también, lo consiga. Su arte es, las más de las veces, dinámico, encrespado, tempestuoso. Nadie ha expresado mejor el movimiento, el devenir, la metamorfosis en que lo que es no es ya y lo que va a ser está siendo. Por eso, en sus retratos, la vida y el parecido están más que en la fidelidad a los rasgos de su modelo en lo inaprehensible momentáneo: el gesto, el aire, el ademán, la huella de un hábito vital que viene de dentro a fuera. Pero sobre ello pone su acento propio, toma parte en la acción, sube a las tablas y mueve sus marionetas a su antojo. Ejerce violencia sobre sus modelos, acentúa, deforma y se apa-



MARÍA LUISA DE PARMA, REINA DE ESPAÑA.—Museo de San Telmo. San Sebastián



LA PRADERA DE SAN ISIDRO.—Museo del Prado



EL CACHARRERO.—Museo del Prado

siona porque ha perdido la impassibilidad de los retratistas de oficio. Sus comentaristas hablaron a veces de caricatura; en realidad es el descubridor de la distorsión expresiva que hoy nos complace. Y la distorsión subjetiva de las formas naturales es, frente a la *fiseos mimesis* de los griegos y de los renacentistas, la llave que abre la puerta a lo que llamamos el *arte moderno*.

Mas Goya tiene, además, el atractivo poderoso de estar en la frontera, aún. Su pintura asume un pasado glorioso y mira a un futuro en el que todas las osadías serán permitidas. Pero está en el umbral todavía, cuando el viaje al que partimos hace latir de gozo el corazón, coexistiendo en él con la nostalgia de la despedida y el calor del hogar que se abandona. Goya va a explorar un mundo en el que

otros talarán los bosques aún vírgenes y agostarán todas las cosechas hasta dejar la tierra desnuda. Es, como los grandes conquistadores, inconsciente de lo que está haciendo; penetra en un continente desconocido sin saberlo, al que le empuja irremisiblemente su destino. Un siglo después otro gran español, Pablo Ruiz Picasso, rematará su hazaña. Ahora el gran interrogante está abierto.

JOSÉ
CAMÓN
AZNAR

SU PINTURA RELIGIOSA



s éste de la pintura religiosa el aspecto más cuestionable del arte de Goya. Hay en su obra una vertiente de misterio que le hacía especialmente apto para las expresiones luminosas. Nadie como Goya se ha asomado a

los misterios de un más allá tenebroso que en grabados y pinturas nos entrega unas imágenes enigmáticas, vivientes en atmósferas mágicas. Y, sin embargo, en las expresiones religiosas se mantiene adherido a fórmulas tan tradicionales que se pueden encontrar antecedentes iconográficos en la ordenación de sus cuadros, más devotos que místicos.

Como carácter general en la pintura religiosa de Goya digamos que donde el genio del pintor se explaya en su plenitud no es en los protagonistas, sino en el séquito. No en el milagro mismo, sino en el eco que provoca a su alrededor. Aquí Goya ha acertado, con garra genial, a reflejar las reacciones más apasionadas en el pueblo que rodea al prodigio. Esa tan maciza humanización con que se nos aparece su obra tiene sus acentos más sublimes y a la vez más patéticos en esos séquitos que, como el de San Antonio de la Florida, es un *corpus* de un pueblo anhelante de milagrerías. En cambio, cuando Goya —afín en esto a muchos de nuestros pintores tradicionales— quiere idealizar a sus personajes resultan fisonomías convencionales, sin nervio ni energía representativa. Parece que en nuestro pintor el halo de santidad desvitaliza y hace genéricos y embobados a los rostros. En este aspecto del arte religioso no es posible —como en tantos otros de su producción— un diagnóstico unívoco. Hay etapas en que la dedicación de sus pinceles a un tema evangélico es casi exclusiva, sobre todo en su juventud. Otras, en cambio, de total desvío de la fase devota, para terminar con el cuadro más sustancialmente religioso de toda la pintura hasta nuestros días.

Su primera obra —aún adolescente— fue religiosa. Una «Venida de la Virgen del Pilar», acompañada de otras pinturas, para la iglesia de su pueblo, que fue bárbaramente quemada en 1936. Tras su viaje a Italia se le encargan un conjunto de frescos que por sí sólo forma una serie y que constituyen una etapa estilística autónoma desprendida de su posterior producción madrileña. Se hallan dentro de una tradición barroca española, reforzada por sus recientes impresiones italianas y por una costumbre de copiar estampas —ésta fue su principal formación en Zaragoza—, que le hace transcribir algunas literalmente. En conjunto, nos parece que su arte se conecta con el último barroco napolitano, y no sólo pensando en que su maestro Luzán había estudiado en Nápoles. Goya fue un artista de una enorme capacidad asimilista, siempre en la línea de los últimos gustos y que ahora nos parece relacionado, más que con ningún otro pintor, con Conrado Giaquinto. Su pincelada



SAN GREGORIO MAGNO, PAPA. Museo Romántico. Madrid



FRAGMENTO DEL MURAL DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. Madrid

veloz, su tonalidad azulenca, sus vastos mantos, sus escorzos no demasiado teatrales le aproximan a este maestro napolitano. Creemos anteriores al viaje a Roma y quizá a comienzos de 1766 —cuando Goya tenía veinte años— o en el anterior, las pinturas de la capilla del Palacio de Sobradieles. Una de ellas —«El Sueño de San José»— puede admirarse hoy en el Casón; la otra, «El Descendimiento», se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano. Son obras no sólo primerizas, sino tan faltas de personalidad que ha podido demostrarse, por el señor Sánchez Cantón, que esta última reproduce un cuadro de Vouet. Y «La Visitación», una estampa de Maratta. Predominan los tonos azules y ocre espesos, y, a pesar de esa literalidad en la inspiración, hay ya rasgos goyescos. ¿Serán de estos años las pinturas de Muel y Remolinos, tan poco esclarecedoras de su personalidad? A su vuelta de Italia, en 1771, se le encarga por el Cabildo del Pilar, en competencia —cierto que sólo económica— con Antonio González Velázquez, la pintura del Coreto. Representa allí la «Adoración del Nombre de Dios». Los ángeles de esta composición, de un color melado, muestran ya la ingenuidad, una cierta torpeza y una humanidad típicas del maestro.

Una de las grandes empresas de nuestra

pintura mural es la decoración de la iglesia de *Aula Dei* por Goya. Las composiciones que quedan se conciben con horizontalidad, con grandes masas en simples siluetas, con un gran espacio en todos los términos, con fondos de ancha lejanía. No encontramos esos antecedentes tan proclamados de Tiepolo. Más bien nos parecen inspirados en tapices. Y, sobre todo, en la adecuación de las escenas a un muro no de demasiada altitud y desarrolladas en despejada magnitud horizontal. Goya inaugura aquí una felicísima perspectiva, que ha de repetir luego en otros cuadros religiosos. Como estas escenas se desarrollan en el cielo y el pintor las ve desde la tierra, el escorzo es ascendente, a manera de escalinata, como viendo a las figuras en lo alto, desde la devoción arrodillada. No ve los cielos a la manera del barroco romano o veneciano, en el cénit, sino en un frente algo levantado que puede dominarse con la cabeza erguida. Y así se pintan estos frescos de impresionante grandeza en las figuras —recuérdese «La Visitación»— envueltas en grandes mantos, masivamente solitarios. En los años primeros de su estancia en Madrid pinta uno de sus lienzos más desgraciados: una «Sagrada Familia», concebida con arreglo a la fórmula más azucarada de Mengs. Y como cuadro de ingreso en la Academia, su «Cristo», modelo de anatomía humana y

de falta de inspiración mística. Y ello quizá sea debido a la fuerte influencia que en este tiempo ejercía sobre él Bayeu. Este «Cristo» está inspirado directamente en otro de su cuñado, el cual, a su vez, copia otro de Mengs. Un «Cristo» de muy blanda carnación, de una anatomía directa y cálida, pero sin transcendencia redentora. Una réplica se expone ahora en el Casón, procedente de Toledo.

Y llega con esto la gran tragedia de Goya: la pintura de una cúpula en la iglesia del Pilar, de Zaragoza. El final de 1780 y la primera mitad del siguiente lo ocupa en pintar el tema *Regina Martyrum* con sus pechinas. Aquí está ya todo Goya. Composición más maciza que lo corriente en estas bóvedas con los personajes dispuestos como si descansaran no sobre nubes sino en un escenario natural, con actitudes cotidianas y con un resplandor cromático que humilla a los frescos adyacentes de los Bayeus. «Santo Dominguito» y los «Santos Guerreros» que tiene al lado refulgen con tonos luminosos. Hay desavenencias con su cuñado, agrias disputas con el Cabildo, falta de apoyo en sus amigos zaragozanos, y Goya sale humillado y casi huido de su ciudad. Esto fue un aguijón del que no pudo librarse en muchos años. Le produjo melancolía y enfermedad y sólo pudo salvarse su amor propio con el ardor que puso en la pintura del lienzo de

«San Bernardino predicando ante Alfonso V de Aragón», de ejecución trabajosa que, con bocetos de 1781, no se terminó hasta 1784. Cuadro forzado en la ordenación, pues el mismo Goya declara que busca una composición piramidal, lo cual le obliga a serpear los términos y a «faltar en algún modo a la espaciosa demostración del campo que deja insinuada», según publicó Lafuente en la *Revista de Ideas Estéticas*. Este cuadro muestra en su coloración y aun en sus formas una fuerte influencia de los tapices, con análoga coloración en las figuras, concepción del arbolado y tono del cielo. Las figuras se amontonan briosas y de fuerte y engallado humanismo. La del Santo es antecedente del «San Antonio». La «Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago», encargado por el Duque de Híjar en 1784 para Urrea de Gaen, es un cuadro poco feliz, con las figuras entecas y apretadas y que, según Sánchez Cantón, se inspira en uno de Poussin del mismo título.

Y llegamos al lienzo más prodigioso, hasta ahora, de la pintura religiosa de Goya. A «La Anunciación», de la Casa de Osuna, pintado para la iglesia de San Antonio del Prado, que hoy se puede admirar en el Casón. Un primoroso boceto como un montón de piedras preciosas, perteneció al Marqués de Casa Torres. Ésta de Osuna se halla por su concepto perspectivo derivada de las pinturas de *Aula Dei*. El mejor Goya de esta época, el de un impresionismo vivaz y chispeante, el de claridades cristalinas y el de trémulas sedas aparece en este cuadro, cuya belleza formal es tanta que trasciende al tema. La escena es simple. Unos escalones y un espacio abstracto. Y el gran Ángel cercano pronunciando las palabras estremeedoras, y la Virgen aceptando su destino divinal y doloroso. Todo ello en una atmósfera radiante y tornasolada. A este año pertenecen también dos grandiosas imágenes de «San Gregorio Magno» y de «San Agustín», la primera expuesta en el Casón. Representa una vuelta a la tradición barroca. Grandes albas y mantos, colosales mitras. Y un color dorado, de destelleantes reflejos. Figuras de amplias superficies, en gigantismos que pueden derivarse de Murillo. En 1787 pinta los tres grandes lienzos del Convento de Santa Ana, de Valladolid, que ahora podemos contemplar igualmente en el Casón. Lienzos desiguales donde hay fragmentos que pueden figurar entre los egregios de Goya y otros de la más rara y blandengue ejecución. Este año fue tan fabulosamente fecundo en su producción que no es extraño se abandone en algunos momentos. Digamos que la impresión que dejan estos lienzos es de carácter más técnico que espiritual: esos hábitos blancos de los monjes, de una albura casi cegadora, de una pureza nivea, más fulgurante que la de Zurbarán. Y una vez más vemos aquí al Goya humano superponiéndose al pintor religioso. Trozos soberbios son la cabeza de San Bernardo, San Bernardo y el tullido de rasgos enérgicos y el San José agonizante, con todas las lacras de la muerte, en su fase más agoniosa. Los rostros de las otras figuras son de un fácil idealismo. Dos grandes lienzos hay en la Catedral de Valencia, de 1788. La «Despedida de San Francisco de Borja de su familia», cuadro en el cual se superponen la emoción humana al destino de santidad, con las cabezas llorosas y pensativas y con unos trajes donde se vierte la pompa de reflejos. Este cuadro, por su composición, por el atuendo y asincronismo, parece un cuadro de historia del siglo XIX. El de «San Francisco de Borja y el moribundo», lienzo del más agudo dramatismo en la figura del endemoniado, es pre-nuncio ya de sus facies desencajadas y

espantosas. Cuadro inspirado en otro de Houasse.

No es clara la fecha de las pinturas de la Santa Cueva de Cádiz. Nosotros nos inclinamos en situarla en 1792, antes de su súbita enfermedad. Aquí Goya se adapta a los medios puntos. Ello es particularmente notable en el de la «Santa Cena». Es genial y clarividente su distribución. Seguramente se inspiró en algunos informes eruditos, pues es la versión que hoy admite la arqueología.

Los Apóstoles se recuestan en el triclinio. Y es maravillosa la solución del primer plano, con dos figuras echadas, macizando ese término cercano. Las figuras llevan vestidos intemporales, se ordenan pensando más en los efectos plásticos de la agrupación que en las reacciones de los Apóstoles.

Otro año de enorme fecundidad en la vida de Goya es el de 1798. Pinta entonces la cúpula de San Antonio de la Florida, más otras decoraciones para esta iglesia. Y es



CRISTO CRUCIFICADO. Museo del Prado

aquí donde se ejemplifica con mayor claridad su versión de la pintura religiosa. San Antonio resucita a un muerto. Y este suceso conmueve a un concurso popular donde cada personaje expresa una reacción diferente. Los hay atónitos; otros, espantados; otros, en éxtasis; algunos, indiferentes. La audacia de pintar una bóveda concentrando el interés no sobre el casco de la cúpula, sino sobre su anillo inferior, es ya índice de la genialidad de Goya. Y todas estas majas, niños, portadores, caballeros, se hallan pintados con ferocidad, exacerbando expresiones, con los rostros profundizados en muecas, con las actitudes más variadas. Aquí están ya en germen los visajes de las pinturas negras y aun de «Los Disparates». Flota sobre este conjunto una mezcla de alegría impetuosa y a la vez de funeral terror. La admiración hacia el Santo, que se inclina bendiciendo, pintado como a través de un velo, con emotiva unción, provoca algunas de las expresiones más extasiadas.

Es admirable esa manera de conjugar la reacción individual de cada personaje, sus movimientos distintos, y, sin embargo, su fusión con la totalidad sumergidos en la onda de emoción que provoca el milagro. Su técnica es también frenética, con manchas superpuestas, todo realizado con volcánica decisión, con unas intenciones tan sumarias que superan al más dinámico impresionismo. De este año es otro cuadro que nos parece fundamental en la producción de Goya: «El Prendimiento», de la Catedral de Toledo. Allí, frente al cuadro de El Greco, se advierte una cierta semejanza en la concepción de la escena. Como en «El Expolio», el centro del cuadro lo ocupa Jesús. Y le rodean las facies más abyectas, más aulladoras y acusadoras en una masa de muecas. Genialmente, ha destacado Goya la figura de Jesús al caer sobre ella la luz del farol. Y en el contraste que impone esta escena está a su lado el diablo en la forma

innoble de Judas. El comentario que la Academia hace a este cuadro cuando se lo presenta Goya en 1799 no puede ser más correcto ni más anodino.

Al 1812, según un letrero del dorso, pertenece el cuadro de «La Asunción», de la iglesia de Chinchón. El hermano de Goya era capellán de esta iglesia. Y Goya pinta un cuadro de devoción, con la Virgen de convencional belleza entre ángeles. Y es en estos ángeles —lo mismo en los laterales que en el que asciende desde la tierra— con influjo de El Greco en su concepción, donde más se advierte la huella personal de nuestro maestro. Al año 1817 corresponde una obra de gran empeño por parte de Goya: Las «Santas Justa y Rufina», de la Catedral de Sevilla. El pintor se informó celosamente de las vidas de estas santas y debió de quedar tan satisfecho de su labor que añade a su firma la calidad de cesaraugustano y de primer pintor del rey y la fecha. Inspirado también el cuadro en el de Murillo, nos parece una obra maestra no de sentimiento, pero sí de técnica. Con abundancia de tonalidades negras, con el contraste con el blanco-rosado, tan terso de las carnes. Es una pintura de calidades profundas, de espesas y blandas manchas.

Y llegamos a la obra maestra de Goya y a la pintura religiosa más excelsa de la época moderna. Pintado en 1817, en ella culmina el proceso técnico iniciado en 1808, con la predilección por los negros, rosas, blancos de cal y amarillos metálicos. De este cuadro hemos escrito en otra ocasión: «Crea Goya en San José de Calasanz la fisonomía más transverberada de divinidad, la expresión humana más irradiante de santidad. Parece que esta cabeza apoya su mentón en la mano de Dios.»

Esta faz es abierta y clara como una catedral, está en el colmo del éxtasis. Los estudiantes forman un coro angélico de cabezas inclinadas y, al otro lado, padres escolapios se arrodillan, cegados por la divinidad que se posa ahora en los labios del santo. Goya regaló a los escolapios un cuadro emocionante: «La Oración del Huerto». Cuadro dramático, pintado con manchas veloces, abotado con vigor, todo él con una sensación de angustia que se expresa en el contraste entre la túnica de Cristo y las profundas tinieblas del fondo.

Otras referencias a cuadros religiosos podríamos hacer, como los bocetos de los lienzos que estaban en la iglesia de Torrero, de Zaragoza, y fueron robados o destruidos en la Guerra de la Independencia. Dos de sus bocetos, de gran fuerza sintética, están en el Museo Lázaro Galdiano.

Hemos visto que la producción religiosa de Goya es más copiosa de lo que generalmente se cree. ¿Respondían a sus anhelos íntimos? Los indicios que tenemos son afirmativos. Sabemos que se educa en los Escolapios de Zaragoza, y en 1780 escribe esa carta, tan repetida, en la que dice a Zapater que entre los pocos muebles que necesita figura «una estampa de Nuestra Señora del Pilar».

Pero no es esta investigación íntima la que aquí nos hemos propuesto, sino reflejar el tránsito de su arte por temas religiosos, ver conmoverse su pintura al tratar estos asuntos. Hay que tener en cuenta que Goya atravesó una época de laicización de las artes. Los temas civiles y mitológicos absorbieron a los pintores. Y Goya, tan sensible a las corrientes intelectuales de su momento, supo, sin embargo, conservar la mejor parcela de su alma —y en algunos cuadros sus calidades pictóricas más excelsas— para los temas sacros.



EL TRÁNSITO DE SAN JOSÉ. Real Monasterio de Santa Ana. Valladolid



LA PROCESIÓN DE ALDEA. Conde de Yebes. Madrid



LOS DUQUES DE OSUNA Y SUS HIJOS.—Museo del Prado

GIGANTESCO Y FRANCISCANO

Por GERARDO DIEGO



De ningún pintor poseemos un testimonio tan continuo y dilatado como de Goya. Pocos le han igualado en la fecundidad y en la longevidad. Como por otra parte empezó a aprender casi niño, la distancia entre sus primeros esbozos y tanteos y luego sus primeras obras importantes —los frescos del Pilar y de la Cartuja de Aula Dei— y sus últimos maravillosos testamentos —el retrato de Molina y «La lechera de Burdeos»— es tan inmensa que se necesitarían normalmente tres o cuatro vidas y obras enteras de diversos grandes pintores para explicárnoslas. Pero no es esto sólo lo que nos pasma en Goya. Es a la vez los altibajos y desigualdades dentro de una misma época o manera, tan chocantes que apenas damos crédito a la autenticidad de ciertos lienzos, aunque todas las referencias, cartas, recibos y documentos del mundo nos la confirmen. Goya es, a un tiempo, el mejor y el peor de los grandes pintores españoles, juzgado por metros o por decímetros cuadrados sorteados entre la superficie total de sus obras.

Se comprende fácilmente que un gran artista desbordado por el volumen y la urgencia de los encargos, confíe a los discípulos de su taller la realización y el acabado de una parte de la obra trazada. Pero suele tratarse en tales casos de artistas rectilíneos, de dirección clara y técnica maestra pero remedable. Si en el caso de Goya esto ha ocurrido —y parece probable que sí— el oficial de taller se ha visto constantemente en apuro al tratar de interpretar y continuar los bosquejos y delineamientos confiados por el maestro a su destreza alumna.

En esto Goya es ya típicamente un artista moderno; quiero decir, en el capricho con que varía, rectifica o escapa por la tangente la dirección inicial de una obra a otra y aun dentro de la misma obra. Llegado a su mayoría de edad, que en él no se alcanza en toda su plenitud hasta casi la cincuentena, cada obra importante y ambiciosa suya se busca y se encuentra a sí misma, se crea su propia forma y a veces hasta su nueva estética.

Porque tal es la dificultad del artista moderno a partir del siglo XIX. El pintor, el escultor, el músico está creando su forma constantemente. La forma clásica, el molde de escuela, decae porque ya no satisface. La sensibilidad romántica y posromántica le exige, para cada expresión nueva, el hallazgo de una forma también nueva. Ya es clásica la comparación de Goya con Beethoven. Ciertamente la similitud de genio, de destino y hasta de fisonomía y fisiología personal, es absoluta. Los dos sordos titánicos viven varias vidas en la única suya con sus muertes y sus resurrecciones. Las maneras del uno y del otro no son sólo cómodos expedientes de profesores y de críticos para explicarse y explicar las incongruencias de una carrera de artista. Son realidades fechables que coinciden en sus momentos de crisis casi silenciosas con crisis espirituales y patológicas. De cada una de ellas sale el hombre engrandecido y renovado para iniciar una nueva etapa creadora.

Fijémonos ahora en algunas de las obras más insignes de Goya para anotar algunas de esas excelencias personalísimas y enriquecedoras del arte total por lo que de fecundas para el porvenir y sugestivas para

todo presente encierran. Estamos en 1787. Goya vive ya una época feliz. Acaba de triunfar en la Corte y recibe encargos importantes como los cartones para tapices o, sobre los mismos temas, las pinturas decorativas para la Alameda de Osuna. Comparando, por ejemplo, «El Columpio», en su versión grande, con el cuadrado del que es réplica, o viceversa, gozamos mucho más la obra menuda en que el toque es más auténtico y nervioso y la alegría se concentra y vibra en la frescura del colorido, en el primer venturoso de la luz y en el movimiento sorprendido del ritmo. La composición ascensional, con los brazos abiertos de los personajes, el ángulo correlativo de la cuerda y los juegos contrapúnticos de las altas ramas, nos eleva incesantemente y sirve para realizar la paradoja del movimiento en lo estático y del equilibrio entre lo pendular y lo ascensional. Y qué delicia de figuras y de matices de sabor tan antiguo español y a la par tan francés pasado y futuro. Goya en este cuadro y en los mejores de esta época alcanza una de las cimas más perfectas de la pintura de signo luminoso, cuya equivalencia en la música la hallaríamos en Haydn o en el juvenil Beethoven, por ejemplo, del Septeto.

Si ahora pasamos a encaramarnos a la barandilla escorzada de San Antonio de la Florida y a colgarnos y descolgarnos por ella como los rapaces que por allá arriba juegan, nos quedaremos atónitos de ver la profundidad inaudita del aire celeste y el despliegue increíble de integradora humanidad que Goya ha sabido ahondar y desenvolver en la genial composición del milagro. Desde hace unos años podemos, gracias a los progresos de la fotografía, darnos más exacta cuenta de lo que una obra de tal aliento encierra. En el meridiano cincuentón de la vida y obra de Goya, los frescos de San Antonio resumen toda su obra e invitan a reflexionar sobre los enigmas, dolores y deberes de la condición humana, que aparece allí manifiesta en toda su plenitud religiosa, social, monstruosa o seductoramente bella. La inocencia junto a la perversión, la fe al lado de la desesperación, la tiniebla ensordeciendo la ondulación creadora de la luz. Un pasmo de intuición de la vida, de profecía del futuro y de exaltación de la individualidad creadora.

Desde 1798, en que Goya crea tal apoteosis de su propio arte, transcurren diez años hasta las fechas sangrientas del 2 y el 3 de mayo. Y el testigo aterrado de aquellas jornadas las va a dejar palpitando en sus dos formidables lienzos, de los cuales el más atrevido es el de «Los Fusilamientos». Goya se convierte de repente en un pintor del siglo XX. No ha habido expresionismo más tremendo y arriesgado que el de esa pintura nocturna, el de ese grito que nos paraliza y que está abocetado con una despreocupación que no tiene precedentes en toda la historia de la pintura. Pero aún le faltaba al sordo de la Quinta descender a los profundos infiernos del terror y la negrura infrahumana. Y Goya se inventa otra vez toda una pintura inédita con su paleta y su estética o su antiestética correspondiente, para emborronar la serie de sus brujas, visiones y pesadillas negras. Y la pregunta que se formula en todos los labios es siempre la misma. ¿Cómo es posible que el pintor de las viejas murmurando o engullendo, de los hombres peleando con las piernas hundidas en el barro sea el mismo de «El Columpio» o de «La gallina ciega»? Y, sin embargo, hay un hilo evidente que por debajo de su apa-

riencia contradictoria ata unas con otras las pinturas de la serie juvenil con las de la edad de los achaques, de la sordera y la rebelión política.

Parecería que aquí se debía concluir la carrera ya dilatada y tan complicada de un artista. Aún quedaba, sin embargo, la época final, la del destierro en Francia. Goya pinta hasta sus ochenta y dos años, y su último retrato es tan vigoroso y genial como los de la edad madura e incomparablemente más audaz en su técnica de brochazos refinadísima. Un año antes pintaba la muchacha llamada «La lechera de Burdeos», obra maestra de gracia, ternura y

melancolía. Si uno pudiera robar para su goce secreto en casa una obra de Museo, yo no vacilaría en llevarme este cuadro. Todo el impresionismo está ya patente en él, pero sin perder la continuidad del dibujo y la perfección de la estructura. El riquísimo color que no se acaba nunca de descubrir, realza la espiritualidad abuelísima de este último legado del alma gigantesca y mínimamente franciscana de don Francisco. Un comentario, apenas suficiente, de cuanto en este lienzo se encierra, supondría un largo ensayo, mejor un dilatado e intenso poema que tal vez un día habrá que escribir.



DON JUAN BAUTISTA DE MUGUIRO.—Museo del Prado

Para una teoría del romanticismo de Goya



se consideran las abismales cantidades de bibliografía a que han dado lugar el estudio, la glosa y el comentario de Goya y de lo goyesco, parecerá un muy extraño propósito el de tratar de decir algo relativamente nuevo acerca de artista tan diversa y opuestamente enfocado. Pero la misma premisa anterior es fácil de resolver en la paradoja de que, precisamente, esa misma saciedad bibliográfica ha estorbado considerar algunos de los aspectos más obvios de Goya. Es demasiado sencillo prendarse de los cartones para tapices y extraer la teoría del Goya rococó, del mismo modo que «La lechera de Burdeos» determina amplísimas posibilidades de explorar las consecuencias del preimpresionismo goyesco. Con semejante facilidad, es hacedero teorizar sin yerro acerca del Goya expresionista, del Goya surrealista y hasta del Goya precursor —en varios de sus dibujos— de una abstracción acusadamente aformalista. No es ocasión la actual para revisar y valorar todos estos diagnósticos, exactos y justísimos todos ellos, y que ya se encargaron de exhumar las tendencias aludidas para arrogarse una ascendencia y un prólogo incontrovertiblemente ilustres, por parciales e interesados que puedan reputarse. Son diagnósticos exactos, entiendo, y tan sólo les falta una coordinación superadora de escuelas y tendencias para aspirar a mayor respetabilidad, a la probidad científica que merece Francisco de Goya y Lucientes, tantas veces objeto de comentarios ligerísimos e irresponsables. Y en demanda de esa ambicionada formulación general de previsiones plásticas ochocentistas y novecentistas, y dado que ya hay más que suficientes peticiones del sucesivo Goya impresio-

nista, expresionista, surrealista y aformalista, conviene fijarse en una de las facetas goyescas más evidentes, pero también una de las más pertinazmente ignoradas, la del Goya romántico. Sí, hoy, cuando las tendencias románticas y pararrománticas disfrutan del menor prestigio posible, cuando las actitudes personales y espontáneas de cualquier plástico se cohiben ante muchas especies de academia más o menos larvada.

Curiosamente, increíblemente, ciegamente, el romanticismo de Goya ha sido pospuesto de modo general a sus profecías impresionistas, cuando la realidad es que éstas apenas eran otra cosa que una normal consecuencia de aquél. Convengamos en que la siluetación y consideración de un Goya romántico ha conocido poca fortuna con todo y haber sido aquel bravo y enfático momento de la historia del pensamiento —pero, sobre todo, de la historia del gesto y de la actitud externa— el que comenzó a creer muy de veras en la trascendencia del decir goyesco. Creyeron con toda su alma en ese Goya los que se declaraban sus discípulos españoles —Leonardo Alenza y Eugenio Lucas—, y creyeron sus seguidores franceses, a la cabeza de ellos el lanzado y generoso Delacroix, y creyeron los impresionistas primeros que, como Manet, tenían muchos más lazos con el fenecido Romanticismo que con el epílogo novecentista, hoy el más estimado y proclamado, pero, a no dudar, el menos cierto. Porque bien está glorificar a Goya como tanteador o como profeta del impresionismo, pero en tanto no se olvide que el primer arranque de esta doctrina, mucho antes de convertirse en experimento de física recreativa y de juegos de óptica, había sido un rebrote romántico. Todo esto debiera ser tan sabido cual para no precisar de mayores discusiones, aunque por la misma razón es por lo que conviene repetirlo muchas veces, igual que suele acontecer



EL 3 DE MAYO DE 1808 EN MADRID: LOS FUSILAMIENTOS DE LA MONCLOA DEL PRÍNCIPE PÍO (Fragmentos).—Museo del Prado

con las verdades más inconcusas. Y así es como cuando el Marqués de la Vega-Inclán, al decidir la fundación del Museo Romántico de Madrid, consultó a don Manuel B. Cossío acerca de si procedía integrar a Goya en el proyectado museo; la contestación no podía ser otra que la siguiente: «Romántico o no, si sus cuadros no abrieran las puertas de este Museo, por él vagarían a todas horas... los fantasmas de Goya». Claro, hasta más no poder, era el dictamen, pero por las causas que fueren, Vega-Inclán no aderezó su fundación con alguno de los más pertinentes —no tenían por qué ser los más valiosos ni ilustres— cuadros de Goya, y así es cómo el visitante del Museo Romántico de Madrid tiene abundantes razones para preguntarse si toda aquella libertad temática y expresiva, si todo aquel gran desenfado de dicción, si todo el suelto dinamismo de nuestros románticos fueron modulaciones huérfanas de padre o nacidas de generación espontánea. La verdad es bien opuesta, aunque haya de buscarse raíz neoclásica a las paternidades, porque no hay ningún Espronceda sin su previo Meléndez Valdés, del mismo modo que no hay un Delacroix —total efusión romántica— sin el Goya contemporáneo de Juan de Villanueva y de sus rigorismos hechos carne en el Museo del Prado.

* * *

Basta de preámbulo, que importa llegar pronto al meollo de la cuestión. Y, para llegar, entendamos el modo en que un hecho capital de la historia contemporánea puede ser capaz de reemplazar una mentalidad por otra. Si ello se ha dado tantísimas veces a lo largo de las guerras, revoluciones, éxodos y demás calamidades de nuestro siglo, ¿qué no había de ocurrir en el encendido momento que separa al XVIII del XIX, cuando la Revolución Francesa primero, la Guerra de

la Independencia después, conturban y trastornan los más recios cimientos ideológicos? Con lo cual, no pensamos referirnos, ni por asomo, a la tan traída y llevada cuestión del ideario político o religioso de Goya. Es cierto que los sucesos de la Francia revolucionaria afectan a su contextura mental mucho menos que a los hombres de letras contemporáneos, siempre más sensibles a tales metabolismos. No es menos cierto que si en el retrato del convencional Guillemardet magnífica la escarapela tricolor hasta el extremo de que, como asegura Antonina Vallentin, *on chercherait en vain une glorification du tricolore français pareille à celle faite par cet Espagnol*, seguramente, ello no es consecuencia sino de la moda, constatada por el testimonio de Godoy, que hacía furor entre la juventud madrileña; o, aún más verosímelmente, por la feliz conjunción, estrictamente plástica, de los tres afortunados colores. No, no se trata de motivaciones ideológicas, sino de percepciones de lo humano. Goya advierte, por encima de proclamas, propagandas y hechos aislados, que las masas comienzan a sustituir a los individuos, que el ser anónimo tiene ya mayor peso que el héroe, y que una nueva mecánica de fuerzas desplaza a la tradicional y secular. En adelante, será Goya el primer retratista de la masa, de la multitud anónima. ¡Él, que lo ha sido de tantas potísimas individualidades!

Y lo continuará siendo en la Guerra de la Independencia, indiscriminadamente, dándonos efigies de generales invasores y de españoles patriotas, oscilando demasiadas veces entre la actitud más colaboracionista y la más honorable, de lo que pudiera ser símbolo el reiterado pintar y despinar, ser josefino o fernandino, en el sufrido óvalo de la bella alegoría conservada en el Ayuntamiento de Madrid. No nos proponemos actuar de fiscales de estas versatilidades, para las que siempre se

aduce la relativa excusa de que los artistas son gente aparte de los demás mortales. Puestos a inventar otras más sólidas, ahí están los cuadritos de «Fabricación de balas y pólvora en la Sierra de Tardienta», felizmente exhibidos en la exposición del Casón, o los dos argumentos del dos y del tres de mayo, del Museo del Prado, o, simplemente, la serie de «Los desastres de la Guerra». Esto es, la documentación capital sobre la adopción por Goya de una conciencia romántica. Sus ingredientes principales, las constancias transfiguradas de lo multitudinario y de lo anónimo.

Para ver de valorar tales ingredientes, convendrá mucho volver la vista hacia atrás, hacia una época de la pintura que Goya ha convertido rápidamente en histórica. Concretamente, la de Velázquez, la mitad del siglo XVII. Porque el barroco, pese a sus cortejos y al número de sus figuras, había actuado, en cuanto al respeto por la individualidad, de un modo casi medieval. Recordemos que la pintura medieval desconoció las muchedumbres, y que cuando trataba de dar idea de una aglomeración, no pasaba de apiñar media docena de personas, las que, estando apiñadas, proveían mejor o peor a este propósito iconográfico. Del mismo modo, la primera sensación al contemplar «La rendición de Breda» es la de que nos encontramos ante dos ejércitos, cuando lo cierto es que no pasan de ser dos grupos de estado mayor, con no más de veinte soldados, y es de creer que, inicialmente, todos con identidad manifiesta, aunque se nos haya perdido. Todavía son en menor número los protagonistas de otros lienzos de la misma serie del Buen Retiro, los de Pereda, Carducho o Zurbarán. Sin duda, se advierten en los lejos nutridas concentraciones militares, pero con un destino muy secundario y mecánico. No son esos soldados los glorificados, sino sus generales, esto es, Ambrosio de Espinola,

el marqués de Santa Cruz, el de Leganés o don Fernando Girón. El siglo XVII continúa fiel a la glorificación del héroe de Gracián, que no es sino el mismo del Renacimiento. Se supone que una acción militar no es obra de los tercios, sino de su sabio y prudente general, del que se nos suministran todos los datos posibles. Y esta versión sería seguida fielmente por el clasicismo de David —en cuya crónica de belicistas no hay más héroe que Napoleón— sin mudanza en la pintura francesa hasta el inflamado canto de «La Libertad guiando al Pueblo», de Eugène Delacroix.

Pero cuando se pintó este cuadro —1831— hacia ya un tercio de siglo, y recalquémoslo bien, por superfluo que parezca, de siglo XIX, que Goya había introducido en la iconografía del hecho histórico los dos subversivos y novísimos factores que son el anonimato y la muchedumbre. No digo que los inventara, sino que los introdujo, pues la invención fue cosa de la historia. Sabido es que el alzamiento madrileño del dos de mayo no tuvo jefe, ni obedeció a la inflamada prédica

ma postura prerromántica y antirrenacentista de Francisco de Goya. Y no se trata —repito— de ondulaciones ideológicas, sino de nuevas coordenadas sentimentales.

Y, en definitiva, esos mismos cuajarones de sangre en la Moncloa, o la otra sangre sacada a punta de puñal en el cuadro de los mamelucos, no son sino indicio de una postura violenta en el ánimo goyesco, postura que es fácil de identificar con la pasión y violencia románticas. Por lo mismo que el Romanticismo —me cuido de no decir el Arte Romántico, difícil de conformarse bajo un signo de alguna homogeneidad normática— tendió siempre a lo efusivo, borrascoso y desbaratado, a la acción y no a la contemplación, a la lucha en todos los órdenes de la vida, y aún más a la lucha callejera, cuyas decisiones van tomando por entonces más decisivo peso que las de la lucha campal, estos cuadros de Goya me parecen insuperable muestra de la dicha postura. No sin que se deje de aludir a otra que ya no será posible entender como decimonónica, sino como típicamente nues-

Ese será el Goya más aberrante, o el más huraño, o el más próximo a los dominios de la patología; pero el pesimista y el administrador de lo sangriento es mucho más anterior en data. Parece como si en el momento en que desaparecen de nuestra pintura los martirios de santos, con todas sus cruentas investiduras, una fatal constante de violencia hubiera depositado la bermeja herencia en las manos de Goya. Y no en la de ninguno de sus contemporáneos; no en las de Ramón Bayeu, no en las de Luis Paré, no en las de José del Castillo, ni en las de Ginés de Aguirre, ni de Carnicero, ni de Esteve.

En cuanto al sentido horizontal, anónimo e indiscriminado de la muchedumbre, nadie lo ha sentido tan cerrado y tan ciego, tan uniforme y pasivo —pero con una pasividad que no excluye categorías directivas— como Francisco de Goya. Ignoro si todos sienten lo que yo al contemplar los fondos de las estampas de «La Tauromaquia» y de «Los Toros de Burdeos», con esos espectadores que no ríen, ni lloran, ni parecen identificarse con la curva de interés del espectáculo. No están sino levemente caracterizados, o no lo están en absoluto, pero su cohesión de masa les da un no sé qué de crueldad, de malignidad sin riesgo y a cubierto, enteramente punzantes. Agregaré entre paréntesis que la primera vez que, siendo muy niño, hojé un álbum con reproducciones de estos grabados, los tales espectadores me dieron miedo, cuando no me lo daban otros temas aparentemente más crueles del propio artista, «Los fusilamientos», por ejemplo. Y sigo creyendo que el ambiente de tragedia inmediata que proporcionan las estampas taurinas de Goya no se debe a las diabluras de Martincho, a la cogida del Alcalde de Torrejón ni a los quiebreros del Estudiante de Falces, ni mucho menos a los toros, unos toros elaborados mentalmente por el artista, sino a la presencia hostil de la masa espectadora, homogénea, horizontal y de unos acentos que, a fuer de siniestros, no sabrían ser definidos. Cuando Manet deseó unos espectadores para su «Fusilamiento del Emperador Maximiliano» no tuvo que hacer, con excelente juicio, sino tomar de Goya un buen trozo de esas mismas masas humanas, al parecer calladas, pero indecible, incalculablemente siniestras. Con lo que de nuevo he de pugnar con los que, para forjarse un Goya sabedor de los perfiles menos gratos del hombre, echan manos de sus «Caprichos» y «Disparates», de la distorsión más fácil, de la que más adelante usarían y abusarían los surrealistas traicionando tantísimas veces su buen vivir, su ausencia de sueños. No, por cierto; no es en las monstruosidades donde se ve un espíritu atormentado, sino en las escenas de porte cotidiano y en el cronizar de lo habitual. Y si suponemos que el surrealismo, con toda su carga de sueños fingidos, no es sino un exagerado envilecimiento de alguna especie de sinceridad romántica, su fuente más digna habrá de ser buscada en esta última tendencia, y precisamente en lo que tenga de documento más real y auténtico. Dejemos de pensar en el Goya surrealista, por tanto tiempo exhibido como bandera, para considerar, sin ninguna pretensión de arrimar ascuas a sardinas, en el más preciso y soterrado Goya romántico al Goya exacto.

Terminaremos de hacerlo así mediante un breve repaso de alguna de sus actitudes como retratista. Fueron éstas tantas y tan encontradas, tan dicentes de un Goya cambiante y escurridizo, diferente al enfrentarse con tal o cual modelo, que la tarea sería trabajosa si no seleccionáramos previamente los documentos pertinentes, apartando los que arguyen al retratista coincidente con las normales modalidades de su tiempo de los otros válidos para llegar en socorro de nuestra tesis. Éstos, los retratos efectivamente románticos —o prerrománticos, o pararrománticos— son los que añaden a la imagen un drama de varia modulación. Poco estudiado el retrato romántico, y cuando se ha hecho recurriendo a ejemplos más fijables en el tiempo que en el estilo, cumple aseverar que



EL 2 DE MAYO DE 1808 EN MADRID: LA LUCHA CON LOS MAMELUCOS.—Museo del Prado

de ningún político. Sabido, igualmente, que los fusilados por los franceses en la Moncloa no eran gentes de rango, sino menestrales madrileños de vario y modesto oficio. Pero aun siendo ésta la realidad, se puede tomar o dejar, como era bien posible testimoniar el heroísmo español —de haber sido preferida la vieja y afortunada fórmula— arropado con las hazañas de Daoíz, Velarde, Castaños o Palafox. De suerte que Goya ha tenido posibilidad de seleccionar momentos de la gesta, y he aquí que ha preferido los de más seguro anonimato, aquellos en que la línea horizontal de heroicidad no queda alterada por el mayor peso de una personalidad determinada. Se argüirá que sobra personalidad al inolvidable reo de la camisa blanca que abre los brazos —«¡Aquí estoy!, ¡Apuntad bien!, ¡Viva España!»— ante el siniestro pelotón de fusileros franceses; sí, pero con toda la enormísima vigencia de este personaje no podemos darle su nombre. Es un anónimo, muerto oscuramente, y no el héroe con profusa documentación a que estábamos habituados desde el Renacimiento. Cuando el siglo XX discurre, para honrar a los muertos anónimos de sus mayores hecatombes, con las «Tumbas del Soldado Desconocido», no habrá hecho sino adoptar la mis-

tra, y que es la propagandística. Los cuadros goyescos del dos y tres de mayo son los más gritadores carteles de propaganda que jamás hayan sido discurrecidos.

Para llegar a toda esta suma de nuevas conjunciones ideológicas y plásticas, esto es, mandato de la masa, anonimato del héroe, afección por los momentos de mayor crudeza y clara intención propagandística, Goya no ha tenido que forzarse mucho. Nada en lo que respecta a la crudeza y a la violencia. Hasta en sus épocas más placenteras, más *ancien regime*, el optimismo de los cartones para tapiz o de los cuadros galanes y frívolos de la Alameda de Osuna se veía conturbado por el accidente impensado con que se venía a aguar la fiesta mediante una u otra tristeza («El albañil herido»), el otro que llevan en parihuelas durante la «Construcción de un castillo»; o, acaso, con verdaderas tragedias, con sangre abundante, la que corre durante «El asalto a la diligencia», tema que obsesionó a nuestro hombre y que es claro precedente de las escenas de bandidos románticos por Alenza, Lucas y Pérez Villamil. Quede ello bien consignado para destruir la demasiado fácil idea de que el Goya más pesimista es el de las pinturas negras de su quinta junto al Manzanares.

sus normas coinciden en mucho con la falta de reposo visible en otros retratos, los del pleno Barroco, porque no en vano son afines barroquismo y romanticismo en larga coincidencia de des-envolturas y gestos extremados. Es decir, que si Goya hubiera sido escultor, sus bustos nos parecerían algo así como extralimitaciones del ondular de un Bernini. Como no lo fue, conviene detener el argumento, no sin señalar que los retratos más románticos de Goya son aquellos que parecen disfrutar de mayor quietud, pero las más de las veces desviada de la frontalidad. La aparente *nonchalance* o desgarbo de un modelo son corregibles por el pintor, si el pintor lo desea. Y no es Goya hombre para desearlo, sino, antes bien, para propiciar actitudes íntimas y amigas en clara selección humana, la que él quiere; porque si al comienzo de su carrera se estilaba que los retratos fueran pomposos, rehuyó él la pompa, y si al final de la misma era moda —más o menos— la tranquilidad, tampoco se atuvo a ella. En uno y otro momento, pero particularmente a partir de la gran crisis producida por guerras y matanzas, procuró enfatizar y dramatizar la *pose* de muchos de sus modelos. Enfatizar y dramatizar, o lo que es igual, romantizar. Así es como confiere circunstancias de misterio o de heroísmo a tantas gentes cuya biografía no es respaldada por tales cualidades.

Y no logra el resultado tan sólo mediante el acostumbrado, fogoso despeinar habitual en los románticos, ese despeine de actitudes que arguye intranquilidad y ferviente vida interna. Lógralo muchas veces con el color, con un color que es anticolor. El negro. En pintor tan gloriosamente colorista como fue siempre Goya, en hombre que supo jugar tan dextrísimamente los grises y los tonos opalinos, el descubrimiento del negro supuso algo así como ganar unas oposiciones a la violencia. Se ha dicho certeramente —y ello tratando de Velázquez— que el gris es el color de la más plena cultura, y agrisada fue la gama de algunas de las obras, retratos sobre todo, del Goya de la etapa tranquila. De la continencia y pasividad del gris —recordemos el incomparable retrato de la «Condesa de Chinchón», de 1800— hasta la profusión de negros totales y gallardos —retrato de Palafox, de 1808— no han pasado sino ocho años, y ya ha cambiado en los mismos el criterio del color, ya el gris se ha hecho denso hasta convertirse en hollín y betún, ya este acentuar tintas impone con su fuerza un ambiente de mayor dramatismo. Por supuesto que la historia no es tan sencilla como todo esto, y que en mentalidad tan compleja cual la de Goya pueden hallarse ejemplos de negros primerizos y de grises recientes, pues era él demasiado independiente cual para someterse ni siquiera a unas etapas propias. Lo que sí deseo dejar notarialmente establecido es que, en Goya, el empleo del negro es indicio de redoblada energía y de *fortísimos* aparecidos más o menos repentinamente en su pauta, precisamente cuando quiere resaltar algo, sea personaje, sea multitud. De cómo los románticos propiamente dichos, sus discípulos a sabiendas o intuitivos, dominaran y jugaran el color negro, sobran explicaciones. No basta sino recordar cuál y cuánto ha sido el cometido de ese color en Lucas, en Coubet, en Manet... Y si no hay empaño en admitir otro nombre en una escala romántica de la mayor crudeza, en Solana.

Hay otro factor al que conviene referirse, si quiera brevemente, y es el de los ojos goyescos. Eugenio d'Ors dijo con agudeza que, en este aspecto, «Goya se encuentra colocado, en el ámbito de la cultura, en el polo opuesto al de la escultura griega», pero, bien por desgracia, no completó esta observación justa con mayor copia de argumentos, que hubieran sido deseables. Tampoco puedo completarla yo de otro modo que con hartísima brevedad, que acaso baste y sobre. Pues sobra con asegurar que si en los más de los millones de retratos históricos que andan por el mundo el personaje se contenta con ver, en los retratos de



FABRICACIÓN DE PÓLVORA.—Casita del Príncipe. El Escorial



FABRICACIÓN DE BALAS.—Casita del Príncipe. El Escorial

Goya el perpetuado mira, y mira en una escala de penetraciones tanto más sorprendente cuando los ojos creéramos que son lo más formulario y repetido que hace Goya en cada una de sus efigies. Cuanto más expresiva es esa mirada, cuanto más de través, cuanto más diagonal y oblicua, en fin, cuanto más viva, tanto más cerca nos queda el romanticismo.

* * *

Los que pudiéramos llamar libros de texto de la historia de la cultura suelen informarnos de que el Romanticismo es un movimiento cuya duración abarca desde el final de la Guerra de la Independencia hasta la estéril aventura de Prim y O'Donnell en Marruecos. La evidencia nos dice otra cosa. Porque los límites a rajatabla pueden ser buenos para las oscuras masas de afiliados a una idea o movimiento, pero no para las criaturas fuera de serie. Aun en el caso de Goya, fallecido en 1828, no habría óbice en hacer coincidir los catorce últimos años de su vida con el Romanticismo militante, pero no es ésta la conclusión a

que yo deseaba llegar. Porque no he tratado de ver en Goya un romántico más, inserto en la suma de programaciones literarias, artísticas y heroicas de ese movimiento, sino una conciencia romántica de convicciones aisladamente propias, conciencia valiosísima por todo cuanto contiene de prólogo, pero aún más por su notable valentía, por la hazaña de llegar hasta ella desde unos principios tan lejanos —casi tan absurdamente lejanos— del pleno siglo XVIII.

Donosos caprichos de una vida larga, pero aún más rica que larga. Goya ha nacido el año mismo en que moría Felipe V y sólo le han faltado cinco para ser testigo de la primera guerra carlista. ¿Y cómo la saciedad de hechos, situaciones y hasta reinados no había de conformar en él una disposición, la más anticlásica, la más romántica que sea posible entender? El hombre que entendió como nadie el nacimiento de las masas y el cometido de los héroes anónimos, el pintor que sacrificó tantas veces el gris al negro y la impasibilidad a la pasión, fue algo así como el firmante del primer manifiesto del Romanticismo.



ANTES Y DESPUES DE LO QUE ESTA PASANDO



rente al arte moderno, Goya, aseguran, es el jefe de la tribu. Unos señalan con el dedo y dicen: la culpa es suya, él fue. Para otros muchos es el héroe.

En esta atribución hay bastante unanimidad. Desde impresionismo a arte no figurativo, pasando expresionismo, «fauvismo», surrealismo y cubismo, lo goyesco es utilizado como germen, como estímulo y hasta como coartada. «Muguiro», «La Lechera», aquellas y aguafuertes se instalan junto a las nuevas formas a manera de árboles tutelares.

Pudiera ser, pero también pudiera exagerarse. Tal vez ese honor no sea exclusivamente goyesco. Al hablar así no pretendo usurpar su gloria a nadie. Tratándose de arte moderno, la gloria es todavía problemática.

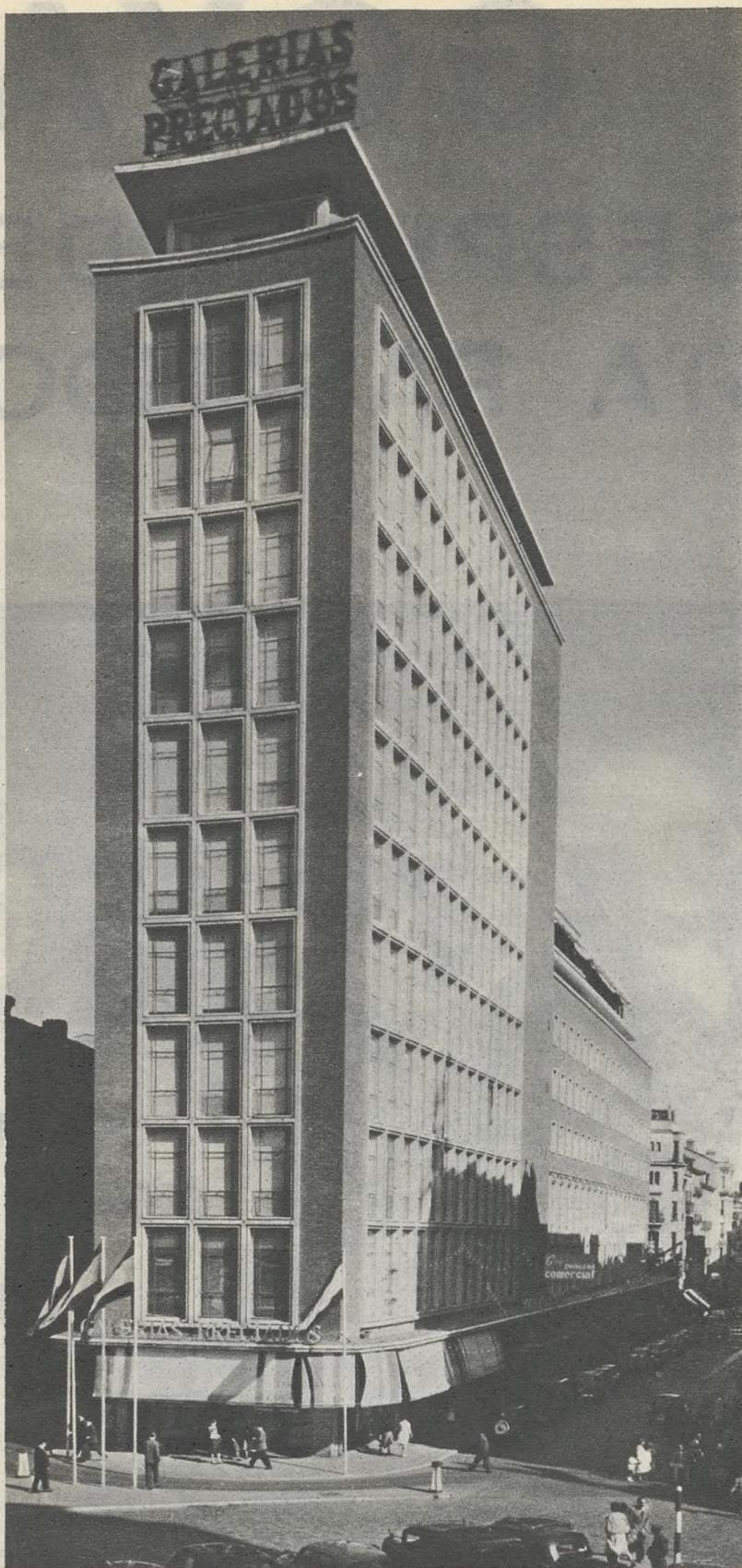
La pintura es demasiado compleja para reducirla a monopolios de origen o señalar con el dedo a uno solo. Las filiações tajantes son cada vez más temerarias o más egoístas. Cualquiera pintura se debe a toda la pintura, un pintor trabaja para todos los pintores. El procedimiento, por ejemplo, de reproducir fragmentos goyescos para vincularlos a experiencias informalistas, se hace con Goya como se haría con Rembrandt, Rubens o Grunewald. Tal constatación no indica nada, como no sea cierta astucia judicial para dar historicidad a lo que, de otra forma, tardaría mucho más en tenerla.

Si la pintura, como quiere Malraux, es una persona, la persona incorruptible, debe poseer una biología, un pensamiento y una ética. El pintor ante la tela observa un oficio, formula una idea, obedece a una conducta. La pintura-persona se hace con oficio, concepto y responsabilidad. Saber cómo se hace, por qué, y para qué se hace. El pintor, sobre todo



◀ CARLOS IV A CABALLO (Fragmento).—Museo del Prado

LA FAMILIA DE CARLOS IV (Fragmento).—Museo del Prado



Un centro de elegancias en Madrid

Para señoras, caballeros,
niños, el hogar...

Galerías Preciados

el pintor excepcional, deja escrito en su obra «lo que puede, lo que entiende y lo que espera».

Aceptando estas tres causas en el ser llamado pintura, interesaría la participación de Goya en cada una, dentro de la acción del arte moderno.

Situando a Goya en la idea, en la «cosa mental» de los últimos estilos, su vestigio es poco reconocible. Velázquez, Rembrandt, el tenebrista Caravaggio, los géometras Piero y Ucello adquieren presencia más destacada.

La actividad profesional de Goya se rige por instinto más que por idea. Capricho, palabra que titula algunos de sus aguafuertes, conviene a toda su obra. Caprichos, antojos, arbitrariedades inspiradas, resueltas por una mano soberbia. La pintura-teoría queda fuera: él es la pintura-acción.

Obvia insistir sobre algo tan legible. El universo-luz de Rembrandt, el universo-éter de Velázquez, nacidos casi de una filosofía o de una teología formulada en color, interesan de paso a Goya, pero le interesan más otras cosas: gracia, pasión, leyenda, seducción dramática o humorística, sentido coreográfico. Poseía la ciencia de la pintura por razones infusas que respeta, pero en las que no insiste. Relaciones de forma y espacio, orden de volúmenes y vacíos, la luz sicológica del holandés, la interioridad respirable de Velázquez quedan más allá. Junto a «Las Meninas», la familia de Carlos IV es trabajo de imaginero. Allí donde Velázquez vislumbra un universo, Goya se limita a ver un fondo. Lo que en el retrato velazqueño atestigua un alma en su cuerpo, y en los de Rembrandt un espíritu en su halo, en Goya suele ser caracterización social. También es verdad que le bastaba con esto para ser inimitable.

Junto a obra tan despreocupada del asunto teórico, el arte moderno pisa en yermo. Ni Klee, ni Mondrian, ni Pollock, ni Hezbin deben considerarse deudores.

La voluntad de Goya fue más lejos que la mano. Su subversión técnica es insignificante frente a la emotiva, y ésta va a expresarse casi a su pesar, pues lo que a él le gustaba era ser pintor de la Corte. La irreductibilidad de su amargura le hizo ser mucho menos y mucho más.



EL INFANTE DON FRANCISCO DE PAULA ANTONIO (Boceto para el cuadro de «La Familia de Carlos IV»).—Museo del Prado



LA MAJA DESNUDA (Fragmento).—Museo del Prado



LA MAJA VESTIDA (Fragmento).—Museo del Prado

Goya procede de la calle: es su afición y su origen. Entra en Palacio con bastante ambición y con cierto desdén: éste no aparece más que cuando pinta. De la otra hablan sus cartas y sus actos, hasta el punto de hacernos pensar que Goya detestaba lo que no tenía y porque no lo tenía. En el fondo le inspiraba bastante respeto lo mismo que le irritaba, los dones de un mundo que no era el suyo. En el retrato de los Borbones, la exhibición de ornamentos reales sugiere un verdadero fetichismo hacia todo lo que puede hacer Reyes a los Reyes. Joyas, espadas, plumajes son acariciados por su pincel casi con codicia. Recordando «Las Meninas», que parece un frente de fantasmas en un desierto, la versión de Goya constituye un himno al *atrezzo* de la realeza. Las personas reales son tratadas con menos benevolencia.

Su oficio de pintor sufre las mismas disyuntivas. Existe en Goya una formación clásica que no puede dejar de respetar. Los arquetipos son violentados, parodiados, contorsionados; pero aún son los tradicionales. La paleta tarda mucho en liberarse de un preciosismo casi de miniaturista, orfebre o decorador de abanicos. Velázquez, Rembrandt y la Naturaleza fueron sus maestros, así lo confesaba. No supo lo que debía a Mengs, a los retratistas sajones, a los maestrillos napolitanos y romanos, a Watteau y a Boucher. Ellos también se hallan en su pintura, corrompidos si se quiere pero reconocibles, como los moldes estereotipados de la porcelana del Retiro, el taller de Bayeu y todo lo que por razones de oficio hacía sentirse fino a un hombre que no había nacido para eso.

Este forcejeo de ambición y amargura, este aceptar y rechazar, «esta soberbia encadenada», otorgan su grandeza a la obra goyesca. Carácter contra estilo, he aquí la lucha. Lo primero prevalece sobre lo segundo. Goya hombre marca a Goya pintor. Empieza degradando una estética cuya servidumbre le irritaba y unos modelos a los que servía porque pagaban. Esta tortura interior se expresa tímidamente en los retratos de Corte, claramente en los aguafuertes y con soberbia inaudita en la pintura negra, dentro de espacios en los que Goya puede ser realmente igual a sí mismo. Han desaparecido las razones de protocolo. Es libre y va a demostrarlo hasta la ferocidad. Ahora pintará lo que se le antoje. Ahora va a hacer «lo que le da la gana».

Así descubre Goya que la pintura no es un acto de subordinación, sino lo contrario. Puede ser la prolongación orgánica de una persona. Pintando,

el pintor sólo es responsable ante la pintura. Cuando Goya alcanza esta, certeza se ha rebelado ya contra el oficio, contra el modelo y contra el propio Goya. Se rebela negando: Velázquez, Venecia, los holandeses, los italianos y todo lo que con su firma había dejado en Palacio. La pintura negra, aconsejada por una locura que, según Casou, equivale a la plena posesión de sí mismo, es nihilismo pintado. Goya quiere destruir el mundo y la pintura y así descubre otra cosa: la pintura no puede ser destruida, incluso cuando la anima una voluntad implacable. Su sola materialidad, su tacto, su monotonía o su diversidad, una luz junto a una sombra, un negro sobre otro, le bastan para ser. Pintar con pinceles o con las uñas, arrojar colores a manotazos, aplastarlos o emborronarlos, es lo mismo: lo que queda sobre la tela tiene un sentido, testimonia una vida, responde a algo. Existe.

De la última experiencia goyesca que se ha llamado pintura negra, derivan dos revelaciones supremas que, éstas sí, van a determinar profundamente el arte moderno.

Una es la autonomía absoluta del pintor en su obra. Otra, la autonomía absoluta de la pintura en sí misma.

Cuando Goya nos hace ver que la primera exigencia de un retrato, más que parecerse al retratado es parecerse al pintor, abre la puerta al expresionismo.

Cuando Goya nos hace suponer que la pintura se halla más cerca de los elementos que de las artes, está señalando lo que hoy se llama informalismo.

Goya no inventa el arte abstracto, pero instaura una posibilidad, o mejor, un derecho, sin el que aquél hubiera sido impracticable. En cuanto a la pintura, al demostrarnos que ni él, con su asombrosa genialidad, pudo matarla, señala el camino a todos los que, después de él, van a participar inútilmente en la misma tarea.

Oro Español



CARLOS I.

es el dorado brandy, orgullo de la Noble Casa que en el año 1730 fundara Don Pedro Domecq en Jerez de la Frontera.

Este rico tesoro para el paladar es conservado y ofrecido hoy por su séptima generación, con su tradicional calidad y pureza.

El brandy de más prestigio de España

CARLOS I.



EL QUITASOL. Museo del Prado

ENRIQUE
PASTOR
MATEOS

LO GOYESCO



na visión romántica del mundo neoclásico. Una interpretación a veces apasionada; otras, paradójica; en ocasiones, espontánea; otras muchas, convencional; personalísima siempre e incluso genial en ciertos momentos, con hondas raíces en el pasado y una influencia todavía no agotada. Así puede caracterizarse la huella del pintor Francisco Goya.

Su vida describe una elevada parábola. Nacido en un ambiente pueblerino, educado en un medio provinciano, detenido en el umbral de la Corte durante muchos años, alcanza, por fin, la consagración y la fama. Vendrá luego el desvío y tras él un exilio, no por voluntario menos triste.

Su arte, en cambio, presenta un curso ascendente, difuminado más que detenido en la senectud; son sus años de Burdeos los que de una manera particular nos hacen pensar en uno de los espíritus más tenaces, más inquietos y más sutiles de su época.

Cuando Goya inicia su carrera artística se encuentra constreñido no sólo por las exigencias de sus propios maestros y por los prejuicios de escuela en que se ha formado, sino por un ambiente en que dominan el rigor académico y los cánones clásicos.

El siglo XVIII camina hacia la fórmula razonable por excelencia, hacia el único e insustituible modelo, hacia el arquetipo universal de la belleza. Todo lo que sea separarse de ese recto camino es aberración y desvarío; todo lo que sea apartarse de los modelos clásicos es punible heterodoxia; para evitarlo, la vigilante e inquisitorial actividad de las Academias al servicio de la regla y la medida, vela, corrige y define.

Durante muchos años la obra de Goya se amolda a cánones rígidos. Sus primeros cuadros religiosos y sus primeros retratos acusan sólo una maestría incipiente; pero están lejos de sus grandes concepciones posteriores; pesan mucho

sobre él Tiepólo y Mengs, influyen también otros artistas secundarios e incluso las series más vulgares y corrientes de estampas devotas y retratos de personajes. Ciertamente, Goya empieza a profundizar en sus modelos, a perfilar con soltura, a colorear con valentía, a componer con espontaneidad, pero sin salirse del molde preestablecido.

Como pintor de cartones para tapices, Goya queda incluido en un grupo aún más estrecho y volcado a un trabajo aún más especializado y definido. Sin embargo, tal vez sea en estos momentos cuando Goya realiza la primera evasión en su arte: se aficiona a tipos y temas populares. El majo de redecilla y la encorsetada manola, tipos goyescos por excelencia, no son los únicos que le sirven de modelo; la goyesca ribera del Manzanares no es tampoco escenario exclusivo de su variada temática. Acierta a crear, huyendo del modelo holandés, un paisaje y unos personajes propios y encuentra, sobre todo, en la realidad una primera vena romántica, que alimentará su arte a lo largo de toda su vida: el pueblo.

Algo semejante a los sainetes de don Ramón de la Cruz, brecha abierta en el clasicismo literario, fueron estas creaciones goyescas con escasas concesiones a lo cómico en las que predomina la sobriedad más expresiva, mezclada, en ocasiones, con inesperadas vibraciones dramáticas en mezcla más que sospechosa.

La evolución de Goya como pintor de retratos es sumamente interesante. Algunos de ellos nos hacen pensar en los retratistas ingleses, reacios siempre al academicismo europeo y, en cierto modo, prerrománticos. Una especial elegancia, a la que probablemente se prestaban sus modelos; un nimbo, a la vez espiritual y heroico; una belleza nueva, sin fuerza o sin serenidad, caracteriza estos retratos. Goya se ha hurtado de manera suave, pero clara, a los rigores de escuela.

Con todo, su gran intento, su profunda revolución, va a realizarla en un sentido opuesto al intentar la utilización de lo feo como categoría estética. Su empresa es tanto más atrevida cuanto que es precisamente la familia real el objeto predilecto de esta experiencia. Los Reyes Carlos III y Carlos IV, y muy especialmente la Reina María Luisa, serán sus primeras víctimas; la Infanta doña María Josefa caerá de una manera especial en la órbita de su implacable

CONFIE A PROFIDÉN

el cuidado de su boca



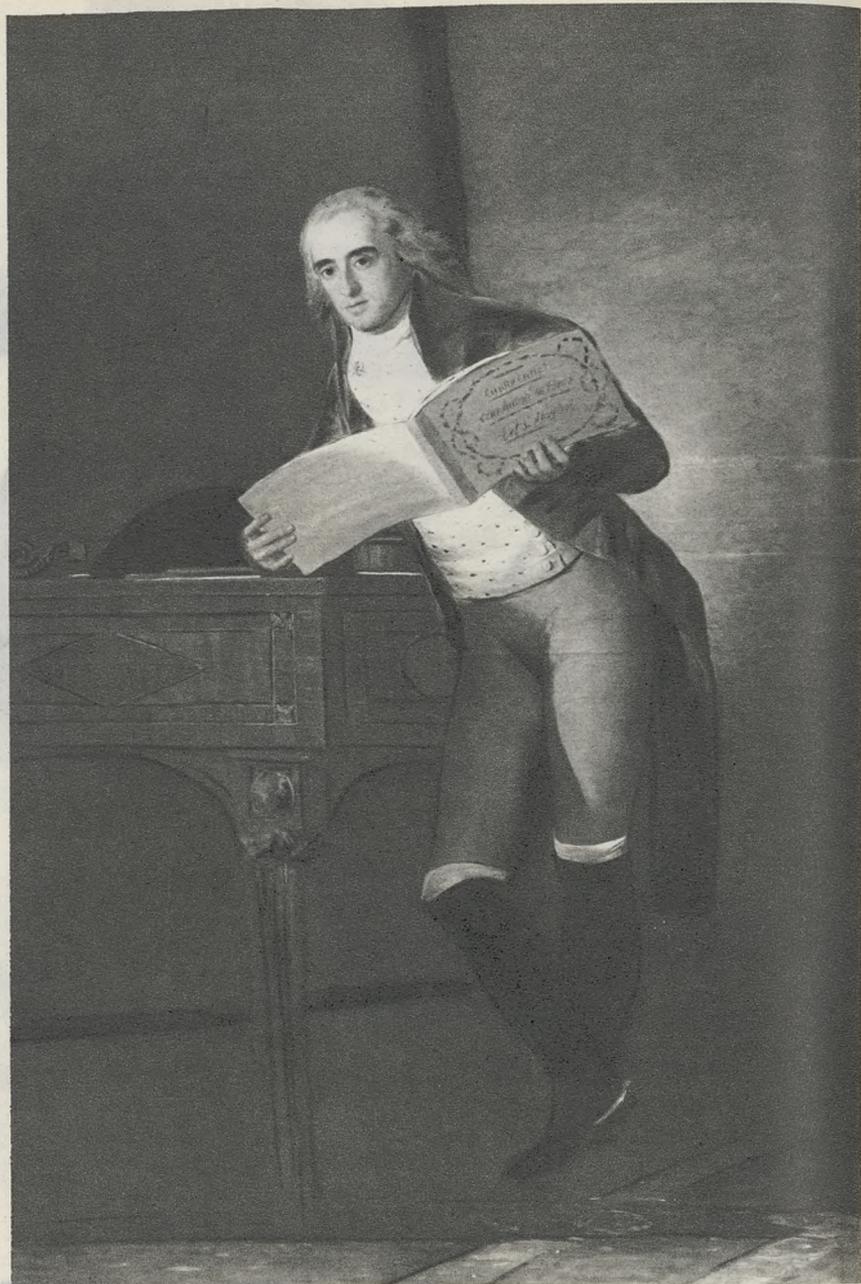
2

productos de los



**LABORATORIOS
de investigaciones
y preparaciones
odontológicas**

PROFIDÉN



EL DUQUE DE ALBA. Museo del Prado

pincel. Fernando VII hará perdurar este sordo y vigoroso alegato contra la dinastía borbónica. A lo largo de su obra podremos observar en el artista una especial complacencia en conseguir los más brillantes destellos de su arte en una temeraria exaltación de lo feo.

Llegado el momento de su consagración, Goya puede ensayar una nueva y definitiva faceta de su temperamento romántico: lo arbitrario. Desde sus primeras escenas de brujas hasta las pinturas negras, desde los caprichos a los disparates, sus inquietudes, traspasando los límites de lo feo, penetran en el mundo de lo fantástico. Los cánones clásicos resultan doblemente transgredidos, puesto que este universo no solamente está exento de realidad, sino también de orden; no es una idealización del mundo existente, una creación de ejemplares más bellos y más razonables, impulso hacia un cosmos mejor estructurado, sino, por el contrario, un regreso a estadios nebulosos y caóticos, a formas todavía imprecisas, a colores sumamente complejos, a expresiones salvajes, a representaciones instintivas, a temas inexpresables, a composiciones monstruosas. En menos palabras: a algo que postula el sueño de la razón.

Hay algo que precipita, aunque no desencadene esta evolución; algo que detiene la carrera de Goya, y, sin embargo, espolea su arte, en los momentos en que éste parecía haber llegado a su plenitud, mientras que su personalidad oficial era aún susceptible de mayores honores y provecho. Los cuatro caballos apocalípticos arrasan España durante seis trágicos años. Goya, que, víctima de la inestabilidad política, termina pronto su vida cortesana, emprende una nueva y culminante peregrinación interior; se hipersensibiliza frente al dolor, su arte trata de encontrar sentido a la tragedia, y abandonando totalmente, diametralmente, la solución clásica, sumido en la violencia, en la crueldad y en el desastre, ahonda con su pincel, pocas veces tan codicioso, en el misterio de la vida y de la muerte.

Este mundo no puede ser más real a fuerza de ser íntimo y, sin embargo, está aún más allá de lo feo y de lo fantástico. Es tan profundo que llega a parecerse extrahumano; se combinan lo banal y lo trascendente, lo ridículo y lo sublime con un ritmo apasionado, demencial, totalmente romántico.

Vueltas las aguas a sus viejos cauces no son ya las mismas: arrastran los cadáveres de la guerra y arrastran también la joven paleta del pintor de los cartones. Rodeado, como siempre, de prejuicios, pero angustiado, como nunca, por nuevas preocupaciones, Goya encontrará cierto equilibrio en un realismo

sin trabas, que se manifiesta en su última serie de retratos. Esta aspiración, alimentada en él por el magisterio velazqueño que desde antiguo pesó sobre su ánimo, llevará su arte a una meta que es ser embebido por la realidad, sin que podamos distinguir fronteras entre una y otro; lo cual no dejaba de ser demoledor en una época en que los arquitectos se esforzaban por construir peristilos sin más fundamento que las reglas de Vitrubio.

El espíritu crítico de Goya es lógico que se desarrollara con la experiencia; pero va mucho más allá de un normal desenvolvimiento. Su incisiva disección de lo feo y su estremecido contacto con el horror marcan dos etapas en la progresión de su espíritu satírico: la ironía y el sarcasmo, ambos tan personales, tan duros, tan violentos, tan poco horacianos y dieciochescos. Se adivina la protesta de Larra, se recuerda el influjo de Erasmo.

Goya, en rebeldía, protestará contra la protesta misma, criticará la crítica, elevará a la categoría de clásico lo que fue condenado por los clasicistas, y nada es exponente tan acusado de esta postura como sus creaciones taurinas. Goya es el pintor de los toros, pintor, dibujante y grabador. Exaltando los toros resumía en un tema toda la quimera de su arte, desde la vena popular hasta la metafísica de la violencia. Los toros de Burdeos son, a la vez, una añoranza de la Patria y un testamento artístico.

Goya muere cuando se avecina el triunfo del romanticismo en España y, con ello, su propio triunfo. Pero, como ocurre casi siempre, lo que en él era creación va a convertirse en escuela; lo que en él era inquietud, en fórmula; lo que para él fue tragedia, en sainete.

A mediados del siglo XIX se estrenará «Pan y Toros», una de las más grandes creaciones de la zarzuela española. Goya aparecerá en escena como un vulgar conspirador; a eso habrán quedado reducidas sus batallas íntimas, sus críticas desesperadas.

Pero a pesar de esta minimización de su postura, tiene importancia observar cómo el Romanticismo ha hecho suyo el personaje, cómo le venera descubriendo en él al precursor de una nueva sensibilidad y de un arte nuevo.

La estampa goyesca queda, pues, perfilada en la mezcla de tipos, en la alegría de vivir que precede a las catástrofes y en una crítica fácil de instituciones próximas a desaparecer.

En torno a Goya, aristócratas que alternan con toreros, majas y chisperos, que les sirven de coro. La Corte de Carlos IV, al que hacen impopular la altivez de María Luisa y la ambición de Godoy, sólo piensa en divertirse, sin temor al envilecimiento, y en conspirar sin miedo al favorito.

A este Goya fácil aunque luminoso, le hace falta una leyenda. A lo largo de su obra se descubren preferencias, amistades, tal vez aventuras. A la fantasía romántica no le basta hacer de este hombre genial, hijo de un labriego, el amo de la Corte; necesita investirle de una aureola donjuanesca; ha de llegar a la intimidad de las duquesas y hacer incluso de alguna el modelo de sus cuadros más sensuales.

Pero esta visión de lo goyesco, en cierto modo insustancial, no es completa. El siglo XIX ha desnaturalizado, en cierto modo, el legado de Goya y no puede ir más lejos.

Ha de ser en nuestro siglo cuando el arte conquiste nuevas dimensiones, se adentre en la realidad más profunda, dé curso a la más atrevida arbitrarie-



LA VENDIMIA. Museo del Prado



dad, pretenda liberarse de todas las trabas, cuando Goya adquirirá nueva estimación y nuevo crédito.

Será ahora la ciencia, más implacable aún que la leyenda, la que pretenderá darnos una explicación de su genio. Sus enfermedades, especialmente su horrible sordera, habrán sido el origen de su arte introvertido.

Tal vez sea así, no lo sabemos. Pero no hay duda de que Goya está sorprendentemente vigente. Ese mundo que le rodea socialmente mezclado, ansioso de vivir e insatisfecho, ese mundo goyesco, tiene muchos puntos de contacto con el mundo actual, y la obra de Goya se le ofrece al hombre de hoy como un misterioso espejo.

LA FAMILIA DE CARLOS IV. Museo del Prado

JOSÉ GARCÍA NIETO

LAS PINTURAS DE "LA QUINTA"



Como todos los precursores, como todos los adelantados —no los de mentirijillas, los que se apresuran a dar un paso que está a punto de darlo cualquiera de los que marchan a su lado—, Goya no tuvo suerte ni justicia con la serie de sus pinturas, mal llamadas «negras». Se diría que el destino más inmediato se vengó un poco del egoísmo del pintor, que quiso hacer, sólo para él,

una de las obras más avanzadas y geniales con que cuenta el arte de todos los tiempos.

Sobradamente conocido es el origen de estas pinturas que decoraban las paredes de la «Quinta del Sordo», la propiedad que adquirió el pintor en la orilla de allá del río Manzanares, huyendo del Madrid que tanto había tirado de su vida y de su genio, y que supo ganarse a fuerza de voluntad y de ese oscuro e indeclinable mandato que le llevaría al cumplimiento de su poderosa órbita vital. Pero olvidada la obra y pasada la finca de mano en mano, destruido el edificio, en fin, si no hubiera sido por el cuidado y la fe del banquero barón D'Erlanger, que encargó levantar las pinturas de los muros del salón y del comedor de «la Quinta», hoy no contaríamos con este inigualable legado.

A la Exposición Universal de París, celebrada en el año 1878, llevó D'Erlanger la preciada colección —una vez pasados los frescos a lienzo por Salvador Martínez Cubells— y, sencilla y naturalmente, las pinturas no gustaron. Fue una suerte la miopía de los espectadores de este tiempo, porque, de haber despertado admiración lo expuesto, con toda seguridad habría salido alguna oferta de compra, a la que D'Erlanger no hubiera podido resistirse.

Lo cierto es que las «fracasadas» pinturas volvieron a España y que el barón las regaló al Museo del Prado. Con poco más de diez líneas se agradeció en una Real orden al generoso donante este regalo sin precedentes, y hoy, instaladas total y definitivamente en nuestra primer pinacoteca —estuvieron provisionalmente en la Presidencia del Consejo de Ministros—, las «pinturas negras» se ofrecen al visitante como un manjar que todavía requiere una determinada atención y un delicado punto de vista.

Se dan los años 1819 y 1823 como fechas probables entre las que estuvieron realizadas las pinturas. Catorce motivos en total, distribuidos en dos estancias de la «quinta». Y ahora, en las paredes de nuestro Museo, único testimonio, para que sobre él se hagan cábalas, intentando averiguar la intención del pintor o el gusto que le llevó a la elección de estos temas, o el momento psicológico por que atravesaba para llevar a término tan sombrías invenciones. Se ha hablado de su falta de vista en aquellos años —sin contar



UNA MANOLA

AQUELARRE



con que más tarde aún pintaría el minucioso y clarísimo retrato de Muguiro, o concebiría la portentosa luminosidad de «La Lechera de Burdeos»; se ha dicho que su razón no andaba ya entre las debidas casillas; se ha tratado de descubrir un sentido panfletario y denunciador en algo que pintó para su exclusiva contemplación o la de sus íntimos. Y en la interpretación de los temas no ha habido crítico o aficionado a la pintura que no haya tratado de dar su explicación particular y diferenciada. Hasta los títulos con que hoy aparecen en el Catálogo Oficial del Museo —naturalmente útiles para irse entendiendo— son perfectamente discutibles y es posible que en el tiempo se admitan sensibles variaciones, a medida que vayan descubriéndose datos más concretos sobre tan escurridizas y siempre provisionales interpretaciones.

Entre tanto, ahí están esas catorce pinturas, adelantadas en un siglo a novísimas expresiones plásticas, dando una medida del genio de Goya que no hubiéramos tenido sin la suerte de su presencia actual. ¿Sátira...? ¿Quién lo duda! Pero sin el chato comentario de la paráfrasis concreta, de la caricatura política o social de semanario de poco precio. ¿Humor...? ¡Naturalmente! Otro adelanto genial al humor negro de nuestros días, perseguido por algunos de los mejores caricaturistas del mundo. Pero esto no podían verlo los inmediatos exégetas de Goya, que no entendieron cómo aquello pudo ser pintado «para hacer reír»... ¿Anécdota...? ¿Clave...? Sí; seguramente todo ello; pero, sobre todo, más todavía, algo más importante y de más difícil diagnóstico.

Es verdad que Goya concibe estas pinturas en una época en que está de vuelta de todo; amargado y enfermo; experimentado de tristezas; saturados sus ojos de desastres y de horrores. Pero, además, acaso por primera vez en su vida, está profundamente solo, que es tanto como decir que está significativamente libre. Libertad que no ha tenido a lo largo de más de medio siglo de luchas, de triunfos, de fracasos también, de solicitudes sin descanso, de perseguir ese fantasma de la gloria, siempre huyendo delante de quien intenta atraparle, siempre dejando insatisfecha el hambre de su perseguidor. Es el momento en que Goya, que se nos aparece como uno de los pintores más sinceros de toda la historia de la pintura, se encuentra por vez primera con la libertad de su expresión, esa hacia la que ya había escapado en intentos menores, tomando como instrumento sus colecciones de dibujos. Pero aun ahí, salvo en contadas excepciones, hay algo sistemático y condicionado, algo que responde a un plan o a una intención conducente a unos fines determinados. Su absoluta libertad, su desnuda «real gana» ante la superficie blanca, infinita de posibilidades, es en las paredes de este retiro donde



EL DESTINO



AL AQUELARRE



RIÑA A GARROTAZOS

LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO





DOS MUJERES Y UN HOMBRE



DOS FRAILES



LA LECTURA

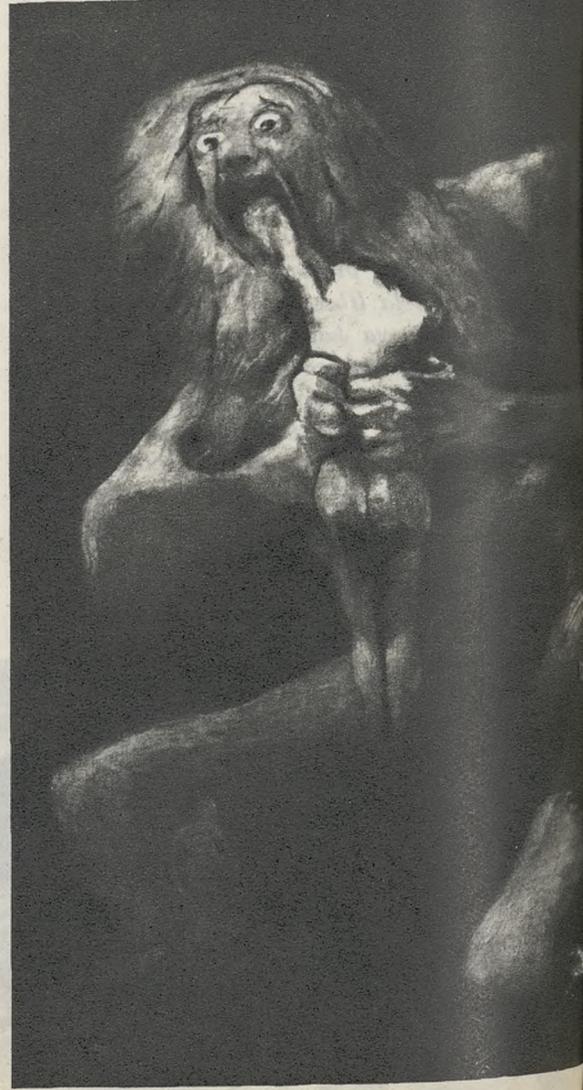
PERRO ENTERRADO EN LA ARENA



JUDITH Y HOLOFERNES



SATURNO DEVORANDO A UN HIJO





PEREGRINACIÓN A LA FUENTE DE SAN ISIDRO

actuará de una manera terrible y auténticamente personal, agresiva e independiente, sin objeto ni espectador inmediato, sin precio con el que cumplir, sin halago que esperar, sin gusto al que acomodar la dinámica poderosa del genio.

Debemos pensar que Goya —pese a lo que puedan decir los cómodos propagadores del tópico social— no hizo otra cosa que «atender», de la mejor manera que supo, a lo que le pedían, tratando constantemente de «esmerarse» y de «acertar» con el gusto o la finalidad del cliente. E ingresa en la Academia con el cuadro que cree más apto para inclinar el favor de los jueces, y se desvive por encontrar una temática sugestiva y nueva para los cartones de la Fábrica de Tapices, y ataca los cuadros religiosos, ciñéndose hasta donde puede al deseo de quienes se los encargan, y retrata intentando agradar al modelo, sin que por todo esto, naturalmente, se ahogue la fuerza de su genialidad ni se prostituyan sus hondas y sustanciales bodas con la pintura, de las que se eleva sobre el tiempo y el accidente su poderosa entidad.

Digamos que Goya, en los años de «La Quinta», estaba harto de halagar, de escuchar y de complacer, de ser cortés y cortesano. Pero no ejecutó un doble juego, como algunos pretenden hacernos creer, cumpliendo el encargo del retratado y transmitiendo intencionadamen-

te para la posteridad la ridiculez de su físico y la fealdad de su alma. Que en unos retratos pusiera más amor y entusiasmo que en otros es algo que no cuenta en este orden de ideas. Pero él trataba de que la obra se pareciera al modelo, porque, entre otras cosas, esto era lo que se le pedía... La Reina María Luisa lo escribe, satisfecha: «Me retrata Goya; dicen que sale muy bien.» Y él, indudablemente, intentaba, en lo que de su voluntad dependía, que «aquello saliera bien»; es decir, en principio, a gusto del consumidor. Si sus modelos no eran en ocasiones más bellos o más «nobles» —subrayemos la palabra— no era culpa del pintor ni de los retratados. Pero los tiempos pedían «parecido», y de aquí que, después del genial autor de «La familia de Carlos IV», fuera Vicente López quien se alzara con el cetro de la moda en la pintura: es decir, un fiel, limitado y brillante fotógrafo.

Por eso, sobre la interpretación temática de las pinturas de «La Quinta», creemos que se eleva la importancia de esa soberana libertad del genio, que se encuentra al fin en posesión de un arte sin mediación y sin finalidad inmediata. Hay en estas catorce «declaraciones» horror y angustia, desesperación y humor, pesimismo y lección, moral y escepticismo, crítica y miedo, tragedia de la vida y presencia de



DOS VIEJOS COMIENDO SOPAS

(Esta colección de las pinturas de «La Quinta» se encuentra en el Museo del Prado)

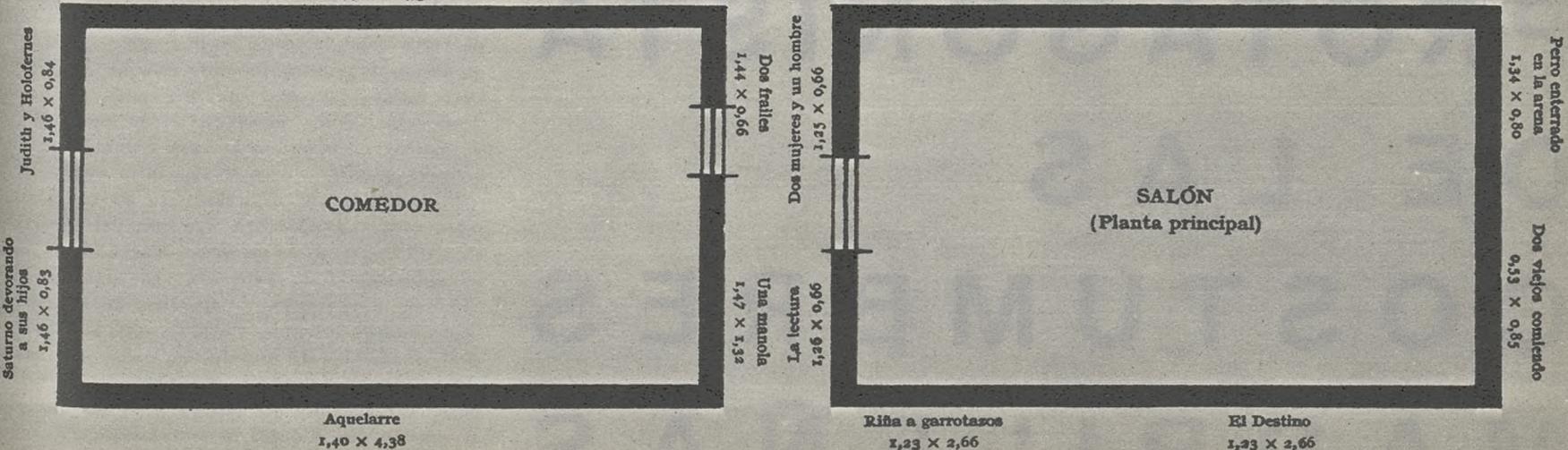
la muerte; pero todo ello como síntesis de una enorme personalidad angustiada por conceptos mayores, no preocupada de componer crítica menuda con claves veladas por la circunstancia.

El Goya de estas pinturas es más Goya que nunca, porque ha desaparecido de su voluntad hasta aquello que siempre le llevó a escalar un peldaño más en la consolidación de su humano prestigio. En estas paredes escribió sus «memorias», el «cuaderno íntimo» de su alma, la medida del dolor del mundo condensada en su bárbaro y ternísimo corazón.

La romería de San Isidro
1,40 x 4,38

Al Aquelarre
1,23 x 2,66

Peregrinación a la fuente
de San Isidro
1,23 x 2,66



Disposición que tenían las pinturas en las paredes del comedor y el salón de «La Quinta del Sordo»



LAS LAVANDERAS. Museo del Prado

ANTONIO DE OBREGON

PROTAGONISTA DE LAS COSTUMBRES MADRILEÑAS



s habitual en los artistas cierto desdén por todos aquellos aspectos del arte que no son la cima de sus aspiraciones estéticas. Estas notas sobre Francisco de Goya y Lucientes nos harán ver no sólo su capacidad para la creación, sino para buscar utilidad y acomodo a su obra, aceptando lo

que se le proponía, tratando de complacer y cumplir y buscándole salidas nuevas y comerciales a su arte. Tenía que ser así quien en tan poco tiempo se puso a la cabeza del movimiento artístico europeo, con un bagaje nuevo, inspirándose en motivos distintos, sin dar la espalda a lo vital y cotidiano, no sólo dedicándose a pintar, sino adquiriendo afanosamente la técnica del aguafuerte, del grabado, del aguatinta, de la litografía, y elevando a sus más altas cimas el tapiz.

Algunos suponen que es Felipe V quien importa a España el gusto por las tapicerías. Desde Carlos II existen en los Reales Palacios de Madrid cientos de ellos de todas clases, y seguramente es la Corte de España la que más inclinación tuvo por ellos. Nuestra comodidad, el frío, la necesidad de cubrir grandes muros, la herencia caballeresca, el buen gusto y las grandezas de quienes habían descubierto mundos, hicieron que en nuestro país se cultivase siempre la tapicería. Habíamos poseído y gobernado Flandes, sabíamos lo que era bueno y lo que era malo y, durante épocas enteras, se trajeron los mejores del mundo. Un día se mandan tejer en oro las victorias de Carlos V; los caprichos del Bosco, aparecen otra vez colgando de los muros de los alcázares y, en los días de ceremonial, se cubrían con tapicerías los balcones, las sobrepuestas, las paredes de las habitaciones, así como las tiendas de campaña de los generales, en los campamentos.

Tierra, pues, de culto a la tapicería, desde muy antiguo se revela esta afición, y así, la Reina Ana, esposa de Felipe II, nombra, en 1578, a Pedro Gutiérrez, natural de Salamanca, «oficial de hacer tapicería y reposteros». Se instalaron talleres de tapicería en Salamanca y luego en Madrid, con el tapicero Antonio Cerón, sucesor de Gutiérrez. Felipe V dio, eso sí, gran impulso a la fabricación de tapices, con Jacobo Vandergoten.

La Guerra de la Independencia supuso un retroceso, pues las fábricas fueron convertidas en cuarteles, destruyendo tapices y telares.

* * *

Cuando Goya entra en la Fábrica de Tapices lo hace por la puerta grande y con quince mil reales de sueldo. Los flamencos no recordaban haber visto nunca tal cantidad de motivos, de bocetos, de originalidad, como los que Goya preparó para la tapicería.

Fue una irrupción sonada. La Corte y el pueblo aplaudían sin reserva cada vez que veían un tapiz de Goya reproduciendo escenas del natural. Era un suceso de público, un éxito general. La Fábrica tuvo nuevos impulsos con la llegada del pintor genial que creaba un nuevo estilo de tapicería y algunas de estas obras eran exhibidas en las galerías de palacio o en el palacio de Oñate.

Los cuadros que sirvieron para los mejores tapices son: «La merienda a orillas del Manzanares», «El baile», «Riña en Venta Nueva», «Un paseo de Andalucía», «El bebedor», «El quitasol», «La cometa», «Los naipes», «Los niños de la vejiga», «Los niños de la fruta», «Ciego tocando la guitarra», «La prendería», «El puesto de loza», «La boda», «El herido», «La nevada», «Los pobres», «La vendimia», «El agosto», «El militar y la señora», «La acerolera», «Los niños a la soldadesca», «Los niños del carretón», «El juego de pelota», «El columpio», «Las lavanderas», «El novillo», «El perro», «La

fuentes, «El niño del árbol», «El niño del pájaro», «Los leñadores», «El cantador», «La cita», «El médico», «El resguardo de tabacos», «La florera», «Las mozas de cántaro», «Las gitanillas», «El balancín», «Los zancos», «El pelele», «Los chicos del árbol», «La gallina ciega» y «El niño del cordero».

¿Hay cronista mejor con los pinceles? Esta tanda de cuadros y tapices costó 242.700 reales, ascendiendo el coste general de cuarenta y cinco cuadros y noventa y dos tapices, pagados por la Casa Real, a 817.956 reales con 21 maravedises.

El éxito satisfizo mucho al Rey, que asignó a Goya 50.000 reales de sueldo, coche y casa. Era su pintor de cámara.

* * *

Goya era comercial. Su arte había encontrado una aplicación que, a la vez que le permitía una posición desahogada, contribuía al florecimiento industrial del país.

La siguiente carta de «nuevo rico» prueba su holgura económica. En ella pregunta a su amigo, enterado de estas cosas, dónde colocará mejor su dinero:

«Dime tú, que tienes talento y tanto tino en las cosas, dónde estarán mejor cien mil reales. ¿En el Banco? ¿En vales reales? ¿En los gremios? ¿Dónde me traerán más utilidad?...»

Mientras Goya, capitalista, escribía esto, muchos artistas de menos condiciones y aptitudes comerciales o sin ninguna, no tenían qué llevarse a la boca o iban rotos y mendados.

Todo esto estaba rodeado de una aureola de popularidad. El pintor aragonés trataba a las duquesas como majas y a las majas como duquesas. Y éste era un secreto infalible.

Goya prestaba su *birlocho* (su coche con cuatro ruedas) a las manolas para que fueran a aplaudir a *Costillares*. Al regresar de la corrida, las retrataba, sofocadas como estaban del aire y del sol, y así aparecen en los frescos de San Antonio de la Florida y en los tapices de Santa Bárbara.

La Corte, aplaudía; el pueblo, ensalzaba. Goya era una especie de torero en el ruedo nacional. Como los artistas de otros tiempos, era aclamado y admirado.

* * *



LA GALLINA CIEGA. Museo del Prado

Todo tiene su fin, porque nada es durable. Después del florecimiento viene la decadencia. Se empezó a decir que los tapices eran cada vez más difíciles de hacer, por la transparencia de las tintas, el vigor de los tonos y las pinceladas que ayudaban tanto al efecto de las figuras. En un comunicado de la Fábrica se dice: «Majos y majas con tantos adornos, cofias, cintas, carambas, gasas, alamares y otras menudencias, que se gasta en ellas mucho tiempo y paciencia y no produce nada el trabajo.»

Entonces, los maestros de la tapicería se dedicaron a rebajar la obra del artista, haciéndola más «apta». Se modificaba con preparaciones al temple el original, encima del óleo, tapando las figuras «que sobran»: árboles, nubes... Los «técnicos» habían ganado la partida, y lo único que puede decirse es que, si de ellos hubiera dependido, no estaría hoy en el Museo la magnífica colección de los tapices.

Es evidente, por una parte, que el artista crecía en inventiva y ambiciones, creándose nuevos problemas para resolver, pero también lo es que la Fábrica prefería lo fácil, no quería aventuras. Algunos de sus cuadros no se hacían, sus originales llegaron a verse arrumbados. Entonces el pintor se negó a trabajar para la Fábrica de Tapices, y así se lo manifestó —porque sabía decir las verdades— a Carlos IV y a Godoy.

De esta maniobra contra Goya dan fe Cruzada Villamil, muchos papeles de la época y los documentos existentes en manos de Zapater, amigo íntimo del artista.

Se llega a la conclusión de que Goya dio muchos más pasos en busca de público, de la comprensión general, de la productividad, que ésta diera hacia él, a pesar de haberles llevado al éxito económico, poniendo a tan gran altura la tapicería española.



LA MERIENDA A ORILLAS DEL MANZANARES. Museo del Prado



LA MAJA Y LOS EMBOZADOS. Museo del Prado

EL SUEÑO DE LA RAZÓN



umano, demasiado humano, podría gritar alguien a la vista de estas sus criaturas. «Un día senté a la belleza sobre mis rodillas y la encontré amarga», habría condescendido a contestar, explicativamente, el pintor. No era, en verdad, suya la culpa. Goya hace con sus grabados la primera radiografía de la vida, ofreciéndola monda y lironda, dejándola tiritando en la desnudada verdad. Nos enseña el otro lado de la luna, donde bajo la sonrisa se esconde la mueca horrible, donde bailan en la cuerda floja seres, ideas y cosas que parecían serios, solemnes y seguros.

«Nadie es indiferente ante Goya», ha escrito Ortega. Esta toma de posición se hace aún más viva ante sus grabados. Ellos son su diario íntimo, su doliente memoria, la confesión de los secretos que de otra manera no se había atrevido a decir.

Si carga las tintas es porque la vida le colma, mientras duerme, su tintero, porque la razón se le escapa a las sinrazones poderosas, como una intuitiva posesión del mundo. Los monstruos del monstruoso Goya son próximos y prójimos. Él se ha topado con ellos en la esquina. Él les ha metido amor y ternura entre pecho y espalda. Es el primer psicoanalista, el anticipador de todos esos dramáticos encuentros que andando el tiempo nos va a proponer el surrealismo más sincero y valiente y hay en su mundo de superstición y brujería, en su alegato funeral, en sus caras bifrontes y cuerpos volantes no poco de lo que luego Marc Chagall, desde su alma esclava, iba a brindarnos en tecnicolor.

Pies, ¿para qué os quiero? Aquí está el toro, embestidor, difícil, sombrío, rumiador, cruel y paciente del misterio. Aquí está Goya, con visión de postimerías, salvando a las cosas de la nada, embajador de la subterránea y escondida pasión donde habita la vida.

«No es un moralista ni un amonestador, sino un indignado», dice el goyesco Ramón Gómez de la Serna. «Aparte del hecho de que es un artista grande, y pudiéramos decir original y único, Goya se hace notar por ser en sus Obras Logradas el tipo casi perfecto del hombre que sólo conoce la aflicción y no el fin de la aflicción», ha escrito Aldous Huxley.

Este saberle sufriente, muriente, es lo que da mayor dimensión a su agitado lamento, a su cataclísmico modo de contarnos la vida y la muerte, ese pujar del ser por manifestarse y trascender. Y el poeta lo va a retratar, a él y a sus dibujos:

*La dulzura, el estupro,
la risa, la violencia,
la sonrisa, la sangre,
el cadalso, la feria.*

*Duendecitos. Soplones.
Despacha, que despiertan.
El sí pronuncian y la mano alargan
al primero que llega.
Ya es hora.*

¡Gaudeamus!

*Buen viaje.
Sueño de la mentira.
Y un entierro
que verdaderamente amedrenta al paisaje.*

El paisaje cortesano y político de sus Madriles se asusta, naturalmente, con el entierro que Goya hace desfilar ante sus tranquilas y apacibles narices. Los primeros titubeos e indecisiones del Goya grabador han pasado a la historia. En la decisión de «Los Caprichos», la línea y su ejecución prueban bien que Goya conoce y domina bien el oficio. Mayer señala que junto al Quijote constituye la obra española más popular y le concede valor mundial análogo a la obra cervantina. Pero no corrió tan pronto su suerte al aparecer.

La serie de estampas que en 1797 se anunciaba compuesta por 72, al precio de 288 reales, sale en 1799 aumentada hasta 80. Al frente, dando fe de vida, el autorretrato del grabador, donde un Goya circunspecto y tieso, con sombrero de copa, parece anunciar la gran liebre de fiebre y frenesí que, como un prestidigitador, escondía. A ese retrato le deja paso la estampa que pasaría a ser la 43, «El sueño de la razón produce monstruos», que antes se había titulado, con cartel que bien anunciaba el propósito del artista, «Idioma universal dibujado y grabado». Se vendieron en una tienda de la calle del Desengaño, número 1, frente a la casa que Goya habitaba en Fuencarral, pero no debió de ser mucha la demanda, como precisa el artista en la carta en la que ofrece los aguafuertes al Rey:

«Excmo. Sr.: La obra de mis caprichos consta de ochenta láminas gravadas al Aguafuerte por mi mano. No se vendieron al público más que dos días a onza de oro cada libro; se despacharon veinte y siete libros. Pueden tirar las láminas cinco o seis mil libros. Los extranjeros son los que más las desean y por temor de que recaigan en sus manos después de mi muerte quiero regalarlas al Rey mi Señor para su calcografía. No pido a S. M. más que alguna recompensa a mi hijo Francisco Javier Goya para que pueda viajar; tiene afición y gran disposición de aprovecharse. Si V. E. tiene a bien el hacerlo pre-

sente a S. M. le quedaré sumamente agradecido. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid, 7 de julio de 1803. Excmo. Sr. B. L. M. de V. E. su más atento servidor. Excmo. Sr. D. Cayetano Soler.—Francisco de Goya.»

La buena Prensa, que a favor del hervor romántico le acompañará luego, hasta convertirle en el pintor español por antonomasia, iniciaba ya sus juicios a favor. El *Diario de Madrid* publicaba esta nota sobre «Los Caprichos»: «Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede ser también objeto de la pintura, ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda la Sociedad Civil y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice.

«Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales, no sería temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes.

«Considerando que el autor no ha seguido los ejemplos de otro ni ha podido copiar tampoco de la Naturaleza, y si el imitarle es tan difícil, como admirable, cuando se logra; no dexará de merecer alguna estimación el que, apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente obscurcida y confusa por la falta de ilustración o avalorada con el desenfreno de las pasiones.

«La Pintura (como la Poesía) escoge en lo universal, lo que juzga más apropiado para sus fines; reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la Naturaleza presenta repartidos en muchos y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.»

Es verdad que se aparta de la Naturaleza. Pero no por evasión, sino a fuerza de penetrar hasta el tuétano de la realidad. Mejor es que se aparta de los compromisos, que se salta todas las barreras convencionales, y vuela libre y sin ataduras. Goya mismo lo remacha en una epístola familiar: «He logrado —dice— hacer observación, puesto que las obras cuando son encargadas no ofrecen ocasión alguna para ello y el capricho y la intención no tienen donde desarrollarse.»

¿Qué observación la suya! Paradójica, incongruente manera de explicarse y explicarnos. Hay un destino compartido y una catártica propuesta en sus dibujos. La superstición, la máscara, la hipocresía, son puestas en tela de universal juicio. Los títulos tienen el encanto de un lenguaje sencillo y burlón, irónico y doméstico, entre pedagógico y desenfadado: «Tal para cual», «Dios la perdone, y era su madre», «Se quebró el cántaro», «Hilan delgado», «¡Lo que puede un sastre!», «Trácala perro», «Despacha, que despierta».

Hay obsesión por la mujer, y los penúltimos biógrafos y escrutadores ven a la Duquesa de Alba por todas partes, como en «Sueño de la mentira y de la inconstancia», donde el propio Goya aparece estrechando a la que fue su gran pasión en figura de dos caras y con alas de mariposa.

La brecha ha quedado abierta, como herida que no cicatrizará jamás. Que lo diga Quevedo y que lo cuente todo el humorismo español, toda la despiadada y tierna forma de escudriñarle a la vida sus humores. Hay desgarró, y hay dulce herida del tiempo en instantes que fija para siempre, en contrastes que tienen algo turbador y revolucionario.

Y hay una brecha grabadora, de aguainta y dibujo, que sigue adelante, por laberintos oníricos, por visiones cada vez más esotéricas y mágicas. El horror de la guerra da origen a «Los desastres». El otro horror del ruido, a la «Tauromaquia», cuyo ilustre ascendiente tan bravamente hereda otro apasionado español, Pablo Picasso. Allí Goya consigue fijar el toro de lo fugitivo, parar el movimiento, como sólo acertaría luego la cámara fotográfica. Y vienen «Los Disparates», nombre que le dio Beruete a la serie conocida con el de «Los Proverbios», y sobre cuya oscuridad todos los doctores en la materia resultan unánimes.

La patética orquestación, el tono de beethoveniana elegía que sonaba gravemente en «Los Caprichos», se hace en «Los Disparates» fábula subconsciente. Es el trallazo expresionista, la insubordinación y la insurrección, la fusión por la confusión. «Todo movimiento del infinito se efectúa por la pasión y ninguna reflexión puede producir un movimiento», dice el atormentado Kierkegaard. Todo está en sí mismo y es suficiente por sí. La alegría popular, vital, comunicante de Goya parece hoy trocada por una afición loca, entusiasta por lo oscuro y caótico, como si siguiera postulados del suicida pensador expresionista Otto Weininger.

Si antes emparentábamos con Quevedo, ahora tocamos con Novalis. Es el Goya suprarromántico, problemático, cósmico. En la hora de su voluntario apartamiento, nos da una visión turbadora de su sueño o de su razón, de su desvarío o de su lucidez, de su misticismo o de su carnalidad, o quizá de todo a un tiempo. Los frutos artísticos son espléndidos. Vossler lo explica así: «Contempla la vida moderna con los ojos de un artista de la época barroca, casi con la mirada de un hombre de la Edad Media, y la reproduce con la saña y el tedio de la vida característicos de un Quevedo.» En algunos momentos, a este gran abuelo del arte de nuestro tiempo parece convenirle la sentencia de Baudelaire: «El arte moderno tiene una tendencia esencialmente demoníaca.» Otras veces, todo parece dotado de un ala invitadora a la claridad. Y, siempre, siempre, de pasión por la verdad, pasión real y loca. Baudelaire, en quien tanto influyó, que tan finamente le conoció en seguida, lo explica así: «El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos nacen viables, armónicos. Nadie ha tenido más audacia que él en el sentido de lo absurdo posible.» Estamos tocando casi, casi, conceptos filosóficos de hoy mismo.

Algo de ensayista, incisivo, crítico, tuvo el Goya grabador, padre de tanta turbadora y fantástica criatura, como nos ha dejado en una aventura que se llama drama, libertad y belleza. En una palabra, que se llama Goya.



Contra el bien general.



Que locura!



Siempre sucede.



Así sucedió.



Con raxon ò sin ella.



Lo mismo.



Tanto y mas

52



Por que?

Iniciamos con este número la publicación sistemática de textos que, por su trascendencia, merezcan su conservación y manejo encuadrados aparte de la Revista, por ofrecer una larga vigencia en el tiempo. Y a este fin, reproducimos en «Documentos» los discursos pronunciados en el monasterio de La Rábida el 12 de octubre de 1961, Día de la Hispanidad, por los excelentísimos señores don Hernán Pérez Cubillas, gobernador civil de Huelva; don Luis da Cámara Pinto Coelho, embajador de Portugal; don Antonio Bermúdez Milla, embajador de Honduras, y don Fernando María Castiella, ministro español de Asuntos Exteriores.

Los lectores de MUNDO HISPÁNICO dispondrán, así, de un importante material histórico en esta hora cenital de la Hispanidad.

Discurso del Excmo. Sr. Gobernador Civil de Huelva, D. Hernán Pérez Cubillas

Excelentísimo señor ministro; excelentísimos señores embajadores y encargados de Negocios; dignísimas autoridades; señoras y señores:

Se han pronunciado muchos discursos, se han encendido muchas bengalas oratorias a la sombra de estos gloriosos muros de La Rábida. Ha resonado aquí el verbo, unas veces grandilocuente y otras íntimo y sosegado, de los más ilustres políticos, poetas y escritores hispanoamericanos. La Rábida es fuente inagotable de inspiración y es difícil sustraerse al hálito estremecedor de estas piedras doradas por los siglos y ennoblecidas por la Historia.

No intento, ni muchísimo menos, emular a tantos famosos hombres de letras y de gobierno que hablaron antes que yo en este recinto. Cúmpleme, sí, daros la bienvenida a los Lugares Colombinos en fecha tan señalada como la de hoy, y lo hago con gusto, valorando el alto honor que nos dispensáis con vuestra presencia, al mismo tiempo que midiendo en su justo alcance mis modestos recursos de palabra, sin caer, Dios me guarde, en vana retórica superficial al expresar mis deseos de una grata estancia en estas tierras y el trazar seguidamente una brevísima pincelada que refleje el profundo enraizamiento de Huelva en la gloriosa aventura, que, llevada a cabo, va a hacer en seguida quinientos años, es causa y motivo de que hoy nos congreguemos aquí.

La gesta del Descubrimiento; las andanzas y vicisitudes de Cristóbal Colón desde Portugal a la Corte de Castilla; su estancia

en La Rábida, en este mismo convento donde ahora estamos; los preparativos en Palos; la partida de las naves aquel incierto 3 de agosto, y, por último, su feliz arribo a Guanahani, el 12 de octubre de 1492, han sido y serán eternamente tema de estudio y fuente de enseñanza por su enorme trascendencia en la historia de la humanidad.

La figura del Almirante de la mar oceana, su imaginación desbordada, esa extraña mezcla de dignidad soberana y gestos teatrales que acusa el complejo carácter del gran nauta, le hacen destacar en un primer plano gigantesco sobre el fondo alucinante de hombres y paisajes que componen el cuadro multicolor de la colosal hazaña. Hombres y paisajes de estas mismas orillas del Tinto que hoy pisamos, marinos y calafates de Huelva, de Palos y de Moguer, cuyos descendientes andan entre nosotros llevando, con sencillez, los apellidos gloriosos de sus mayores. Gente dada al riesgo y la gloria del mar, experimentada y valiente, que se embarcaron con Martín Alonso Pinzón, puesta la confianza en él, para ir a descubrir la Antilla de que oyeron hablar a sus padres y abuelos, sin prestar demasiado crédito a las fantasías de aquel misterioso y desconocido personaje que intentaba buscar un camino por Occidente hacia las Indias del gran Kan.

El símbolo de este como sueño premonitorio de América, de las verdaderas y encendidas playas de un mundo ignorado, se personifica en el legendario Alonso Sánchez de Huelva, hallazgo

1

ancho don acogedor, como corresponde a lo que fue creado para capital del Imperio.

Pero diciendo esto, no se agarra lo característico de los Madriles, ya que una amalgama puede ser, y lo es casi siempre, algo

San Antonio de la Florida.

El ecuestre y cinegético horizonte que azulca desde el Campo del Moro al Guadarrama le inspiró a Velázquez los grises

cierto o acaso invención de Garcilaso, el Inca, pero que de cualquier forma sintetiza el genio, la audacia y los conocimientos náuticos de los marinos de estas riberas, signados por la Providencia para llevar a buen fin la más grandiosa obra humana que vieron los siglos.

Tras los hermanos Pinzón, de Palos, y los hermanos Niño, de Moguer, se enrola en las carabelas la más idónea tripulación que requería tamaña empresa. Van en el primer viaje (y seguirán yendo en otros sucesivos los que no murieron en La Española) los Vives y Roldán, los García Hernández, García Alonso y Gómez Rascón, Juan Quintero y Sánchez de Montilla y otros muchos de Palos, Moguer y Huelva. Van también gentes del Condado y del litoral que se hicieron famosos, como Rodrigo de Jerez, de Ayamonte, y aquel desconocido marino de Lepe que fue el primero en avistar tierra... Marinería cabal y bien dispuesta que ha de continuar después conquistando y poblando las tierras descubiertas. Primera y fecunda savia hispánica, ésta de Huelva, en los surcos del Nuevo Mundo.

Este telón de fondo, hombres y paisaje del Tinto, es el que yo quisiera que captárais hoy, en esta fecha memorable de la Hispanidad. Hombres que fueron allá a poblar y a morir, dejándolo todo, tierras y familia, en la más quijotesca obra colonizadora que pudiera soñarse. Hombres que dieron su sangre, su idioma, su cultura y su fe a cambio del honor y la gloria de la gigantesca aventura: que no otra cosa que íntima satisfacción y el servir a la Patria iba a proporcionarles el titánico esfuerzo sobre el mar tenebroso. Porque nuestros conquistadores sobrepusieron siempre su sed de gloria a su humana sed de oro, aunque no se logre en cada caso distinguir la una de la otra.

Un ejemplo histórico resume en sí lo que dieron a América, cómo se entregaron a América los hijos de Huelva. Leeré el testamento de Juan Niño, hijo de Pero Alonso Niño, de Moguer, piloto de la «Niña», gran marino y explorador audaz y una de las figuras más grandes del Descubrimiento y la Conquista. Dice así:

«En el nombre de Dios e de su benditísima Madre, amén. Sepan cuantos esta carta vieren, cómo yo, Juan Niño, natural que soy de la villa de Moguer, que es en los reinos de Castilla, hijo legítimo que soy de Pero Alonso Niño y de Juana Muñiz, su mujer, difun-

tos, que Dios hayan, vecino que soy de la ciudad de Santiago, en la provincia de Guatimala, y estando al presente en esta ciudad de Los Angeles desta nueva España de la mar Océana y estando enfermo, etc... Los bienes que tengo e lo que me deben son siguientes: Declaro que me debe Reinoso, vecino de Guatimala, diez xiquipiles de cacao; Item tengo en mi poder un esclavo indio; Item cuatro petacas encoradas en las cuales tengo en ellas algunas cosas de mercadería, ropa e menudencias; mando que se vendan por mis bienes; Item tengo dos espadas; Item un caballo ensillado y enfrenado con una silla gineta vieja; los cuales dichos bienes pongo en mi testamento a manera de inventario para que conste, e declaro que no tengo ni dexo dinero ni bienes más de lo que dicho tengo.»

Ciertamente estremece la lectura al cabo de los siglos de este testamento otorgado en tierras de la Nueva España por el hijo de uno de los más esclarecidos marinos del Descubrimiento, de aquel Pero Alonso Niño, que exploró las costas de Paria y de Curiana, y que trajo en uno de sus viajes de la Isla Margarita «bien cargada la nave de oro y plata y perlas del tamaño de avellanas» y que también, sin embargo, murió pobre en su patria de Moguer.

El testamento del moguereno Juan Niño, su caballo ensillado y enfrenado con silla de gineta vieja, sus dos espadas y el escudero indio, anticipa en tierras de Guatemala la figura del hidalgo español Don Quijote de la Mancha. Debí ser alto y cenceño, quebrada la color. Cabalgaría incansable por los verdes prados y las selvas oscuras, desfaciendo entuertos y alanceando desafortados gigantes, afirmando y haciendo imperecederos en América el genio y la gloria de España.

Tal como fue ayer, es hoy Huelva y es España: cabalga sobre rocín enjuto, más recio y andariego; acaso ensillado y enfrenado con silla de gineta vieja; en una mano la Cruz y en la otra la espada va «desfaciendo entuertos y alanceando gigantes».

Sed bienvenidos, señoras y señores, a esta tierra de hidalgos; sed bienvenidos a este primer monumento del acervo hispanoamericano, que es La Rábida: base y partida del Nuevo Mundo a que pertenecéis, descubierto y forjado por los hombres del monumental telón de fondo de estos Lugares Colombinos. Ellos supieron hacer de vosotros el más noble pueblo de hidalgos.

Discurso del Excmo. Sr. Embajador de Portugal, D. Luis da Cámara Pinto Coelho

Excelentísimos señores; señoras; señores:

Yo creo sinceramente que uno de los mayores males de la humanidad en nuestros días resulta del mal uso que con tanta frecuencia se hace de la palabra.

En efecto, es cierto que en ninguna otra época de la Historia ese extraordinario don otorgado por Dios al hombre fue en tan amplia medida utilizado para injuriar, ofender, engañar y perturbar a los individuos y a los pueblos.

Y los maravillosos recursos que la ciencia moderna pone a la disposición de los seres humanos para la expresión y la expansión de su pensamiento y que sólo debieran servir para elevarlos, perfeccionarlos y unirlos, sirven predominantemente —por desgracia para muchos— para reducirlos, envilecerlos y destruirlos.

Puede decirse, sin ironía, que en el mundo moderno las *explosiones oratorias* han producido mayores perjuicios que los que puedan causar las explosiones atómicas.

Y me parece oportuno afirmar que en el aspecto de la expansión de la palabra puede verse nítidamente confirmado que el progreso material, en lugar de confundirse con la civilización, muchas

veces es instrumento de su destrucción y del retroceso de la humanidad.

Quiere decirse: que se habla demasiado y mal.

Por todo eso, en nuestros días se tiende a considerar a la palabra como mercancía sin valor por la abundancia de la oferta, cuando no indeseable por los peligros que encierra. Por todo eso, hoy, más que nunca, los actos valen más que las palabras.

Siendo mi presencia en este lugar un acto en sí mismo, las breves consideraciones que acabo de hacer pudieran interpretarse como una justificación, como algo paradójico, para que yo no dijera nada más.

Sin embargo, no es así. Algunas circunstancias concurren para que no sea suficiente aquí el acto de mi presencia.

Pero aquellas consideraciones sirven, sí, por un lado, para justificar que yo sea breve, y, por otro —lo que es más importante—, para advertir que las escasas palabras siguientes son palabras de paz, sinceras y amistosas, comprensivas y constructivas.

Una de las circunstancias que no me permitiría el silencio

consiste en que, una vez más, cabe al embajador de Portugal, en nombre de su país y del Brasil, esto es, en nombre de la Comunidad Lusobrasileña, saludar en este gran día a la Comunidad hermana y testimoniarle, también una vez más, la inquebrantable fidelidad a los principios de la civilización latina y cristiana en que ambas nacieron, se fundamentaron y expandieron.

Otra circunstancia, igualmente poderosa, deriva del lugar en que nos encontramos. Aquellos que, como nosotros, los de ambas Comunidades, sienten casi físicamente los valores del espíritu, sienten no sólo en el alma, sino también en su sangre los influjos de la Historia, difícilmente podrían quedarse indiferentes en los lugares que pisó, en que vivió y soñó esa gran figura —ahora, por eso, tan discutida— que fue Cristóbal Colón.

La evocación de ese gigante, que aquí sentimos hasta el punto de crearnos la ilusión de una real convivencia, produce irresistiblemente nuestra traslación a los tiempos de sus hazañas y aún más atrás.

Al lado de España, Portugal hacía siglos que afirmara sus pies en Europa. Pero siempre volcado al Atlántico, se proyectaba hacia la inmensidad oceánica, y sus habitantes se habían preparado tempranamente para desvelar los secretos de ese gran mar escrutando nuevos cielos, nuevas estrellas y buscando nuevas gentes que traer a la convivencia occidental.

Siempre, en sus empresas marítimas, españoles y portugueses estuvieron juntos. Unas veces, en contacto íntimo; otras, en rivalidad creadora.

Un mismo ideal —el de Cristo— animaba los propósitos de ambos, aun cuando, en un acto de grandeza impar en la Historia, dividieran el orbe desconocido en dos zonas de influencia.

De un lado, don Juan II de Portugal; de otro, la gran reina Isabel la Católica. Ambos espíritus fecundos del Renacimiento, auténticos mentores de pueblos, auténticos creadores de Historia.

Visión dilatada para los nuevos mundos que a cada paso, como quimeras tornadas en realidades, surgían de lo desconocido; contacto íntimo, humano, con las nuevas gentes traídas al seno de la cristiandad; legislación sabiamente apropiada, con base en lo que se determinaba en la vieja Europa.

Eran las medidas de protección a los naturales, la fundación de escuelas, el envío de misioneros que se internaban por la selva y por los lugares más apartados llevando en sus labios una palabra de amor, y también, en muchas ocasiones, el auxilio de los secretos médicos y científicos del Viejo Mundo.

Todo eso fue obra en que españoles y portugueses se empeñaron, no por acaso y a tenor de las circunstancias, sino conscientemente, profundamente.

Colón estuvo en Portugal. Vivíase entonces allí uno de esos momentos culminantes en la vida de la nación, que, bajo el impulso del infante don Enrique, se había volcado al reconocimiento del Océano y de la misteriosa África en busca de la ignorada ruta marítima de las famosas Indias.

Colón supo extraer de la experiencia de los marineros con que lidió los conocimientos que, perfeccionados, habían de llevarlo a las costas de América.

Mas si no hubiera en esta tierra de España, aún caliente de la sangre de la Reconquista, la visión de esa gran reina Isabel; si no fuera por ese ambiente propicio de La Rábida; si no fuera, en suma, por esta España a la que dos mares ya imprimieran el sello de la aventura marítima, los planes del Almirante no se hubieran realizado.

Pero Dios quiso que todo eso fuese y que las dos hermanas peninsulares siguiesen unidas de nuevo.

Colón y Álvarez Cabral, la América Española y la Tierra de Santa Cruz.

Y el despertar de dos mundos. Dos mundos diversos en su carácter, es cierto, no sólo porque diferentes eran sus dos orígenes, sino también porque distintas serían las condiciones locales que portugueses y españoles iban a encontrar en el *Mundus Novus*, para emplear la designación cartográfica de la época, dado que sería más tarde cuando se le empezaría a llamar América.

Pero dos mundos que, en realidad diversos, habían de cons-

tuir dos expresiones perennes del espíritu cristiano, de la civilización occidental.

Una tercera circunstancia, aún, me ha impelido a usar de la palabra: la de encontrarse presentes en este acto, casi en totalidad, los representantes de las dos Comunidades, y eso me permite expresar un deseo que es una apelación.

El mundo occidental, al que todos pertenecemos, está siendo batido desde muchos puntos, y con furia sin igual, por los vientos del materialismo, del odio, de la envidia, de la venganza. Perdida la noción de la jerarquía de los valores, ve cada día reducidas sus resistencias, retrocede ante las amenazas del hierro y del fuego, sucumbe ante el desorden, vive bajo el imperio del miedo.

Corre, así, consciente o inconscientemente, hacia una muerte cierta, hacia el aniquilamiento total, hacia la renuncia de la dignidad inmanente de la persona humana.

Para que nuestra civilización se salve es urgente que en el mundo occidental se eleven, serenamente, más fuertes y resolutos, los valores espirituales que nos iluminan.

Es urgente que se consolide una zona de paz y entendimiento, en torno a la cual puedan polarizarse todos los elementos de orden, de progreso, de solidaridad humana y de amor que andan dispersos y a la deriva por el mundo.

Sin embargo, por su situación geográfica, por su riqueza material, y, sobre todo, por su fuerza espiritual, las dos Comunidades que aquí representamos constituyen un potencial de valores cuya importancia para el equilibrio y para el rescate universal nadie puede ignorar o subestimar.

El presidente del Consejo portugués, profesor Oliveira Salazar, ha llamado ya la atención sobre el papel que en el mundo pueden desempeñar los pueblos hispanoamericanos y los de la Comunidad lusobrasileña.

Por su oportunidad, permitidme recordar ahora esas palabras, que son las siguientes: «Dada la tendencia y necesidad de la formación de grandes bloques, unos de intereses económicos, otros de afinidades espirituales, nada se impone con mayor claridad que el planteamiento de una amplia política iberoamericana, que ya está delineada triangularmente en la Comunidad lusobrasileña, en el Bloque Peninsular y en las íntimas relaciones de España con las Repúblicas sudamericanas.»

Estas palabras son tan sencillas y claras que no precisan comentario. Sólo las ideas maestras que ellas traducen necesitan de una fe, de un coraje y de una decisión que las realice.

Si todos los pueblos de las dos Comunidades supieron colocar en la cima de la escala los valores espirituales que presidieron su formación, les imprimieron carácter y marcan su destino, entonces no podrá dudarse de que sabrán anteponer lo esencial a lo accidental, lo principal a lo accesorio, lo permanente a lo transitorio; sabrán, en suma, anteponer a aquello que los separa o diversifica, lo que los enlaza y une. Así podrán salvarse las dos Comunidades hermanas y, con ellas, la civilización occidental.

Aquí tenéis, excelencias, señoras y señores, cómo nosotros, partiendo de circunstancias del presente, fuimos transportados al pasado y nos aventuramos en el futuro.

Si al pasado nos llevó un acto de justicia, al futuro nos proyecta un acto de fe. Creo muy posible que algunos, más escépticos o menos ardientes, nos consideren visionarios o soñadores. Es muy posible. Pero tenemos presentes siempre aquellas palabras de un eminente escritor italiano de nuestro tiempo, según las cuales Dios Nuestro Señor, conociendo la flaqueza del hombre, sólo nos manda intentar, no nos manda conseguir; sólo nos manda luchar, no nos manda vencer.

Y cuanto más largos y altos y nobles sean nuestros deseos, expresados en esta reunión, más dignificamos a los países que representamos y más digno será el homenaje que en ella rendimos a la «grande y noble nación española», cuyo suelo estamos pisando.

A ésta nos unimos en espíritu para la contemplación fraterna —como ya dijo un antecesor mío en un acto semejante— «de su historia, de su literatura, de su arte, tan espléndidas que a cada paso nos hallamos con figuras de talla gigantesca».

Con la rapidez, la profundidad y la nitidez de que sólo es

ancho don acogedor, como corresponde a lo que fue creado para capital del Imperio.

Pero diciendo esto, no se agarra lo característico de los Madriles, ya que una amalgama puede ser, y lo es casi siempre, algo

San Antonio de la Florida.

El ecuestre y cinegético horizonte que azulea desde el Campo del Moro al Guadarrama le inspiró a Velázquez los grises

capaz el espíritu —y de nuevo soy apenas el eco de mi antecesor— vemos desfilar esa pléyade inmensa de héroes y de santos, de reyes y de poetas, de artistas y de escritores que con sus vidas y obras dieron ser y forma y sentido a un pueblo y a una cultura y proyectaron esa luz que se mantiene intensa en nuestros días y que, *Deo volente*, ha de perdurar a través de los siglos.

Es ésta la España que nosotros admiramos y la que nosotros

queremos. Es a esta «España redimida de nuestros días» a la que nos estamos dirigiendo.

Pero no solamente a ella, sino también a los países de Hispanoamérica, ligados a España por tantos vínculos —lingüísticos, culturales, sentimentales, de sangre y de temperamento—, otras tantas naciones que Brasil y Portugal saludan unidos en la misma fraternidad de sentimiento y de espíritu que a todos envuelve íntimamente y los hace mirar al futuro con la misma confianza.

Discurso del Excmo. Sr. Embajador de Honduras, D. Antonio Bermúdez Milla

Excelentísimo señor ministro; excelencias; excelentísimas autoridades locales; señoras y señores:

Los embajadores y encargados de Negocios de las naciones hispánicas, con mucha gentileza, me han distinguido con el alto honor de interpretarlos, en esta magnífica ocasión en que se conmemora, en el seno de la familia española y en el marco de la bella y romántica tierra andaluza, una gloriosa fecha, el Día de la Hispanidad.

Para enfatizar el alto significado de estas celebraciones nos vemos obligados a internarnos, de manera fugaz, en las polvorientas páginas de la Historia, y revivir los hechos que ocurrieron a mediados del siglo XV, cuando Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, empeñados en común esfuerzo, habían logrado la unidad de España y les apuntaba la aurora del triunfo, la rendición de Granada, en la última etapa de su lucha por la Reconquista.

En estas circunstancias hace su aparición un desconocido navegante que, inspirado en las teorías matemáticogeográficas del florentino Pablo del Pozzo Toscanelli, se había empeñado en demostrar al mundo que era posible «llegar a Oriente por Occidente».

Fue precisamente en este histórico convento de La Rábida en donde encontró Colón la primera voz de aliento y el estímulo que necesitaba, en el antiguo confesor de la reina, fray Juan Pérez, quien le introdujo en la Corte, viendo en las ideas de Colón la perspectiva de un futuro brillante para el recién formado Reino español.

Estas paredes y estos pasillos fueron los testigos mudos de las conversaciones sostenidas entre don Cristóbal y fray Juan, diálogos ora rebosantes de optimismo, ora minados por la desilusión y la desesperanza. Finalmente se firmaron las famosas Capitulaciones santaferinas, con la intervención de los amigos del rey, Luis de Santángel y Juan Cabrero, que favorecían la inclinación de la reina para emprender la Gran Aventura. Ese fue el instante en que se dio el primer paso en firme que llevaría a España al descubrimiento de todo un Continente.

Y ahí está América, proyectándose con insospechadas manifestaciones, erguida, orgullosa y triunfante, con la potencia de sus grandes recursos, agitada en tremendas convulsiones, bajo la incontrolable tempestad desatada por la política internacional de hoy, tendiendo su mano fuerte y amiga en el común afán por salvar al mundo del terrible y sombrío caos en que se encuentra sumergido.

Y ahí está América, nacida de la loca fantasía de Cristóbal Colón y de la fe de Isabel la Católica, llena de vida, con muchos países de habla hispánica en los que cada corazón es un santuario, un santuario de cariño y de admiración a España, a esta España que les dio en herencia su cultura, sus costumbres, sus tradiciones, su sangre, esta bellísima lengua castellana y el camino de la redención espiritual, ese camino de dulzura y de amor que predica la Doctrina Cristiana.

Y ahí está esa América de habla hispana, pendiente siempre

de lo que ocurre en España, viviendo con ella, entusiasmada, las inolvidables hazañas del Cid Campeador, sobrecogiéndose de espanto y de dolor ante la tragedia del Alcázar de Toledo, asombrándose con las maravillosas aventuras de Don Quijote, deleitándose con la dulzura de la poesía de Jorge Manrique, aquilatando la firme elocuencia de Castelar, orgullosa y ufana ante el nombre inmortal de Ramón y Cajal, dilatando sus pupilas, en espasmos de admiración, ante el milagro prodigioso salido de los pinceles de Velázquez.

Ese gran acontecimiento histórico que dio vida a un Mundo Nuevo, ese hecho trascendental que nadie le puede discutir a España, abrió horizontes más amplios a las naciones y hombres de su época, y marcó uno de los jalones más importantes en el avance de la civilización. Es, como muy bien lo ha dicho Francisco López de Gomara, «la mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la Encarnación y Muerte del que lo crió».

En esta fecha, 12 de octubre, las almas de españoles, filipinos y americanos se unen en estrecho abrazo, y más de doscientos millones de corazones, al compás de la sístole y la diástole, entonan himnos jubilosos y entusiasmados, hacen brillar al influjo del recuerdo, en el cielo, en caracteres de oro, el nombre de Isabel la Católica; sobre el mar, en perfiles de acero, la figura inquietante de Cristóbal Colón.

El 12 de octubre, acariciadas por el viento, las banderas de España, Repúblicas Hispanoamericanas y Filipinas, despliegan por todos los ámbitos del mundo la algarabía maravillosa de sus colores y baten el aire plenas de entusiasmo por el júbilo que en ellas despierta el Día de la Hispanidad.

¿Y no habéis notado cómo bajo la magia de este histórico convento de La Rábida, esas mismas banderas nos dan la impresión de erguirse con más donaire, como si sus plácidos movimientos fuesen más alegres, como deslumbradas ante la realidad de agitarse, triunfadoras, sobre la unidad de Hispanoamérica? Eso es así porque en este convento se ha convertido en realidad el sueño de Bolívar y José Cecilio del Valle. Aquí se encuentran, guardadas en un cofre, como en un relicario, en íntimo convivio, las tierras de todas las Repúblicas americanas, que han hecho la travesía trasatlántica siguiendo la ruta inversa del primer viaje de Cristóbal Colón, para cobijarse en el cálido regazo de la Madre España.

Ante este simbolismo el alma se ilumina, se llena de esperanza, eleva sus ojos al Creador y le pide con profunda fe que haga el milagro de la Unidad hispanoamericana.

Señor ministro: los representantes diplomáticos de los países de origen hispánico, unidos bajo el común denominador de su profundo amor a España, os ruegan aceptéis sus calurosas felicitaciones por tan acertada elección para llevar a cabo las celebraciones de esta grandiosa efemérides, os agradecen sinceramente vuestra espléndida hospitalidad y hacen los más fervorosos votos por el constante engrandecimiento y prosperidad de España y por el triunfo final de la Hispanidad.

Discurso del Excmo. Sr. Ministro español de Asuntos Exteriores, D. Fernando María Castiella

Todas las tierras de España contienen un anticipo o una prefiguración de América, porque en cualquiera de ellas hay un solar desde donde han salido gentes para la aventura americana; en cualquiera de ellas hay una huella o un recuerdo de la voluntad americana de España; en cualquiera de ellas hay una villa o una comarca que ha de encontrar su réplica al otro lado del Atlántico para repetir en el Nuevo Mundo el viejo nombre español.

Tierra de España, anticipo de América

Por eso, cuando en los pasados años nos hemos reunido, para celebrar esta fiesta común y mayor de la Hispanidad, en diferentes ciudades españolas, siempre ha tenido nuestro encuentro un profundo significado histórico. Primero, fue en Las Palmas de Gran Canaria, anuncio de América sobre el borde Atlántico; después, en Madrid, centro de España, meridiano mayor de nuestro solar común; luego, en Santiago de Compostela, «corazón de la Galicia jacobea e ilimitada», cuyo Santo Patrón dio nombre a innumerables ciudades de América. Finalmente, el año pasado, fue Mallorca, patria de Junípero Serra, especie de pequeña California mediterránea, en cuyas costas los cartógrafos mallorquines habían soñado con los perfiles de vuestro mapa.

También cuanto aquí nos rodea tiene una vibración americana. No lejos está Cádiz, trimilenario Cádiz, recalada de todas las naves antiguas en demanda de la última tierra, que guarda aún su aire «indiano» y reproduce la fisonomía de cualquier ciudad de América. Y aguas arriba del Guadalquivir, por donde llega el soplo del mar y la canción del marinero; sobre un paisaje de marismas cruzadas de velas; de campiñas en donde crecen el trigo, el aceite y la vid, que enriquecieron las tierras de América; de pampas en donde pastan los padres de los novillos y potros de vuestros ranchos y estancias, está Sevilla, cuartel general del Descubrimiento, Archivo y Casa de Contratación de una empresa de la que nosotros, los españoles, al contemplar el esperanzador fruto de hoy, seguimos sintiéndonos orgullosos.

Pero si hay una tierra española que es pura esencia de América, es esta sacra costa onubense, este pequeño estuario de aguas metálicas, estos arenales que guardan tal vez el secreto de Tartessos y, con él, quizás, el viejo misterio de la Atlántida, que ha turbado el pensamiento de Occidente, desde Platón a nuestros días. Estamos en el centro mismo de un majestuoso e ilustre arco ibérico, que va desde Sagres a Tarifa y desde cuyo seno han partido los marinos de las *Descobertas* portuguesas y los marinos del Descubrimiento español; es decir, los hombres que le dieron al mundo África, la ruta de Oriente y América.

La Rábida: Colón y España entran en la Historia

Y estamos en La Rábida. Apenas tendría yo que decir nada más acerca de este lugar. Casi todo está dicho ya y casi todo aquí se dice por sí mismo. Solamente quería recordar que este pequeño convento franciscano fue el lugar de la fe y del esclarecimiento, fue la clave misma de América y el resumen y símbolo español de toda la inmensa voluntad occidental de darle al mundo su explicación y su dimensión última. Quería recordar también que hasta llegar aquí, todo en Colón había sido misterioso y problemático, así como, desde este punto, todo se hace claro, preciso e histórico. Aquí Colón se inserta en la Historia de España, se hace plenamente español y todos los que le rodean y asisten en su empresa forman

un verdadero corte vertical de la sociedad española de su tiempo, desde los reyes y los nobles hasta los humildes pescadores de la almadraba, pasando por los frailes cultos, los físicos, los armadores, los pilotos y los cartógrafos.

Por eso, no se puede arrancar a Colón del fondo histórico en que se mueve, no se le puede desarraigar de la sociedad a que pertenece. Solamente comprenderemos la dimensión de su hazaña si tenemos en cuenta el país que supo poner en marcha y convertir en historia sus pensamientos y sueños, si recordamos que el Almirante no estaba solo, sino que con él iba todo el aliento de un pueblo en trance de universalidad. No podremos ser fieles a la verdad de la Historia más que reconociendo la raíz hispánica del hecho americano. Y así podremos entender la trascendencia de este pequeño lugar andaluz en el que empieza la vida de América.

Actualidad de Iberoamérica

Esta América hispana no es ya el continente olvidado a que nos referíamos en ocasión semejante a la que hoy nos reúne. «Nos duele pensarlo —decíamos el último 12 de octubre—, pero ha sido preciso que en el actual juego de las grandes potencias una de ellas intente penetrar en lo que se consideraba la esfera de influencia de otra para que, inesperada y conminatoriamente, se plantee, ante el asombro de muchos, la problemática de todo un Continente.»

En efecto, la América al sur del Río Grande ha disputado durante el año último al África, cuya libertad amanece entre la inquietud y la esperanza, y a las espectaculares pruebas de fuerza entre el Este y el Oeste, que han tenido lugar en otras latitudes, el primer plano de la más acuciante actualidad.

Gigantesca maniobra comunista. Importancia de Angola

Europa y Norteamérica comienzan a percibir al fin la gigantesca maniobra envolvente que, con la proyectada conquista de África y América del Sur, ha planeado el comunismo. Es lamentable, sin embargo, y pudiera ser trágico, el que en los medios responsables de Occidente pocos se hagan cargo de las consecuencias irremediables que puede tener la concertada penetración comunista en los pueblos que habitan en las dos orillas del Atlántico centro-meridional.

Frente a esta gran concepción de la estrategia comunista, cuya última y dolorosa comprobación se nos ofrece en los calculados intentos subversivos de Angola —que, por herir a Portugal, nos afectan profundamente— es necesario que el mundo libre acierte a reaccionar con eficacia.

En primer lugar, es evidente —no sólo como respuesta al desafío comunista, sino por previas y más altas motivaciones— que se hace preciso colmar, con toda la urgencia y en toda la medida que ello sea posible, los abismos que separan en cuanto se refiere al nivel de vida de sus masas populares a algunos países o regiones de Iberoamérica de los del resto de Occidente.

«La paz, la prosperidad y la seguridad son indivisibles»

En un mundo como el nuestro, hay que tener cada vez más presente —como pudo decirse en la Conferencia de Cancilleres americanos de Washington de 1958— que «la paz, la prosperidad

ancho don acogedor, como corresponde a lo que fue creado para capital del Imperio.

Pero diciendo esto, no se agarra lo característico de los Madriles, ya que una amalgama puede ser, y lo es casi siempre, algo

San Antonio de la Florida.

El ecuestre y cinagético horizonte que azulea desde el Campo del Moro al Guadarrama le inspiró a Velázquez los grises

y la seguridad son en definitiva indivisibles». Ni dentro de una nación puede perpetuarse la existencia de provincias subdesarrolladas sin perturbar el progreso del conjunto, ni —dada la creciente interdependencia que los avances técnicos imponen a unos pueblos respecto a otros— va a ser posible que a la larga perduren, sobre todo dentro de una misma constelación político-económica, zonas de hambre y de miseria sin que, a la par que padece la justicia, deje de sufrir las consecuencias del desequilibrio toda la colectividad.

Ayuda tardía. Reiterada solidaridad española con Iberoamérica

En este sentido, resulta prometedor —aunque en algunos aspectos sea acaso demasiado tarde— el camino que se ha abierto con el Pacto de Montevideo y la Conferencia de Punta del Este. Hace ya algunos años, el 12 de octubre de 1957, decíamos en Las Palmas de Gran Canaria —permítasenos recordarlo— que era necesario «prestar más atención y ayuda a estos pueblos hispano-americanos cuya fuerza material y espiritual constituye una de las más seguras reservas para el futuro de la Humanidad.» Y en 1958, en esta misma fecha, pronunciábamos en Madrid unas palabras que han resultado a estas alturas un triste vaticinio: «La disyuntiva para nuestros pueblos es clara: o incorporarnos —con los sacrificios que sean necesarios— a la marcha acelerada del progreso técnico, salvaguardando así nuestro credo y nuestra libertad, o dejar que las masas caigan sin remedio en las redes de la demagogia comunista. Lo que ha pasado en otros continentes —añadíamos— puede, por desgracia, pasar en América. Las consecuencias para el mundo entero serían trágicamente irreparables.»

Acuciados por este temor, un año después invocábamos, en Santiago de Compostela, la reconocida generosidad y la gran misión histórica del pueblo norteamericano, solicitando para Iberoamérica «una constante, cuidadosa y eficaz atención. Atención respetuosa a su ser espiritual y a su perfil cultural, de cuya conservación depende el destino de esos pueblos, y atención al hecho de que el subdesarrollo económico genera en gran parte la inestabilidad política.»

España —bien lo sabéis todos—, con una terca insistencia que demuestra su preocupación por el futuro de las naciones del mundo hispánico, ha aprovechado cuantas ocasiones ha tenido para propugnar que no sólo Norteamérica, sino también Europa preste su colaboración al desarrollo de aquellos pueblos. Así lo hemos hecho en nuestras visitas a Londres, París, Bonn y Washington y en las entrevistas celebradas con los hombres de Estado que han pasado por Madrid.

Concretamente, el 14 de enero de 1960, y con ocasión de la firma del nuevo Convenio fundacional de la O. C. D. E., dije en París: «España alentará con un interés particular todas las medidas que favorezcan al desarrollo económico de los pueblos de Iberoamérica, ligados íntimamente a Europa por tantos vínculos. Sería necesario no solamente favorecer el progreso de sus industrias incipientes, sino también ayudarles a reducir las crisis periódicas de los mercados de sus productos básicos que constituyen la riqueza fundamental de la mayoría de ellos.»

Generosidad norteamericana

En este momento debemos señalar y valorar toda la importancia del liberal ofrecimiento formulado por los Estados Unidos en Punta del Este, que si hace poco hubiera cambiado por sí mismo el curso de los acontecimientos en el hemisferio, ahora puede todavía enderezarlos. Es preciso reconocer, no obstante, como ya advertíamos hace un año en Palma de Mallorca, que sin el estímulo que representa la creciente penetración comunista, Iberoamérica —esa gran comunidad que agrupará seiscientos millones de hombres a finales de siglo— no hubiera podido hacerse oír.

Insuficiencia de la ayuda exterior. Necesidad de una política

No cabe pensar —por otra parte— que la simple ayuda exterior sea suficiente para resolver por su exclusiva virtud todas las incógnitas que ensombrecen al futuro de Iberoamérica.

Una orientación financiera que, sin abandonar los principios ortodoxos, alcance una rapidez y agilidad que puedan servir para hacer frente con eficacia a los urgentes problemas planteados; las oportunas medidas para vigorizar las inversiones públicas y privadas; la creciente cooperación internacional que ha de ser encaminada en gran parte a la estabilización de precios de los productos básicos, con el fin de asegurar a los países iberoamericanos los ingresos necesarios para financiar su desarrollo, y, en definitiva, una más justa redistribución de la riqueza y una gradual reforma de la estructura económico-social, son las condiciones de orden económico para lograr el éxito. Por otro lado, el decidido impulso de la educación como factor que está en la base misma del desarrollo económico de los pueblos, la estabilidad interior de cada país y la leal cooperación interamericana serán igualmente, en el orden político, las condiciones indispensables.

Mimetismo en las tácticas comunistas

Es más, ni aun todo ello bastará, si no se tiene en cuenta la radical naturaleza y la verdadera dimensión del desafío comunista.

La ofensiva contra el mundo libre se desarrolla bajo formas muy diversas y conformándose hábilmente al medio respectivo. Así lo ha dicho, entre otros teóricos y dirigentes marxistas, pero acaso con más extremada claridad, Mao-Tse-Toung en su trabajo sobre *La guerra y la estrategia*: «La tarea central de la revolución y su forma superior es la conquista del poder por las armas; es decir, por la guerra. Este principio revolucionario del marxismo-leninismo es universalmente válido, tanto para China como para otros países. No obstante, si el principio es siempre el mismo, los partidos proletarios lo aplican diversamente ante condiciones diferentes y de conformidad con estas condiciones.»

La conquista de las minorías. Batalla ideológica

Concretamente, en la América Hispana, el comunismo, sin descuidar a las masas ni prescindir del arma de subversión que su malestar representa, desde hace lustros se ha dirigido preferentemente a unas minorías, sobre todo intelectuales, y se ha preparado para dar la batalla en el campo de las ideas. «Sin la participación de los intelectuales —afirma inequívocamente otro autorizado texto comunista— la victoria de la revolución es imposible.»

Franco lo ha visto así, y así lo ha dicho en su reciente discurso en el monasterio de Las Huelgas, de Burgos: «No nos cansaremos de repetir que la batalla planteada por el comunismo es ideológico-política y que es en ese terreno donde hay que ganarla.»

En consecuencia, es evidente que el campo de acción del comunismo comprende no sólo las sociedades subdesarrolladas, sino también las semidesarrolladas y aun las prósperas, donde las carencias morales pueden abrir camino a su triunfo.

Única resistencia válida

Por todo ello, la única resistencia válida que puede oponerse a la subversión comunista en Iberoamérica reside en el vigor espiritual de nuestros pueblos y consiste en el común legado hispánico que por igual nos pertenece a americanos y españoles. Su raíz es la fe cristiana y su expresión es el patrimonio cultural que compartimos.

El gran patricio peruano José de la Riva-Agüero recordó a este propósito que en nuestra América volvía a hacerse realidad la frase de San Leandro de Sevilla, pues «la caridad de la religión juntó lo que habían separado razas y lenguas». Y Ramiro de Maeztu, el más americano de los españoles de nuestro tiempo, completa la idea y resume su pensamiento al respecto con estas palabras certeras: «Los argentinos han de ser más argentinos; los chilenos, más chilenos; los cubanos, más cubanos. Y no lo conseguirán si no son al mismo tiempo más hispánicos, porque la Argentina y Chile y Cuba son sus tierras, pero la Hispanidad es su común espíritu, al mismo tiempo que la condición de su éxito en el mundo.»

Función vertebral del cristianismo. La persecución comunista

Esta función vertebral que en Iberoamérica tiene el cristianismo, encarnado históricamente en los ideales hispánicos, está corroborada, *sensu contrario*, por la sistemática y creciente persecución de la Iglesia Católica, allí donde, merced a precedentes errores e injusticias, la influencia comunista ha llegado al poder.

En esta noche triste que atraviesan la Iglesia y el pueblo de Cuba, España, plenamente solidaria con su dolor y herida por la expulsión injusta de no pocos de sus hijos que habían cruzado el Atlántico para ejercer allí su ejemplar ministerio, quiere —pese a estos agravios— seguir afrontando con serenidad el desarrollo de un proceso histórico cuya significación alcanza a todo el continente y cuyas consecuencias puede tener para el mundo capital importancia.

«Planteamientos nuevos»

Conviene, por último, no olvidar la auténtica dimensión de la contienda entre el Oriente comunista y el Occidente que —al menos en el sentido que lo afirma Benedetto Croce— «no puede dejar de llamarse cristiano». Frente al enorme reto de los países del sistema socialista, es necesario recurrir, como acaba de señalar voz altamente autorizada, a «planteamientos nuevos», adecuados a la índole y a las proporciones del conflicto —que ojalá sea siempre pacífico— entre los dos mundos.

Comunidad atlántica: respuesta adecuada al reto comunista

En nuestro caso, sólo una nueva «comunidad atlántica», entendida como fórmula de cooperación internacional entre Europa y las dos Américas y dotada de contenido no sólo estratégico y económico, sino también político y espiritual, podría ser la respuesta proporcionada a la magnitud del reto comunista y la solución a los más hondos problemas de los pueblos históricamente establecidos a los dos lados de ese Océano inmenso, que es ya desde hace siglos —por obra eminente de los pueblos hispánicos— «el mar interior de la cultura occidental».

En definitiva, creemos que es preciso adelantarse a los acontecimientos en vez de irles a la zaga y construir desde ahora un instrumento de eficaz colaboración euroamericana, susceptible de atraer a esta futura «comunidad atlántica» a los nuevos países africanos y capaz de afrontar con éxito las insólitas circunstancias del mundo en que vivimos.

No pensamos que nuestra tesis sea precisamente nueva. Tiene, al menos, precedentes parciales en las repetidas propuestas formuladas por estadistas occidentales para ampliar a otros campos el contenido exclusivamente político-militar de la Organización del Tratado del Atlántico Norte; en la propia realidad actual de la O. C. D. E., con la plena participación en sus tareas de los Estados Unidos y del Canadá; en los llamamientos de varios jefes de Estado iberoamericanos para que Norteamérica y Europa no sigan ignorando el grave impacto que sus medidas de protección o cooperación económicas pueden ocasionar en los intereses fundamentales y en la estructura misma de aquellos países; en los crecientes intercambios de todo orden que las actuales comunicaciones hacen posibles entre Europa y América; en el pensamiento, en fin, de cuantos queremos a un tiempo mantener las peculiaridades nacionales y defender colectivamente el futuro de nuestra cultura y las formas esenciales de nuestra civilización.

No olvidemos tampoco que nuestra actual comunidad tiene una dimensión física y espiritual aún más vasta y que es el ejemplo de una múltiple conjunción de razas y civilizaciones que no sólo se produce en el continente americano, sino que se extiende hasta el Asia y tiene en Filipinas un foco de nuestra fe y nuestra cultura clavado en medio del Oriente como único arquetipo de entrañamiento y comprensión de dos mundos distantes.

Los pueblos que se unan dominarán el porvenir. La unidad se gana cada día

Creemos, en suma, como ha dicho el académico francés Henri Massis, en *L'Occident et son destin*, que «el porvenir corresponde a los pueblos que permanezcan unidos, que no se hagan guerras intestinas y que sepan asegurar la libertad de sus alianzas».

Pero la unidad, la paz y la libertad se ganan cada día. Mientras aspiramos a más ambiciosas realizaciones, vayamos trabajando, jornada tras jornada, y en todos los aspectos, por el presente y el porvenir de Iberoamérica.

En estos doce últimos meses, diversos acontecimientos han subrayado en el orden político, cultural y económico la apertura española ante los problemas y las inquietudes de los pueblos americanos.

Integración europea e intereses iberoamericanos

España, superadas sus propias dificultades, se encuentra hoy en condiciones de emprender una prometedora colaboración económica con esos países, fomentando los comunes intereses y alentando en la medida que nos sea posible el desarrollo económico conjunto de la gran comunidad iberoamericana. Esta es la significación que cabe atribuir al importante viaje de mi colega de Gobierno, el ministro de Comercio, señor Ullastres, por varias Repúblicas suramericanas.

En este momento crítico, presidido por el signo de las grandes integraciones económicas, queremos subrayar la necesidad de que estos movimientos no se hagan cuidando únicamente de los puros intereses materiales de los países que se agrupan, en detrimento de otras zonas del Occidente que aún no han conseguido su pleno desarrollo económico y con las que precisamente España está ligada por vínculos históricos y humanos de primerísima importancia. Es ésta una seria preocupación del Gobierno español en los momentos actuales, que sin dejar de prestar la debida atención a los movimientos integradores europeos, desea explorar hasta el máximo nuestras posibilidades de colaboración económica con las naciones iberoamericanas.

ancho don acogedor, como corresponde a lo que fue creado para capital del Imperio.

Pero diciendo esto, no se agarra lo característico de los Madriles, ya que una amalgama puede ser, y lo es casi siempre, algo

San Antonio de la Florida.

El ecuestre y cinegético horizonte que azulea desde el Campo del Moro al Guadarrama le inspiró a Velázquez los grises

Solidaridad en el campo internacional. Iberoamérica, en las Naciones Unidas

Por otra parte, todo cuanto se haga por mantener la solidaridad fundamental de nuestros pueblos en el campo internacional, y especialmente en la escena de las Naciones Unidas, no sólo servirá para fortalecerlos frente a los intentos de hegemonía extranjera, sino que contribuirá decisivamente, por el desinterés, el espíritu negado a toda discriminación y el amor a la verdad que los caracteriza; a salvar a la Organización de la grave crisis en que la han sumido las grandes potencias.

Los Tratados de Doble Nacionalidad, expresión jurídica de una filiación común

Igualmente creemos que importa marcar aquí los más recientes jalones de un proceso jurídico —me refiero a los Tratados de Doble Nacionalidad entre España y una serie de países hispanoamericanos— que está cristalizando en fórmulas legales la común filiación histórica de nuestros pueblos.

Durante este año se han firmado los Convenios con Guatemala y Nicaragua, y tengo la inmensa satisfacción de comunicar que en el día de hoy se firma en La Paz un Acuerdo análogo con Bolivia. Junto a los suscritos en años anteriores con Chile, Perú y Paraguay constituye un bloque de seis Acuerdos que ya por sí mismo es una realidad importantísima, pero que, además, es un incitante a una más vasta y honda propagación del sistema. La extensión de este fecundo y flexible principio de la doble nacionalidad, a todos los países hispánicos, no sólo con relación a España, sino entre sí, constituiría, dentro del respeto a la fisonomía política de cada nación, un hecho de innegable trascendencia para la construcción de un destino común y un ejemplo para las otras agrupaciones de pueblos que quieren afirmarse en el mundo. Puedo, a este propósito, decir que el edificio jurídico que estamos levantando por medio de estos Convenios de Doble Nacionalidad ha despertado ya un vivo y concreto interés en algún pueblo mediterráneo que intenta resolver el problema de la convivencia de las comunidades de origen diverso que lo componen.

El símbolo de San Martín. La espada de la Independencia y el estandarte del Conquistador

En este año hemos rendido homenaje a alguien que debe ser para nosotros uno de los más altos ejemplos de ese espíritu común en el que caben sin lucha nacionalidades diversas como caben en

el corazón de cada hombre dos hogares: el paterno y el propio. Hablo del general don José San Martín, cuyo monumento ecuestre ha sido inaugurado la primavera pasada en la Ciudad Universitaria de Madrid.

San Martín, criollo de Yapeyú, cadete del Seminario de Nobles de Madrid, heroico capitán de lanceros en la jornada española de Bailén y glorioso vencedor en la jornada americana de Maipú, es para nosotros una de las más insignes encarnaciones de la Independencia americana y, por tanto, del proceso de madurez de América, que fue obra criolla, es decir, de los españoles americanos. Éste es el más profundo significado de su figura histórica, y por ser así, debajo del gran trauma de la Emancipación existía desde un principio el común terreno fecundo, el limo entrañable que había de permitir que unos y otros nos entendiéramos.

Cuando hace meses veíamos alzarse —por la iniciativa generosa y ejemplar del Gobierno argentino— la estatua de San Martín en el corazón de España y recordábamos las innumerables efigies que honran en América a los conquistadores españoles, nos parecía que el gran círculo de la comprensión recíproca estaba a punto de completarse y que si es difícil, muy difícil, para los padres curarse del doloroso desgarramiento de la marcha de los hijos, la casa paterna española ya había vencido ese dolor y se alegraba con la vuelta del hijo glorioso.

El propio San Martín se había adelantado a esta conciencia de la doble filiación hispanoamericana cuando en su célebre testamento hacía inventario de sus bienes y sólo mencionaba dos tesoros que él poseía: su espada de americano y el estandarte del español Pizarro. Estandarte de la Conquista y espada de la Independencia, que están ya unidos para siempre en la figura del héroe común, montado en el Parque del Oeste, de Madrid, sobre un potro criollo, en cuyo bronce resuena, como en una campana, la gloria de este hijo de doble nación.

Invocación a la esperanza

Me ha parecido que estas reflexiones, que yo dejo abiertas a cualquier diálogo con vosotros, podían ser el homenaje que rindamos en nuestra reunión de hoy al lugar en que nos hallamos. Éste es un lugar de inquietud, porque desde aquí España soñó con América. Pero también es un lugar de esperanza porque desde aquí se embarcó durante siglos, esperanzadamente, hacia su larga y fértil aventura ultramarina. En este pequeño convento de La Rábida, un Almirante de España discutía con unos hombres llenos de fe el mapa de Toscanelli y las oscuras noticias de Martín Behaim sobre las fronteras del mundo. Y sobre ellos lucía la esperanza. La esperanza, amigos, que hoy sigue en pie.

FURIA Y GRACIA EN SAN ANTONIO DE LA FLORIDA

“La primera verbena
que Dios envía
es la de San Antonio
de la Florida...”



El ritmo de la seguidilla, esa «flor del sonoro Pindo de España», canta el pimpante gozo del Madrid veraniego, que en la ermita construida por un italiano ofrece su primera verbena a un Santo portugués. Manes del casticismo. Imagi-

nándose meramente local, autóctono y de barrio, lleva prendido en el talle un mundo, porque compañía es la humanidad, comunicación el universo y trato la vida.

Nada había en los Madriles más castizo que un ocho, ese tranvía que al doblar la cuesta de San Vicente empinaba el codo y con ringorrango de tango venía hasta la Florida. Aunque tal vez sea más castizales marcarse una polca o girar a izquierdas un chotis en chamberileras *kermeses*, para irse luego en *fiacre* de Jacometrezo a Fúcar y darse una ronda de la Cibeles a Neptuno. Pero la polca es la polaca, que perdió una «a» en tan largo camino; el chotis, el *scotish*, natural de Edimburgo; el organillo, una sirena barata del golfo de Nápoles; la *kermese*, flamenca, como muchas pinturas nos enseñan; el *fiacre* y Chamberí, cosas de Francia; Jacometrezo, el toscano Jacopo da Trezzo, que trabajó en El Escorial; Fúcar, adaptación de Fugger, banquero germánico de Carlos V; en fin, la Cibeles, frigia, y Neptuno, un dios griego que, para disimular sus aventuras galantes, cambió de nombre en el litoral del Lacio.

De esta suerte el casticismo resulta un hijo del cosmopolitismo, que desconoce su alcurnia. Pero aunque ignore sus cartas genealógicas, no por ello el castizo Madrid deja de ser cosmopolita. En rigor, lo es de nacimiento, pues nació en cuna imperial, en valonas y holandas. El sol salió en los Madriles cuando hubo un Imperio donde no se ponía. Concluyo: Madrid es flamenco porque quien lo fundó tenía Flandes en la mano; lo bautizaron envuelto en manto de Manila porque el Rey Felipe lo apadrinó con rumbo, al volver sus naves de las Filipinas; y es chulo porque se destetó cuando nuestras gentes chuleaban por Italia, según en bella prosa nos dijo un alcaaláino recriado en la Villa y Corte, que, para más señas, escribía como las propias rosas.

Si los elementos han venido todos de fuera, ¿dónde está, pues, la originalidad de Madrid? Está en su hospitalidad, en su ancho don acogedor, como corresponde a lo que fue creado para capital del Imperio.

Pero diciendo esto, no se agarra lo característico de los Madriles, ya que una amalgama puede ser, y lo es casi siempre, algo

sin carácter. Y Madrid no en todas sus casas tiene belleza, mas en cualquier caso carácter le rebosa. A ver si la filología nos da algún barrunto. Tengo en el magín que si nos fijásemos bien en la palabra «chispero», la chispa podría alumbrar el secreto a voces de los Madriles. Le sugiero el tema a algún maestro. Yo, madrileñamente, tomo por la calle de en medio y me arrojo a buscarle, ya que no las tripas, al menos las cosquillas a la palabra «chulo».

El tranvía más chulo que un ocho iba hace poco a la Florida por verbenera jarana, por caracoles, por churros y por mor del Santo. Pero el vocablo «chulo», Dios mío, ¿de dónde vendrá?

Viene del toscano, de *ciullo* = niño, aféresis de *fanciullo*, diminutivo, a su vez, de *fante* = infante.

Luego, en Madrid el vocablo toma brío, empuje, conciencia de su orgullo, de sus dotes, amor propio. El mozuelo ya no se encoge, ya no se ahoga. Presume, porque se puede. Gallea. Ese aire de los Madriles, que no apaga un candil, lo ha despabilado. Es un aire que a veces, después de larga quietud, tira de espaldas. Pero, más todavía, impulsa para adelante.

Por eso dicen, con razón, que el madrileño «se echa pa'lante». Pero no se lanza adelante así como así, sin preparación. Se lanza después de pensarlo mucho, de cansarse de estar como inmóvil, de girar en torno al mismo punto y de ir por sus pasos contados, quedadamente, modosamente.

En el chotis, el danzador parece que no se mueve. Gira sin salir de un ladrillo. Comienza luego a andar con prosopopeya, muy poco a poco. Y entonces, de pronto, se enciende, y como alucinado va derecho al fin o al infinito.

Ese mismo tranvía, más chulo que un ocho, tardaba en arrancar. Desesperaba de tan remolón. Tras darle la vuelta a una callejuela, parecía que estaba casi en el punto de partida. Hasta que, en la cuesta de San Vicente, columbraba, allá al fondo, el Manzanares, y entonces, como si estuviese en celo, se tiraba de cabeza, cantaba y ya no paraba hasta la Florida.

¿Me atrevo, después de tomar estos ejemplos tan por lo bajo, a poner un ejemplo por todo lo alto, el de don Francisco de Goya y Lucientes? ¿Por qué no me he de arrojar, si él trató el tema chulesco a lo divino?

El caso es que también a don Francisco, tras una larga preparación artesana, en que avanza a pasos contados, el genio se le despabiló al aire de la Moncloa, estallándole ahí, donde estallan los cohetes: en San Antonio de la Florida.

El ecuestre y cinegético horizonte que azulea desde el Campo del Moro al Guadarrama le inspiró a Velázquez los grises



La tumba de Goya, en San Antonio de la Florida

más aristocráticos y de mejor compositura que se hayan pintado en todo el arte universal; el espacio que se apretuja entre el Palacio Real y la orilla izquierda del río, por un lado, y la Montaña del Príncipe Pío, por otro, le inspiró a Goya los trazos más genialmente descompuestos, más democráticos que garabateen en toda la historia humana. Esos trazos que en los cartones para tapices, arrancándose por caracoles, se comban, se columpian y achulan, para después, en los grabados, fustigar de lo lindo, y no por capricho, aunque sí con encono, hasta dispararse y dispartarse de tanto mordiente, prolongando el castigo. Esos que, crispados, gritan entre los fusilamientos de la Moncloa, alucinan en la Casa del Sordo, y, corriendo de lo informe al éxtasis, o del éxtasis a lo informe, suben a la Gracia y caen a la Desgracia, volteados y harapientos, entre plumas de «ángeles» marchosas, en esa corrida a lo divino, en esa becerrada de patio de los milagros que se celebra en la milagrosa cúpula de la Florida.

Repito: en el espacio que se apretuja, pues en verdad Goya no quiere el que despliega majestuosas amplitudes, se ordena en perspectivas o se distancia en planos nobles. Quiere el espacio sin espacio, que es el popular, el del montón. En un aire así, los colores por fuerza se codean y pisan, aunque también se abracen. Luces y sombras avanzan a bulto, palpándose, tropezándose y coloreándose a cada tropezón.

Hoy por la Florida no se puede dar un paso. Mas en tiempos era otra cosa. La envolvía el protocolario silencio de los vecinos parques reales, sobresaltado a veces por una jauría de lebreles y el augusto escopetazo de un infante a los tordos que, en bandada sobre el Pardo, huían desde las encinas a la nevada Maliciosa.

En otras, el escopetazo tenía menos distinción. El retumbo de la pólvora barata provenía de los guardias fiscales, dándole un susto a los contrabandistas. Pero habitualmente eran lugares sosegados. Para saborear la soledad del Manzanares se iba de mañanita el Lope de los últimos tiempos, y ahí, con el puño en la mejilla, melancolizaba, recordando andanzas mozeriles, mientras el agua escurría hilillos entre pedruscos.

Pero a las tardes, alegres voces salpicaban con espumosas risas ese silencio cortésano y conventual. Acaso las lavanderas entonasen un romance. ¿A quién? Adivina, adivinanza. Quienes cantan a coro siempre son doncellas, y las doncellas siempre se quieren casar. Para buscarles novio nació San Antonio:

*Haced, Santiño, que goce
de la boda los placeres,
que este santo sacramento
nos dio Dios a las mujeres.*

En otras estrofas el romance menea su desparpajo. ¡Qué queréis! El agua retoza y las lavanderitas no van a ser menos. Entre chuscadas y pullas, perseguidas por los criados del conde de Noblejas, colgaban la ropa en el muro de los Jerónimos, que allí tenían, desde Enrique IV, apartado monasterio. Y luego, a rezar un padre nuestro, pues por algo le pusieron en esos andurriales nicho y lamparilla al noviero beato portugués.

Y no sólo nicho y lamparilla, sino también ermita. Sin duda, humilde. Tanto, que el guarda mayor, don Francisco del Olmo, juzgándola demasiado pobre para tan prodigioso taumaturgo, le encargó otra, pelu-

cona a pelucona, al gran Churriguera. ¿Iba Madrid a ser menos que Lisboa en pirotecnica arquitectónica y floreo sacro?

Carlos III, el de las holgadas reformas, se proponía hacer, e hizo, una bella capital. Ya la calle de Alcalá había sido ennoblecida con airosa Puerta. Sabatini podía ennoblecer también el camino al río con otra Puerta hacia el Manzanares, la de San Vicente, y otra iglesia a San Antonio, pues la churrigueresca fue demolida para espaciar el camino real.

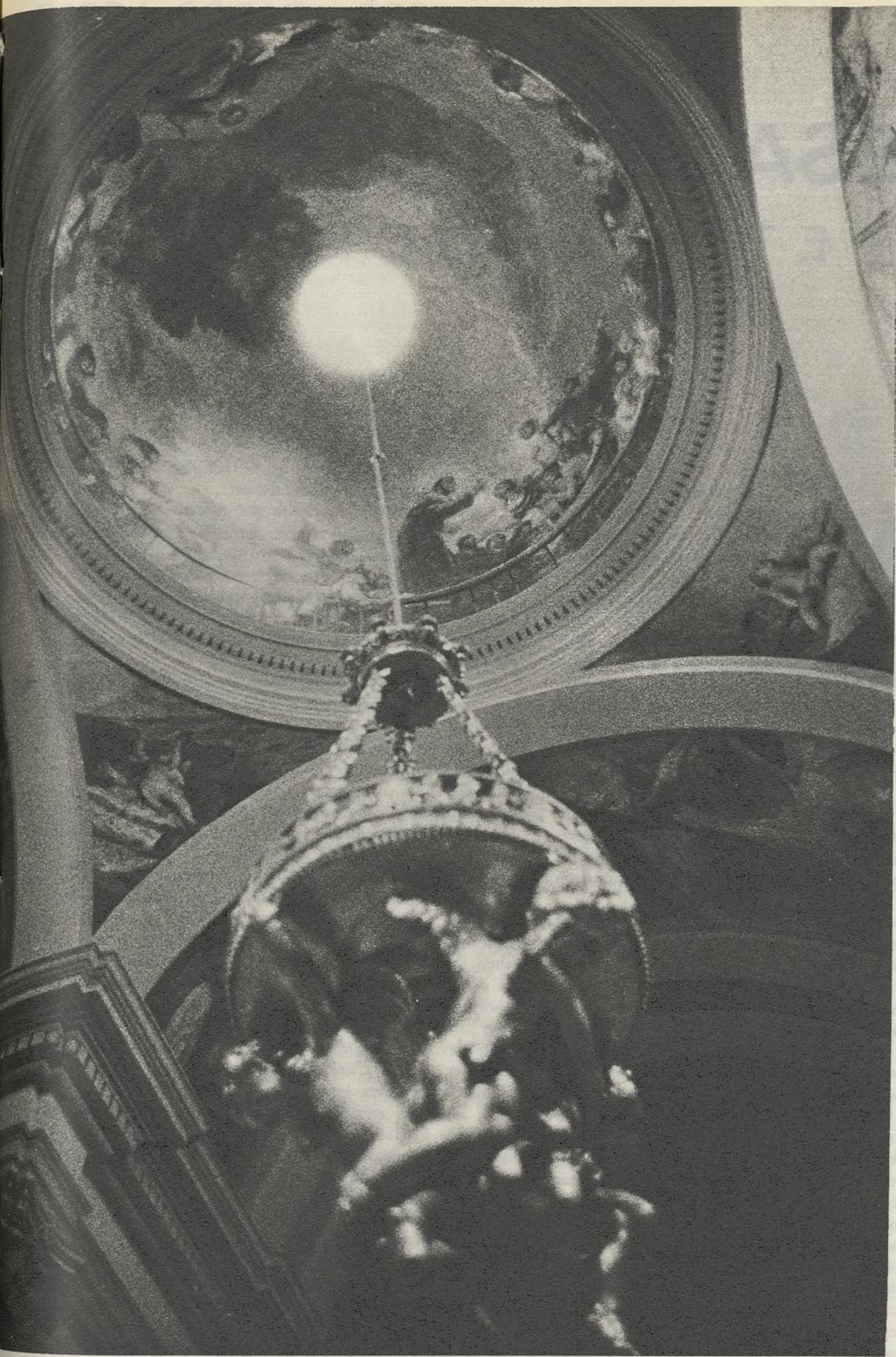
La Puerta de San Vicente desapareció a finales del ochocientos. Y la iglesia o ermita a San Antonio fue edificada, pero no por Sabatini, sino por un paisano y discípulo suyo, Felipe Fontana, «arquitecto, pintor y maquinista del teatro a comedia del Buen Retiro», reinando ya Carlos IV.

El camino real carlotercerista, hoy carre-

tera de La Coruña, pusiera de moda esos amenos lugares. Se paseaba por San Vicente. Subían las carrozas con trotonas mulas la cuesta de Areneros al Palacete de la Moncloa. Su Majestad quiso adquirir todo el horizonte. Bueno: en verdad Carlos IV, con su pachorrería bonachona, no quería nada; pero sí María Luisa, gallina ciega. Ya habréis entendido: Godoy, que compró media Moncloa, antes propiedad de los jesuitas, como de los jerónimos era la Florida donde cabe la Fuente del Abanico, labraron los cinceles la ermita neoclásica.

Aunque parezca imposible, en 1798 no presidía el barbilindo de Badajoz. Gobernaba, con su amigo Saavedra, el más grande estadista que en toda la Edad Moderna pudo tener España —pudo y no tuvo—: Jovellanos, que ya veinte años antes le hiciera pintar a Goya el colegio calatra-





En la fotografía de la izquierda, la bóveda de San Antonio de la Florida, reflejada en el espejo colocado para contemplar más cómodamente las pinturas. Sobre estas líneas se reproducen los frescos de la bóveda, que representan un milagro de San Antonio de Padua, y detalles de dos de las pechinas desde una perspectiva normal

veño de Salamanca. Ahora le consigue el nuevo encargo. El artista pasaba un momento de apuro. Por ello se presentó en Aranjuez a expresarle a los ministros su gratitud, inmortalizándolos en sendos lienzos. Ahora bien: Jovellanos y Saavedra no juraron hasta el 28 de marzo, y los frescos se concluyeron antes de diciembre. En consecuencia, fueron pintados en un santiamén. Con prisa. Digamos la palabra exacta: con «furia española».

En el «Año Cristiano» se cuentan de San Antonio milagros muy dulces y muy tenues, de lusitana suavidad; pero don Francisco no escogió ninguno de ellos, sino el más espectacular y melodramático, el más tru-

culento de todos cuantos narra el libro. Aquél en que, hallándose el taumaturgo en Padua, supo que su padre, el gentilhomme don Martín Bullões, iba a ser condenado por falsa acusación de homicidio. Acude a Lisboa al vuelo. Se planta ante los jueces. Protesta, perora, clama y no le hacen caso. Entonces, pues le cargan a su progenitor el muerto, hace comparecer al muerto en la sala, exigiéndole que declare. El difunto se incorpora, declara que el acusado no es el asesino, y, conclusa su declaración, torna al ataúd. Esto, que el Padre Isla sitúa en estrados a puerta cerrada, Goya lo saca fuera. Así acrece todavía la ya tremebunda espectacularidad del asunto, dándole en-

trada al aire libre, y entrada libre al pueblo. La verdad sea dicha: al público. Pero si acrecienta la espectacularidad, al quitarle foro y forillos lo despeja de teatralidad. ¿Entonces? ¿Qué tipo de espectáculo es ése? Recordemos las *Escenas de Tauro-maquia*. Esta es una corrida apoteótica, becerrada a lo divino, con banderillas de fuego y rejonos de ultramundo.

En la pintura de cúpulas se impone delimitar el espacio con un círculo que apoye a las figuras, pues éstas, en tal posición, se columpian con real ingravidez. Los venecianos solían recurrir a balaustres marmóreos. El Correggio, en Parma, a una barrera, de la que cuelgan piernas danzarinas. Pero el baturro ahuyenta todas esas perspectivas ilusionistas, esos virtuosismos retóricos. Su barrera no será de mármoles y jaspes: será «contrabarrera» de tablones. Desde ella, y desde tendidos de sombra, asiste al milagro el pueblo. Un pueblo en girones y absorto. A un niño del «tendido número tres» se le caen de estupor los ojos; otro se agarra al tabloncillo para no partirse el alma; a un viejo se le cae la baba; a una pareja, en el «tendido cuatro», el rostro, quedándole sólo un borrón. «Sombra profunda somos», había dicho un filósofo; y Goya, desde 1792, dibuja y pinta filosofando. Desde 1792, cuando al perder el oído le surgió una exacerbación visual, que en cierto modo expresa y en cierto modo alumbraba —efecto y causa a la par— su genio. Genio hasta entonces apagado dentro de su talento. Genio que sólo tras la crisis, tras la cuarentena, salta a la garrocha, desde la maestría artesana a la personalidad singular.

El brinco lo dio en los *Caprichos*. Brinco, pues el mundo goyesco no camina, no anda, no tiene compás: salta a trancas y a barrancas.

La sordera hizo forzosa esa concepción del mundo. Probad a taparos los oídos cuando estéis en un baile. Esos movimientos de los bailarines, que sin duda son rítmicos, parecen grotescas muecas, gesticulaciones que no responden a nada.

Tras el salto de pértiga de los *Caprichos*, aquí, en esta cúpula, otro todavía mayor, porque al sacudirse el dibujo y la forma, se quedó sólo con los gestos. Y esa es para Goya la vida en su desnudez: una carantoña. Eso el mundo del Sordo: un conjunto de señas, que tienen santo.

Desembarazado del dibujo y la forma, se expresa meramente a fuerza de color. De un color que arroja, golpea contra la pared, aunque, arrepentido de su propia violencia, le restañe al fondo las heridas, acariciándolo y enterneciéndolo con unas esponjitas que traía en la petaca. Se asustaba de sus ímpetus furiosos, de su terrible tenebrosidad. De una tenebrosidad que acentuaba cerrando y atrancando la puerta de la ermita mientras pintaba.

Pero una tarde se le olvidó la tranca. Por la puerta entreabierta se le cuele de puntillas la luz dominguera de Madrid. Luz azulada de Guadarramas lejanos y enverdecida al filtrarse por las acacias. Y esa luz lo envuelve a bocanadas; lo nimba; le deja en los dedos hebras, rizos; se le posa, juguetona y mariposeante, en la paleta. Quiere ahuyentarla. Nada. Que no se va. Entonces la toma y se la pone, pintiparada, a esas «ángelas» tan manolas, tan pimpantes, tan retrecheras, del «tendido de sol».

Esa tarde Goya oyó un pasodoble celeste. Y tarareándolo se fue, pese a sus achaques, a la Moncloa a probar en el palacio de una amiga antigua la fresa nueva de Aranjuez: sus labios.

LA CONDESA DE CHINCHÓN O EL RESPETO EMOCIONADO



uando don Francisco de Goya y Lucientes pintó «La Maja desnuda» y «La Maja vestida», reiterándose a sí mismo su humana delectación y su admiración ininterrumpida a la belleza del modelo; cuando pintó el empuje de carácter de «La Tirana»; cuando pintó la desgraciada versión espiritual, justa y deplorable, de la reina María Luisa; cuando pintó a la duquesa de

Alba, en trance y deseo de lucimiento y deleite propios, y de adhesión a la dama; cuando pintó a la duquesa de Fernán Núñez, en su madrileñismo aristocrático, con la colaboración de su casticismo habitual; cuando lo hizo a tantas mujeres de su tiempo, por obligación o por encargo, Goya se produjo siempre bajo la vibración múltiple de su pensamiento y de su sentimiento, de acuerdo con aquel carácter diferente, personal y originalísimo que le señala como guía absoluto de toda la rebeldía artística, desde él hasta nuestros días.

Su capacidad de trabajo frente al caballete y frente al modelo era una multiplicidad de su temperamento, adaptado al instante a sus ideas y a las sugerencias que el espíritu del retratado le dictaba, en aquella penetración y conocimiento que tenía del alma humana. Si el retrato en pintura es la expresión exterior del interior de un espíritu que se esconde a la intención del artista, procurando engañarle y no deseando más que el aumento y exageración de la belleza anatómica, en Goya tuvo el más acertado descubridor del alma femenina. Las mil facetas de su temperamento se personalizaban siempre frente a cada modelo para decir lo que él había visto soterrado en el fondo de los caracteres. Irónico, mordaz, acertado buceador de las humanas pasiones, con un conocimiento íntimo de los personajes de su época, desde los reyes hasta el menestral, desde la duquesa castiza y madrileña hasta el último pordiosero, Goya fue el genio del retrato, como lo fue de la composición, de la anécdota, del descubrimiento de un concepto que aún está en presente, como lo fue del grabado, como lo fue de la santa rebeldía creadora.

Concretando nuestro comentario al género del retrato, podemos decir de él que fue el más original y diverso en este aspecto de la pintura. El retrato, en su finalidad de documentación colectiva, histórica o simplemente personal, tiene en sus realizadores el peligro del amaneramiento, de la repetición, del halago al modelo, de la servidumbre a la época y a sus costumbres. ¡Cuántos pintores maestros del género tienen, en el conjunto de sus retratos, el sambenito de una monocorde reiteración técnica, colorista y dibujística, sin originalidad en la composición, antes repetida y vulgar, que desmerece y anula la agilidad de captación y la visión cromática del modelo! En Goya todo es distinto, todo es personal, caprichoso si se quiere, sin claudicaciones, respondiendo sólo a su voluntad y a su deseo, a su inspiración y a su temperamento. En unos retratos emplea los rojos vibrantes, exaltando su fiebre, su turbulencia, su independencia magnífica, diversificando su expresión en un alarde de capacidad. En otros, utiliza elementos que, a las veces, esconde su ironía característica. En otros, simplifica, estiliza la materia y el espíritu y realiza la idea altísima de la espiritualidad, lográndola con grises divinos y con tonos de encantadora poesía, que recuerdan

frases musicales con sordina, totalizando la obra con una elegancia que no son desmayos ni histerismos, sino hondas reflexiones del pensamiento, de rodillas ante la belleza, ante la bondad, ante la excepción.

Y este es el caso inaudito del retrato que le hizo a la dulce condesa de Chinchón. Estamos, paralelamente, en la maestría técnica y en el logro de la emotividad y la sorpresa, en la misma línea del retrato del Papa Inocencio, de Velázquez. Dos almas diferentes, dos anatomías opuestas, dos sexos, dos caracteres dispares, dos almas encontradas. Y, sin embargo, juntos en el deseo de aspiraciones de eternidad.

El retrato de Velázquez, símbolo del descubrimiento de un cerebro inquieto, que a través de una fisiología personal está descubriendo pensamientos hondos que repercuten en lo universal y en lo importante, pasando por la diplomacia, por la prevención, por el cálculo político, ajeno a la Iglesia y a su doctrina. El retrato de la condesa de Chinchón, de Goya, es el aspecto opuesto en la expresión, en las intenciones síquicas, en la descripción de la humildad del pensamiento, en la sencillez, en la resignación, en la paciencia de la espera de una maternidad sin amor. Se adivina al coloso aragonés pintando con toda la ternura paternal de quien conoce la tragedia callada, la sublime aceptación de la voluntad de Dios que impone su destino a un alma. Él sabrá por qué. Goya pintó este retrato con toda la pureza de visión que albergaba su espíritu gigante y comprensivo, lo mismo que pintó el de su nieto, lo mismo que pintó «La última Comunión de San José de Calasanz». Con devoción, además, descendiendo de los estados alucinantes de los *Caprichos*, de las *pinturas negras*, de su doblez sistemática expresada en los retratos de la familia real, lejos del ensañamiento con que descubría la vulgaridad de Carlos IV, de Fernando VII y de la veleidosa María Luisa; lejos, también, del regusto y refinamiento admirativo e inflamado de amor humano con que inmortalizó a «La Maja desnuda».

Este retrato de la condesa de Chinchón es un remanso de paz, un oasis de dulzura y emoción en la vida artística de Goya. No puede expresarse mejor, ni con menos materia, ni con tonos más humildes y recatados, más espirituales, el alma de una mujer desgraciada. Parece que Goya, mientras pintaba, estaba llorando por dentro, absorto ante una intimidad dolorosa que él conocía tan bien, como conocía y despreciaba la mediocridad de las calidades morales de los personajes que tenía ante su paleta de pintor. El retrato de la condesa de Chinchón es un descanso en su tarea de buscador de almas, un alto en la expresión intencionada de sus pinceles que, al mismo tiempo que pintaban, herían como un bisturí justiciero. Yo creo que Goya amó este retrato sobre toda su obra; que fue predilecto en su labor de titán y una forma de decir al mundo de entonces, y al de después, que era capaz de emocionarse ante la humildad y la sencillez de un alma selecta, inmortalizándola como documento excepcional. Este retrato de María Teresa de Borbón y Villabriga es un cuadro pintado con luces, que no con colores, aunque éstos aparezcan en el cuadro con tonos flúidos grises, verdes y azules, como asonantes con los blancos ideales y que parece que están en relación con toda la figura, desmayada, tímida, humilde e infantil, que eso es la retratada. Goya cumplió a maravilla su misión de respeto, de ternura y de admiración por ese modelo, para dejarnos para siempre a nuestra devoción, y a la devoción de todos los tiempos, el mejor retrato que en el mundo ha salido de las manos prodigiosas de un artista.





La muestra antológica del Casón



En el acto de inauguración de la Exposición de Goya, Su Excelencia el Jefe del Estado, Generalísimo Franco, estrecha la mano del alcalde de Fuendetodos, señor Corzán, en presencia del alcalde de Madrid, Director general de Bellas Artes y otras personalidades

Madrid, que ha cumplido cuatrocientos años como capital de España, es una ciudad con tradición pictórica. Y no sólo porque aquí se encuentre la mejor pinacoteca del mundo, sino, también, porque sus paisajes urbanos y campestres han sido captados ininidad de veces por los pinceles de todas las épocas.

Hay incluso visiones concretas de Madrid ante las que, al contemplarlas al natural, se

dice: «paisaje velazqueño», o «parece un fresco de Goya». Y así surge el planteamiento de la cuestión de fondo: ¿un pintor madrileño para conmemorar la efemérides del tricentenario?

Si entendemos por *pintor madrileño* al nacido dentro del perímetro urbano de la capital, no encontramos la firma de categoría necesaria; pero, como dijo el Conde de Mayalde, «Somos los humanos, querámoslo o no, el resultado de una serie de antecedentes y circunstancias que van modelando nuestra vida desde el principio hasta el fin; de los antepasados, del lugar en que nacemos, y, sobre todo,

de la tierra en la que se desarrolla plenamente nuestra personalidad recibimos inevitablemente la impronta que ha de marcar nuestra figura ante los que nos sucedan.»

Y tenía razón el Alcalde de Madrid. Por eso, a la hora de buscar un *pintor madrileño* para las conmemoraciones aparecieron dos: Velázquez, sevillano, y Goya, aragonés.

GOYA, EN EL CASÓN

El Casón, junto con el vecino Museo del Ejército, es todo lo que resta del Palacio del Buen Retiro, residencia de los últimos Austrias y de los primeros Borbones, hasta que un incendio destruyó el edificio. Ahora, tras de haber servido de Museo, quedó convertido en sala de exposiciones importantes.

El 27 de septiembre pasado, Su Excelencia el Jefe del Estado, Generalísimo Franco, inauguró el conjunto pictórico goyesco instalado en el Casón y que, como se sabe, forma parte de la conmemoración del IV Centenario de la capitalidad de Madrid, al tiempo que constituye un homenaje que el Ayuntamiento rinde a la memoria del genial pintor. La exposición, conjuntada por el señor Pombo Angulo, concejal delegado de Cultura, con la colaboración de la Dirección General de Bellas Artes, fue visitada detenidamente por el Generalísimo, quien conversó con el Alcalde, Conde de Mayalde, y con los organizadores, acompañado por las autoridades y las personalidades asistentes al acto. Más de cien obras de colecciones particulares y de entidades que se han prestado gustosas a cederlos para que el pueblo de Madrid pueda contemplar a «su pintor». No figuran en esta gran exposición los del Museo del Prado, ya que la proximidad entre ambos edificios permite que puedan visitarse con facilidad en el mismo día.



El Caudillo contempla el autorretrato de Goya, expuesto en el Casón del Buen Retiro



Entre el público que ha visitado la Exposición, esta muchacha utiliza un momento de soledad para tomar sus notas sobre las páginas del catálogo

La valoración de estas obras de Goya es muy difícil de determinar. El valor real de la «Alegoría de la Villa de Madrid», por ejemplo, es muy superior al de dos millones y medio de pesetas con que consta en la lista de bienes municipales. Para dar una idea aproximada podemos indicar las cantidades en que se han asegurado algunos de los cuadros expuestos: «Condesa de Chinchón», 45 millones de pesetas; «Anunciación», 30 millones; «El Garrotillo», 10 millones; «Retrato del Conde Floridablanca», 40 millones..., y así sucesivamente.

LOS QUE NO ESTÁN

A la cita de cuadros en el Casón no acudieron los Goyas del Prado, como antes hemos dicho, ni tampoco tres muy importantes: «San Bernardino de Sena», «La última comunión de San José de Calasanz» y el «Retrato del Marqués de San Adrián». El primero por una razón física; estos otros dos por una razón pintoresca.

«San Bernardino de Sena» está en la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid. Los franciscanos y la Obra Pía de los Santos Lugares lo cedieron para su exhibición. Pero el cuadro es enorme y hubo que descolgarlo valiéndose de los servicios de bomberos, y, una vez en el suelo, se llegó a la conclusión de que no había manera de introducirlo en el Casón por ninguna puerta. Los bomberos tuvieron que volver a «San Bernardino de Sena» a su lugar de reverencia.

Hay que resaltar, así, la colaboración prestada tanto por las entidades como por los particulares. Cuando se trataba de cuadros pequeños, hubo poseedor que los ha llevado personalmente. Quedan, sin embargo, dos excepciones de ausencia: «La última comunión de San José de Calasanz», que está en el madrileño Colegio de San Antón, de los Escolapios, y el «Retrato del Marqués de San Adrián», en la Diputación de Nava-



Numerosa concurrencia ha colmado el recinto de la Muestra. Al fondo, el retrato de la Condesa de Chinchón, uno de los cuadros más admirados

rra. Estos dos centros han sufrido la influencia psicológica de los últimos robos de «Goyas» en el extranjero... y retuvieron los cuadros solicitados.

DOS MIL VISITANTES DIARIOS

Hubo otras dificultades para el montaje de esta Exposición, debido, sobre todo, a que dada la época estival en que se preparó, muchos propietarios no se encontraban en Madrid. Pero han sido vencidas por la actividad desplegada por el Alcalde, Conde de Mayalde, y por el concejal delegado de Cultura, señor Pombo Angulo, al frente del equipo del Centro de Estudios Municipales. Por eso, el público de Madrid, el de provincias y los turistas extranjeros llenan el Casón todos los días. Como dato estadístico señalaremos que el primer domingo que estuvo abierta visitaron la Exposición más de tres mil cuatrocientas personas, y en las visitas siguientes puede calcularse una media de más de dos mil visitantes diarios, por lo cual el Ayuntamiento prorrogó la clausura de esta Muestra hasta el 15 de noviembre.

COLOFÓN EN PARÍS

Gran parte de estos cuadros que se exhiben en el Casón serán trasladados en noviembre al Museo Jacquemart André, de París, para la nueva exposición goyesca en la capital de Francia, que será, en dimensión europea, el colofón de esta muestra antológica de Goya, que Madrid ha organizado en la conmemoración del cuatrocientos aniversario de su capitalidad. Y para eso, un genial aragonés, convertido en madrileño por obra y gracia de sus pinceles, expone sus obras, que, con el paso del tiempo, adquieren calidad perenne, tanto en lo social como en lo religioso, aspecto éste en que por primera vez se ven reunidos cuadros goyescos de trascendente significación espiritual.

R A F A E L C O T T A



Los retratos de los Condes de Fernán-Núñez son también de los más bellos entre los exhibidos. Colocados en la gran sala central, han sido objeto de múltiples elogios



Espanoles y extranjeros, visitantes de todas clases, desde el intelectual al obrero, han desfilado por las salas de la Exposición. El genio de don Francisco de Goya ganó una batalla de extraordinaria popularidad



Las magníficas colecciones de grabados, en copias primeras, de calidad valiosísima, se han exhibido en vitrinas especiales para que pudieran contemplarse en conjunto

LINKER

PRINCIPE, 4 - MADRID
Teléfono 2313513

De sus fotos viejas de familia, así como de las actuales, le podemos hacer estas artísticas miniaturas.

Hacemos notar a nuestros clientes que el actual cambio de moneda los beneficia considerablemente, dado que esta casa no ha elevado sus antiguos precios.



TRABAJO REALIZADO

Miniatura sobre marfil de 53 x 78 mm.



ORIGINAL

CONSULTENOS PRECIOS Y CONDICIONES PREVIO ENVÍO DE ORIGINALES



TRABAJO REALIZADO

Oleo de 55 x 46 cm.



ORIGINAL

RETRATOS AL OLEO
ID. AL PASTEL
ID. A LA ACUARELA
MINIATURAS SOBRE MARFIL
MINIATURAS CLASE ESPECIAL
DIBUJOS DE CUALQUIER FOTOGRAFIA

MINIATURES
PORTRAITS IN OIL
PASTEL
CRAYON
FROM ANY PHOTO

RELACION DE LAS OBRAS

PINTURAS

- | | | |
|---|---|---|
| <p>1. ALEGORÍA DE LA VILLA DE MADRID.
Expositor: <i>Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid.</i></p> <p>2. DERROTA DE LOS MAMELUCOS.
Expositor: <i>Excelentísima señora Duquesa viuda de Villahermosa.</i></p> <p>3. DON PANTALEÓN PÉREZ DE NENÍN.
Expositor: <i>Banco Exterior de España.</i></p> <p>4. AUTORRETRATO.
Expositor: <i>Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza.</i></p> <p>5. EL MARQUÉS DE VILLAFRANCA.
Expositor: <i>Excelentísimos señores Duques de Sueca.</i></p> <p>7. MARIANITO DE GOYA, NIETO DEL PINTOR.
Expositor: <i>Excmo. señor Duque de Alburquerque.</i></p> <p>8. CARLOS III, CAZADOR.
Expositor: <i>Banco Exterior de España.</i></p> <p>9. MARQUESA DE LAZÁN.
Expositor: <i>Excelentísimos señores Duques de Alba.</i></p> <p>10. FERNANDO VII.
Expositor: <i>Excelentísimo Ayuntamiento de Santander.</i></p> <p>11. CARLOS III EN TRAJE DE CORTE.
Expositor: <i>Banco de España.</i></p> <p>12. CONDESA DE FERNÁN-NÚÑEZ.
Expositor: <i>Excelentísima señora</i></p> | <p><i>Condesa viuda de Fernán-Núñez.</i></p> <p>13. CONDE DE FERNÁN-NÚÑEZ.
Expositor: <i>Excelentísima señora Condesa viuda de Fernán-Núñez.</i></p> <p>14. DUQUESA DE ALBA.
Expositor: <i>Excelentísimos señores Duques de Alba.</i></p> <p>15. CONDESA DE CHINGÓN.
Expositor: <i>Excelentísimos señores Duques de Sueca.</i></p> <p>16. COSTILLARES.
Expositor: <i>Museo Lázaro Galdiano.</i></p> <p>17. LA TIRANA.
Expositor: <i>Excelentísimo señor don Juan March Serberá.</i></p> <p>18. DON RAMÓN PIGNATELLI.
Expositor: <i>Excelentísima señora Duquesa viuda de Villahermosa.</i></p> <p>19. DON JUAN MELÉNDEZ VALDÉS.
Expositor: <i>Banco Español de Crédito.</i></p> <p>20. DON FRANCISCO JAVIER DE LARRUMBE.
Expositor: <i>Banco de España.</i></p> <p>21. DON JOSÉ DE TORO ZAMBRANO.
Expositor: <i>Banco de España.</i></p> <p>22. DON JUAN BAUTISTA MUÑOZ.
Expositor: <i>Doña Isabel Regoyos, viuda de Beruete.</i></p> <p>23. CONDE DE MIRANDA.
Expositor: <i>Museo Lázaro Galdiano.</i></p> <p>24. EL CONDE DE ALTAMIRA.
Expositor: <i>Banco de España.</i></p> | <p>25. EL MARQUÉS DE TOLOSA.
Expositor: <i>Banco de España.</i></p> <p>26. AUTORRETRATO.
Expositor: <i>Excelentísimos señores Marqueses de Zurgena.</i></p> <p>27. DON JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ.
Expositor: <i>Excelentísimo señor Marqués de Perinal.</i></p> <p>28. DON MARIANO FERRER.
Expositor: <i>Museo Provincial de Valencia.</i></p> <p>29. DON JOSÉ DE VARGAS PONCE.
Expositor: <i>Real Academia de la Historia.</i></p> <p>30. INFANTE DON LUIS DE BORBÓN.
Expositor: <i>Excelentísimos señores Duques de Sueca.</i></p> <p>31. LA DUQUESA DE ABRANTES.
Expositor: <i>Excelentísimo señor Conde de Orizaba.</i></p> <p>32. CARLOS IV.
Expositor: <i>Real Academia de la Historia.</i></p> <p>33. MARÍA LUISA DE PARMA.
Expositor: <i>Real Academia de la Historia.</i></p> <p>34. EL CONDE DE FLORIDABLANCA Y GOYA.
Expositor: <i>Banco de Urquijo.</i></p> <p>35. DOÑA JOAQUINA CANDADO.
Expositor: <i>Museo Provincial de Valencia.</i></p> <p>36. CAMILO DE GOYA.
Expositor: <i>Museo Zuloaga, Zumaya.</i></p> <p>37. DON MARIANO LUIS DE URQUIJO.
Expositor: <i>Real Academia de la Historia.</i></p> <p>38. DON JUAN JOSÉ ARIAS DE SAAVEDRA.
Expositor: <i>Excelentísimo señor Conde de Cienfuegos.</i></p> <p>39. EL CONDE DE CABARRUS.
Expositor: <i>Banco de España.</i></p> <p>40. MATÍAS GASPARINI.
Expositor: <i>Excelentísima señora Marquesa de Zurgena.</i></p> <p>41. DON JOSÉ DE PALAFOX.
Expositor: <i>Museo Zuloaga, Zumaya.</i></p> <p>42. DON JOSÉ DUASO Y LATRE.
Expositor: <i>Familia Rodríguez Babé Otín.</i></p> <p>43. AUTORRETRATO.
Expositor: <i>Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.</i></p> <p>44. MARQUESA DE BAENA.
Expositor: <i>Museo Zuloaga, Zumaya.</i></p> <p>45. EL CONDE DE PUÑONROSTRO.
Expositor: <i>Excelentísimos señores Marqueses de Morbeck.</i></p> <p>46. DOÑA MARÍA TERESA DE VALLABRIGA.
Expositor: <i>Excelentísimos señores Marqueses de Acapulco.</i></p> <p>47. EL COLUMPIO.
Expositor: <i>Excelentísimo señor Duque de Montellano.</i></p> <p>48. LA CUCAÑA.
Expositor: <i>Excelentísimo señor Duque de Montellano.</i></p> <p>49. ROBO DE LA DILIGENCIA.
Expositor: <i>Excelentísimo señor Duque de Montellano.</i></p> <p>50. LA CAÍDA.
Expositor: <i>Excelentísimo señor Duque de Montellano.</i></p> <p>51. LA ERA.
Expositor: <i>Museo Lázaro Galdiano.</i></p> <p>52. CAZADOR CARGANDO SU ESCOPETA.
Expositor: <i>Ministerio de Educación Nacional.</i></p> |
|---|---|---|

ARTÍCULOS PARA BELLAS ARTES

MARCOS DE ESTILO Y MOLDURAS



EMBALADO DE OBRAS DE ARTE

SALÓN DE EXPOSICIONES

MACARRÓN, S. A.

Esta casa ha sido la encargada oficial del traslado de obras de Museos y colecciones particulares de la Exposición de Goya e instalación de la misma

JOVELLANOS, 2 • TELÉFONO 221-36-61 • MADRID-14

C A S A

Jiménez

MANTONES DE MANILA,
MANTILLAS, PEINETAS,
ABANICOS

PRECIADOS, 52
ENTRE CALLAO Y SANTO DOMINGO
MADRID-TEL. 248 05 26



LA CASA MEJOR SURTIDA Y MÁS ANTIGUA DE ESPAÑA EN ESTOS ARTÍCULOS

EXPUESTAS

53. PESCADOR DE CAÑA.
Expositor: *Ministerio de Educación Nacional.*
54. FABRICACIÓN DE LAS BALAS.
Expositor: *Patrimonio Nacional.*
55. FABRICACIÓN DE LA PÓLVORA.
Expositor: *Patrimonio Nacional.*
56. LA CAZA DEL JABALI.
Expositor: *Real Fábrica de Tapices.*
57. ASALTO A UNA DILIGENCIA.
Expositor: *Excelentísimo señor Marqués de Castro Serna.*
58. BAILE DE MÁSCARAS.
Expositor: *Excelentísima señora Duquesa viuda de Villahermosa.*
59. EL GARROTILLO.
Expositor: *Excelentísima señora viuda de Marañón.*
60. ESTUDIO.
Expositor: *Sociedad Económica de Amigos del País, de Zaragoza.*
61. SEÑORA EN EL TOCADOR.
Expositor: *Sociedad Económica de Amigos del País, de Zaragoza.*
63. CÓMICOS AMBULANTES.
Expositor: *Don Ramón Jordán de Urries.*
64. PROCESIÓN EN LA ALDEA.
Expositor: *Excelentísimo señor Conde de Yebes.*
65. CRISTO CRUCIFICADO.
Expositor: *Museo de Santa Cruz, Toledo.*
66. SAN BERNARDO Y SAN ROBERTO.
Expositor: *Convento de Santa Ana, Valladolid.*
67. LA MUERTE DE SAN JOSÉ.
Expositor: *Convento de Santa Ana, Valladolid.*
68. SANTA LUDGARDA.
Expositor: *Convento de Santa Ana, Valladolid.*
69. SAN GREGORIO.
Expositor: *Museo Romántico, Madrid.*
71. SAN BERNARDINO DE SENA.
Expositor: *Real Iglesia de San Francisco el Grande.*
72. EL SUEÑO DE SAN JOSÉ.
Expositor: *Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza.*
73. LA ANUNCIACIÓN.
Expositor: *Excelentísima señora Duquesa de Osuna.*
74. MARÍA LUISA DE PARMA.
Expositor: *Museo Provincial de Córdoba.*
75. CARLOS IV.
Expositor: *Museo Provincial de Córdoba.*
76. LA FAMILIA DEL SEXTO CONDE DE FERNÁN-NÚÑEZ.
Expositor: *Excelentísima señora Duquesa viuda de Fernán-Núñez.*
77. ASALTO A UNA DILIGENCIA.
Expositor: *Excelentísimos señores Barones de Lardies.*
79. DON JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ.
Expositor: *Excelentísimo señor Conde de Cienfuegos.*
80. CARLOS IV.
Expositor: *Museo de San Telmo, San Sebastián.*
81. MARÍA LUISA DE PARMA.
Expositor: *Museo de San Telmo, San Sebastián.*
82. DON GIL DE TEJADA.
Expositor: *Excelentísimo señor Duque del Infantado.*
83. LA MARQUESA DE VILLAFRANCA.
Expositor: *Excelentísimos señores Duques de Duque.*
84. SAN AGUSTÍN.
Expositor: *Excelentísimo señor don Manuel Monjardín.*
85. TORO ARRASTRADO POR LAS MULILLAS.
Expositor: *Excelentísima señora Duquesa de Medinaceli.*
86. LA CONDESA DE BURETA.
Expositor: *Banco de Aragón.*
87. MUCHACHOS CAZANDO.
Expositor: *Don Ricardo Viñas, Barcelona.*
117. CARLOS IV.
Expositor: *Doctor don Alfonso de la Peña.*
118. CARLOS IV.
Expositor: *Doctor don Alfonso de la Peña.*
119. LA CARIDAD DE LA REINA SANTA ISABEL. (Grisalla.)
Expositor: *Patrimonio Nacional.*
120. ARZOBISPO COMPANYY.
Expositor: *Palacio Arzobispal, Zaragoza.*
121. LA VIRGEN DEL PILAR.
Expositor: *Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.*
122. LA MUERTE DE SANTIAGO.
Expositor: *Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.*

DIBUJOS

- 89 a 116. DIBUJOS
Expositores: *Biblioteca Nacional y excelentísimo señor Marqués de Valdeherra.*

GRABADOS

GRABADOS.
AGUAFUERTES.



EL CONDE DE FLORIDABLANCA Y GOYA. Colección Banco Urquijo, Madrid



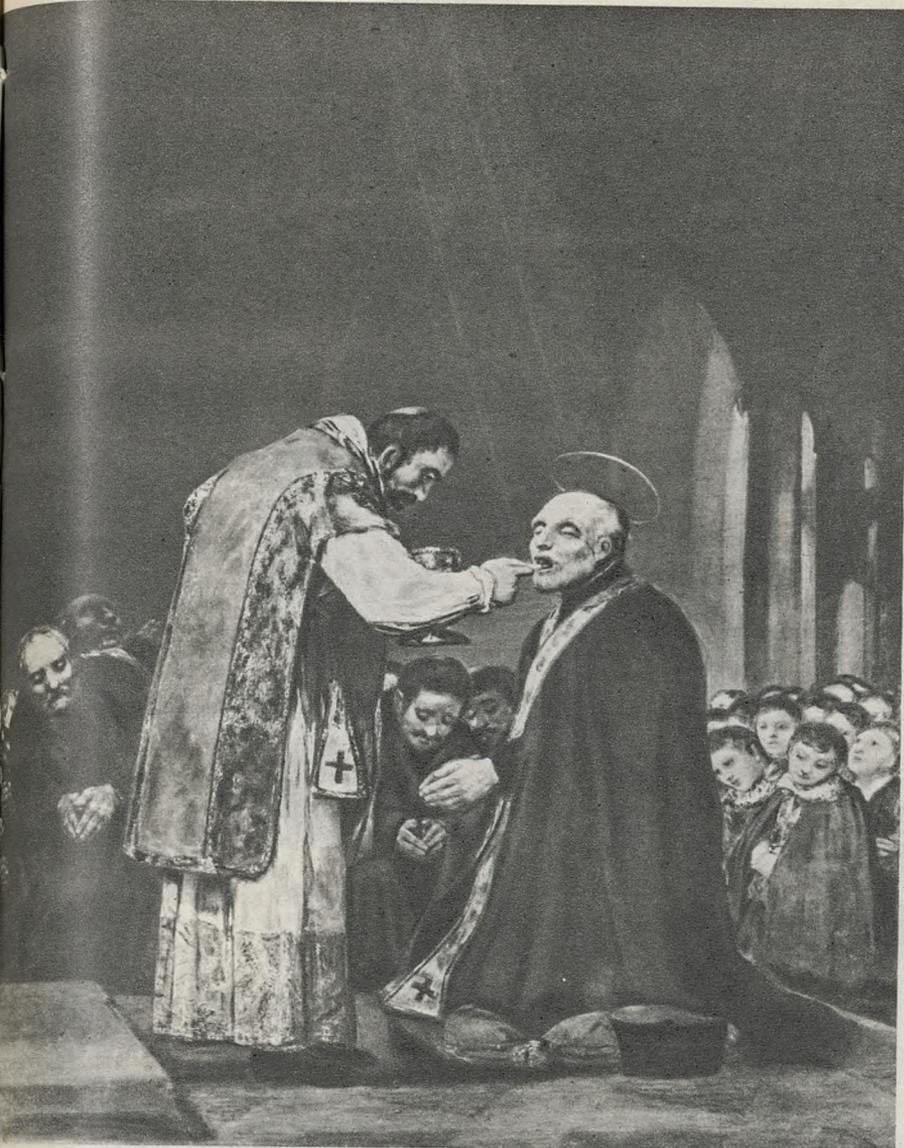
MARIANITO DE GOYA. Colección Duque de Alburquerque

No tiene rival..

ACEITE PURO DE OLIVA

CARBONELL Y CIA.

CORDOBA



LA ÚLTIMA COMUNIÓN DE SAN JOSÉ DE CALASANZ.—Iglesia de los PP. Escolapios de San Antón. Madrid



SAN BERNARDO Y SAN ROBERTO.— Real Monasterio de Santa Ana. Valladolid

MARTÍN ALONSO

SU PINTURA MÍSTICA

Goya, pintor de santos, junta la ascética de la perfección y del milagro («San Antonio de la Florida») con la mística sacramental de la gracia («San Bernardo y San José de Calasanz») o con el acercamiento a la Iglesia por el bautismo y la pintura de un alma con sabor a eucaristía.

Sólo por excepción se citaban tres o cuatro pinturas de tema religioso. Esta Exposición de Goya presenta diez de hondo sentido místico, y cronológicamente (desde 1758 a 1817) se citan veintiséis obras.

Vale la pena examinar el entramado comparativo de estos tres santos: «San Antonio», en la cúpula de la Florida, es el asceta de la vida, verbo y taumaturgo de resurrección. Lo que le rodea es un trozo de nuestra Patria. Cuadro de masas populares, de niños que se enraman en la barandilla como pájaros saltarines o angelotes humanizados. En la comunión de «San José de Calasanz» también hay multitudes compactas y silenciosas, escolares que se mueven sobrecogidos por el milagro de la Eucaristía. Cuadro de plenitud artística. Todo confluye a su perfección: la boca, casi yerta, del santo que comulga, el enfoque de la escena, el escorzo de la cabeza y el movimiento de los estudiantes.

El «San Bernardo», de Valladolid, no se ampara en las multitudes. Composición íntima, armónica, en sus figuras. ¡Qué penetración para captar la calidad humana de los modelos, y, a la vez, qué culminación de arte místico, no superado en España y fundido en un realismo misterioso y velazqueño!

La figura iluminada de «San Bernardo» cobra conformación alabastrina. Momento de gracia para el artista y ráfaga de inspiración. La calidad irradiante de los blancos está en la luz, en la transparencia, en los vacíos, en la ingravidez. ¡Qué difícil es conjuntar la gama de los hábitos blancos y sinfonizar colores homogéneos! Se pierden las relaciones de espacio y tiempo con la interpretación mística de la escena. El tullido que va a recibir el don bautismal parece arrancado a un lienzo de Velázquez.

Se ha hablado de la arquitectura del color. Vázquez Díaz juega en la paleta con sus blancos planos y acartonados. En Zurbarán los blancos plateados son reflejos exteriores que llegan de lejos. El blanco de Goya, en este «San Bernardo», posee luz interior; es como un fanal traslúcido con irradiaciones hacia el bautizado.

El Greco y Goya han llegado a la captación de lo místico por diversos estadios. El Greco, espiritualizando las figuras en una estilización angelical de rostros en arrobamiento, con deformidades expresivas. Las alas de sus ángeles no pueden ser de aves, como en cualquier otro pintor. No son para el vuelo en la atmósfera de la tierra. Sus figuras espiritualizadas miran al cielo con vibraciones de relieves cromáticos.

Rostros seráficos y celestiales los de «San Bernardo y San Roberto», pero no en éxtasis, sino humanizados, palpando el agua del bautismo y administrando la gracia del sacramento.

La ropa de «San Bernardo», en su trazado erguido, se nos muestra como un cirio que alumbraba. El fuego llega hasta la flámula aureolada de la cabeza y la cera de su cuerpo se llena de transparencias, como una vela incandescente bajo su llama. Los mantos de los monjes hechos por plegados rectilíneos son lustrales. Limpian nuestra mirada y pintan un alma.

Más que a Santa Teresa en la comparación del riego y del agua, esta escena bautismal se acerca al misticismo de San Juan de la Cruz, comparable al leño que trasmina y entraña un fuego y lo convierte en brasa. Hace irradiar calor sin llegar nunca a enfriarse en cenizas. Este misticismo de Goya dimana más bien de un foco interno que prestigia las tintas. Rebase y se exterioriza.

Tres santos ascetas y místicos. Tres cuadros iluminados con luz de cielo. Goya es un pintor de almas; con la paleta las acerca a Dios. Un pintor místico de excelsitudes desconocidas. Un pintor místico en plenitud.



GFB-2

HAGA SU VERANO EN PLENO INVIERNO

¡Nada tan fácil! Apriete esta tecla suavemente y lo demás lo hará.

COINTRA Fire ball

El único radiador móvil del mercado con analizador de atmósfera y válvula de seguridad totalmente automáticos. Con **COINTRA FIRE-BALL** usted tendrá

Seguridad:

Su exclusivo dispositivo termoelectrónico de alta precisión analiza constantemente la atmósfera de la habitación y si la aireación es insuficiente apaga el radiador en el acto e interrumpe la salida del gas.

Protección:

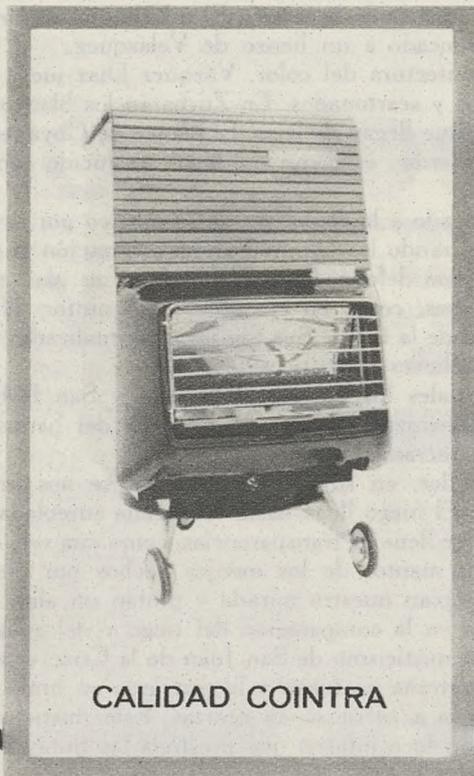
Sus elementos radiantes están colocados a una altura que evita el deterioro de suelos, alfombras, etc.

Comodidad:

Teclado que selecciona las temperaturas a voluntad.

Belleza:

En el marco más elegante, es siempre apreciada por su línea perfecta que armoniza con todos los estilos.



CALIDAD COINTRA

Con butano es más fácil





CÉSAR
GONZÁLEZ
RUANO

HABLANDO CON DON FRANCISCO DE GOYA



Qué es más difícil, la conversación con un sordo muy sordo o con un muerto muy muerto? Parece que sea aún más difícil la conversación con un sordo muerto. Pero cuando la criatura con la que pretendemos hablar, sorda y muerta, vive en la memoria, en la admiración, en el conocimiento, todo se vuelve posible, probable, propicio. Y más todavía si su

lengua mágicamente viva, viviente, está en sus ojos aunque su cabeza haya misteriosamente desaparecido de una tumba en Burdeos.
Goya, nuestro don Francisco de Goya y Lucientes, es criatura tan vital que parece andar entre nosotros, que le encontramos por todas partes en esta España que por mucho que se transforme no pudo ni quiso dejar de ser goyesca, en estos barrios crecidos, recrecidos, del gran Madrid que, edificando sobre chozas, cáscaras de huevo, gatos muertos, antología de trapos y tra-

peros, quintas melancólicas, parece llegar hasta Caracas.
Si la luz de Madrid es velazqueña, la repetida circunstancia humana, los perfiles agrichulos, los desdenes de damisela o caballero, un cierto deje, que no deja, de aristocraticismo mezclado a lo popular —más por lo demolítico que por lo democrático—, una voluptuosidad por la sangre que a monsieur Barrés tiene encantado, un gesto natural por la exageración, por algo en que lo dramático y la caricatura, la ternura y la crueldad confunde o funde sus

fronteras sinuosas, un impresionismo caliente, una milagrista sabiduría, pertenecen al mundo goyesco; ese mundo menos distante de lo que a primera vista parece de un París y de una Roma parados, en aguas del Manzanares, en una intuición de lo romántico que aún no ha llegado y un clasicismo que no se ha ido todavía.

En Goya los elementos pre-románticos no se oponen a los elementos clásicos. Es así como España sabe —de modo que no se aprende ni se enseña— marchar dentro de esta alianza que, en realidad, ignora; entre otras razones porque nuestro realismo tiene tuétano poético ordenado por gracia de Dios clásicamente en lo caótico, esto es: en lo romántico, al menos como apasionada y desdeñosa razón de un ideal insobornable, intransferible, el ideal de una razón sin razones.

De Fuendetodos a Zaragoza no hubo para Goya mayor distancia que de Zaragoza a Roma. Paco, el de los toros, devoto de Velázquez; Paco, que se autorretrata vestido de torero, se debió encontrar bien en las rubias tierras de Italia.

—Como el pez en el agua— me dice desde su autorretrato (1815) junto al cual, incómodamente por el demonio de mueble que en el Casón han instalado, casi como sosteniéndole, me instalo porque me gusta así, madurón, despechugado, absorto con esa abstracción —no distracción— que da la sordera, porque me gusta así cuando escucha y no oye, cuando oye y no escucha.

—¿Como el pez en el agua? Claro, claro, claro...

—No sé lo que hubiera podido durar mi estancia en Italia sin aquello que ocurrió.

—¿Su aventura con la novicia?

—Algo hay de eso. Aunque, en realidad, el novicio fue siempre uno. Pero, en fin, aquello me sirvió para ser feliz durante algún tiempo en la cartuja de *Aula Dei*. Para enterarme de que hay muchas clases de felicidad. Me acuerdo más de los ojos del Padre Félix Salcedo que de los de aquella mocica.

—Bien, ¿fue Mengs quien le llamó para ir a Madrid?

—En realidad, a quien debo eso y muchas otras cosas es a Bayeu.

—¿Sentía dejar Zaragoza?

—No. En Zaragoza me aburría mucho. Claro que andaba uno por los treinta años. A los treinta años se aburre uno hasta de divertirse.

—¿Qué admiraba más en Mengs?

—Algo que a mí me epataba, como dicen ustedes, más que la misma pintura: sus modales. ¡Qué tío más elegante! Mengs era eso que yo no supe nunca: un hombre de mundo. ¡Qué tío! A mí me tiraba lo popular. No lo siento. Tal vez lo popular sea lo universal.

De las entradas y salidas en casa de «La Caramba», los paseos por los jardines de la Moncloa:

—¿Qué le recuerda a usted, don Paco, la Fuente de la Corona?

—¡Hombre, a Pepita Bayeu! Trabajaba yo entonces en mi primer cartón: «La merienda a orillas del Manzanares».

—¿Y la Carrera de San Jerónimo?

—Mi primer hijo.

Años de Romero, de Costillares, de Pepetillo. Me escucha con los ojos:

—Andan ustedes mal de datos. Pepetillo tenía nueve años cuando yo hice «La maja y los embozados».

—¿Y la Duquesa?

—¿Qué?

—La Duquesa.

—¿Cómo?

—¡La Duquesa!

—La Duquesa tendría catorce.

—¿Entonces, quiénes eran esos personajes?

—Ni me acuerdo. ¿Qué más da?

Pretende arreglarse el cuello de la camisa con un movimiento. Los cuadros de Goya se mueven. ¿Cómo no se ha dicho eso todavía?

—Don Paco, querido don Paco... ¿Es verdad que a raíz de su entrada en la Academia se firma usted Francisco de Goya en vez de Francisco Goya?

—Hablé con genealogistas... Ya sabe usted... Mi madre sobre todo... Una vieja familia aragonesa...

—Fuendetodos, su casa en la calle de la Alhóndiga...

Don Paco se mosquea:

—¿Se trata de una entrevista o de una probanza de hidalguía?

Paso rápido a hablar del taller de José Luzán, de Martín Zapater:

—Luzán, el pobre Luzán... Luzán me hizo perder varios años copiando estampitas. Aprendía yo más en las romerías. Todo empezó a cambiar cuando pude irme a Madrid, gracias a Goicoechea.

—¿Qué primer personaje conoció en Madrid, don Paco?

—¡Hombre, así como personaje!... Al Conde de Aranda. También conocí a Casa-

nova, al caballero Casanova. Casanova iba al salón de Mengs. Allí se armó el lío de la señora de Sabattini.

—¿Cómo era Casanova?

—No sé... A mí me parece que no era para tanto, pero como no pintaba tenía mucho tiempo libre.

Me canso de mi postura recostado en el demonio de mueblecito que han puesto debajo de su autorretrato. Doy una vuelta al Casón. Salgo, fumo un pitillo. Vuelvo, y esta vez encuentro a Goya con Florida Blanca. Extraño y magnífico retrato.

—¿Qué le enseña usted al Conde, don Paco?

—¡Hombre! Creo que se ve: un cuadro.

El retrato es raro en Goya, en cuanto a anécdota. Hay en la forma que se autorretrató el aragonés universal un deliberado gesto como de humildad, de adulación, como si pidiera al grande hombre que le ayudara, que le protegiera, que le aceptara algo o en algo. El gran ministro de Carlos III está en el centro del cuadro arrogante, quizá demasiado magnífico. Detrás hay un oscuro personaje, y a la izquierda Goya, muy pequeñito, muy oscuro y oscurecido. Su cabeza, de perfil, no llega al hombro del Conde, que no le mira ni mira tampoco el cuadro que el pintor le muestra. Don Paco recuerda aquí mucho, físicamente, a un pintor contemporáneo: a Pedro Flores.

—¿Qué historia es la de ese retrato?

Goya no contesta. No está más que para sostener el cuadro. El reloj marca una hora. Creo —no recuerdo ahora bien— que las diez y media. De la aristocracia, Goya pasará pronto a pintar a los Reyes.

—Pero cobrando, ¿eh?, cobrando. Del grupo del Infante don Luis me dieron veinte mil reales y una bata para la Pepa, bordada en oro y en plata que valía más.

Del viaje a Andalucía con la Duquesa de Alba tampoco quiere decirme nada. Goya tenía más de cuarenta años y la Duquesa veinticinco.

—¿Y esos dos años pasados en Lucar?

Ya no responde nunca. Se ha quedado definitivamente sordo, tal vez en Sierra Morena. Va a terminar el siglo XVIII. La Casa Real le mima. En El Escorial pinta el famoso retrato de la Reina María Luisa a caballo. Sin que yo le pregunte nada, don Paco, siempre junto a Floridablanca, sin mover la cabeza, dice:

—A la Reina le gustaban los toros tanto como a la Duquesa, pero...

1818
TEJIDOS
B & C

Antiguas Pañerías

Sin sucursales

Bustillo y Cia.

Socio Sucesor F. Vives

Altas Novedades para Caballero

Plaza Mayor, 4-5-6 (Junto al Arco de Cuchilleros) Madrid

MEDITACION JUNTO A LAS MUJERES DE SUS CUADROS



LA LECHERA DE BURDEOS.—Museo del Prado



que tienen de más importante las mujeres que pintaba Goya es su maravillosa ingravidez, su aérea finura casi evanescente. Que se posan en la tierra, apenas: un breve contacto de sus pies con el suelo (recordad a doña María Tadea Arias), como un invisible punto eléctrico que las devuelve a su región del aire.

En un cuadro del Greco, la «Ascensión de Cristo», hay un enorme gigante volcado a los pies del Resucitado; el cuerpo divino está en el aire, volando suavísimamente; y es en el corpachón que se cae hacia atrás, que se nos viene encima, donde reside la fuerza ascensional de Cristo. Los vuelos nunca se comprueban en ellos mismos, sino en lo que abandonan o derriban.

Pues así en el ritmo de las mujeres de Goya.

No son ellas las que muestran su ímpetu ascensional, sino ese brevísimo contacto con el suelo de sus chapines de raso; y ante nosotros aparecen como nubes graciosamente coloreadas, hendidas por ojos negros profundísimos que no nos ven.

(Las mujeres de Velázquez, tan perfectamente pintadas, no son para el cielo: ¡pesan tanto, van tan recargadas de oro, de bordados, de solemnidad! Las que suben al cielo son las de



LAS MOZAS DE CÁNTARO (Fragmento).
Museo del Prado



DOÑA TADEA ARIAS DE ENRÍQUEZ.
Museo del Prado



LA BODA (Fragmento).
Museo del Prado



LA REINA MARÍA LUISA.—Museo del Prado

Goya, porque a ellas no les pesa nada: ni carne, ni ropa; sus cuerpos están creados con la materia más aligera del color, sus vestidos son bellísimas espumas transparentes. Todas tienen un gesto de candorosa estupefacción: el de la criatura sorprendida con una estancia inesperada en un país que no contaba en su vuelo...)

Si recordais las estupendas y sucesivas «María Luisa» pintadas por Goya como pintor que era de la Real Cámara, veréis que solamente los rostros acusan a la reina de sus pecados carnales. Sus ropas vuelan como todas, ondulan, se rizan en musical apariencia. Los rostros de María Luisa son infernales. Para los pecados de la carne, Goya —hombre primitivo y muy castigado en la suya—, no tenía perdón. ¿Qué, sino maldiciones, son los aquelarres con brujas de caras espantosas? Todas las caras de esas mujeres siniestras están justificadas dentro de una masa negra de color; ojos y bocas, narices y mejillas vociferan lo feo del momento diabólico. Pero no hay cuerpos. Recordad los «Caprichos» y comprobaréis que en ellos no cuentan los cuerpos; para éstos, el pintor tenía culto entregado y no los admitía más que para darles vuelo, para irlos devolviendo a su elemento primerísimo: la luz.

«Una Manola» es de los cuadros más interesantes de Goya. Su rostro permanece indecifrible bajo el espeso velo que lo cubre. Su figura severa, inmóvil como un grito de dolor que subiera denso y se quedara en el viento, vibrando, pudiera ser una representación del duelo por alguien de cuya desaparición se con doliera el pincel de Goya.

Y de esta manola el cuerpo desaparece en el luto; no pesa, porque en Goya es imposible la gravidez, pero tampoco vuela. Atada a su secreta significación, la manola de este cuadro clama allí por algo que no volverá a ser... Quizá llora el cuerpo de las «Majas» desnuda y vestida: quién sabe lo que pensará ella misma debajo de sus velos fúnebres, que la separan eternamente de nosotros.

Para los ojos, el cuadro prodigioso de «La lechera de Burdeos» es un regalo soberbio: una joven de rasgos fisonómicos confusos, cogida por el ojo magistral de Goya en los límites de la realidad con lo infinito. Una masa bien calibrada de matices casi agrios, vela tras el cuerpo sentado de la moza. Ésta no tiene existencia por sí misma: no es sino el pretexto pictórico para el maravilloso registro de un momento entre la vida y la muerte.

«La lechera», último ser pintado por Goya, vive en una densísima agonía consciente. Si por un lado su cuerpo, bulto apenas precisado, vive con simplicidad serena, por otro, su cabeza se halla inscrita en las regiones astrales...

Hay una extraña lividez en la luz que recibe a «La lechera de Burdeos», rayana en la pesadilla. El rostro de la muchacha es inexpresivo, como el de muchos personajes de los «Cartones»; rostro amuñecado, estupefacto, que no ahonda la emoción del que lo mira. Sin embargo, su abandono suave, ese rozar apenas visible del vestido con el cántaro —imagen casi imperceptible—, la concretan como una acariciada visión del Goya cuajado en su genial y eterno acierto.

Esta última mujer de Goya no pertenece al mundo. Los ojos del pintor no la ven en el mundo; la trasladan a la atmósfera de irrealidad tocada de humana agonía que iba a ser la suya inminente. Y allí nos la muestran, respaldada por luz del trasmundo.

El cántaro, pieza de preciso oficio, apenas se ve. El cuerpo, doblado, de la moza casi no existe; su rostro de vagas facciones no importa demasiado... Todo, más que volar (como antes), podría desaparecer, esfumarse: porque hay una luz tremenda, una luz apretada con las fuertes manos de Goya, que se desangra en resplandores misteriosos, en místicos y astrales deliquios.

Dice Camón Aznar, en uno de sus estudios sobre la estética de Goya, que es curioso observar que por los mismos años que Goethe situaba el eterno femenino, como tentación para todos los Faustos, Goya situaba en la mujer la sugestión de todos los aviesos descarrios de la naturaleza. No en los retratos, pero sí en los dibujos y cuadros de imaginación, las seducciones que la mujer emana trastornan maléficamente los destinos normales.

Se deduce de estas observaciones que Goya respetaba la realidad de las criaturas que trataba, aunque su genio, al tocarlas, les transfundiera una sutilísima divinidad. Partía con ellas de lo visible para un viaje a lo perfecto sobrehumano. Y dejaba su venganza para los cuadros, de ficción, su dolido rencor de hombre engañado o herido por la mujer sin nombre determinado...

Cuando la hembra sobresaltaba, iba derecha a ponerse una cabeza horrible, un cuerpo deforme, para sumir de este modo el feroz castigo que reservaba Goya a larvas de mujeres maléficas.

Y así el pintor anduvo creando, como un dios, cielos e infernos de mujeres.

CARMEN CONDE



EL MILITAR Y LA SEÑORA.—Museo del Prado

ANTONIO
ORDÓÑEZ

UN TORERO ANTE LOS TOROS DE GOYA



e honra mucho el encargo de MUNDO HISPÁNICO, esta gran revista de mi especial predilección, para que opine sobre los toros que pintó, o mejor, grabó, don Francisco de Goya y Lucientes, aunque me encuentre en un verdadero aprieto. Un aprieto porque escribir no es mi oficio y otro aprieto, aún más gordo, por el enunciado que me hicieron del tema: «Antonio Ordóñez ante los toros de Goya». ¿Y cómo habré de ponerme ante toro alguno precisamente ahora, a final de temporada, que estoy un tanto atorado? Pero he de ponerme y me pongo, porque éste sí es mi oficio.

Ante los toros de Goya, en el papel, claro está, me puse ya muchas veces. Poseo la «Tauromaquia» del insigne pintor aragonés y la repaso con frecuencia. Los toros en movimiento que él grabó con tanto esmero y minuciosidad, son cómodos, como decimos los toreros, por bajos de agujas y porque todos humillan bien al embestir descubriendo la cruz tras la gran pelota del morrillo, gran ventaja para todas las suertes toreras, sobre todo a la hora de la verdad. Pero, en cambio, dos cosas me inquietan: los cuernos y las manos.

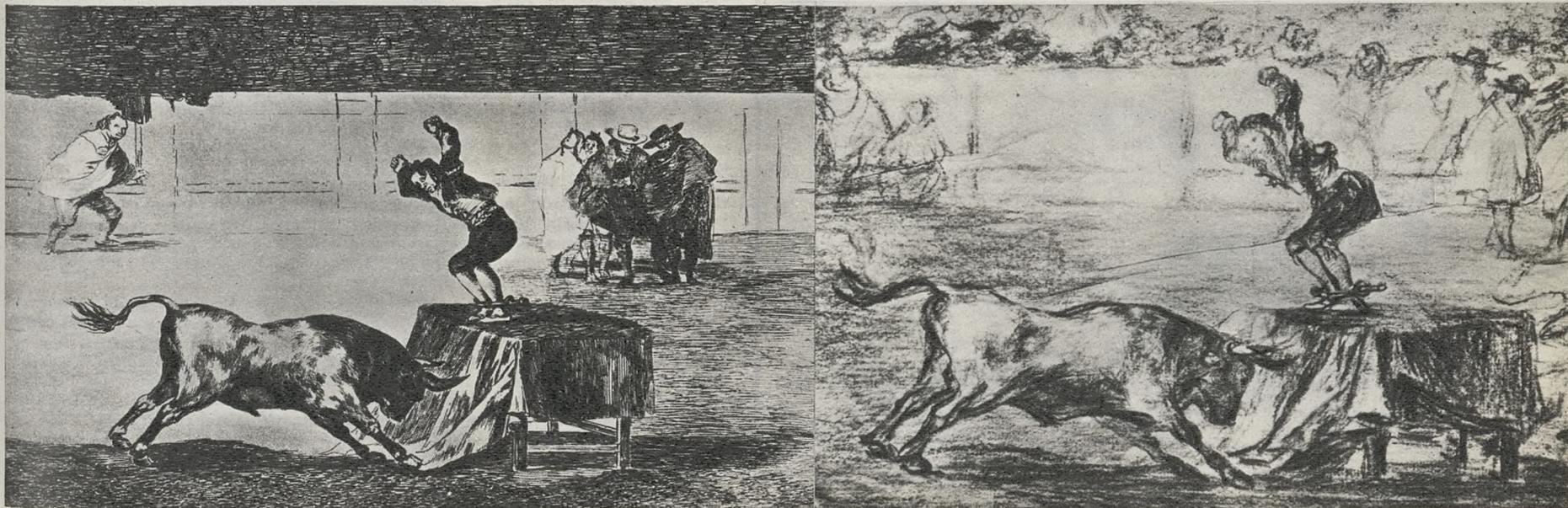
Los cuernos no se parecen a los de ahora en ningún caso. Tienen cierta semejanza con los veletos, pero están configurados de otro modo, exactamente en media luna, en una pavorosa media luna con las puntas hacia arriba. No son, no parecen muy largos, pero esto mismo los convierte en más peligrosos, como creo más peligroso



LA NOVILLADA. Museo del Prado

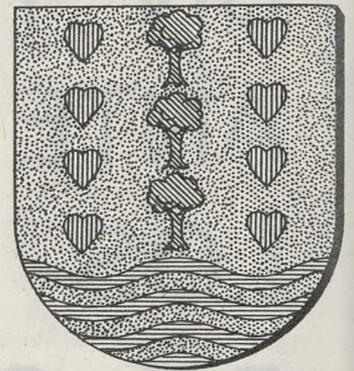
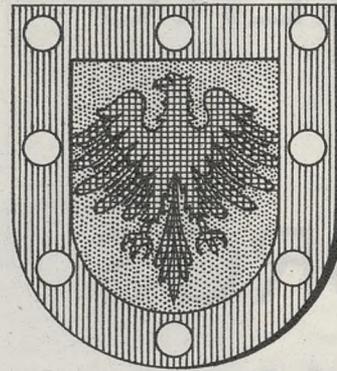
un puñal que una espada. Sus golpes serían certeros y darían más cogidas, de ponerse tan cerca de ellos como nos ponemos ahora. De todos modos, no por esto dejaría de torearlos.

Las manos, siempre o casi siempre echadas adelante, me in-



LOCURA DE «MARTINCHO». (Aguafuerte y dibujo)

NOTICIAS GENEALÓGICAS DE LOS GOYA Y LOS LUCIENTES



Hasta hace un par de años, en que el historiador aragonés Adolfo Castillo Genzor se preocupó de su estudio, la genealogía de Goya, que todos sus biógrafos iban copiándose los unos a los otros, no tenía más fuente biográfica que un certificado de genealogía y armas que, allá por el año 1831, un rey de armas madrileño extendió a nombre de Francisco Javier de Goya, hijo del célebre pintor. En dicho certificado, reconociendo el origen guipuzcoano de los Goya, se le hace descender de la casa solar de Munguía (Vizcaya). Castillo Genzor ha probado documentalmente la equivocación involuntaria del rey de armas, encontrando el viejo tronco de donde procede el gran artista.

En la villa de Cerain, partido judicial de Azpeitia (Guipúzcoa), y en la vieja casería solar de sus antepasados, nació Esteban de Goya, que de su matrimonio con María (cuyo apellido se ignora), tuvo a Juan de Goya, casado con María Echevarría y padres de Pedro de Goya, que casó en Cerain, en 1567, con Mariana de Echeandía, siendo padres de Domingo de Goya y Echeandía, maestro de obras, que trasladó su residencia a Fuentes de Jiloca, del partido judicial de Daroca (Zaragoza), donde casó, el 18 de enero de 1626, con María Garicano, también oriunda de Guipúzcoa, ya que en la villa de Legorreta habían nacido sus mayores.

Nació de este matrimonio Pedro de Goya y Garicano, bautizado en Fuentes de Jiloca el 29 de noviembre de 1632, maestro de obras como su padre, que pasó a vivir a Zaragoza, donde contrajo matrimonio (parroquia de San Gil), el 8 de septiembre de 1655 con Catalina Sánchez, viuda de Alonso de Cay, de cuyo matrimonio nació don Pedro de Goya y Sánchez, en Zaragoza, el 1 de mayo de 1669, escribano real. Casó allí con doña Gertrudis Franqué y Zúñiga, y en 20 de marzo de 1713 nació su hijo don José de Goya y Franqué, maestro dorador, que tuvo sus talleres en su casa propia de la calle de Morena Cerrada hasta el año de 1760. Falleció el 17 de diciembre de 1781, habiendo contraído matrimonio (parroquia de San Miguel de los Navarros), el 21 de mayo de 1736, con doña Gracia Lucientes Salvador. Fueron sus hijos, por orden de nacimiento: Rita Goya y Lucientes (1737), Tomás Goya y Lucientes (1741), Jacinta Goya y Lucientes (1743), Francisco Goya y Lucientes (1746), Mariano Goya y Lucientes (1750) y Camilo Goya y Lucientes (1752). Nacidos todos en Zaragoza a excepción de Francisco, que accidentalmente vio la primera luz en Fuendetodos, para inmortalizar así el nombre casi desconocido de un pequeño pueblo cercano a Belchite.

Don Francisco de Goya y Lucientes nació, pues, en Fuendetodos, el 30 de marzo de 1746, siendo bautizado al siguiente día. La revolución roja, en su incultura e insensatez, hizo desaparecer en el fuego su partida de bautismo, de la que, afortunadamente, se conservan copias fotográficas. Casó don Francisco en Madrid (parroquia de San Martín), el 25 de julio de 1773, con doña María Josefa Bayeu y Subías, de cuyo matrimonio solamente sobrevivió su hijo llamado don Francisco Javier, nacido el 2 de diciembre de 1784 y casado allí (parroquia de San Ginés), el 8 de julio de 1805, con doña María Gumersinda Goicoechea y Galarza.

Su hijo, don Mariano de Goya y Goicoechea, nació en Madrid, en el número 20 de la calle de Valverde, el 11 de julio de 1806. Casó en primeras nupcias con doña Concepción Mariátegui y Asperilla, hija del caballero de Santiago don Javier de Mariátegui y Sola, y, en segundas, con doña Francisca Vildósola y Azpiazu. Del primer matrimonio nacieron doña María de la Purificación (1831) y don Mariano Javier de Goya y Mariátegui (1833), y del segundo, doña Luisa y doña Francisca de Paula de Goya y Vildósola.

Doña Francisca de Paula de Goya y Vildósola nació en La Cabrera (Madrid), el 21 de abril de 1865, y contrajo matrimonio con el doctor don Mariano Sáinz y García, siendo padres de don Félix Mariano y doña Purificación Sáinz de Goya.

Traen los Goya por armas: en campo de oro, un águila de sable (negra) con las alas desplegadas; bordura de gules (roja), con ocho bezantes de plata.

II

Los Lucientes, apellido materno del inmortal pintor, eran oriundos de la villa de Uncastillo, partido judicial de Sos del Rey Católico (Zaragoza).

El difunto barón de Valdeolivros recogió algunos datos sobre su genealogía y su blasón: en campo de oro, tres arbustos de sinople (verde), puestos en situación de palo; entre ellos, ocho panelas o corazones de gules (rojo), puestos 2, 2, 2 y 2; en punta, cuatro fajas ondeadas de azul (azul).

Juan Lucientes fue armado caballero en 1466. Su bisnieto, también llamado Juan, trasladó su residencia a la Torrecilla, donde alcanzó ejecutoria de infanzonía en 1593. Entre sus varios hijos, uno, llamado Juan como su padre, volvió a vivir en Uncastillo, donde casó y tuvo un hijo, otro Juan, que casó en Malpica con Isabel Murillo, teniendo por hijo a Miguel Lucientes Murillo, que se trasladó a Fuendetodos, casando allí con María Navarro. Su hijo, Miguel Lucientes Navarro, casó con Gracia Salvador y fueron padres de Miguel, Juan Esteban, Salvador y Gracia Lucientes Salvador, los que ganaron de nuevo ejecutoria de nobleza en 1757.

Y el 21 de mayo de 1736, en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, de Zaragoza, esta linda muchachita aragonesa, Gracia Lucientes, contrajo matrimonio con el maestro dorador José Goya y Franqué. El tercer hijo de este matrimonio fue don Francisco Goya y Lucientes.

cer pasta para cartones. Se venden con los anteriores en la librería de Martínez, frente a S. Felipe el Real; en Barcelona en la de Brusí; en Cádiz en la de Pajares; en Valencia en la de Mallen; en Zaragoza en la de Monge; en la Coruña en la oficina del exacto diario; en Sevilla en la de Berard; en Alicante en la de Carratalá; en Málaga en la de Carreras; en Palma de Mallorca en la de Carbonell; en Pamplona en la de Longas; en Bilbao en la de la viuda de Ibaranguoitiá, y en Granada en casa de D. Francisco Dalmau, profesor de matemáticas.

Salustio; traducido al castellano por el caballero Manuel Sueiro. Van añadidas las cuatro elegántimas oraciones que pronunció Cicerón contra Catilina, traducidas por el célebre segoviano Andrés Laguna. Esta obra ha merecido siempre la estimación de los sabios por la exactitud de la traducción, y por el lenguaje puro y correcto con que está escrita: un tomo en 4.º de buena impresión, adornado con una estampa, á 24 rs. en pasta. = República literaria de D. Diego Saavedra Fajardo: un tomo en 8.º marquilla de buena impresión, adornado con láminas y una porción de viñetas finas, á 24 rs. en pasta. Se hallarán en las librerías de Brun, frente á las gradas de S. Felipe, y de Rodríguez, calle de las Carretas.

Nacimiento, vida, prisión y muerte de D. Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias, conde de la Oliva &c., por D. Gerónimo Gascon de Torquemada, representante de S. M. y de la cámara del Sr. Infante D. Carlos, su amigo y testigo de vista á todo lo que refiere: un tomito en 8.º á 6 rs. en pasta y 4 en rústica. = Lícito recreo casero, ó colección de juegos conocidos con el nombre de juegos de prendas: primera y segunda parte. La primera contiene 50 juegos de los mas interesantes, y la segunda un número igual de cuentos grandiosos. Se hallarán en las librerías de Brun, frente á las gradas de S. Felipe, y de Rodríguez, calle de las Carretas.

Colección de estampas inventadas y grabadas al agua fuerte por D. Francisco Goya, pintor de cámara de S. M., en que se representan diversas suertes de toros, y lances ocurridos con motivo de estas funciones en nuestras plazas, dándose en la serie de las estampas una idea de los principios, progresos y estado actual de dichas fiestas en España, que sin explicación se manifiesta por la sola vista de ellas. Véndese en el almacén de estampas, calle Mayor, frente á la casa del conde de Oñate, á 10 rs. vn. cada una suelta, y á 300 id. cada juego completo, que se compone de 33.

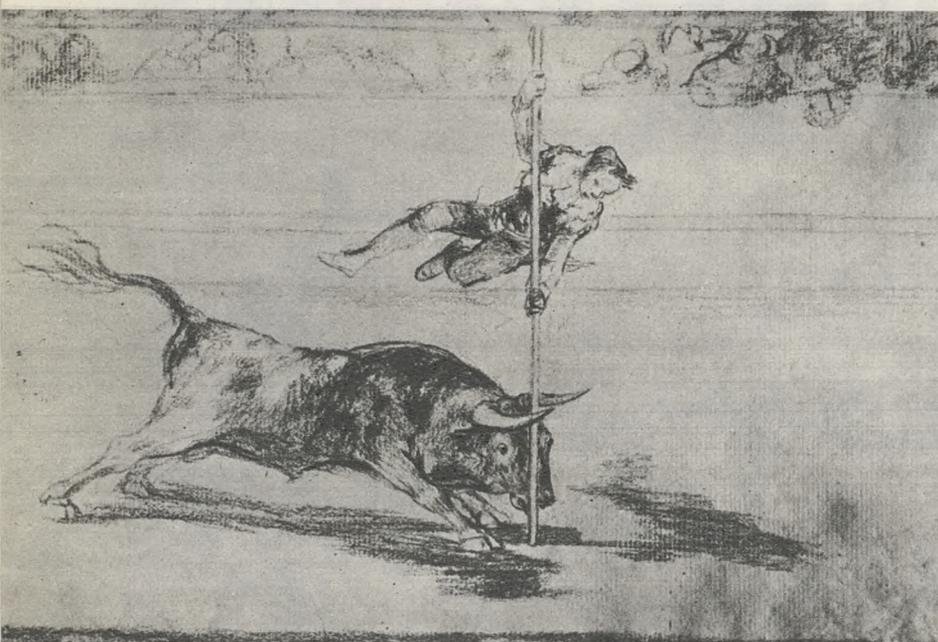
EN LA IMPRENTA REAL.

Anuncio de La Tauromaquia. «Gaceta de Madrid» 31 de diciembre de 1816

quietan más, porque son un síntoma revelador de mansedumbre o de frenarse en la embestida, por tener sentido, precisamente en el instante de mayor peligro, cuando el toro ha de cruzarse con el diestro. Puesto en el caso, no tendría más remedio que tragar el paquete; pero creo que lo tragaría hasta acoplarme con él y estar a gusto, como procuro hacer con los toros de mi tiempo, aunque algunos sean tan marrajos y selváticos como pudieran ser entonces.

Los toros de Goya son muy parejos de lámina, de buen trapío, gordos y hondos, finos de cabos y lustrosos. Son bellos y arrogantes. Sus actitudes son fieras, selváticas, como corresponde a una época en que las ganaderías habían comenzado a formarse y no existían aún los productos de selección que empiezan a lidiarse ya más que mediado el siglo XIX. Los primeros ganaderos que aparecen en el siglo anterior se limitaron, de momento, a reunir toros y vacas procedentes de lugares en que vivían en estado salvaje, en cerrados que imagino más o menos como los actuales. Así harían con los toros de Raso del Portillo, que se consideran los más antiguos, y así harían el conde del Águila, el marqués de Vallehermoso, don José Gijón y tantos otros que no recuerdo, que podemos tener como precursores de los actuales ganaderos, pero que no habían logrado fijar los tipos zootécnicos de nuestro tiempo.

Y no sé más que decir sino que me gustaría poder enfrentarme ahora con ese toro jabonero capuchino que embiste a una mesa sobre la que aguarda el torero Martincho con grilletes en los pies para saltar sobre la pavorosa media luna de sus cuernos. Me gustaría por lo bien que humilla y lo que levanta y retuerce el inquieto rabo, otro síntoma de bravura. Creo que podría hacerle una gran faena que, emocionado, brindaría a la mayor gloria de don Francisco de Goya y Lucientes.



LIGEREZA Y ATREVIMIENTO. Museo del Prado



Presidente-Director:

JUAN BANUS MASDEU

Vicepresidente:

JUAN MIARNAU CIURANA

•
INFORMACIÓN:

MADRID

Santa Clara, 4 - Teléf. 247 49 02

BARCELONA

Mallorca, 250 - Tel. 28 99 54

Y en la propia ciudad satélite:
permanente, incluso festivos

Teléfono 231 91 36

MIRASIERRA

CIUDAD SATELITE
Inmobiliaria JUBANSA

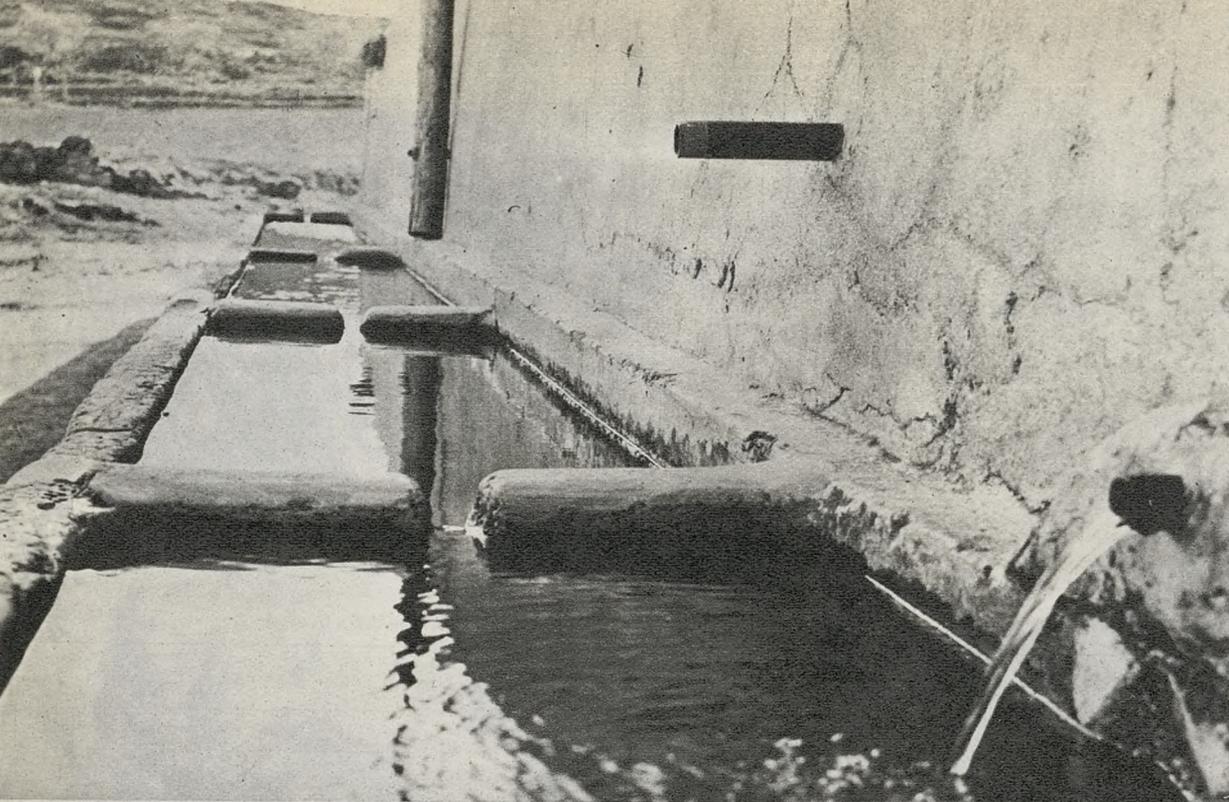
HOTELES BONIFICABLES DE TODOS LOS TIPOS

Desde cinco habitaciones, con calefacción y garaje, para vivir todo el año. Urbanización completa, con agua de Lozoya, luz y alcantarillado. AUTOBUS HASTA LA PROPIA CIUDAD. Desembolso inicial, 25 por 100 de su valor; resto, en pagos aplazados. SOLIDA INVERSION, MAGNIFICA RENTA Y REVALORIZACION PROGRESIVA. Sea libre y único propietario de su casa y jardín. Viva en la ciudad con las ventajas del campo.

•
EN CARACAS: Inmobiliaria Ibero-Venezolana, Avda. Principal de las Palmas, Callejón San Camilo, Quinta núm. 9 - Tel. 551280

EN MÉXICO: Fandis, S. A. San Juan de Letrán. 58 - Tel. 132087. México, D. F.

•
LA MAS BELLA ZONA RESIDENCIAL DE MADRID



La fuente con los abrevaderos

FRANCISCO
LEAL
INSÚA

Apuntes de un viaje a Fuendetodos



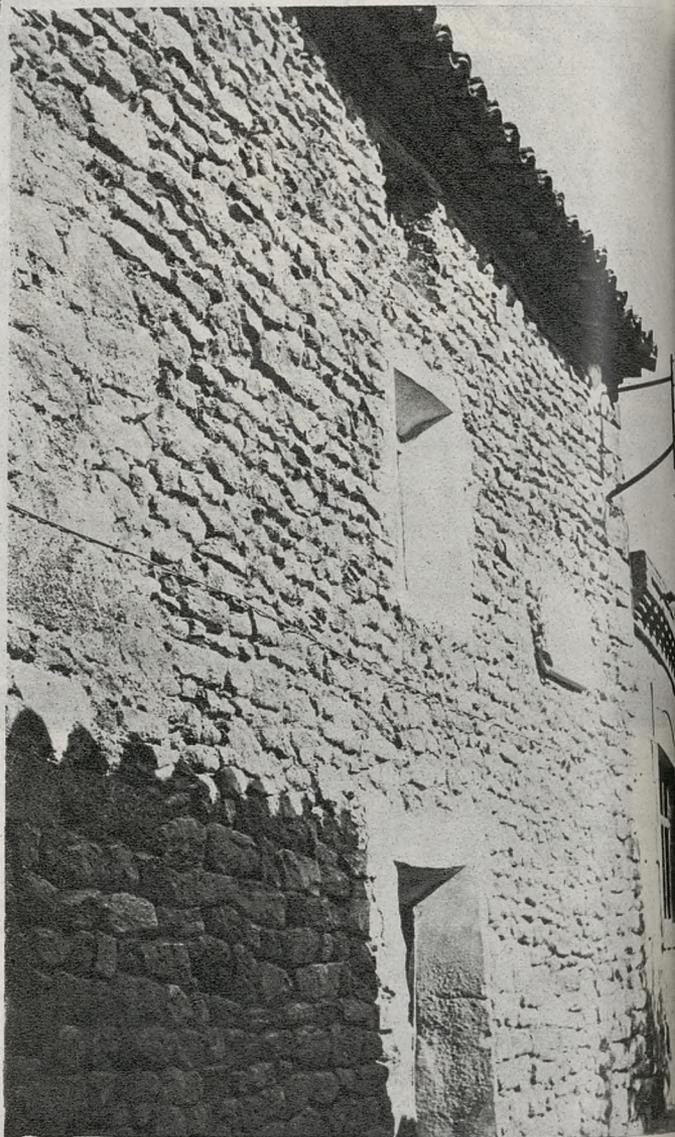
Lápida recordatoria del natalicio



e Cariñena a Villanueva del Huerva el paisaje es de soledad geológica. Lomas desnudas en cordillera circular con terrazas de cantos rodados apriados en una argamasa natural fraguada de milenios. Tierras de erosión eólica, de

cauces secos, de puentes sin río... Por aquí, las oscuras nubes lo mismo pueden romperse en fina lluvia peinada de vientos que en pedregada brutal con proyectiles de medio kilo. E indiferente al posible espanto de arriba, el mimo verde de las vides bajas sobre terrones ocres.

* * *



La casa en que nació el pintor

En la comarca de Fuendetodos, ausencia de árboles. La gleba está vacía, rasgada, en descanso. Únicamente ofrece color: grises claros, sienas ásperos, amarillos mezclados y rojos desvaídos. Ni tallo, ni hoja, ni flor. Verdad absoluta de lo primario, franqueza germinal, nobleza y dureza a golpe de vista para realidades sin promesa.

* * *

La fuente del pueblo (Fuente-de-todos) es de agua abundosa, con abrevaderos escalonados. En una rigurosa sequía de otros tiempos —¿Fuendetodos por eso?— ha sido la única del contorno que no secó, y venían aquí a llenar cántaros y barriles las gentes de La Puebla de Albortón, de Jaulín, de Belchite...

Además, en Fuendetodos hay muchos pozos; casi un manantial en cada casa, incluso en la iglesia. Agrupación de alumbraimientos ocultos para que la tierra no sepa de ellos con facilidad y no se enorgullezca en viciosas demasías. Con una elevación aproximada a los 800 metros, Fuendetodos es uno de los pueblos más fríos de la provincia de Zaragoza. Durante el invierno, todo el horizonte está nevado. Cuando nació Goya empezaría a derretirse las nieves y dejarían rumores de aluvión por los cauces pacientes.

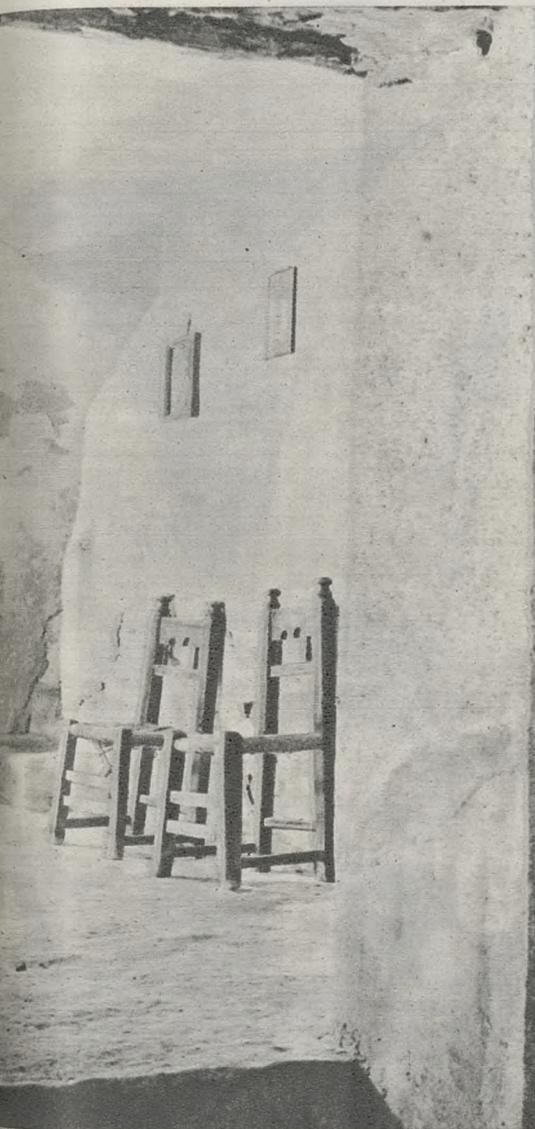
(En uno de esos cauces roqueros acabábamos de ver un automóvil, destrozado, que había perdido orilla y se despeñó. Por los restos del asiento trasero, las huellas de la sangre eran muy recientes. ¿Heridos o muertos?... Sobre el ribazo emergía un cardo, orgulloso de su pompón malva-verde, del que huyeron dos avispas que volaban en torno a la aterciopelada que-

Francisco de Paula— y un ventanuco en el desván. A la fachada posterior, una lucerna que ventila la cocina terrera, y, encima de ésta, el piso del granero con otra ventanica enrejada. Esa pared trasera da a un huerto con manantial estancado al que llaman la Poza. El fondo es de múltiples verdes cambiantes por la variedad de las plantas sumergidas. ¡Con qué avidez lo miraría todo el niño que jugaba por el granero en los días de invernada reclusión!

Resulta conmovedor hallarse en el interior de esta casa a la luz declinante del atardecer. Sólo quedan, del ajuar de doña Gracia Lucientes, dos sillas con asiento de paja y un pequeño baúl recubierto de amarillenta piel caprina. Las ropitas infantiles habrán sido guardadas aquí por las manos de doña Gracia amorosamente —la ejecutoria entre ellas—, en tanto que don José de Goya trabajaba en la iglesia parroquial estofando los altares. El abuelo paterno de Francisco de Paula fue

sar inmediatamente en pequeños bandos. Se les veía aún asustados, apiñadicos, igual que niños de escuela, soportando la lluvia en silencio.

La tormenta fue aproximándose para centrarse en Fuendetodos en tanto anochece. Manchas de luz y de sombra superpuestas en tonalidades embrionarias entre la definida posición estructural de los pequeños edificios trepando hacia la iglesia. Con el desgarrón del rayo sentíase cruzar la vertiginosa conmoción de la onda, quebrándose allá, al frente de los horizontes, la catarata del estruendo. Resultaba fascinante el interior de esta vivienda vacía —ya incluida en la historia universal de la cultura—, iluminada por los lívidos fogonazos del cielo. Cada vez que se rehacían las sombras, después de los deslumbramientos, se cerraban como en algunos fondos de los *Caprichos* y de los *Disparates*. En instantes parecidos pudo haber formulado aquí Berenson su aguda definición estética de



Iniciación de la escalera interior



Se conserva intacta la cocina



Ventana del primer piso

rencia de sus pistilos. A la hora que pasamos, todo el paisaje de Mezalocha era de una transparente candidez de anunciación.)

* * *

Fuendetodos tiene 500 habitantes, campesinos —700, antes de la guerra—, con calles solitarias de casas blancas y azules. En la que se ve el número 15, de la Alhóndiga, nació Francisco de Goya Lucientes el 30 de marzo de 1746. Hoy pertenece a los herederos del pintor Zuloaga y se conserva tal como era cuando la habitaban los padres de Goya. Sus muros mampuestos se hallan intactos, y la disposición interior es la misma. Tiene en el frontis una ventana de primer piso —en la salita que da a la habitación donde nació

escribano real; el materno, a despecho de su infanzonía, labriego y pastor de cabras.

* * *

Frontero a la casa de Goya hay un huerto repleto de acacias jóvenes de tierno verde-amarillo, que ya remontan las bardas y en el que vienen a cobijarse para dormir los gorriones del pueblo. Nos hemos asomado a la ventana del primer piso, para verlos y oírlos, en el momento de su mayor algarrabía. Pleiteaban la posesión de la base de cada rama y del techo de cada hoja, haciendo hervir el aire con sus garrulerías de enfado. De pronto, estalló un trueno hacia Poniente y enmudecieron. Luego, huyeron todos, alocados, al repetirse el estampido, para regre-

Goya: «With him you have the beginning of our modern anarchy.»

Los vecinos de Fuendetodos disfrutan ahora de corriente eléctrica, de radio y televisión. Pero esta noche sin luz es más larga porque la tormenta ha dejado espantadas hasta a las estrellas. Noche de otoño inicial en un pueblo que vive de los cereales —trigo, cebada, centeno, avena— y de los viñedos. La feria más próxima para vender los quesos y los cabritos, Belchite. Y, sobre todo ello, una sensación de campo abierto, de libertad natural, de tierras foscas para la vista del ocioso y de suave gravidez para la del cosechero.

* * *

Doña Julia Saluena Lucientes nació en Fuendetodos el año 1877. Conservaba los pa-

peles familiares en que constaba su parentesco con el pintor, pero también desaparecieron en el saqueo a que fue sometida su casa durante la guerra, al igual que el archivo parroquial. Estuvo casada en primeras nupcias con don Alejo Val, del que tuvo a Concepción y Alejo, quedando viuda a los veinticinco años. No salió del pueblo de sus mayores, excepto cuando fue a Zaragoza, en carro, llevando al marido enfermo, que se le murió en el camino:

—A los doce años trabajé de peón en esta carretera, que enlaza con la de Zaragoza a Teruel. Ganaba una peseta diaria por acarrear tierra y piedras en una espuerta. La vida entonces era más dura... De moza bailé la jota y la danza de las cintas en la fiesta de San Bartolomé, que consiste en que el mozo le coloca una cinta a su pareja cada vez que se cruza con ella...

Casó después doña Julia con don Santiago Asensio, del que tuvo otros dos hijos: Fran-

de Goya, erigido por Zuloaga, sobre un monolito. Tiene la cabeza perforada por un balazo con orificio de entrada y salida, dos heridas de bordes de oro en el bronce patinado de cardenillo. En su tumba de San Antonio de la Florida falta el cráneo. Indudablemente, la del pintor era inevitable *cabeza de turco*.

De Fuendetodos seguimos a Muel, para comprobar la restauración de los frescos que Goya había pintado en las pechinas del templo de Nuestra Señora de la Fuente. Son San Gregorio, San Ildefonso, San Agustín y San Jerónimo. A la iglesia llegaba desde el parque contiguo, por un mechinal de la cúpula, el flúido gorjeo de un cardelino. Quizá por eso las santas figuras estén en actitud vidente y oyente, como si se hubieran eternizado escuchando la música tímida de los cardelinos de la infancia aldeana de Goya.

Y de Muel a Zaragoza, para visitar a la Virgen del Pilar, entre riadas de penitentes. Quien la ve, no la olvida. Jamás la olvidó el

truosidades a los horrores de la vejez. ¿Y por qué no reparar en la profunda conexión que puede haber entre esa maciza imaginativa de Gracián y los densos simbolismos de las *pinturas negras* de Goya?

Quienes manejan la cómoda explicación de la tara patológica debieran repasar *El Crítico* antes de volver a contemplar algunas de las catorce extrañas pinturas del Prado. Se abrirían, así, unas inéditas posibilidades de estudio para revisar ciertas derivaciones goyescas en proyección de la poderosa mentalidad de Gracián. Anteriormente se les venía relacionando sólo por la afinidad geográfica —firmeza rayana en la testarudez—, pero, además, bien pudiera situarse al pintor en función del pensamiento del jesuita. ¿No podrían ser también los *Desastres* grafismos de *El Crítico*? Si Gracián hubiera manejado el pincel en lugar de la pluma, ¿habría anticipado al arte la dramática plástica de las anticipaciones goyescas?



El baúl del ajuar de doña Gracia Lucientes



Monumento erigido en el atrio de la parroquial



Fresco de una pechina, en Muel

cisca y Santiago. Enviudó de nuevo en 1956:

—Por aquí viene ahora mucha gente a ver el pueblo y la casa de Goya. El mes pasado pusieron ahí, ante mí, los focos de la televisión y luego me hicieron preguntas para los periódicos mexicanos... Cuando era niña oía decir que Goya trató de ocultar que las pinturas del relicario de la parroquial eran suyas, porque las hiciera siendo muchacho y no le gustaban. Pero se sentía orgulloso de los altares que había dorado su padre. Todo desapareció con la guerra...

* * *

Fuimos a ver la iglesia, reconstruida, que está en lo alto para dominar el horizonte, como un bastión. Fuerte, angulosa, pétrea, muy afirmada de escalinatas. En el atrio hay un busto

pintor aragonés y por eso pudo decir que lo primero que necesitaba para su casa era una estampa de la Pilarica. Porque, por encima de todo, Goya fue un hombre de fe. Precisamente lo que se intenta olvidar por esos mundos de Dios...

* * *

En el regreso había que incluir a Belmonte de Calatayud para copiar la partida de bautismo de Baltasar Gracián —o, mejor, Galación—, y ver también su casa natal, ya que hemos recorrido estas tierras zaragozanas pensando en una coordenada Gracián-Goya. Cuando el pintor se quedó sin esposa, sin reyes y sin duquesas, a solas con su sordera, en la *Quinta del Sordo*, releería pacientemente *El Crítico*, yendo del anfiteatro de las mons-

Urge realizar unas calas hondas a fin de comprobar por dónde se enlazan las raíces psicológicas —de pluma a pincel, avanzando; de pincel a pluma, retrocediendo— en el área estética de seis grandes figuras hispánicas para una doble trilogía universal: Fray Luis de Granada-El Greco, Cervantes-Velázquez, Gracián-Goya.

* * *

Quando retornábamos a Madrid, los soles de la noche daban al interminable calvario de los postes telefónicos unos fondos de puntados reflejos. Y en la memoria, la sentencia del bilbilitano: «No es tanto la noche para que duerman los ignorantes cuanto para que velen los sabios, y si el día ejecuta, la noche previene.»

GOYA, LAS ENFERMEDADES Y LA MUERTE

Goya nació en marzo de 1746 y falleció en abril de 1828, a los ochenta y dos años cumplidos. En tan dilatada vida, sólo encontramos, a pesar de que sus biógrafos y él mismo hablan de tabardillos, insultos, congestiones y desvanecimientos, tres procesos de importancia: el que le hizo perder el sentido de la audición, la tragedia de su descendencia y la enfermedad, tratada por el médico Arrieta, que ha quedado inmortalizada en uno de sus cuadros más humanos.

Goya quedó sordo a consecuencia de un ataque que tuvo en Cádiz, probablemente en diciembre de 1792. La pérdida del oído llegó a ser completa. El mexicano don Ramón Posada, que le visitó dos años después, lo halló sordo del todo, de manera que tuvo que hablarle por escrito. El Instituto de Valencia de Don Juan, en Madrid, conserva un alfabeto para sordos, que dibujó el mismo Goya, que confesaba: «No usando las cifras de la mano, no puedo entender cosa alguna.» Cuando renuncia a la dirección de pintura en la Academia, en abril de 1797, una de sus excusas es «la sordera, tan profunda que, absolutamente, no oye nada, ni aun los mayores ruidos.»

Sus hijos se le fueron malogrando conforme venían al mundo, excepto uno, Javier, padre de Marianito Goya, el niño músico, cuyo retrato eternizó su abuelo. Hay autores que, enlazando este desastre familiar con su variopinta historia amorosa, piensan picarescamente en la sífilis. Aunque en aquella época ser luético era una desgracia que affligía a muchos mortales, estos dos datos sueltos no bastan para vestir a Goya con el sambenito de la mayor de las enfermedades venéreas.

En una colección particular de París se conserva el cuadro conocido por «El Doctor Arrieta asistiendo a Goya». Presenta al pintor incorporado en el lecho y sostenido por el médico, que le abraza por la espalda con una mano, mientras que con la otra intenta darle una medicina, a la que Goya se resiste, mientras que en su rostro y en sus manos, convulsamente agarradas a la sábanas, se adivina un rictus de agonía y de dolor. Al pie reza el letrero: «Goya, agradecido a su amigo Arrieta por el acierto y esmero con que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad padecida a fines del año 1819, a los setenta y tres años de edad. Lo pintó en 1820.» A mí me da la impresión de no ser ésta una enfermedad grave. Lo que se ve en el cuadro es el gesto de un hombre poco sufrido y que repugna las medicinas, lo propio de un temperamento sensual. En todo caso, a la vejez padeció lo que todos los viejos: años.

Tiene que llegar a los ochenta años para padecer dolencias de verdadera gravedad, como «un ataque de perle-



La tumba de Goya en San Antonio de la Florida

sia de la vejiga y tumor voluminoso al periné, con imposibilidad absoluta de hacer ningún ejercicio». Pero este ataque no le llevó al sepulcro, sino una apoplejía, que le tuvo medio paralítico y casi nulo, durante catorce días luchando a brazo partido con la muerte.

La copiosa iconografía de Goya, vivo y enfermo, que lo representa como hombre pletórico, pícnico, apasionado, enérgico y sensual, se prolonga después de la muerte. F. de la Torre nos dejó una litografía en la que Goya yace en su lecho mortuario. Si se obtuvo mascarilla del rostro de Goya, según se cuenta, aún no ha aparecido. En cambio, sí que apareció por los años veinte, en Zaragoza, el retrato de la calavera de Goya, pintada por Dionisio Fierros. Desde luego, tampoco apareció su cabeza cuando lo desenterraron en 1888. Fatídicamente había sido enterrado en un rincón del camposanto, casi colindante con la calle Coupé Gorge (corta gaznates).

Dionisio Gamallo Fierros supone que en el robo de la cabeza de Goya pudo haber intervenido un triunvirato pictórico-médico-aristocrático, compuesto por el Marqués de San Adrián, el pintor Dionisio Fierros y un especialista en frenología. El expolio se verificó después de 1845, conservando el pintor romántico la calavera, de la que hizo un retrato en 1849. El cráneo se conservó en un fanal de cristal, hasta que su hijo Nicolás se apropió de él en 1911, cuando estudiaba anatomía en la Facultad de Medicina de Salamanca. Allí se desarticuló, llevándose cada estudiante un hueso distinto, quedándose Fierros tan sólo con un parietal, que su nieto Dionisio Gamallo Fierros ha conservado.



Doña Julia Salueña Lucientes, la descendiente más directa de la familia de Goya



Monumento dedicado a Goya en Zaragoza

GOYA EN LA FILATELIA



Las grandes figuras de la pintura española han sido motivo de atracción para las emisiones de sellos de correos. De modo especial Goya, que ha merecido una justificada atención plasmada en forma espectacular a consecuencia, quizá, del propio temperamento del pintor. Por eso es conveniente considerar, aunque sea brevemente, la propiedad con que ha valorizado su efigie y su obra la filatelia española.

Puede decirse que las emisiones más características han sido las de 1930, con motivo del centenario de su muerte, en que se reprodujo calcográficamente su retrato, pintado por Vicente López, y «La maja desnuda». Corresponden a la primera once valores (de los que existen variantes), y tres a la segunda (que dio origen a controversias de cierta importancia). Y aun cuando su composición es un tanto primitiva, la fuerza emotiva del pintor de Fuendetodos se sobrepone con tal energía, y la perfecta valoración de su grabado y reproducción realza el sentido goyesco en tal grado, que estos sellos pueden considerarse como un afortunado jalón filatélico.

Además, el centenario de su muerte se ha conmemorado también con una serie de correo aéreo de trece valores (con varios errores de color). Y a pesar de que la fortuna interpretativa de esta serie (a dos colores) es un tanto dudosa, creemos que en ella se trata muy loablemente de bucear, de inquirir en el espíritu del verdadero Goya, quien, a nuestro juicio, debiera volver a los sellos, en la reproducción de sus pinturas más realistas.

En 1946 se celebró el segundo centenario del nacimiento de Goya con una serie de tres valores inspirada en la estatua que un día estuvo enclavada en la intersección de las madrileñas calles de Goya y Velázquez, y que hoy se halla frente al Museo del Prado. Pero, como antes decíamos, donde debemos buscar y encontrar a Goya es en sus cuadros.

Esta íntima aspiración se plasma en diferentes y aisladas reproducciones que, aparte de sus obras —entre otras, las de la llamada serie del Pilar, que reproduce una de las bóvedas del templo, la Sagrada Familia (1959)— culmina en la iniciación de las series *Pintores* y *sus obras* que, para conmemorar el Día del Sello, se empezó en 1958. En efecto, además del retrato de Goya realizado por Vicente López, figuran, magníficamente reproducidos, fragmentos de sus cuadros más característicos.

Desde el punto de vista filatélico, Goya no está agotado, ni mucho menos. Su imaginación torrencial, base del impresionismo más excitante, habrá de ser, con toda seguridad, motivo de series cuya respuesta en el ámbito filatélico tendrá caracteres universales. Podríamos afirmar que si un pintor es *sellable*, este pintor es Goya. En su pintura, en sus grabados, en sus delirios...







Colegio ALAMÁN

MADRID.—ESPAÑA

Alumnos internos,
medio pensionistas
y externos

Primaria, bachillerato, preparación
de grados y curso preuniversitario

Una visita al Colegio Alamán

Un colegio de auténtica solera y modernísimas instalaciones. En este Centro modelo conviven en fraternal camaradería españoles, hispanoamericanos y extranjeros, atendidos por un profesorado competente y rodeados de toda clase de comodidades y medios para el estudio y el sano ejercicio físico.

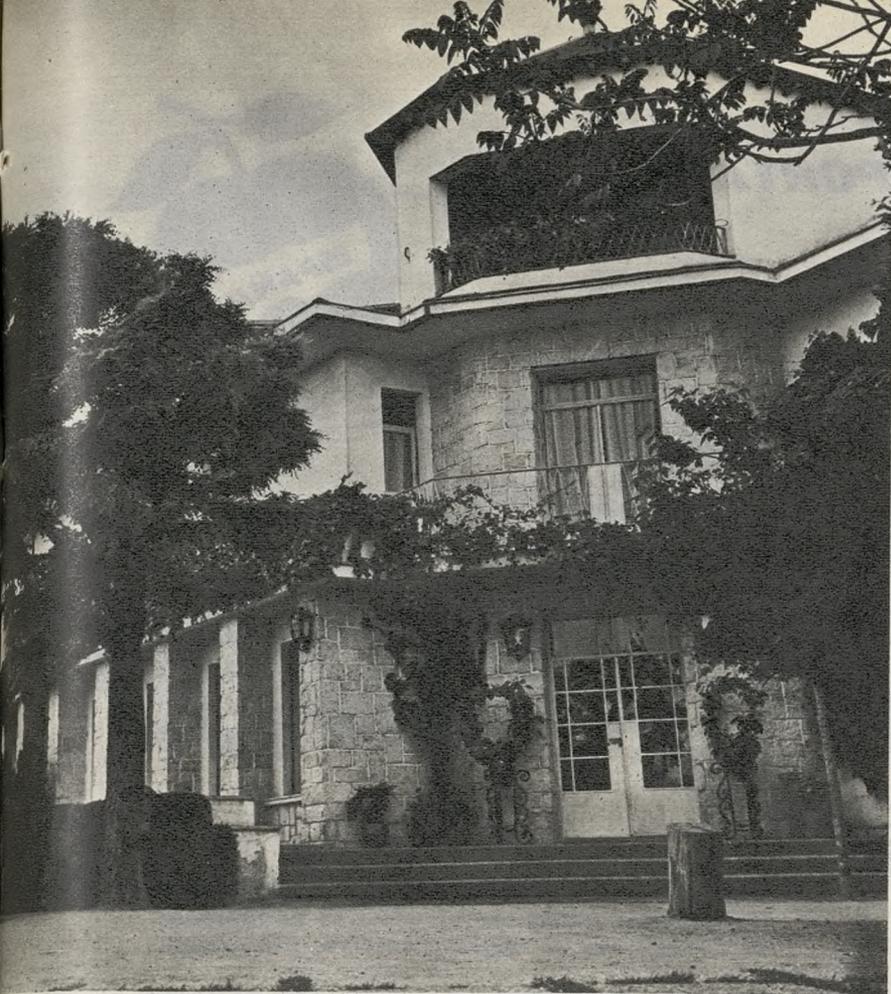
Es una impresión gratísima la que produce la visita detenida a este Centro, en sus edificios de la calle de Pinar, 2, 4 y 6, en su Residencia y Jardín de Infancia de Pinar, 7, y, sobre todo, en el complejo situado en la finca Fuente del Olivo, denominado Colegio de Campo, a pocos kilómetros de Madrid. Esta finca, con más de 500.000 pies cuadrados, posee unas modernas instalaciones donde el niño, desde la edad de tres años, encuentra un ambiente agradable, sano y comprensivo que le hace ir a su Colegio con alegría y asimilar conocimientos, de una manera gradual y metódica, desde su más temprana edad hasta llegar a sus estudios universitarios.

En el Colegio de Campo conviven en fraternal camaradería españoles, hispanoamericanos y extranjeros en régimen de internado y mediopensionado. En sus instalaciones deportivas —campos de patinaje, de baloncesto y fútbol, frontón, aparatos de gimnasia y piscina— se forman cuerpos sanos y robustos; sus clases, aireadas, con amplios ventanales (algunas de ellas al aire libre), equipadas con micrófonos y altavoces para seguir la Dirección la marcha de los alumnos; su instalación de Rayos X, sus museos de Física y Ciencias Naturales, laboratorio, etc., su profesorado, con una plena dedicación a la alta tarea de la que son portadores, sirven de marco, acicate y directriz a unos alumnos a quienes espera un porvenir brillante dentro de una vocación profesional ya encauzada desde los años de colegio.

El internado es, en este Centro, como una continuación del propio hogar; es un vivir en familia alrededor, en los ratos de esparcimiento, de las sesiones de cine, de televisión o de juego de pelota.

Si llegamos al Colegio durante las horas de clase, nos será difícil creer que en él hay cientos de muchachos. Las explicaciones del profesor discurren, claras y precisas, ante el grupo reducido de unos quince alumnos. Luego, la labor de cada uno de ellos se verá reflejada, semanalmente, en las calificaciones que reciben sus padres y en los exámenes trimestrales y finales, aparte del intercambio de impresiones con la Dirección del Colegio.





Es norma del Centro dar una importancia al estudio de idiomas en todos los cursos, a la exposición clara de ideas, oralmente o por escrito, con clases adicionales de ortografía y redacción. También se complementa la formación escolar con excursiones periódicas a museos, ciudades o lugares históricos, monumentos o países extranjeros, como las realizadas a Portugal, Marruecos o Francia.

En materia pedagógica, el Director de este Centro, don Manuel Alamán Velasco, su fundador y propietario, en su constante afán de renovación, ha conseguido asimilar (para su puesta en práctica en esta magna institución) los procedimientos, orientaciones y técnicas más adelantadas en materia docente, que en la actualidad se ofrecen en los colegios más acreditados de España y el extranjero. Asimismo, merece destacar que la Dirección del Colegio tiene a la disposición de profesores y alumnos, para su consulta, una magnífica biblioteca con más de 10.000 volúmenes. De igual forma se preocupa de la parte moral y religiosa, que tiene confiada a celosos sacerdotes adscritos al Centro, que, además de la dirección espiritual de los colegiales, actúan como profesores de Religión, ya que el Colegio ALAMÁN, sin descuidar el que sus alumnos brillen por el saber adquirido en sus cursos, trata de conseguir para ellos la necesaria pureza de vida, honestidad y buenas costumbres, que, en definitiva, contribuirán a formar su carácter.

J. A. P.



Vista parcial gráfica de algunas de las dependencias e instalaciones del Colegio ALAMÁN, en sus edificios de la calle del Pinar (Madrid) y Fuente del Olivo (Barajas)

NUEVOS MERCADOS PARA LOS PRODUCTOS DE EXPORTACION...



CON EL CAMION Leyland "BUFFALO"

**16 tons.
200 HP.**



**ALEMANIA
SUIZA
FRANCIA
BELGICA
DINAMARCA**

Resuelva los problemas de EXPORTACION Y TRANSPORTE utilizando las mejores CARRETERAS de Europa con el mejor CAMION del mundo.

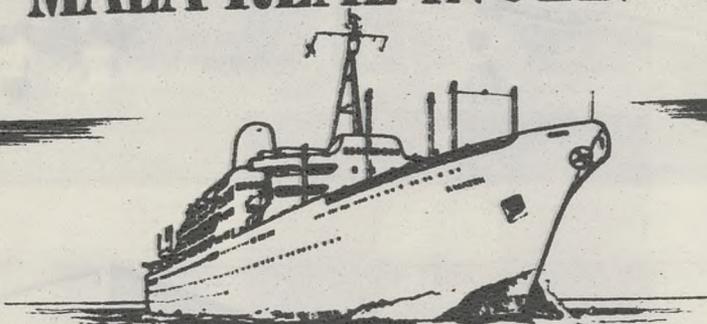
HOY MISMO PUEDE ADQUIRIRSE CON AMPLIAS FACILIDADES DE PAGO GARANTIZADO EL SUMINISTRO DE PIEZAS DE RECAMBIO

INFORMESE EN:

ATECO, S. A.
Paseo Marqués de Monistrol, 7 - MADRID

VAR, S. A.
Paseo de Recoletos, 14 - MADRID
MERCAUTO
Alberto Aguilera, 8 - MADRID

LA MALA REAL INGLESA



Con sus tres nuevos y modernísimos transatlánticos de 20.000 toneladas, el «AMAZON», el «ARAGON» y el «ARLANZA», dotados de las máximas comodidades, aire acondicionado y estabilizadores contra el mareo. Acomodaciones de Primera, Segunda y Tercera clase, al alcance de todas las economías.

Salidas de Vigo, Lisboa y Las Palmas para Salvador (Bahía), Rio Janeiro, Santos, Montevideo y Buenos Aires

PROXIMAS SALIDAS

VAPOR	De VIGO	De LISBOA	De LAS PALMAS
Aragón	28 de noviembre	29 de noviembre	1 de diciembre
Arlanza	11 de diciembre	12 de diciembre	14 de diciembre
Amazón	8 de enero	9 de enero	11 de enero
Aragón	6 de febrero	7 de febrero	9 de febrero
Arlanza	27 de febrero	28 de febrero	2 de marzo

CIA. DEL PACIFICO
(PACIFIC STEAM NAVIGATION CO.)

Servicio regular del gran transatlántico «REINA DEL MAR», entre ESPAÑA y VENEZUELA, COLOMBIA, PERU, PANAMA, ECUADOR y CHILE

EL MAXIMO CONFORT A LOS PRECIOS MAS RAZONABLES



SALIDAS DURANTE 1961

De Santander 31 de diciembre
De Vigo 1 de enero

Consulte a su Agencia de Viajes o a los AGENTES GENERALES PARA ESPAÑA

ESTANISLAO DURAN E HIJOS, S. A.

VIGO: Avenida Cánovas del Castillo, 3 - Teléfonos 1245 - 1246

MADRID: Pl. Cortes, 4 - Teléfonos 222 46 43-222 46 44-222 46 45

HUOS DE BASTERRECHEA
Paseo de Pereda, 9 - SANTANDER

SOBRINOS DE JOSE PASTOR
Edificio Pastor: LA CORUÑA y VIGO

TRAYECTORIA VITAL

1746 Nace en Fuendetodos (Zaragoza) el 30 de marzo, y es bautizado el 31 con el nombre de Francisco de Paula José; hijo de José Goya, maestro dorador, y de doña Gracia Lucientes, vecinos de Zaragoza, y que residían en el pueblo, casa número 15 de la calle de la Alhóndiga.

1753 Llega a Zaragoza.

1754-56 Estudia en los Escolapios y se hace amigo de Martín Zapater. La amistad con su condiscípulo se mantendrá durante toda la vida del pintor y dará lugar al interesante epistolario.

1758 Fecha probable de las pinturas religiosas en las puertas del Relicario de la iglesia de Fuendetodos.

1759 Muere Fernando VI y le sucede Carlos III.

1760 El padre de Goya aparece de nuevo establecido en Zaragoza, con sus hijos, el segundo de los cuales es Francisco.

1761 En Zaragoza el joven pintor recibe el encargo de decorar la Basilica del Pilar. Carlos III llama a Mengs para que ayude a Giaquinto a decorar el nuevo Palacio Real.

1762 Nace la Duquesa Cayetana de Alba (10 de junio). Llega Tiépolo a Madrid.

1763 Francisco Bayeu, llamado por Mengs, se establece en la Corte. En este año, probablemente, llega Goya también a Madrid.

1764 Dibujo para concurso en la Academia de San Fernando. Tema: «Silenio» (dibujo desaparecido).

1766 Se presenta nuevamente al concurso convocado por la Academia de San Fernando y no obtiene un solo voto. Tema: «Marta, emperatriz de Constantinopla».

1769 Probable viaje a Roma.

1770 Muere Tiépolo en Madrid.

1771 Estancia en Roma. Estancia en Parma. Se presenta a un certamen en Roma y obtiene mención honorífica. Regreso a Zaragoza. La Junta de Fábrica del templo del Pilar le encarga los bocetos para la bóveda del Coreto.

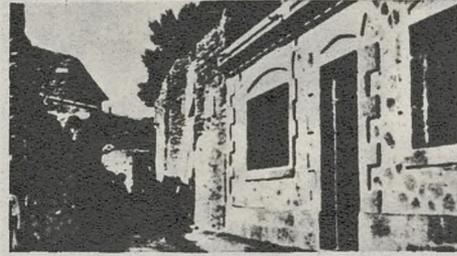
1772 Pinturas de la Cartuja «Aula Dei», Zaragoza.

1773 Primer autorretrato. Casa con Josefa Bayeu (25 de julio).

1774 Retrato del Conde de Miranda. (Museo Lázaro Galdiano, Madrid.)

1775 Primer encargo de la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Pinta «La Maja y los Embozados» y otros «cartones» para tapices.

1778 Graba un «juego de las obras de Velázquez». Sufre una grave enfermedad. Escribe a Zapater diciéndole: «Me he librado de buena...»





Goya, en carta a Zapater, dice que, por primera vez, **1779**
ha besado la mano al Rey, al Príncipe y a la Princesa.

Cartón para tapiz «La Novillada», donde, probablemente, se autorretrata.

Presenta el «Cristo crucificado» a la Academia para **1780**
ingresar en ella, y es elegido el día 7 de mayo.
Viaje a Zaragoza.

Es propuesto nuevamente en Zaragoza para conti- **1781**
nuar la decoración del Pilar. Bayeu censura los pro-
yectos.

Concorre al certamen abierto para decorar San Fran-
cisco el Grande —«el mayor empeño en la pintura
que se ha ofrecido en Madrid», según carta que escribe
a Zapater—.

Muere el padre de Goya.

Retrata a Floridablanca. **1783**

Retrata a Jovellanos. **1784**

Cuadros religiosos para el Colegio de Calatrava, en
Salamanca.

Nace, el 2 de diciembre, Francisco Javier, el único
de sus hijos que había de sobrevivir.

Se le concede el premio para decorar la iglesia de San **1785**
Francisco el Grande. El tema del concurso es «San
Bernardino de Siena predicando al Rey don Alfonso
de Aragón».

Obtiene el cargo de teniente-director de la Pintura, en
la Academia.

Entra en relación con la Casa de Osuna y pinta los
primeros retratos de los Duques.

Es invitado por los de Alba para pasar el verano en **1786**
Piedrahita.

En el otoño pinta «La Vendimia».

Es nombrado pintor del Rey Carlos III, con 15.000 rea-
les de sueldo al año.

Pinta los cuadros de la iglesia de Santa Ana, en Valla- **1787**
dolid.

Retrato de la familia del Duque de Osuna.

Pinta «La Pradera de San Isidro».

Es proclamado Rey Carlos IV. **1789**

El nuevo Rey le nombra pintor de cámara.

Pasa el verano en Valencia. **1790**

Retrata a su amigo Zapater.

Nuevo viaje a Aragón. **1791**

Pinta «El Pelele» y otra serie de tapices. Abandona
luego ese trabajo, pretextando sus ocupaciones como
pintor de cámara.

Sufre una grave enfermedad, de la que no hay detalles **1792**
concretos.

En el otoño viaja a Andalucía, con licencia del Rey,
para recobrar su salud.

Retrato del General Ricardos. **1794**

Muere el pintor Francisco Bayeu, cuñado de Goya, **1795**
y éste le sustituye en la dirección nominal de la Aca-
demia.

Retrata a la Duquesa de Alba (cuadro en el Palacio
de Liria).

Muere el Marqués de Villafranca, marido de la Duquesa **1796**
de Alba.

Comienza una etapa de pintura devota, que duraría
aproximadamente tres años.

Se supone que pintó «Las Majas» entre este año y el **1797**
siguiente.

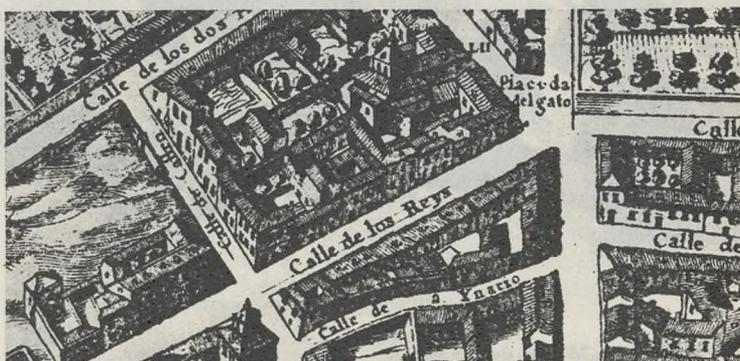
Pinta el retrato de la Duquesa de Alba, que se con-
serva en el Museo de la Hispanic Society, de Nueva
York.

Nuevo retrato de Zapater.

Retrata a Meléndez Valdés.

Comienza los frescos de San Antonio de la Florida. **1798**
Pinta «El Prendimiento», para la Catedral de Toledo.

- 1799** Es nombrado «primer pintor de cámara», con el sueldo de 50.000 reales al año y 500 ducados para coche. Pinta a la Reina María Luisa, con mantilla (Prado). La Reina escribe a Godoy: "Me retrata Goya de mantilla, de cuerpo entero; dicen que sale muy bien, y en yendo al Escorial lo haré a caballo, pues quiero que retrate a «Marcial»". (Este retrato de la Reina sobre «Marcial», el caballo que le regaló Godoy, lo pinta también este año.)
Retrato de Moratín.
Adquiere la Duquesa de Osuna "cuatro libros de «Caprichos», grabados al aguafuerte".
- 1800** Pinta, en Aranjuez, «La Familia de Carlos IV». Pinta «La Condesa de Chinchón».
- 1801** Guerra con Portugal, llamada «de las Naranjas». Como homenaje a Godoy, en esta ocasión pinta «El Príncipe de la Paz» (Academia de San Fernando).
- 1802** Muere la Duquesa Cayetana de Alba (23 de julio).
- 1803** El Rey adquiere los «Caprichos» —80 planchas—, concede una pensión de 12.000 reales al hijo del pintor, Francisco Javier, como compensación. Compra en 80.000 reales una casa en la calle de los Reyes, de Madrid.
Retrata al Conde de Floridablanca.
- 1804** Opta al cargo de Director general de la Academia y es derrotado por Gregorio Ferro.
Retrata a la Marquesa de Villafranca (Prado).
- 1805** Pinta varios retratos, entre ellos el de doña Isabel Cobos de Porcel. (National Gallery, Londres.)
- 1806** Retrato de don Antonio Porcel (hoy, en Buenos Aires).
- 1807** Pinta el retrato del actor Isidoro Máiquez.
- 1808** El 2 de octubre va a Zaragoza, llamado por Palafox.
- 1810** Cuadro de la «Alegoría de Madrid». (Ayuntamiento de Madrid.)
- 1812** 20 de junio. Muere su esposa, Josefa Bayeu.
Retrato de Lord Wellington, a caballo.
- 1814** Fecha que da Mayer para la ejecución de los cuadros del Dos y Tres de Mayo de 1808.
Pinta los dos retratos de Fernando VII, que se conservan en el Prado.
Nace Rosarito Weis —2 de octubre—, hija de Leocadia Zorrilla.
- 1815** Probablemente, entra en casa de Goya, como ama de llaves, Leocadia Zorrilla de Weis.
Autorretrato de la Academia de San Fernando.
- 1816** Colección de grabados de «La Tauromaquia».
- 1817** Nueva época de pinturas religiosas, como la de las «Santas Justa y Rufina».
- 1819** Compra la «Quinta del Sordo».
Pinta el cuadro religioso de San José de Calasanz por 16.000 reales, de los cuales devuelve, como donativo, a la comunidad de los Escolapios, 6.800.
- 1821-22** Fechas probables en las que realiza las pinturas murales de la «Quinta».
- 1823** Hace donación de la «Quinta» a su nieto Mariano Goya.
- 1824** Viaje a Plombières y París. Después se queda en Burdeos.
Varios retratos, entre ellos el de Moratín, del Museo de Bilbao.
- 1825** Toma la casa número 10 de la Rue Croix Blanche en Burdeos.
- 1826** Viaje rápido a Madrid. Vicente López pinta a Goya. (Museo del Prado.)
- 1827** Retrata a don Juan Bautista de Muguiro y pinta «La Lechera de Burdeos».
- 1828** Muere en Burdeos el 16 de abril.





LA NEVADA.—Museo del Prado

GOYA

...NO ES SOLO UN FAMOSO PINTOR ESPAÑOL, SINO TAMBIÉN UNA IMPORTANTE COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE REASEGUROS

GOYA

HISPANO-INGLESA DE REASEGUROS, S. A.

Ha sido constituida recientemente por un importante Grupo asegurador formado por las Compañías LA ESTRELLA y LA MUNDIAL, y las Sociedades inglesas THE MERCANTILE AND GENERAL REINSURANCE C.º y ROYAL INSURANCE C.º, así como FILIPINAS COMPAÑÍA DE SEGUROS, y su ámbito de acción se proyecta al mundo entero

La recaudación de primas del GRUPO ASEGURADOR en 1960 ha sido de 28.667.684.704 pesetas

Las reservas patrimoniales ascienden a 3.577.119.953 pesetas

Domicilio social: Plaza del Rey, 2
Madrid-4 (España)

C R O N O L O

- 1758.** LA VENIDA DE LA VIRGEN DEL PILAR. SAN FRANCISCO DE PAULA. LA VIRGEN DEL CARMEN. Iglesia de Fuentetodos. (Destruídas en 1936.)
- 1763-1764.** SILENO. Dibujo. Paradero ignorado.
- 1766.** MARTA, EMPERATRIZ DE CONSTANTINOPLA, SE PRESENTA EN BURGOS AL REY DON ALFONSO EL SABIO. Paradero ignorado.
- JUAN DE URBINA Y DIEGO DE PAREDES, A VISTA DEL EJÉRCITO... DISPUTAN SOBRE LA CUÁL DE LOS DOS SE HABÍAN DE DAR LAS ARMAS DEL MARQUÉS DE PESCARA. Desconocido el paradero.
- 1771.** ANÍBAL CONTEMPLA POR PRIMERA VEZ ITALIA DESDE LOS ALPES. Paradero ignorado.
- Tema desconocido. Cuadro presentado para muestra a la Junta de las obras de El Pilar. Se ignora el paradero.
- 1772-1774.** Pinturas de la Cartuja de Aula Dei. Zaragoza. Conservadas en parte.
- 1774.** DON PEDRO ALCÁNTARA DE ZÚÑIGA, XIV CONDE DE MIRANDA. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.
- 1775.** LA CAZA DEL JABALÍ. Cartón para tapiz. Real Fábrica de Tapices, Madrid.
- PERROS EN TRÁILLA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - CAZA CON RECLAMO. Cartón para tapiz. Museo del Prado.
 - CAZADOR CARGANDO SU ESCOPETA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL CAZADOR Y LOS PERROS. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - LA CAZA DE LA CODORNIZ. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL PESCADOR DE CAÑA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - MUCHACHOS CAZANDO CON MOCHUELO. Cartón para tapiz. Colección de D. A. Linares, Madrid.
 - CAZA MUERTA. Tapiz tejido. Se desconoce el paradero del cartón.
 - LA DOLOROSA. Paradero ignorado.
- 1776.** LA MERIENDA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
- 1777.** EL BAILE A ORILLAS DEL MANZANARES. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
- LA RIÑA EN LA VENTA NUEVA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - LA RIÑA EN EL MESÓN DEL GALLO. Boceto para el cartón precedente. Paradero ignorado.
 - EL PASEO DE ANDALUCÍA O LA MAJA Y LOS EMBOZADOS. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL BEBEDOR. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL QUITASOL. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
- 1778.** LA COMETA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
- LOS JUGADORES DE NAIPES. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - NIÑOS INFLANDO UNA VEJIGA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - MUCHACHOS COGIENDO FRUTA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL CIEGO DE LA GUITARRA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL CIEGO DE LA GUITARRA. Aguafuerte
 - LA FERIA DE MADRID. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL CACHARRERO. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL MILITAR Y LA SEÑORA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - LA ACEROLERA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - MUCHACHOS JUGANDO A LOS SOLDADOS. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - LOS NIÑOS DEL CARRETÓN. Tapiz. Se desconoce el paradero del cartón.
- 1778.** JUEGO DE LAS OBRAS DE VELÁZQUEZ. Diecisiete aguafuertes.
- 1779.** EL JUEGO DE PELOTA A PALA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
- EL COLUMPIO. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
- 1780.** LAS LAVANDERAS. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
- LA NOVILLADA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL PERRO. Tapiz. Se desconoce el paradero del cartón.
 - LA FUENTE. Tapiz. Se desconoce el paradero del cartón.
 - EL RESGUARDO DE TABACOS. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL MUCHACHO DEL PÁJARO. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL NIÑO DEL ÁRBOL. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - LOS LEÑADORES. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL MAJO DE LA GUITARRA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - LA CITA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL MÉDICO. Cartón para tapiz. National Gallery of Scotland, Edimburgo.
 - CRISTO CRUCIFICADO. Museo del Prado, Madrid.
 - REGINA MARTYRUM. Bocetos para El Pilar. Cabildo Metropolitano de Zaragoza.
- 1781.** LA FE, LA FORTALEZA, LA CARIDAD Y LA PACIENCIA. Bocetos para las pechinas del Pilar. Paradero ignorado.
- SAN BERNARDINO DE SENA PREDICANDO ANTE ALFONSO V. Bocetos pertenecientes al Conde de Villagonzalo.
 - CORNELIO VAN DER GOTTEN. Museo del Prado, Madrid.
- 1783.** EL CONDE DE FLORIDABLANCA. Marqués de la Valdeusa, Madrid.
- DOÑA MARÍA TERESA VILLABRIGA. Colección del Duque de Sueca, Madrid.
 - EL INFANTE EX CARDENAL DON LUIS ANTONIO. Colección del Duque de Sueca, Madrid.
 - LA FAMILIA DEL INFANTE DON LUIS. Colección Rúspoli, Florencia.
 - DON LUIS DE BORBÓN. Colección Rúspoli, Florencia.
 - DOÑA MARÍA TERESA DE BORBÓN. Colección Rúspoli, Florencia.
 - AUTORRETRATO. Museo de Agen.
- 1784.** LA INMACULADA CONCEPCIÓN, SAN BERNARDO, SAN BENITO Y SAN RAIMUNDO. Cuadros pintados para el Colegio de Calatrava, en Salamanca. Desaparecidos durante la Guerra de la Independencia española.
- SAN BERNARDINO. San Francisco el Grande, Madrid.
 - HÉRCULES Y ONFALIA. Perteneció a los Duques de San Pedro de Galatino.
 - DON VICENTE DE OSORIO, CONDE DE TRASTAMARA. En 1925 propiedad de los señores Fernández de Villavicencio.
 - DON VENTURA RODRÍGUEZ. En 1925 pertenecía a la Colección Heilbuth, de Copenhague.
- 1785.** EL DUQUE DE OSUNA. Colección Frick, Nueva York.
- LA CONDESA-DUQUESA DE BENAVENTE. Colección de D. J. March, Palma de Mallorca.
 - ANUNCIACIÓN. Colección de la Duquesa viuda de Osuna.
 - DON JOSÉ DE TORO Y ZAMBRANO, DIPUTADO DE LA NOBLEZA DEL REINO DE CHILE. Banco de España, Madrid.
- 1786.** LAS FLORERAS. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
- LA ERA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.

- 1786.** LA VENDIMIA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
- LA NEVADA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL ALBAÑIL HERIDO. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - LOS POBRES EN LA FUENTE. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL NIÑO DEL CARNERO. Cartón para tapiz. Colección Chauncey Mc. Cormick, Chicago.
 - FRANCISCO BAYEU. Museo de Valencia.
 - DON MARIANO FERRER, SECRETARIO DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS, DE VALENCIA. Colección Vallín, Barcelona.
 - CARLOS III. Banco de España, Madrid.
 - CONDE DE ALTAMIRA. Banco de España, Madrid.
 - MARQUÉS DE TOLOSA. Banco de España, Madrid.
- 1787.** MUERTE DE SAN JOSÉ, SANTA LUTGARDA Y SAN BERNARDO. Pinturas para Santa Ana, de Valladolid. Se conservan en este mismo lugar.
- Cuadros para la Alameda del Duque de Montellano, Conde de Romanones y M. Nemes, en 1925.
 - CUADRO PEQUEÑO DE LOS RETRATOS DE LOS TRES SEÑORITOS DE CUERPO ENTERO. Paradero desconocido.
 - DON FRANCISCO XAVIER LARRUMBE. Banco de España, Madrid.
 - LA PRADERA DE SAN ISIDRO. Según Beroqui, debe de referirse a *La ermita del Santo el día de la fiesta*. En el Museo del Prado, Madrid.
- 1788.** EL CONDE DE CABARRÚS. Banco de España, Madrid.
- DESPEDIDA DE SAN FRANCISCO DE BORJA DE SU FAMILIA Y SAN FRANCISCO DE BORJA Y EL MORIBUNDO IMPENITENTE. Catedral de Valencia. Dibujos para ellos en el Museo del Prado, Madrid.
 - DOÑA MARÍA IGNACIA ÁLVAREZ DE TOLEDO, CONDESA DE ALTAMIRA, Y SU HIJA MARÍA AGUSTINA. Colección Philip Lehman, Nueva York.
 - DON MANUEL OSORIO, SEÑOR DE GINÉS. Museo Metropolitano, de Nueva York.
- 1789.** CARLOS IV Y MARÍA LUISA.
- DON JUAN MARTÍN DE GOICOECHEA. Real Sociedad de Amigos del País, Zaragoza.
 - LOS DUQUES DE OSUNA Y SUS HIJOS. Museo del Prado, Madrid.
- 1789 ó 1790.** LA GALLINA CIEGA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
- 1790.** CUADRO ENTREGADO A CARLOS IV PARA SU HERMANO, EL REY DE NÁPOLES. Paradero desconocido.
- EL ARZOBISPO DON JOAQUÍN COMPANYY. Palacio arzobispal, Zaragoza.
 - DON MARTÍN ZAPATER. Perteneció a la colección Widener, Elkins Park, Filadelfia.
- 1791-1792.** LAS MOZAS DE CÁNTARO. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
- EL PELELE. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - LA BODA. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - LOS ZANCOS. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - EL BALANCÍN. Cartón para tapiz. Paradero desconocido.
 - MUCHACHOS TREPANDO A UN ÁRBOL. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
 - LAS GITANILLAS. Cartón para tapiz. Museo del Prado, Madrid.
- 1792.** DON SEBASTIÁN MARTÍNEZ. Metropolitan Museum, Nueva York.
- 1793.** Juego de cuadros de gabinete. No identificados con seguridad.
- DON FRANCISCO DE PAULA CAVEDA Y SOLARES. Paradero desconocido.
- 1793-1794.** EL GENERAL DON ANTONIO RICARDOS. Museo del Prado, Madrid.
- DOÑA TADEA ARIAS DE ENRÍQUEZ. Museo del Prado, Madrid.
- 1795.** EL DUQUE DE LA ALCUDIA, A CABALLO (GODOY). Posible boceto para este cuadro en la colección Wildenstein, Buenos Aires.
- FRANCISCO BAYEU. Museo del Prado, Madrid.
 - LA DUQUESA DE ALBA. Colección Duque de Alba, Madrid.
 - EL DUQUE DE ALBA. Museo del Prado, Madrid.
 - LA DUQUESA DE ALBA Y SU DUEÑA. Colección señores de Berganza, Madrid.
 - LA DUEÑA CON LA NEGRITA MARÍA DE LA LUZ Y EL PAJE LUIS DE BERGANZA. Colección señores de Berganza, Madrid.
- 1796.** MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ, «LA TIRANA». Colec., don Juan March.
- DON FÉLIX COLÓN LARREÁTEGUI. En 1925 pertenecía a la colección Traumann.
 - DON RAMÓN DE POSADA Y SOTO. Paradero desconocido.
- 1797.** DON JUAN MELÉNDEZ VALDÉS. Banco Español de Crédito, Madrid.
- DON BERNARDO DE IRIARTE. Colección Harkness, Nueva York.
 - DON MARTÍN ZAPATER. En 1925 pertenecía a M. Durand Ruel, París.
 - LA DUQUESA DE ALBA. Hispanic Society, Nueva York.
 - LOS CAPRICHOS. (Aguafuertes.)
- 1798.** DON GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS. Colección de la Duquesa de las Torres, Madrid.
- Las pinturas de San Antonio de la Florida. *In situ*.
 - Las pinturas de brujas para la Alameda. Hoy en el M. Lázaro Galdiano, Madrid.
 - EL PRENDIMIENTO. Sacristía de la Catedral, Toledo.
 - EL PINTOR ASCENSIO JULIÁ. Colección A. Sachs, Nueva York.
- 1799.** LOS CAPRICHOS.
- Siete pinturas para la Alameda de Osuna: LA PRADERA, cuatro de las ESTACIONES DEL AÑO y dos asuntos de campo. Reducciones de cartones para tapices. LA PRIMAVERA o LAS FLORERAS, propiedad de los Duques de Montellano. EL VERANO o LA ERA, colección Traumann. LA VENDIMIA, o EL OTOÑO, desconocido paradero. LA PRADERA, en el Museo del Prado. LA MERIENDA, en la National Gallery, de Londres. Uno de los asuntos de campo será LA ERMITA DE SAN ISIDRO o LA GALLINA CIEGA, en el Museo del Prado, de Madrid.
 - DON LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
 - LA REINA MARÍA LUISA, DE MANTILLA. Museo del Prado, Madrid.
 - LA REINA MARÍA LUISA, ECUESTRE. Museo del Prado, Madrid.
 - CARLOS IV, ECUESTRE. Museo del Prado, Madrid.
 - DON PEDRO BERMÚDEZ. Paradero ignorado.
 - FERNANDO GUILLEMARDET, MÉDICO Y EMBAJADOR DE LA REPÚBLICA FRANCESA. Museo del Louvre, París.
 - EL MARQUÉS DE BONDAD REAL, DON MANUEL LAPEÑA. Hispanic Society, Nueva York.
- 1800.** LA CONDESA DE CHINCHÓN. Colección del Duque de Sueca.
- LA REINA MARÍA LUISA. Boceto para el cuadro de la familia de Carlos IV.
 - LA FAMILIA DE CARLOS IV. Museo del Prado, Madrid.
- 1801.** EL PRÍNCIPE DE LA PAZ. Real Academia B. A. S. Fernando, Madrid.
- DON ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, ARQUITECTO. En 1925 pertenecía a M. Charles Deering, Nueva York.
 - DON ANTONIO NORIEGA. En 1941 pertenecía a Wildenstein and Company
- 1803.** EL CONDE DE FERNÁN-NÚÑEZ. Duquesa viuda de Fernán-Núñez. Madrid.
- LA CONDESA DE FERNÁN-NÚÑEZ. Duquesa viuda de Fernán-Núñez, Madrid.
 - DON MIGUEL CAYETANO SOLER. Paradero ignorado.
- 1804.** EL MARQUÉS DE SAN ADRIÁN. Colección de los herederos del Marqués de San Adrián, Pamplona.
- LA MARQUESA DE VILLAFRANCA. Museo del Prado, Madrid.
 - DOÑA JOSEFA CASTILLA PORTUGAL DE GARCIN. Pertenecía al coronel Payne, Nueva York.
 - DON IGNACIO GARCINI. Pertenecía al coronel Payne, Nueva York.
 - DON ALBERTO FORASTER. Hispanic Society, Nueva York.
- 1805.** DON JOSÉ DE VARGAS PONCE. Real Academia de la Historia, Madrid.
- LA MARQUESA DE SANTA CRUZ. Colección de don Félix Valdés, Bilbao.
 - DON FÉLIX DE AZARA. Señores de Jordano de Urríes y Azara.
 - DOÑA LEONOR VALDÉS DE BARRUSO. Colección O'Rosen, París.
 - MARÍA VICENTA BARRUSO Y VALDÉS. Colección O'Rosen, París.
 - DON ANTONIO PORCEL. Círculo Ecuestre, Buenos Aires.
 - DOÑA ISABEL COBOS DE PORCEL. National Gallery, Londres.
 - JERÓNIMA GOICOECHEA. Museum of Art. Rhode Island, Providence.
 - GUMERSINDA GOICOECHEA. Colección de don Xavier de Salas, Barcelona.
 - CESÁREA GOICOECHEA. Museum of Art. Rhode Island, Providence.
 - DON TADEO BRAVO DE RIVERO. En 1925, de M. Fr. Kleinberger, París.
 - DOÑA VICENTA CHOLLET CABALLERO.
- 1806.** LA HISTORIA DE LA CAPTURA DEL BANDIDO MARAGATO. Mr. M. A. Ryerson, Chicago.
- VICTORIANO HER... Fue de la colección Cepero, de Sevilla. Paradero ignorado.
- 1807.** ISIDORO MÁIQUEZ. Museo del Prado, Madrid.
- LA MARQUESA CABALLERO. En 1928, de la señora viuda de Montero de Espinosa.
 - EL MARQUÉS CABALLERO, MINISTRO DE GRACIA Y JUSTICIA. Museo. Budapest.
- 1808.** EL REY FERNANDO VII, A CABALLO. Real Academia de Bellas Artes, Madrid.
- DON PANTALEÓN PÉREZ DE NENÍN. En 1928 pertenecía a don Pedro Labat.
 - LA ESPOSA DE DON JOSÉ FOLCH. Se desconoce el paradero.
- 1809.** EL GENERAL DON JOSÉ QUERALTÓ. En 1925 pertenecía a K. Haberstock, Berlín.
- 1810.** ALEGORÍA DE MADRID Y JOSÉ I Ayuntamiento de Madrid.
- DON MARTÍN DE GOICOECHEA. Marqués de Casa-Torres, Madrid.
 - DOÑA JUANA GALARZA DE GOICOECHEA. Marqués de Casa-Torres, Madrid.
 - EL GENERAL NICOLÁS GUYE. En 1925 pertenecía a L. H. Harding, Nueva York.
 - VÍCTOR GUYE. L. H. Harding, Nueva York.
 - DESASTRES DE LA GUERRA. Estampas números 20, 22 y 27, fechadas.
- 1811.** FABRICACIÓN DE BALAS. Casita del Príncipe, El Escorial.
- FABRICACIÓN DE PÓLVORA. Casita del Príncipe, El Escorial.
- 1812.** LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN. Parroquial de Chinchón, Madrid.
- LORD WELLINGTON A CABALLO. Colección Wellington, Londres.
- 1813.** LA MARQUESA DE BAENA. Colección Zuloaga, Zumaya (Guipúzcoa).
- PEPITO COSTA Y BONELL. Colección Mellón, Pytttsburgo.
- 1814.** EL DOS DE MAYO DE 1808. Museo del Prado, Madrid.
- EL TRES DE MAYO DE 1808. Museo del Prado, Madrid.
 - EL GENERAL DON JOSÉ PALAFOX A CABALLO. Museo del Prado, Madrid.
 - FERNANDO VII. Ayun. de Santander.
 - FERNANDO VII, CON MANTO REAL. Canal Imperial, Zaragoza.
- 1815.** EL DUQUE DE SAN CARLOS, DON JOSÉ MIGUEL DE CARVAJAL. Canal Imperial, Zaragoza.
- DON IGNACIO OMULRYAN, MINISTRO DEL CONSEJO Y CÁMARA DE INDIAS. En 1941, en Galley of Art, Kansas City, Missouri.
 - FRAY MIGUEL FERNÁNDEZ, OBISPO DE MARCÓPOLIS. Museo de Worcester, Estados Unidos.
 - EL COMPOSITOR QUIJANO. Colec. Cambó.
 - AUTORRETRATO. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Repetido en el Museo del Prado, con firma.
 - DESCONOCIDO, con rótulo *Huctibus Reipublicae expulsus*. En 1925 pertenecía a don Enrique O'Shea, Madrid.
 - EL GRABADOR RAFAEL ESTEVE Y VILELLA. Museo de Valencia.
 - DON MANUEL GARCÍA. En 1925 pertenecía a M. Bamberger.
 - DON JOSÉ LUIS DE MUNÁRRIZ. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- 1816.** LA TAUROMAQUIA.
- LA DUQUESA DE ABRANTES. Marqués del Valle de Orizaba, Madrid.
 - EL X DUQUE DE OSUNA. Museo Bonnat, Bayona.
- 1817.** SANTA JUSTA Y SANTA RUFINA. Catedral de Sevilla. Boceto en el Museo del Prado, Madrid.
- DON JOSÉ MARÍA ARANGO. Herederos de don José María Asensio, Sevilla.
- 1819.** LA VIEJA, HILANDO. Litografía.
- LA ÚLTIMA COMUNIÓN DE SAN JOSÉ DE CALASANZ. E. Pías San Antón, Madrid.
 - LA ORACIÓN DEL HUERTO. Escuelas Pías de San Antón, Madrid.
 - EL ARQUITECTO DON JUAN ANTONIO CUERVO. Mr. G. S. Rockefeller, Greenwich, Connecticut.
- 1820.** EL ARQUITECTO TIBURCIO PÉREZ. Metropolitan Museum, Nueva York.
- GOYA Y SU MÉDICO DON EUGENIO GARCÍA ARRIETA. En 1928, en la colección de don E. Lucas Moreno, París.
- 1821-22.** LAS PINTURAS NEGRAS. Museo del Prado, Madrid.
- 1823.** DON RAMÓN SATUÉ. Rijks Museum, Amsterdam.
- 1824.** DOÑA MARÍA MARTÍNEZ DE PUGA. Colección Frick, Nueva York.
- DON JOAQUÍN FERRER. Pintado en París.
 - DOÑA MANUELA ÁLVAREZ COINAS DE FERRER. Pintado en París.
 - DON LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN. Museo de Bilbao.
 - PICADOR, EN ESPERA DE LA ACOMETIDA. Colección del Marqués de Baroja.
- 1824-1825.** Cuarenta ensayos de miniaturas sobre marfil.
- 1826.** DON SANTIAGO GALOS. Colección Barnes Overbrook, Filadelfia.
- 1827.** DON BAUTISTA MUGUIRO. Museo del Prado, Madrid.
- LA LECHERA DE BURDEOS. Museo del Prado, Madrid.
 - FRAYLE O ERMITAÑO. En 1938 pertenecía a T. Agnew, Londres.
 - MONJA DOMINICA. En 1938 estaba en una colección inglesa.
- 1828.** DON JOSÉ PÍO DE MOLINA. Colección Reinhardt. Winterthur, Suiza.

(Esta cronología corresponde exclusivamente a los cuadros cuya fecha de ejecución o data es conocida. Tomada del libro de F. J. Sánchez Cantón «Vida y Obras de Goya».)

RETRATOS

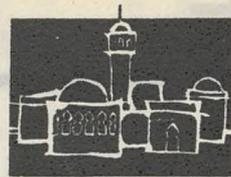


ESTUDIO DE PINTURA DE
JOSE DEL PALACIO

Logramos de un mal retrato fotográfico un buen cuadro,
al óleo, pastel o acuarela

MINIATURAS SOBRE MARFIL, PAISAJES, MARINAS, BODEGONES,
COPIAS DE CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO, RESTAURA-
CION DE CUADROS Y CLASES DE DIBUJO Y PINTURA

VISITE NUESTRA EXPOSICION
PELIGROS, 2 MADRID



esté "ella"
donde
esté...



envíele flores
por telégrafo



El más delicado
homenaje

El más oportuno
recuerdo



por telégrafo
por carta
por teléfono

vía
INTERFLORA

Consulte a su florista



con

GILBEY'S GIN



siempre vermouth

CINZANO

seco



Mundo Hispánico



VELAZQUEZ Número 155 30 pesetas

En ninguna biblioteca
debe faltar el número
de "Mundo Hispánico"
dedicado a Velázquez

150 FICHAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIZANDA BALLABRIGA, JOSÉ MARÍA: *Aportaciones para la verídica biografía de don Francisco de Goya*. En revista «Aragón», núm. 31, pág. 125. Zaragoza, 1928.
- ADHEMAR, JEAN: *Goya*. Editorial Pierre Tisnés. París, 1941.
- AGUILERA, EMILIANO: *Francisco de Goya*. Ediciones enciclopédicas ilustradas Iberia. Madrid, 1933.
- AGUILERA, EMILIANO: *Las pinturas negras de Goya*. Editorial Nuestra Raza. Madrid, 1935.
- ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO: *La familia del Infante don Luis, pintada por Goya*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1940.
- ANÓNIMO: *Colección de 449 reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de don Francisco de Goya, precedidas de un epistolario del gran pintor y de las noticias biográficas publicadas por su amigo don Francisco Zapater y Gómez, en 1860*. Editorial Calleja. Madrid, 1924.
- ANÓNIMO: *Estudio sobre la situación de la casa de Goya en Madrid*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», pág. 114-128. Madrid, 1924.
- ARAÚJO SÁNCHEZ, CEFERINO: *Goya*. Editorial España Moderna. Madrid, 1896.
- ARCO Y GARAY, RICARDO: *Por qué Goya pintó como pintó*. Tipografía del Hospicio. Zaragoza, 1928.
- AVILÉS Y MERINO, ÁNGEL: *El retrato*. Tipografía de los Huérfanos. Madrid, 1886.
- AZCOAGA, ENRIQUE: *Goya*. Schapire. Buenos Aires, 1956.
- BAEZAL, JOSÉ: *Francisco de Goya*. Editorial Araluce. Barcelona, 1928.
- BARCIA Y PAVÓN, ÁNGEL MARÍA DE: *Goya, en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional*, Tip. de Archivos. En «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», vol. IV, núm. 4, pág. 195-200. Madrid, 1900.
- BAUDELAIRE, CHARLES: *Oeuvres posthumes et correspondances inédites*. París, 1887.
- BAUDELAIRE, CHARLES: *Quelques caricaturistes étrangers: Goya*, en «Curiosités esthétiques». París, 1880.
- BENLIURE, MARIANO: *¿Dejaremos perder los frescos de San Antonio de la Florida?*, en «El Sol». Madrid, 3 de enero de 1925.
- BERUETE Y MORET, AURELIANO DE: *Goya, pintor de retratos*. Goya, composiciones y figuras. Goya, grabador. Blass. Madrid, 1916-1918.
- BERYES, IGNACIO DE: *La vida y los cuadros de Goya*. Editorial Iberia. Barcelona, 1944.
- BERYES, IGNACIO DE: *Dibujos y grabados de Goya*. Editorial Iberia. Barcelona, 1946.
- BOIX, FÉLIX: *Cien dibujos inéditos de Goya y ochenta y cuatro dibujos inéditos y no coleccionados*. Introducción de — y FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN. Ed. Museo del Prado. Dos tomos. Madrid, 1928-1941.
- BRIEGER, LOTHARE: *Francisco de Goya*. Beckmann's Kunstbücher. Berlín, 1911.
- BRIEGER, LOTHARE: *Francisco de Goya*. Imp. de la Librairie Artistique Internationale. París, 1911.
- BRUNET, GUSTAVE: *Étude sur Francisco de Goya, sa vie et ses travaux*. Aubry. París, 1865.
- CAFFIN, CHARLES HENRY: *Goya in Prints and their Makers*. Fitzroy Carrington. New York, 1912.
- CALVET, ALBERT FREDERICK: *Goya. An account of his life and Works*, by —. John Lane. Londres, 1908.
- CAMÓN AZNAR, JOSÉ: *Goya, en los años de la Guerra de la Independencia*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1959.
- CAMÓN AZNAR, JOSÉ: *Goya y la pintura moderna*, en revista «Aragón», número 31, pág. 93. Zaragoza, 1928.
- CARDERERA Y SOLANO, VALENTÍN: *Biografía de don Francisco de Goya, pintor*, en «El artista», tomo II. Madrid, 1835.
- CASSOU, JEAN: *Goya, poète fantastique*, en «L'Art Vivant». París, 15 de abril 1928.
- CASTAÑEDA Y ALCOVER, VICENTE: *Tarjetas de visita: Rafael Mengs y Francisco de Goya dibujantes de ellas*. Viuda de Estanislao Maestre. Madrid, 1945.
- CASTELAR, EMILIO: *Un año en París*. Tipografía de «El Globo». Madrid, 1876.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Análisis de un cuadro que pintó don Francisco de Goya para la Catedral de Sevilla*. Imp. Real y Mayor. Sevilla, 1817.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, JUAN, MARQUÉS DE LOZOYA: *Goya y Jovellanos*, en «Boletín de la Real Academia de la Historia». Madrid, 1946.
- CRUZADA VILLAMIL, GIORGIO: *La casa del Sordo*, en «El Arte Español», volumen VII, pág. 265. Madrid, 1863.
- CRUZADA VILLAMIL, GIORGIO: *Los tapices de Goya*. Rivadeneira. Madrid, 1870.
- DELACROIX, EUGÈNE: *Journal*. Editorial A. Joubin, tomo I, páginas 62-69-70. París, 1932.
- DELTEIL, LOYS: *Francisco de Goya*, vol. XIV y XV de la colección «Le Peintre Graveur Illustré». París, 1922.
- DERWENT, LORD: *Goya, an impression of Spain*. Methuen. Londres, 1930.
- DÍAZ PLAJA, GUILLERMO: *1828-1928. Epistolario de Goya*. Ed. Mentora. Barcelona, 1928.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, JESÚS: *Los últimos momentos de Goya*. Imprenta Municipal. Madrid, 1924.
- DUMONT, HENRI: *Goya*. Fernand Nathan. París, 1954.
- ESTARICO, LEONARDO: *Goya. El hombre y el artista*. Ed. El Ateneo. Buenos Aires, 1942.
- ESTEVE Y BOTEY, FRANCISCO: *Goya, La Tauromaquia*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1922.
- ESTEVE BOTEY, FRANCISCO: *Francisco de Goya y Lucientes*. Amaltea. Barcelona, 1944.
- ESTRADA, GENARO: *Bibliografía de Goya*. Ed. «La Casa de España en México». México, 1940.
- EZQUERRA DEL BAYO, JOAQUÍN: *Proyecto de compra de la Quinta de Goya en el año 1854*, en «Arte Español», año XVIII, tomo IX, núm. 9, pág. 334-335. Madrid, primer trimestre 1928.
- EZQUERRA DEL BAYO, JOAQUÍN: *Siluetas de personajes de la Corte de Carlos IV*, en «Arte Español», año XV, tomo VIII, pág. 31-33. Madrid, primer trimestre 1926.
- FABIANI Y DÍAZ DE CABRIA, JUAN: *La música popular en la época de Goya*. Zaragoza, 1928.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, JOSÉ: *La casa que habitó Goya*, en «La Ilustración Española y Americana», año LIII, núm. 26. Madrid, 16 de julio de 1909.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO: *Obras póstumas*. Tomo III. Madrid, 1868.
- FONT, ELEANOR SHERMAN: *Goya's source for the Maragato series*, by —. The Hispanic Society of America. Nueva York, 1958.
- FOULCHE-DELBOSC, R.: *Goya, dibujado por Pascual Asencio*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», año XXXVI, página 35. Número homenaje a Goya. Madrid, 1928.
- GAMIR Y SANDOVAL, ALFREDO: *Dónde estaba la casa de Goya en la Puerta del Sol*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», Madrid, segundo trimestre de 1924.
- GANIVET, ÁNGEL: *Ideario de —*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1932.
- GARCÍA JULIÁN, JAVIER: *Goya. Cómo se hizo pintor. Colección fotográfica de sus obras goyescas, primitivas e inéditas, con su descripción*, por —. Lib. La Académica. Zaragoza, 1923.
- GARCÍA MERCADAL, JOSÉ: *Goya, pintor del pueblo*. Tip. del Hospicio. Zaragoza, 1928.
- GAUTIER, THEOPHILE: *Voyage en Espagne. Tras los Montes*. Magín. Dos vol., pág. 217. París, 1843.
- GAUTIER, THEOPHILE, y PIOT, E.: *Francisco de Goya y Lucientes*, en «La Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire», vol. I, pág. 337-345. París, 1842.
- GÓMEZ MORENO, MANUEL: *Las crisis de Goya*. Imp. Municipal. Madrid, 1935.
- GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: *Un cuaderno de dibujos inéditos de Goya*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología», tomo XIV, número XLIII, pág. 155-163. Madrid, 1935.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN: *Goya*. La Nave. Madrid, 1928.
- GONCOURT, JULES y EDMOND: *Les Désastres*, en «Journal», París, 4 de enero de 1863.
- GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL: *Goya, en Valencia*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», año XXXVI. Madrid, abril 1928.
- GONZÁLEZ PALENCIA, ÁNGEL: *El estudio crítico más antiguo sobre Goya*, en «Boletín de la Academia de la Historia». Madrid, 1946.
- GUENTHEROVA-MAYERROVA, ALZBETA: *Goya*. Tvar. Nakladatelsvo. Bratslave, 1951.
- GUILLÉN TATO, JULIO: *Los marinos que pintó Goya, o sea apuntes útiles y necesarios para el estudio de su iconografía*. Ministerio de Marina. Madrid, 1928.
- GUINARD, PAUL: *Goya et la France*. Gráf. Faure. Madrid, s. a.
- GUTIÉRREZ ABASCAL, RICARDO (seudónimo JUAN DE LA ENCINA): *Goya en zig-zag*. Madrid.
- HERRERO, MIGUEL: *Un autógrafo de Goya*. (Cuenta de seis cuadros de composición de asuntos de brujas para la quinta de la Alameda del Duque de Osuna), en «Archivo Español de Arte y Arqueología», tomo XIV, núm. XLIII, pág. 176-177. Madrid.
- HISPANIC SOCIETY OF AMERICA, THE: *Goya in the collection of the —*. «Oil Paintings». Nueva York, 1926.
- HUXLEY, ALDOUS: *Variaciones sobre Goya*. Separata del Seminario de Arte Aragonés. Zaragoza, 1952.
- IGLESIAS FIGUEROA, FERNANDO: *Goya y la Inquisición*. Ed. Arte Hispánico. Madrid, 1929.
- IRIARTE, CHARLES: *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les ta-*
- pisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre*. Plon. París, 1867.
- JAMMES, FRANCIS: *Goya*, en «L'Art et les Artistes», núm. 125, pág. 181-185. París, 1928.
- JIMÉNEZ CATALÁN, M.: *Goya, como pintor, grabador y litógrafo de asuntos taurinos*. Tip. del Hospicio. Zaragoza, 1927.
- JOVELLANOS, GASPAR MELCHOR DE: *Obras*. Vol. V, pág. 242-246. Barcelona, 1840.
- KEHRER, HUGO: *Francisco de Goya*. Hugo Schmidt. Munich. s. a.
- KELLY, CELSO: *Tres genios rebeldes*. Ministerio de Educación e Cultura. Río de Janeiro, 1953.
- LACADENA, RAMÓN: *Goya y la fiesta de toros*. Tip. del Hospicio. Zaragoza, 1926.
- LAFOND, PAUL: *Goya*, en «Revue de l'Art». París, 1902.
- LAFOND, PAUL: *Les dernières années de Goya en France*, en «Gazette des Beaux-Arts». Vol. XXXVII, páginas 141-151 y 241-257. París, 1907.
- LAFORA GARCÍA, JUAN: *Goya. Estudio biográfico-crítico*, en «Arte Español». Año XVII, tomo IX, núm. 2, segundo trimestre, pág. 359-372. Madrid, 1928.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Goya. Les fresques de San Antonio de la Florida à Madrid*. Alberto Skira. Gêneve, 1955.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Las estampas «inéditas» de la Tauromaquia*, en «Archivo Español de Arte». Núm. 44, pág. 185-193. Madrid.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Revisión y precisiones sobre grabados de Goya*, en «Revista Española de Arte». Año IV, núm. 6, pág. 268-273. Madrid, junio 1935.
- LARRAYA, TOMÁS: *Goya, su vida, sus obras*. Sociedad General de Publicaciones. Barcelona, 1928.
- LASZLO, ANDRÉS: *Los aguafuertes de Goya*. Ed. Tartessos. Barcelona, 1946.
- LECLÈRE, TRISTÁN: *Les caprices de Goya*. Sansot. París, 1910.
- LOGA, VALERIAN VON: *Francisco de Goya*, en «Meister der Graphik». Vol. IV. Leipzig.
- LOGA, VALERIAN VON: *Francisco de Goya*. Berlín, 1921.
- LÓPEZ ALONSO, ALFREDO: *Goya, en el Museo del Prado*. Offo. Madrid, 1958.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ (seudónimo, BERNARDINO DE PANTORBA): *Goya. Ensayo biográfico y crítico*. Ascáibar. Madrid, 1928.
- LLAMPAYAS LLUVERES, JOSÉ: *Goya. Su vida, su arte y su mundo*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1943.
- LLANOS Y TORRIGLIA, FÉLIX DE: *Moratín retrata a Goya en casa de Silvela*, en «Boletín de la Academia de la Historia». Madrid, 1946.
- MADRAZO, PEDRO DE: *Goya*, en «Almanaque de La Ilustración Española y Americana». Madrid, 1880.
- MAÑACH, JORGE: *Goya*. Ed. Revista «1928». La Habana, 1928.
- MATHERON, LAURENCIO: *Goya*. Tomo 126 de la Biblioteca Universal. Madrid, 1890.
- MAYER, AUGUSTO L.: *Francisco de Goya*. Ed. Labor. Barcelona, 1925.
- MELIDA, JOSÉ RAMÓN: *Goya y la pintura contemporánea*. Discurso leído en la Academia de San Fernando. Madrid, 1907.
- MESONERO ROMANOS, MANUEL: *Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés*. Hernando. Madrid, 1900.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, THE: *Francisco Goya. His Paintings, Drawings and Prints.* Nueva York, 27 de enero a 8 de marzo de 1936.

MONEVA Y PUYOL, JUAN: *Los retratos que pintó Goya.* Tip. del Hospicio. Zaragoza, 1927.

MONTERO ALONSO, JOSÉ: *Goya, pintor de España.* Boris Bureba. Madrid, 1954.

MUÑOZ Y MANZANO, CIPRIANO, CONDE DE LA VIZANA: *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras.* Tip. de Manuel G. Hernández. Madrid, 1887.

MUTHER, RICHARD: *Francisco de Goya.* Sáenz Jubera. Monografías de Arte. Vol. I. Madrid, 1909.

NORDAU, MAX: *Francisco de Goya, en «Los Grandes Maestros del Arte Español».* Barcelona, s. a.

OROZCO DÍAZ, EMILIO: *Una obra desconocida de Goya. (Retrato del Ministro Saavedra.)* Facultad de Letras. Granada, 1938.

ORS, EUGENIO D': *El arte de Goya, seguido de la otra visita al Museo del Prado.* Ed. Aguilar. Madrid, 1946.

ORS, EUGENIO D': *Epos de los destinos.* Editora Nacional. Madrid, 1943.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Goya.* Revista de Occidente. Col. El Arquero. Madrid, 1958.

OSTALÉ TUDELA, EMILIO: *Goya, las mujeres y el amor.* Tip. del Hospicio. Zaragoza, 1936.

PARDO BAZ, EMILIA: *Goya, en «La Lectura».* Año VI, núm. 67, pág. 233-252. Madrid, 1906.

PARIS, PIERRE: *Goya.* Plon. París, 1928.

PEMÁN Y PEMARTÍN, CÉSAR: *Los Goyas de Cádiz.* Imp. de M. Álvarez. Cádiz, 1928.

PÉREZ GONZÁLEZ, FELIPE: *Un cuadro... de Historia.* Lib. de la Asociación de Escritores y Artistas. Madrid, 1910?

PLA CARGOL, JOAQUÍN: *Goya, su vida, sus obras.* Dalmau Carles Pla. Gerona, 1930.

POMPEY SALGUEIRO, FRANCISCO: *Goya. Su vida y sus obras.* Afrodísio Aguado. Madrid, 1945.

PORTER, ERIC: *La vie passionnée de Francisco de Goya.* Seghers. París, 1956.

POZA, GENARO: *La política en tiempos de Goya.* Tip. del Hospicio. Zaragoza, 1927.

QUINTERO, PRLAYO: *Goya, en Cádiz, en «La Esfera».* Año XV, núm. 745. Madrid, 14 de abril de 1928.

RADA Y DELGADO, JUAN DE DIOS: *Frescos de Goya en la iglesia de San Antonio de la Florida.* Tello. Madrid, 1888.

ROS RAFALES, R.: *Los frescos del Pilar.* Huesca, 1904.

ROYO VILLANOVA, R.: *Goya y la Medicina.* Tip. La Académica. Zaragoza, 1927.

RUIZ CARRIADA, AGUSTÍN: *Aportación a una bibliografía de Goya.* Ediciones Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1946.

SALAS, JAVIER DE: *Lista de cuadros de Goya hechos por Cardenera, en «Archivo Español de Arte y Arqueología».* Tomo VII, núm. 20, páginas 174-178. Madrid, 1931.

SALCEDO RUIZ, ÁNGEL: *La época de Goya.* Calleja. Madrid, 1924.

SAN JOSÉ, DIEGO: *El Madrid de Goya. Tipos, costumbres, escenas y monumentos históricos de la época en que vino el pintor aragonés a Madrid.* Edit. Renacimiento. Madrid, 1928.

SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *Los cuadros de Goya en la Real Academia de la Historia, en «Boletín de la Real Academia de la Historia».* Madrid, 1946.

SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *Vida y obras de Goya.* Ed. Peninsular. Madrid, 1951.

SÁNCHEZ DE RIVERA Y MOSET, DANIEL: *Goya, la leyenda, la enfermedad y las pinturas religiosas.* Editorial Blass. Madrid, 1943.

SÁNCHEZ RIVERO, ÁNGEL: *Los grabados de Goya.* Calleja. Madrid, 1920.

SÁNCHEZ SARTO, MANUEL: *Los biógrafos de Goya, en revista «Aragón».* Núm. 31, pág. 128-133. Zaragoza.

SANTOS, DOCTOR REYNALDO DOS: *Sequeira y Goya.* Compañía Iberoamericana de Publicaciones. Madrid, 1929.

SENTENACH Y CABAÑAS, NARCISO: *Nuevos datos sobre Goya y sus obras, en «Historia y Arte».* Vol. I, páginas 196-199. Madrid, 1895.

SERULLAZ, MAURICE: *Goya. Retratos.* Gustavo Gili. Barcelona, 1959.

SINUES URBIOLA, JOSÉ: *Los contemporáneos de Goya.* Tip. del Hospicio. Zaragoza, 1927.

SOTOMAYOR, F. A. DE: *A propósito de la Maja desnuda, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones».* Año XXXVI, primer trimestre. Madrid, abril de 1928.

TORMO Y MONZÓ, ELÍAS: *Las pinturas de Goya y su clasificación y distribución cronológicas, en «Desarrollo de la pintura española en el siglo XVI».* Viuda e hijos de Tello. Madrid, 1902.

TORMO MONZÓ, ELÍAS: *Los tapices de la Casa del Rey nuestro Señor. Notas para el catálogo y para la*

historia de la colección y de la Fábrica, por — y FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN. Gráf. Mateu. Madrid, 1919.

TORMO MONZÓ, ELÍAS: *Los Goyas del Museo de Agen, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones».* Madrid, abril de 1928.

TORMO MONZÓ, ELÍAS: *Lucas, nuestro pequeño Goya, en «Arte Español».* Año I, núm. 4, pág. 150-160; número 5, pág. 220-245. Madrid, 1912.

UTRILLO, M.: *Lugar de Goya en la pintura, en «Forma».* Núm. 7, páginas 259-279. Barcelona, febrero de 1905.

VALDEAVELLANO, LUIS G. DE: *Apuntes para la biografía goyesca. Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones».* Año XXXVI. Madrid, abril de 1928.

VEGUE Y GOLDONI, ÁNGEL: *Última fase de Goya grabador.* Conferencia en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

VELASCO Y AGUIRRE, MIGUEL: *Grabados y litografías de Goya.* Espasa-Calpe. Madrid, 1928.

VILLACAMPA, MARÍA CRUZ: *Indumentaria goyesca, en la revista «Aragón».* núm. 31. Zaragoza, abril de 1928.

VINDEL, PEDRO: *Los Caprichos. La Tauromaquia. Los desastres de la guerra. Los proverbios, de don Francisco de Goya.* Vindel. Madrid, 1928.

VIRGILI, PABLO: *Goya.* Guada. Barcelona, 1954.

WIGHT, FREDERICK: *Goya.* Iber-Amer. Barcelona, 1960.

ZAPATER Y GÓMEZ, FRANCISCO: *Apuntes históricos-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura.* T. For-tanet. Madrid, 1863.

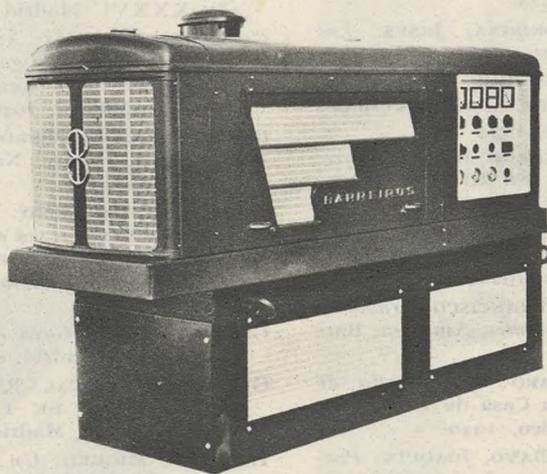
MANUFACTURAS METALICAS ESPAÑOLAS

La industria nacional exporta camiones y grupos electrógenos

L

o que hace unos años hubiera parecido una entelequia: la exportación de camiones y grupos electrógenos fabricados en España, es ahora, desde hace algún tiempo, una realidad que cada día se perfila más concretamente, porque de manera constante se intensifica la corriente exportadora de estas manufacturas metálicas, cuya producción parecía ser exclusiva de los países con mayor tradición industrial.

Sin embargo, igual que en otros muchos aspectos, España ha sorprendido frecuentemente en los últimos lustros con sus realizaciones; en la rama de la industria a que nos referimos, ha logrado lo que no se podía esperar, cual es un gran avance técnico que le



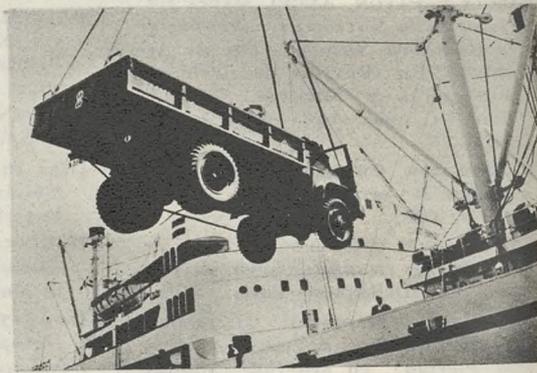
Grupo electrógeno estacionario Barreiros



Grupo electrógeno móvil Barreiros, de gran aceptación en las naciones americanas por los importantes servicios que prestan a la industria, comercio, alumbrado de poblados, etc.

ha permitido, tras de imponerse por calidad y precios en el mercado interior, acudir a los mercados exteriores en franca competencia con fabricantes internacionales de reconocido prestigio.

Una de las empresas españolas fabricantes de camiones, motores Diesel y grupos electrógenos, que han conseguido resultados más positivos en el comercio exterior de sus productos, ha sido Barreiros, pues después de sus primeros ensayos de exportación, efectuados hace más de dos años, viene ampliando sus ventas a un ritmo que sólo está supeditado a la capacidad de producción de sus instalacio-



Embarque de camiones «todo terreno» con destino al Ejército portugués

nes fabriles, las que, por otra parte, también experimentan constantes obras de ampliación, dado que asimismo se intensifica la demanda nacional de sus vehículos, motores y grupos electrógenos.

Faceta interesante y elocuente en el comercio exterior de los productos Barreiros es que, no sólo siguen siendo clientes suyos los primeros países a los que exportó, como fue Portugal, que adquirió varios centenares de camiones «todo terreno» para equipar las unidades motorizadas de su Ejército destacadas en Angola, y Polonia, que compró numerosos motores, sino que otras varias naciones, gran parte de ellas suramericanas, han venido a sumarse a su lista de clientes extranjeros.

Tan satisfactorios resultados se han debido, primeramente, a la elevada calidad de la producción de esta firma española, y después a la eficaz actividad comercial desarrollada, acudiendo a las ferias y exposiciones que se celebran en nuestro país y a los principales certámenes del extranjero, siendo de destacar el señalado éxito obtenido en la Feria Internacional de Bogotá, que tuvo lugar hace unos meses, y en donde Barreiros se hizo con una importante cartera de pedidos para sus camiones y grupos electrógenos.

JOAQUÍN SAÉNZ DE URTURI



Tres creaciones OMEGA que representan la más moderna línea de la moda relojera. (Exposición «Montres et Bijoux». Ginebra.)



OMEGA

se ha ganado la confianza del mundo.

En Suiza, donde el público mejor conoce los relojes, OMEGA es la marca preferida. Año tras año, los institutos independientes de investigación del mercado se han encontrado con que el éxito comienza para OMEGA en su propio suelo: los suizos han designado a OMEGA, por una gran mayoría, como el reloj que más estiman.

Razones: OMEGA conserva tres «records» de precisión que ninguna marca ha poseído juntos. Es el mejor reloj de pulsera y la mejor serie de 4 relojes de pulsera jamás presentados al Observatorio de Neuchatel, y la mejor serie de 5 relojes de pulsera jamás presentada al Observatorio de Ginebra. Por otra parte, casi la mitad de todos los cronómetros que se producen en Suiza son OMEGA.



Mr. D. Dupont
Paris
1795