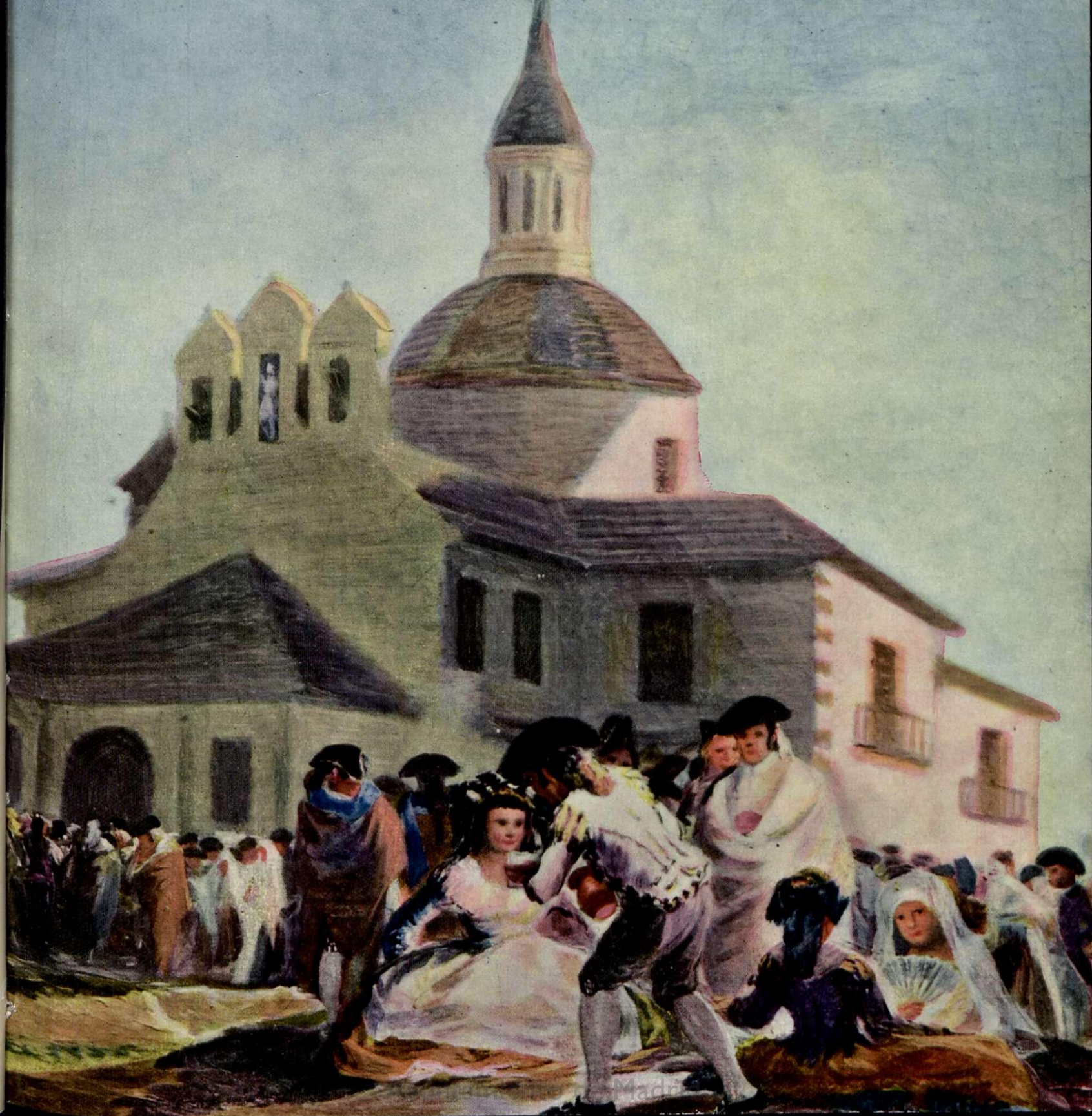


VILLA de MADRID



Sumario

Editorial.

Goya en el Casón. José Camón Aznar.

Goya y Madrid. El Marqués de Lozoya.

Goya y sus lugares.

Goya y el Madrid literario de su tiempo. José García Nieto.

Goya y el romanticismo en Francia. Valentín de Sambricio.

Goya, los arquitectos y la arquitectura de su tiempo. Fernando Chueca Goitia.

Goya, pintor de arte sacro. Francisco Pompey.

Vida de la Corporación.

Depósito legal M. 4.194 - 1959.

Estades. Artes Gráficas. Madrid.

**NUMERO EXTRAORDINARIO
DEDICADO A GOYA**

NUMEROS 17 Y 18

23.



VILLA *de* MADRID

REVISTA DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

PLAZA DE LA VILLA

CENTRO DE ESTUDIOS

MUNICIPALES

ANTONIO MAURA

Precio del ejemplar: 40 pesetas.

SUSCRIPCIONES:

Semestre 120 pesetas.

Año 240 »

Tel. 248 18 29

M A D R I D

AÑO III

NUM. 17



Editorial



ESTE número remata, pudiéramos decir, la conmemoración de la Capitalidad. A lo largo de casi un año, diversos actos, del más variado aspecto cultural, han ido jalonando las fechas centenarias de aquellas en que Madrid fué designada capital de las Españas. Conferencias, conciertos, inauguración de monumentos, exposiciones, representaciones teatrales, festejos populares, deportivos y artísticos se sucedieron con ininterrupción. El Ayuntamiento de Madrid no hurtó su esfuerzo en esta empresa, no fácil y cuyas dimensiones debían limitarse prudente, pero no cicateramente. Destacadas personalidades las honraron con su asistencia, entre las que figuraron, a la cabeza, como se dice, y en el corazón, como es en realidad, el alcalde de Lisboa y los de las repúblicas hispanoamericanas.

No cabe destacar ningún acontecimiento sobre otro, pero no cabe duda que la Exposición retrospectiva de don Francisco de Goya marcó un hito en la efemérides. Varias y muy importantes se habían celebrado en España, pero ésta no desmereció: aún más, tuvo la cordial novedad de exponer ante el público lienzos de difícil contemplación, bien de colecciones particulares, bien de aislados conventos y monasterios. El tesoro goyesco del gozo o la devoción de cada cual —el «Goya íntimo», de las aficiones, o los rezos, privados— vino a ser, así, el Goya popular del Centenario. Fué una idea que, en el principio, aparecía inconcreta, como presentida; y que, de pronto, bajo los techos casi celestes del Casón, alcanzó una esplendorosa realidad.

Madrid respondió a la llamada de la Exposición con una apretada y numerosísima concurrencia. Tanto el éxito multitudinario como la constante presencia de las más diversas clases sociales en la restaurada Plaza Mayor —otro de los grandes aciertos, que coincidió con la fecha, pero que llevaba ya años de estudio y dedicación por parte de su artífice, nuestro primer teniente de alcalde, don Jesús María Soler— demuestran cuán sensible es el pueblo a los más diversos matices culturales y cómo una política que renueva y alienta la cultura encuentra siempre eco en él. A la Exposición Goya asistieron más de un millón de personas en el breve espacio de mes y medio; todo Madrid, sin distinción de clases ni oficios, la visitó, con respetuosa admiración. Allí se dieron cita obreros y estudiantes, empleados y profesionales. Era conmovedor ver cómo todos estudiaban los lienzos con un sorprendente silencio; había algo de respeto ancestral en ello. Durante la exposición no se produjo un incidente ni corrió peligro un lienzo. Todo fué en orden y en placer de multitud.

Este número pretende colaborar a la conmemoración del IV Centenario de la Capitalidad de Madrid —que con él cierra sus puertas—, mostrando diversos aspectos de la obra del genial pintor. Que, como se dijo en ocasión oportuna, es madrileño, aunque naciera en otras tierras, porque Madrid adopta con el corazón.

Como un corazón, como un gran latido, fué la vida de don Francisco de Goya. El que fué huésped nuestro, y de mucho honor, en la conmemoración del IV Centenario de su capital.

GOYA

EN EL CASON

POR JOSE CAMON AZNAR

NO están representados todos los aspectos de la pintura de Goya en esta exposición del Casón y, sin embargo, las facetas de su arte son tantas, que podemos decir que gran parte de la pintura moderna se halla presente en esta exposición. Arranca Goya de unos barroquismos que lo sitúan en la gran corriente de nuestra pintura del Siglo de Oro y aboca a un expresionismo de cuyas audacias no ha sacado todavía nuestro tiempo las últimas consecuencias. La variabilidad de Goya es tal, que es imposible dividir su pintura en etapas a la manera de las muestras tradicionales. Su volcánica genialidad, ese genio

inestable y siempre en perpetua superación, nos obliga a definir su arte, más que por períodos, por estilos. Y éstos se suceden con tal variabilidad y a veces con tan radical oposición a los anteriores, que sólo por años es posible frecuentar esta pasión de novedades que sólo en nuestros días ha alcanzado Picasso. Ciertamente hay una constante, como si dijéramos *expresivista*, a través de toda su obra que le hace atravesar algunos estilos contemporáneos sin apenas contaminarse. Esto sucede, por ejemplo, con el neoclasicismo, cuya frialdad y académica perfección están bien ausentes de nuestro genial aragonés. Sólo en algún tipo de composición, en algunas referencias mitológicas con las que consigue unos desnudos no demasiado marmóreos, son los indicios de que no desconocía este movimiento. Pero, en general, podemos decir que la gran aportación de Goya radica en que con esas bocanadas pasionales y misteriosas de gran parte de su pintura, abre para el mundo europeo y en sus más extremos caracteres, el romanticismo. Todo lo que se ha propuesto como características definitorias de este estilo se encuentran en Goya: irracionali-

dad, culto al misterio, busca del carácter, expresión a través de lo deforme, exhibición de lo grotesco, y todo ese mundo marginal a lo humano que tanta fruición producía a los románticos. Abismos de delicadeza y de demonismo, con los que se anticipa a las grandes creaciones, no sólo de las pinturas, sino de los poetas románticos. Pero en Goya no hay una constante que pueda definir su genialidad. Entre los tapices y las pinturas de la Casa del Sordo, se extiende un universo de distancia que parece imposible que pueda ser cubierto por un hombre solo. Y aun dentro del mismo lienzo hay unas desconcertantes oposiciones que sólo pueden ser resueltas pensando en los desenfadados goyescos. Así, por ejemplo, muchos retratos, singularmente masculinos, en los cuales el rostro se pinta con una técnica unida de empaste fuerte y seguido, y los trajes, con brillos y calidades sedosas y metálicas, se tratan con un pincel suelto y toques flotantes. Y a veces dentro de un mismo año nos encontramos con superficies apor-

La Condesa de Chinchón

→







celanadas de rosas pulidas, como la Duquesa de Abrantes y otras de rasgos agudos y rehundidos, apurando los rictus característicos. Esta

misma oposición encontramos en ese Goya de los cuadros grandes con figuras de tamaño natural, con los modelados redondos y suaves, y esos

otros cuadritos menudos, de factura nerviosa de un bocetismo que permite, sin embargo, revelar las facies más singulares y que es uno de los

*Marianito Goya, nieto del
pintor*



inventos más trascendentes del pincel goyesco. Aquí están, por ejemplo, los dos episodios de la Fábrica de balas y la Elaboración

de la pólvora, durante la guerra de la Independencia, donde, en su pequeñez, caben las expresiones más desaforadas, invento éste que du-

rante todo el siglo XIX ha de producir en Alenza, Villaamil y los Lucas, centenares de obras maestras.

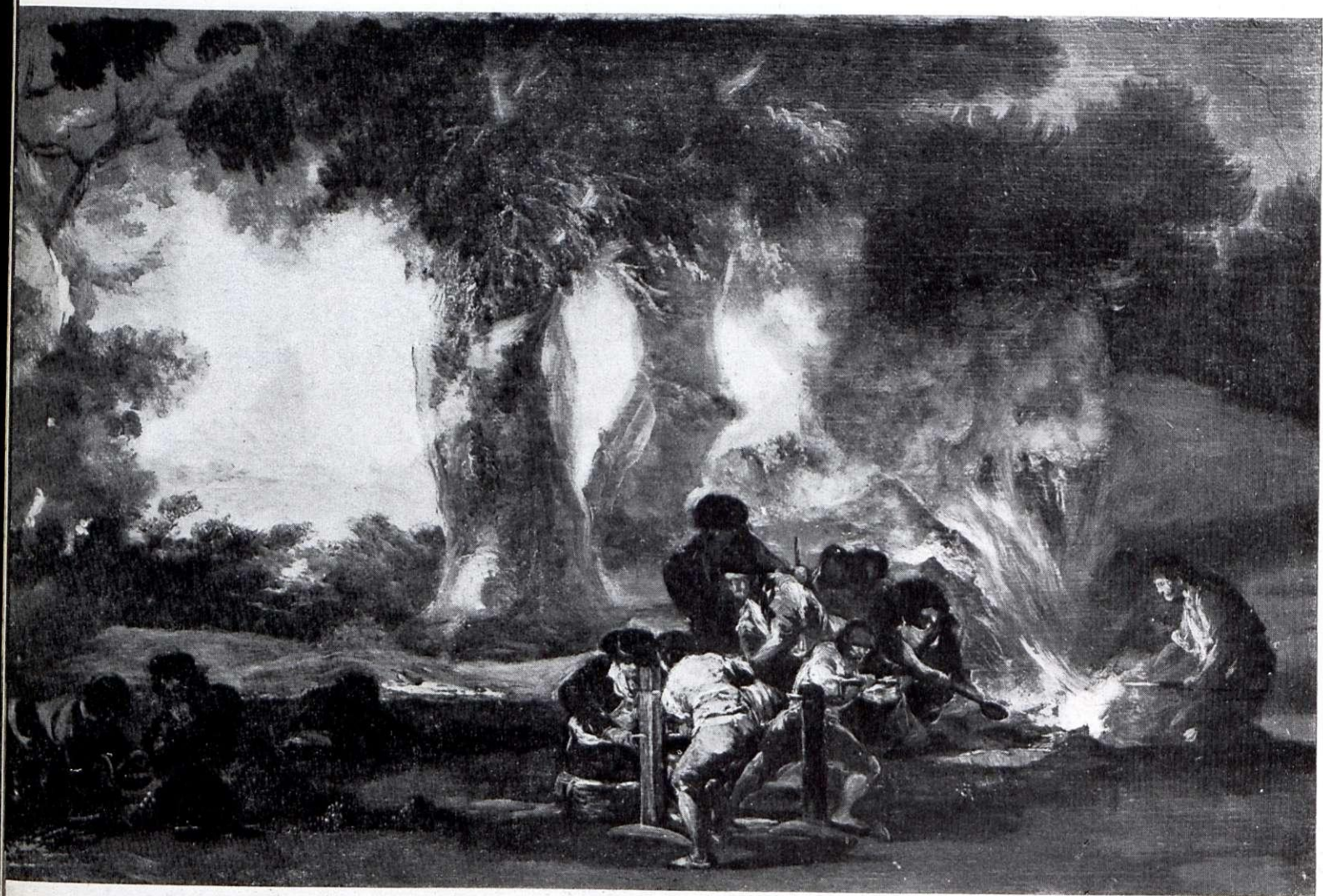
En la forzada síntesis de este ar-



San Agustín, ejemplo de la pintura religiosa de la primera época



*La Anunciación, "cuadro etéreo
y de refulgentes coloraciones"*



Fabricación de balas

tista queremos hacer notar que esta exposición del Casón nos ha revelado de una manera deslumbradora uno de los años más fecundos de la vida de Goya: el de 1787. Es inaudito las mutaciones que en este mismo año sufre su arte y las influencias a que se ve sometida su genialidad. Los cuatro lienzos pintados para decorar los salones de la Alameda muestran un Goya feliz, influído por la pintura de tapices, con un sentido decorativo tan alegre, que podemos decir que las escenas en estos cuadros representadas se hallan en cierta manera subordinadas a la pompa forestal de los árboles altos y de los cielos blanqui-

nosos. Bajo estas frondas los temas, sean cómicos, como el de «La Cuccaña», o trágicos, como el «Asalto a una diligencia», sirven solamente como campo de color y de alegría cromática. A este mismo año corresponde ese deslumbrador lienzo de «La Anunciación», de los Duques de Osuna. Escena proyectada con una perspectiva escorzada cuyo antecedente se encuentra en las pinturas de la Cartuja de Aula Dei y en la cual el ángel desciende como un nuncio del cielo con vigor de proa, ciñendo la túnica como la de una Victoria clásica. Cuadro etéreo y de refulgentes coloraciones. Y a este año pertenecen también los tres

grandes lienzos del Monasterio de Santa Ana de Valladolid. Obras desiguales en las cuales hay un tratamiento de color blanco más fulgúreo que el de Zurbarán, emitiendo luz propia y resaltando su pureza con las cabezas varoniles tan llenas de carácter de San Bernardo y San Roberto. Cuadros en los cuales se confirma una vez más la teoría de Goya como pintor religioso, de un idealismo de stampa devota al tratar las figuras de Jesús y de la Virgen. Y de un dramático interés cuando pinta al agonizante San José. Este año gira alrededor de los encargos a la Casa de Osuna. Y ello puede explicar esta fecundidad. Ya



Fabricación de pólvora

a partir de 1800 su evolución es desconcertante. Pinta en este año dos retratos tan dispares como el de la Condesa de Chinchón, todo en grises delgados como etéreos, y la familia de Carlos IV, de sofocante densidad de destellos. Ya en 1803 esos retratos de los Duques de Fernán Núñez nos muestran, no solamente un nuevo concepto del retrato aristócrata, de una elegancia afectada y despectiva, sino una entonación a base de carmines y negros de los que no se ha de separar ya su paleta. Señalemos en esta esfera de los retratos esa magnífica colección de financieros a los que

ha conseguido la revelación más directa y aun despiadada del carácter de los retratados.

No podemos terminar sin mencionar ese enternecedor retrato de Marianito de Goya, nieto del pintor, en el cual todas las gracias y mimos del pintor, del abuelo, se han vertido en este lienzo lleno de un grave candor.

Y ese otro retrato de la Duquesa de Abrantes, vista como una diosa Flora, fechado en 1816, y en el cual se ha unido la belleza casi mitológica y una técnica, en el cual hay una pauta de dramatismo.

Como novedad consignemos tam-

bién esos dos retratos de emocionante simplicidad y frescor de toques de don Luis de Borbón y de María Teresa Vallabriga. Puede ser, efectivamente, de la época bordolesa de Goya el cuadro del Garrotillo, de la Viuda de Maraón, en el cual con siniestra impasibilidad nos muestra el pequeño drama de un niño enfermo.

Esta visión de Goya quedaría incompleta si no estuviera subrayado por esos dibujos aquí expuestos en los cuales se nos muestra de una manera más directa el alma de Goya. Una vez más vemos la calidad apuradamente intelectual de su ar-



La era. (Museo Lázaro Galdiano)

te. La concentrada meditación sobre problemas humanos. Y esa necesidad expresiva de su genio que hace volcar sus preocupaciones en

esos apuntes, unas veces crueles y otras misteriosas. Pero siempre —y ello sin apenas variaciones a través de toda su vida— con líneas esen-

ciales, como de tatuaje, con las cuales nos mostraba las sinrazones del mundo y los misterios de su conciencia.



El Garrotillo. (Col. Marañón)

GOYA

Y MADRID

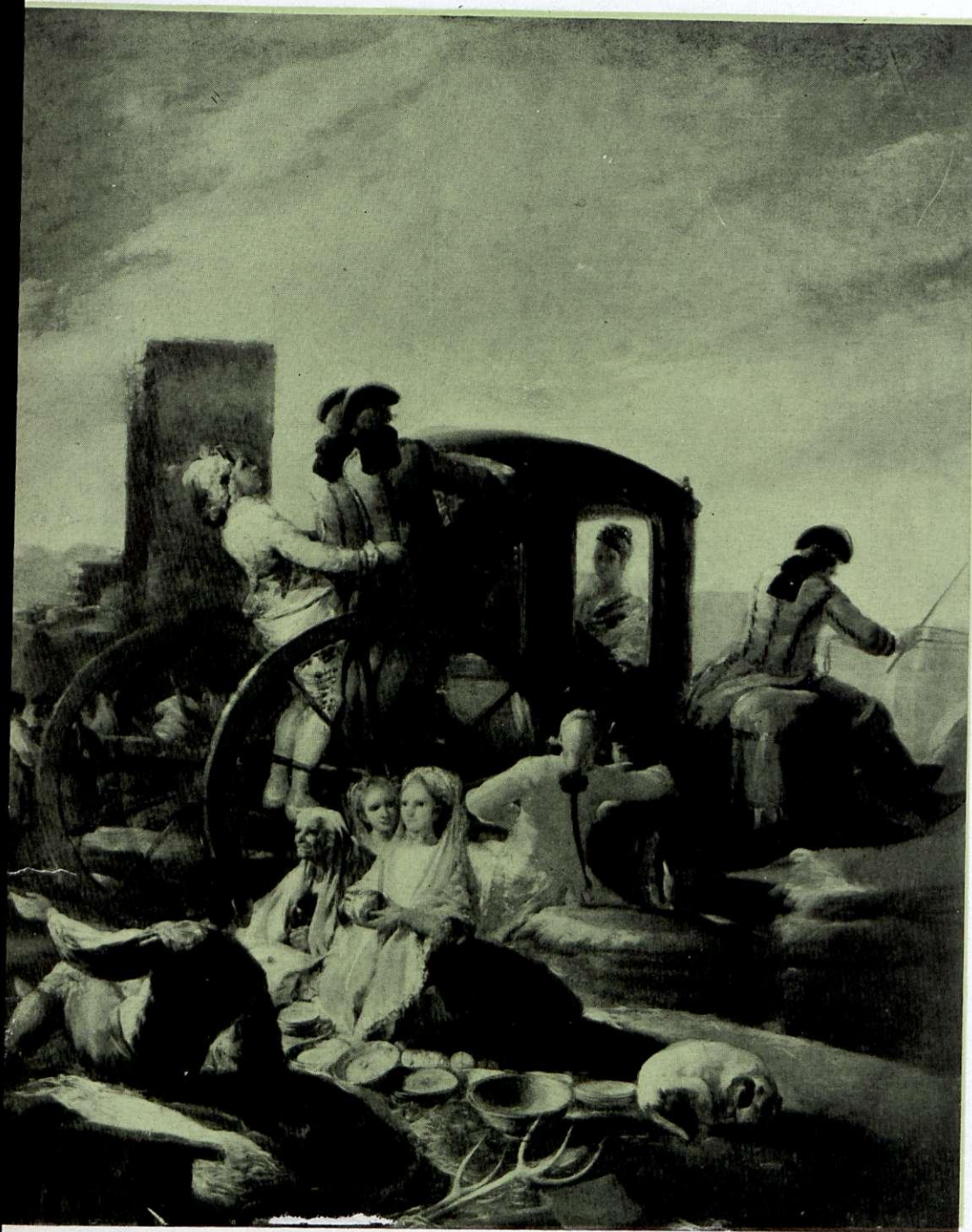
POR EL MARQUES DE LOZOYA



Baile a orillas del Manzanares

ES tema interesante —la literatura lo viene tratando desde hace mucho tiempo— el estudiar la reacción de un provinciano en su primer contacto con la Corte, sea ésta

en Roma, París o Madrid. El genio es un don de Dios, que puede su Providencia situar en el ambiente rural más pobre de cultura o en el más apartado lugarejo, pero para des-



El cacharrero. (Cartón para tapiz)

arrollarse necesita de los medios metropolitanos, en los cuales la comunicación con los que se consagran a los mismos afanes haga posible el darse cuenta de las propias posibilidades y llevarlas hasta sus últimas consecuencias. Los pintores que cita el anecdotario de el Vasari, suelen ostentar como apellido de origen el nombre de algún pequeño burgo per-

dido entre los campos de Toscana o las montañas de Umbría, pero solamente en la Corte Pontificia o en la de los Médicis de Florencia pudieron ganar su puesto en la Historia del Arte. Sin París y sin Viena no hubieran sido lo que fueron do smuchachos provincianos que se llamaron Víctor Hugo y Luis van Beethoven.

Francisco de Goya es uno de estos

«milagros hispánicos» que llevan dentro de sí mismos las energías suficientes para forjar, en ámbitos inhóspitos, cualidades de transcendencia universal. Tales fueron los conquistadores de América, fundadores de imperios. El que había de ser el más «internacional» de los pintores españoles, nació en una casuca lugareña, en uno de los ambientes rurales más desprovistos de fáciles encantos de la ancha España. Fuendetodos es un amontonamiento de casas pardas, entre campos casi desarbolados, sin la precaria poesía que dan a los paisajes de la meseta las ringleras de álamos que flanquean una senda o se reflejan en un arroyo. Este ambiente rural de sus primeros años persevera en los de su adolescencia en una Zaragoza invadida por el campo, cuyo bronco fondo de rusticidad baturra —que fue, en su momento, venero de energía— apenas podían atenuar el empaque de algunas casas señoriales, las enseñanzas de la Escuela Pía y las clases de la Academia de San Luis, en que don José Luxán y Martínez hacía copiar incansablemente a sus alumnos los modelos de yeso.

Es posible que si Goya no hubiese salido de Aragón hubiese sido un gran pintor, como lo fue ya Velázquez en el taller sevillano de Pacheco; pero si la obra de ambos adquirió primacía y transcendencia universales se debió al «Viaje a Madrid». Acaso no se haya notado suficientemente el temperamento aristocrático de Francisco de Goya, que se transparenta en su vida y en su obra a través de su tosquedad baturra y de sus desplantes de chispero. Esta exquisita finura era en él algo temperamental, probablemente sin relación alguna con sus remotos antecedentes hidalgos, de los cuales él nunca hizo caso. El pintor aragonés goza del privilegio, que le fue negado a Velázquez, de que nunca en su torno se haya tejido una leyenda, forjada por el Romanticismo y que, en el concepto popular, ya sería, como hombre y como artista vigente todavía. Según ella, Go-

tista, desgarrado, procaz y populachero, frecuentador de los bajos fondos madrileños; soez en sus gustos y en sus dichos. Ciertamente es que el artista se sintió atraído hacia los ambientes populares, porque a ello le impulsaba la moda de su siglo, en que un hidalgo paseaba por los sotos del Manzanares

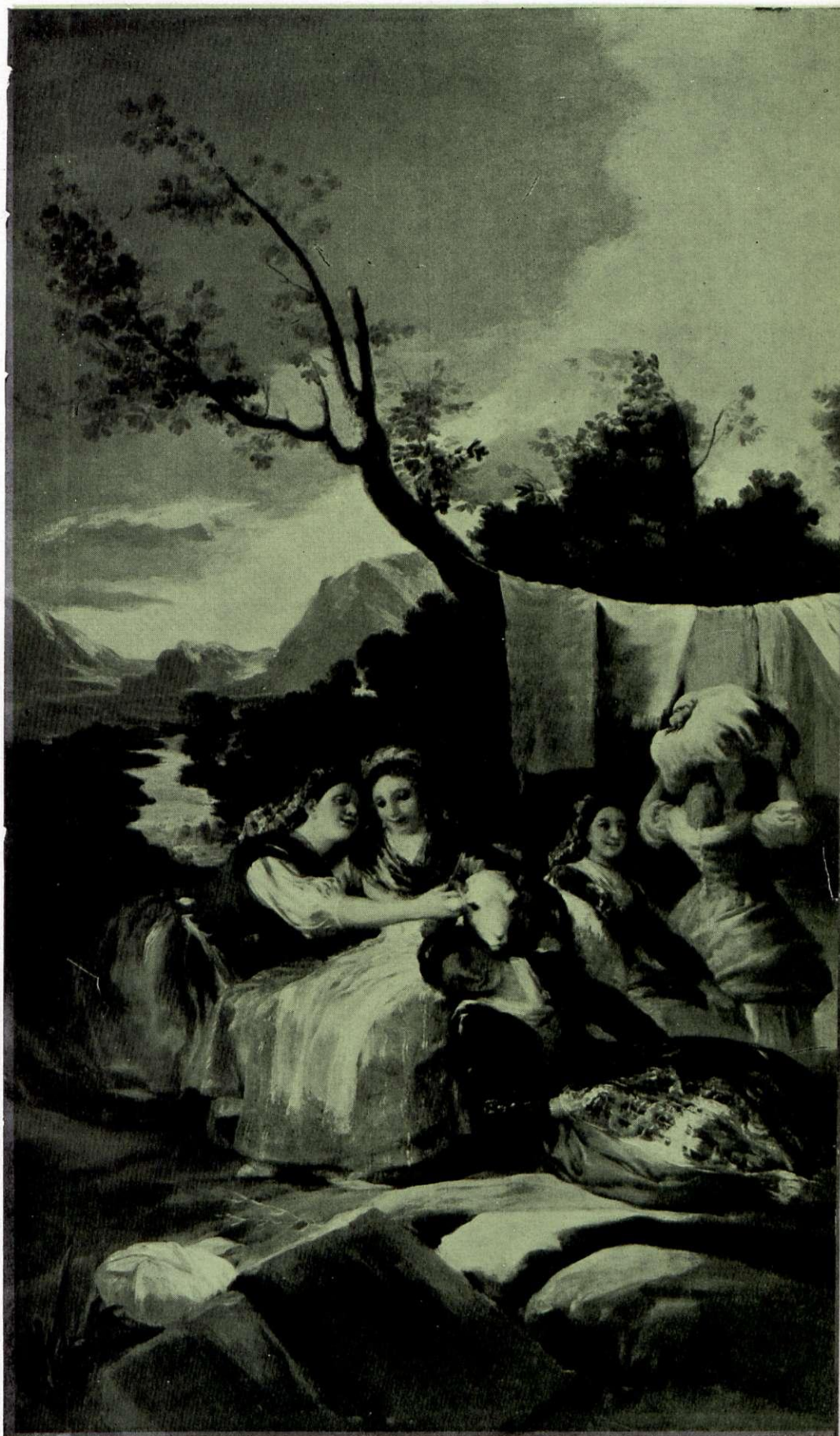
... en siete varas
de pardomonte envuelto, con patillas
de tres pulgadas afeado el rostro

y en que una duquesa bajaba al Prado

... cual pudiera
una maja, con trueno y rascamoño,
alta la ropa, erguida la caramba,
cubierta de un cendal más transparente
que su intención...

Ciertamente que Goya prefiere el temario de la manolera madrileña, pero el pintor la viste con las sedas más joyantes, de más finos matices, divirtiéndose en pintar los delicados reflejos de la luz sobre las telas ricas. En realidad las lavanderas del río, los vendedores del Rastro o los alegres comensales de meriendas campesinas parecen grandes señores disfrazados de villanos, como se transformaban en pastores, con pellicos de terciopelo, los cortesanos del Trián.

Por esto Goya, el baturro de Fuenferrados, se encuentra a gusto en la Corte de Carlos IV y María Luisa de Parma, gobernada por Godoy. En sus cartas, tan llenas de simpático optimismo, a su amigo Zapater, son frecuentes las referencias a atenciones y pruebas de confianza que el terceto gobernante dispensaba al artista, y que él recibía con agrado infinito. «Oy he hido a ver al Rey mi Señor y me ha recibido muy alegre, me ha hablado de las viruelas de mi Paco (que ya lo sabía), le he dado razón y me a pretado la mano y se ha puesto a tocar el violín.» «Anteayer llegué de Aranjuez y por eso no te he respondido. El ministro —Godoy— se ha escedido en obsequiarme, llevándome consigo a paseo en su coche, aciéndome las mayores expresiones de amistad que se pueden acer, me



Las lavanderas. (Cartón para tapiz)



El columpio. (Col. Duque de Montellano)

consentía comer con capote por que acía mucho frío, aprendía a ablar con la mano, y dejaba de comer para hablarme quería que me estuviese asta la pascua.» Y en otra carta, en que comunica a su *alter ego* su designación como primer pintor de Cámara, termina así: «Los Reyes están locos con tu amigo-Goya.» Carlos IV era, como todos los Reyes de España, acostumbrados desde niños a contemplar en las estancias de sus palacios lienzos de Ticiano y de Tintoretto, de Rubens y de los grandes pintores de España, Flandes e Italia, inteligentísimo conocedor de pintura, y las pequeñas maravillas que son las «Casitas» del Príncipe demuestran el gusto certero de María Luisa de Parma.

Los más difíciles salones de la primera nobleza le estaban abiertos. La Duquesa de Osuna y de Benavente le invita a sus íntimas fiestas campestres, y la de Alba, de heredada aficiones a la cultura, cuya casa era un rico museo, le profesa una amistad cuyo alcance es un misterio de la Historia. Este ambiente —y no el de las tabernas y lupanares— es el que convenía al genio aristocrático de Goya para forzarle a superarse en la calidad de sus obras para satisfacer a sus exigentes refinados contertulios.

En Madrid el lugareño aragonés encuentra, como Velázquez, a sus maestros. No entre los vivos, inferiores a él y que no podían enseñarle nada, sino entre los muertos. En el Palacio Nuevo, en el Monasterio de El Escorial, en las demás residencias reales se guardaban la más importante colección de pintura que había en el mundo; pero estaban, además, las iglesias cuyos muros se cubrían entonces con los mejores lienzos de la escuela madrileña, hoy dispersos. Goya confesaba tres maestros: Velázquez, Rembrandt y la Naturaleza. Velázquez fue su obsesión. Fracasó cuando quiso copiarle, porque su poderoso temperamento le impedía la copia servil, tanto de los yesos clásicos —de aquí su poco éxito en la Academia— como de las obras de otros pintores, pero recibe del gran

sevillano la lección de enfrentarse con las cosas, aun las más humildes, con sencillez y con amor. Aprende de Velázquez su arte insuperado de situar las figuras en su ambiente, de acariciarlas con la templada luz madrileña, que revela sus calidades exactas. Se apoya en él, pero no para imitarle, sino para superarle en el camino de pintar las cosas, no como la mente sabe cómo son, sino como el ojo las ve. Pero, aparte de los tres maestros confesados, Goya encontró en Madrid otros muchos inconfesados: los «*fa presto*» de la escuela madrileña del XVII; los grandes decorados del XVIII; Luca Giordano, Corrado Guisquinto, y, sobre todo, el divino Juan Bautista Tiepolo.

La delicadeza exquisita de su alma, que es preciso descubrir a través de la fraseología grosera de sus cartas, le hace solicitar el ser admitido en los más selectos conventículos de los intelectuales de la Corte. Todos los hombres de la gran generación de Carlos IV son sus amigos, y de todos ellos nos ha dejado magníficos retratos. Los amigos de Goya constituyen una de las generaciones más insignes en la Historia de la Cultura Española. Son admirables porque, en medio de los desastres militares y políticos y de la ruina económica, siguen trabajando todavía con aquel «*pesimismo entusiasta*», propio de las inteligencias más preclaras y de los más viriles caracteres. Son pocos y son incomprensidos. Jovellanos, Ceán Bermúdez y algunos más. Su influencia —no siempre saludable— dio al pintor su manera de pensar y de sentir; el punto de vista desde el cual contemplar la vida. La obra grabada de Goya, que fue uno de los tres grandes incisores geniales en la Historia del Arte, no es sino la ilustración a los coloquios en las tertulias eruditas de Madrid.

La capital de las Españas regaló también al aragonés su luz única; sus paisajes, en los cuales las sierras azules, con vislumbres de nieve, vienen a fundirse en el verde-gris de los en-



El Conde de Fernán-Núñez



*Retrato de doña María Luisa de
Parma, Reina de España*

cinares del Pardo y de la Casa de Campo; sus sotos del río, con sus fiestas y sus romerías; su alta escuela de tauromaquia. Cuando, al cabo, llegó la gran tragedia que acabó con el mundo del «Despotismo ilustrado»; con el mundo de Carlos IV y María Luisa; de Godoy de los contertulios de Goya, el pueblo de Madrid le dio su gran lección de heroísmo y de sacrificio. Con razón ha podido escribir el Conde de Mayalde en el prólogo del catálogo de la exposición goyesca del Casón: «De la tierra natal aragonesa, la reciedumbre insoportable de su carácter; pero la luminosidad asombrosa de su pintura, la ironía y la gracia auténticamente popular que supo mostrarnos para siempre, son de Madrid...» Por eso consideramos madrileño a Goya, como toledano sereconoce unánimemente que fue el griego Domenico Teotocopuli.

Retrato de doña Joaquina Candado



*Retrato de doña Joaquina
Candado.*

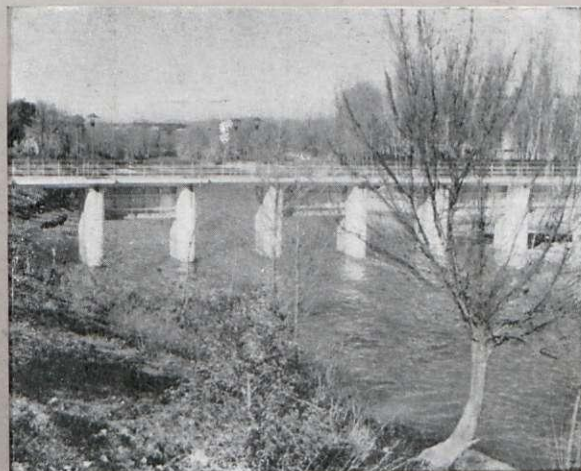


Coloquio galante. ¿Goya y la Duquesa de Alba?



GOYA Y SUS LUGARES

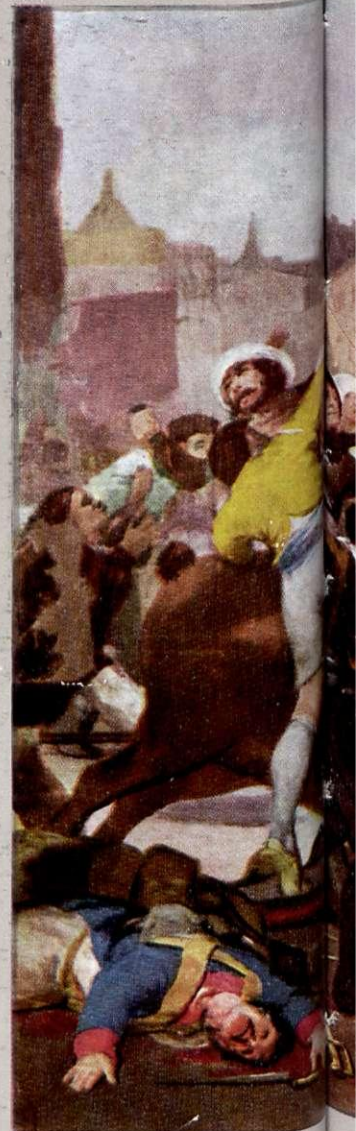
El madrileñismo de Goya no corresponde solamente a la historia o a la figura; corresponde también al paisaje. Y, dentro del paisaje, a ese otro, más íntimo, que es el hogar. Goya sentía Madrid y a lo largo de este reportaje damos buena prueba de ello. Le encabeza, naturalmente, un fragmento de la Casa de Campo, «A orillas del Manzanares», con su contrapunto, melancólico e invernal, del puente que lamen las aguas de nuestro río.





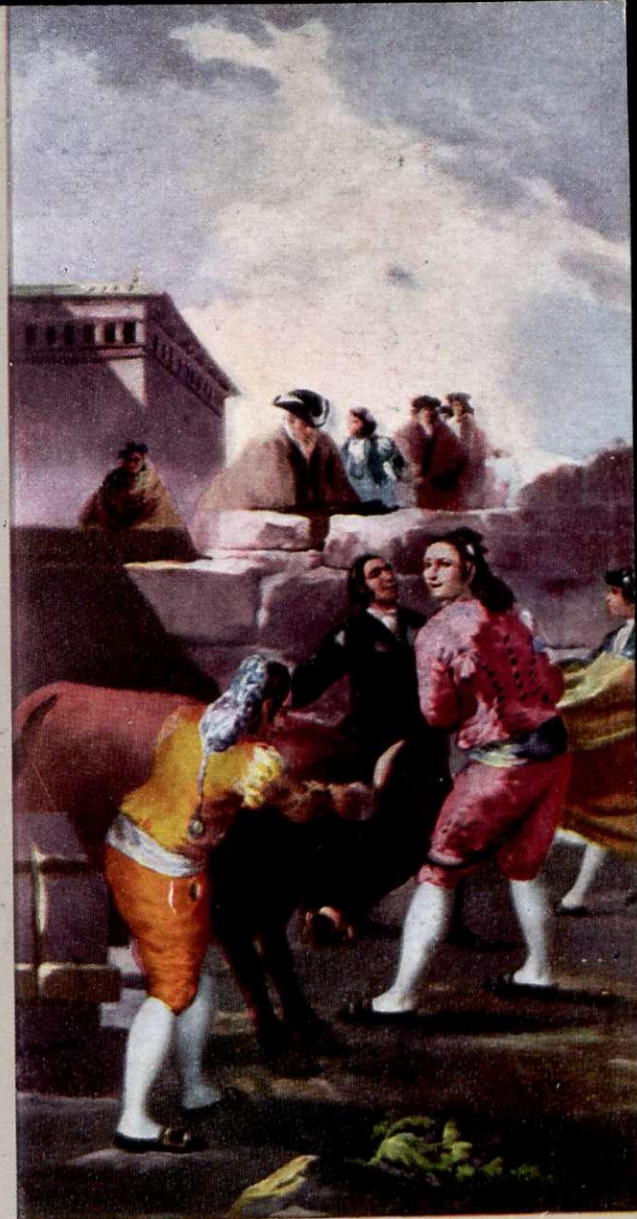
La Duquesa de Alba llenó buena parte de la vida artística del pintor. En el Palacio de Liria, la Duquesa daba nota de elegancia e intelectualidad a la corte de Madrid. Pero Goya la retrató sola, sin fastos cortesanos, con su pequeño perro de compañía, olvidada ya la fachada del Palacio, que también reproducimos aquí.

El Conde de Cabarrús es uno de los personajes más interesantes de la iconografía goyesca. Entre sus muchos méritos figura el de ser padre de Madame Tallien. Y, naturalmente, el de haber sido, durante muchos años, Gobernador del Banco de San Carlos, origen del actual Banco de España, cuya imagen reproducimos, más o menos escorada por la inevitable Cibeles.



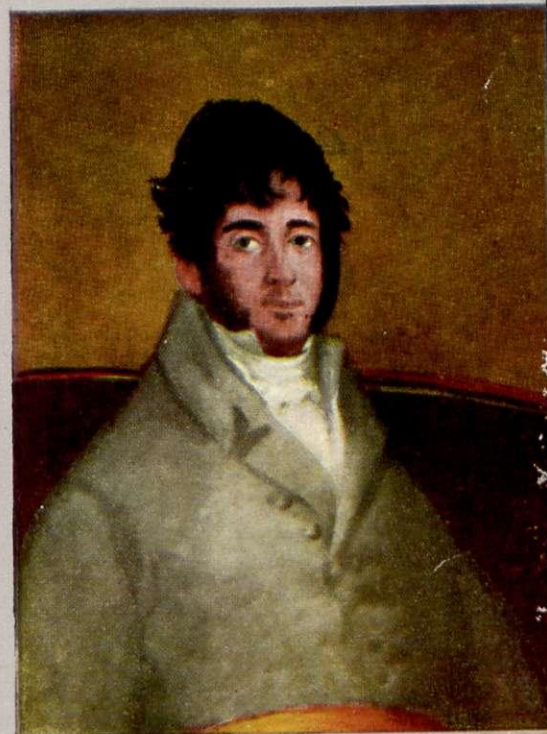
La afición de los
quedado buen
superados, to
de la tauroma
Entonces la
cercaban raso

Los toros es bien conocida, y de ella ha
 en multitud de lienzos, que no han sido
 ningún pintor especializado. No hablemos
 en siempre viva de un vivo arte de torear.
 alzaba en las Ventas, como hoy, ni la
 el toreo continuaba, como continúa hoy,
 ar los corazones aficionados.



Isidoro Maiquez fue el gran actor de la época
 goyesca; el actor, por excelencia, de un
 teatro español, clásico y moderno al mismo
 tiempo.

La carga de los Mamelucos y la
 consiguiente lucha en la Puerta del
 Sol, constituye una de las jornadas
 más trágicas y gloriosas del Dos de
 Mayo. Goya sintió la grandeza del
 momento, y la dejó grabada en unos
 lienzos inmortales, pintados con
 sangre y dolor. Pero el tiempo pasó
 y todo fue quedando en calma. El
 tiempo, que cuentan las manecillas
 de este reloj de la Puerta del Sol,
 testigo de tantas horas decisivas de
 la historia de España.





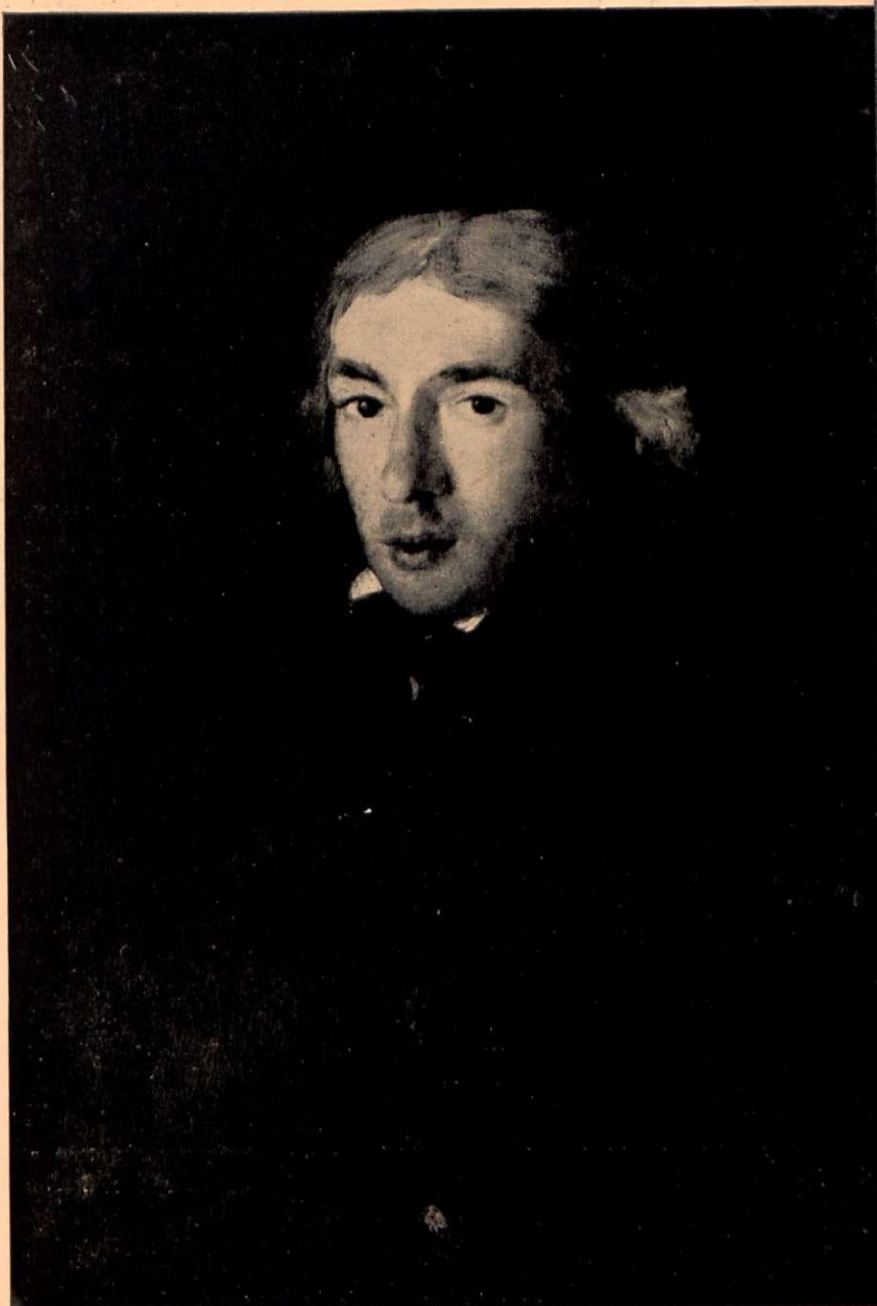
«Carlos IV y su familia.» Toda la historia de la época podría en-
 cerrarse en este cuadro; en las presencias reales y también en otras
 ausencias. Goya lo pintó con genio y actitud; casi con saña. En los
 salones de Palacio se alinea la familia de los tristes destinos. En los
 salones de Palacio, que ideó Sabatini, y al que dan guardia hoy los
 cipreses del Jardín que lleva su nombre.



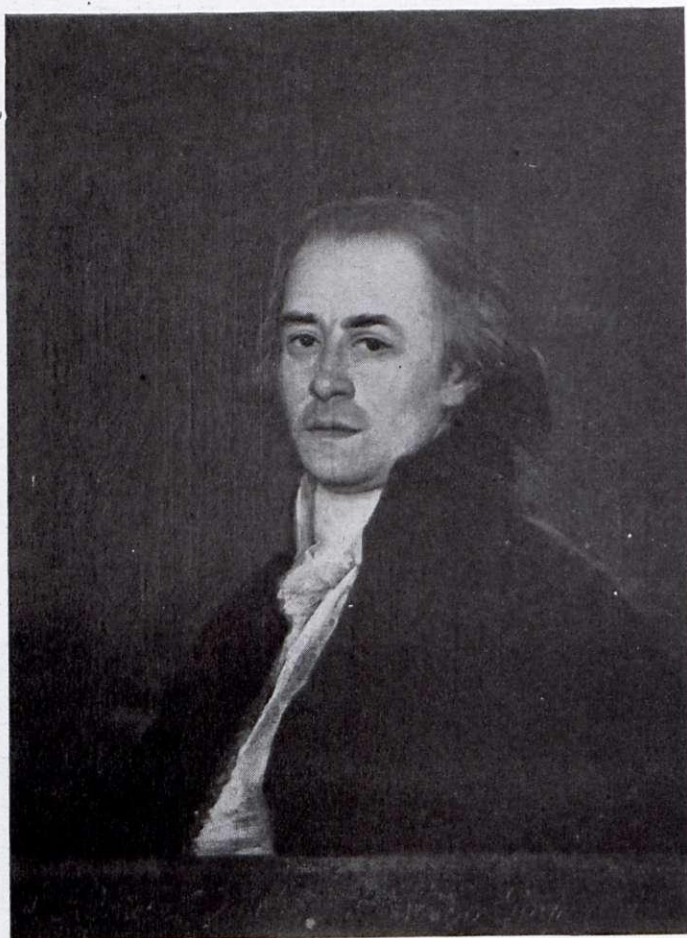
GOYA

Y EL MADRID LITERARIO DE SU TIEMPO

POR JOSE GARCIA NIETO



*Don Leandro Fernández de Moratín.
(Real Academia de Bellas Artes)*



Retrato del poeta don Juan Meléndez Valdés

SE ha ocupado Ortega, en pocas páginas, pero con decidida intención, de atacar a todos los biógrafos de Goya que han abundado en los matices legendarios de su vida, para dejarnos, en el aire, naturalmente, porque nadie es capaz de establecer fundamentos incommovibles sobre una existencia de la que tan pocas noticias concretas se tiene un Goya adusto, formal y artesano, sujeto como un forzado al banco de su trabajo y ajeno a cualquier forma de disipación. Lo de menos sería que, para el ávido buscador de trayectorias aventureras y románticas, cayeran de pronto por tierra esas apoyaturas de picante historia que acompañan a las interpretaciones de la obra del genial pintor; que se perdiera para siempre el amador de duquesas, el fugitivo de Zaragoza y de Roma —donde el presunto antecesor de don Juan se apunta pendencias y muertes y asalta claustros para sorprender novicias—; que se nos disparara el irascible valentón que hubiera sido capaz de matar al propio Wellington porque tiene algo que objetar a un retrato que Goya le ha hecho... Decimos que todo esto no importaría si las verdades que se opusieran a la leyenda fueran terminantes, incontrovertibles. Pero poco o nada se sabe de la total vida del portentoso artista; vida, como su obra, llena de dualidades, de contradicciones que aumentan riquezas a los resultados asombrosos de su legado artístico. Y el hecho de ensayar una interpretación de su vida, supone ya un riesgo, porque como d'Ors ha dicho en este trance:

«que descifrarte es desobedecerte...»

Señor o plebeyo, ambicioso o escéptico, cortesano o liberal. Todo y nada de una manera excluyente. Un genio lleno de facetas dispares, una fuerza de plural significado, inserta en un tiempo sobre el que se levanta su talento y su destino y que acaba por concretarse en esa obra casi sin orillas y sin posible sistematización, tan sugestiva para cualquier alrededor interpretativo. Su fabuloso trabajo es un hecho porque ahí está llenándonos de asombro por su magnitud, por su pluralidad. Pero la vida de un artista está siempre sacada como a tirones del tiempo que le absorbe la obra, y esas brascas escapadas son a veces de una significación decisiva, y nos llevan a una figura que parece imposible aunar con la obra que nos ha dejado. Indudablemente, Goya fue un esforzado trabajador; pero esto pudo no restar nada a sus otras proyecciones de hombre ambicioso, vitalísimo, decidido. Pensemos en Lope, con una obra paralela a la de Goya en extensión, y en el múltiple aprovechamiento de sus "horas venticuatro".

Pregunta Ortega: "¿quién es el Francisco Goya que llega a Madrid en 1775?" Y nos preguntamos nosotros ahora: ¿qué era el Madrid que Goya se encontró?, o, más concretamente, ¿cuál era el mundo con que tenía que convivir?, ¿qué era y cómo era el Madrid intelectual de su tiempo...?

Este baturro impetuoso, franco, con unas enormes ganas de triunfar, se encuentra en la Corte con un clima de difícil aceptación para su genio, pero también de un cierto porvenir para la lucha que tenía que emprender. Quien pretenda ver en la literatura y en el pensamiento de la segunda mitad del siglo XVIII, y más aún en la vida literaria y artística de ese tiempo, un acartonamiento y rigor para las formas de expresión creadoras, puede confundir las enormes posibilidades que cualquier ambiente tiene para el talento del hombre. Esas propias limitaciones externas, muchas veces, son un acicate positivo, una cantera de posibilidades, un campo preparado para la poderosa originalidad.

Aunque sean las tendencias neoclásicas las que imperan, preparadas ya desde la *Poética* de Luzán, siempre habrá un margen de libertad para que Torres Villarroel levante la enseña de su crítica y de su disconformidad. Si situamos un poco a los escritores contemporáneos de Goya, nos encontramos, por una parte, con personajes favorecidos de los gobernantes, o gobernantes ellos mismos, que hacían y deshacían leyes y costumbres, que daban con sus polémicas o con sus "dictados" un sentido determinado a la vida de la Corte.

La campaña que iniciara, por ejemplo, el canario Clavijo y Fajardo desde las páginas del *Pensador*, en 1762, contra los autos sacramentales, acabaría por llevar a Carlos III, en 1765, a la prohibición de representarlos. Es decir, que se determina por decreto que sobre las tablas es improcedente que "hable la Primavera" o "haga mutis la Lujuria", disparates ajenos a toda posibilidad real. Y el propio Moratín, tan fino y acertado en sus diagnósticos, hace una tosca concesión a la moda cuando en *Los literatos en Cuaresma* escribe: "Apostaría a que ahora se estará acordando de quien en este mismo teatro no ha tantos años que sería testigo de la propiedad con que cierto comediante de desmesurada estatura hacía el papel de ciprés y otro medio mulato el de diablo".

En la otra orilla se encuentran los descontentos. O los

María del Rosario Fernández, "La Tirana"



1094



La lechera de Burdeos, una de las últimas obras de Goya

indiferentes. Estos son acaso los que dan la tónica del siglo. Muchas de las fluctuaciones de Goya, de su actitudes, no mantenidas en una línea ética rigurosa, son explicables desde esta última postura de aislamiento e independencia personal a que se veía obligado el hombre de talento en aquella Corte confusa y vacilante. Mantenerse al margen en lo fundamental era una exigencia de la personalidad.

Años antes ya, Torres Villarroel, ese ser increíble —santero, curandero, bailarín, astrólogo, alquimista, matemático, sacerdote— que predijo la revuelta de Esquilache y la Revolución francesa, había escrito un soneto donde este apartamiento moral, esta independencia, aunque fuera íntima y sólo valedora de una postura de conciencia, queda plasmada muy gráficamente. El soneto dice así:

Pasa en un coche un pobre ganapán,
mintiendo ejecutorias con su tren;
pasa un arrendador, que, en un vaivén,
se nos vuelve a quedar pelafustán;

pasa después un grande Taborlán,
llevando la carroza ten con ten,
y pasa un simple médico también
parando el coche por cualquier zaguán;

pasa un gran bestia puesto en un rocín,
pasa como abstinentes el que es ladrón,
pasa haciéndose docto un matachín:

todo es mentira, todo confusión,
yo me río de todos, porque al fin
veo los toros desde mi balcón.

Este "ver los toros desde la barrera", es algo que priva en el tiempo; algo en lo que Goya ha de caer muchas veces para salvar la integridad de sus últimas libertades, de sus sagradas independencias.

Son las influencias francesas en los intelectuales de la época las que mantendrían la vida literaria en un permanente estado de vivacidad y de polémica. Aparte las consecuencias políticas y nacionales que tendrían estas tendencias en la hora crucial de la invasión napoleónica, eran de momento campo de batalla para las más encendidas controversias. Juan Pablo Forner será uno de los mayores defensores del purismo frente a los enciclopedistas; así como el Padre Isla en su famoso *Fray Gerundio*, aunque el célebre jesuita parezca que ha escrito las agudezas de su historia con un arma de doble contextura: pluma-florete, que exhibe sobre el puro y españolísimo acero de su agresiva hoja la retórica empuñadura de un depurado orfebre francés.

De forma violenta crítica operan también las academias y centros literarios. Allí no se da paz el comentario más sangriento, siempre que sea festivo y oportuno. Acaso no surjan de estos cenáculos las obras maestras que fuera de desear pero sí está siempre a punto la sátira aleccionadora o mordaz que a más de un humorista le cuesta la persecución y hasta el destierro. Son bromas retóricas que no se detienen ni ante la muerte. Y así, un día surgen aquellos versos, atribuidos a Iriarte, como epitafio a Vicente García de la Huerta, el afortunado autor de *Raquel*:

«De juicio sí, mas no de ingenio escaso,
aquí Huerta el audaz descanso goza;
deja un puesto vacante en el Parnaso
y una jaula vacía en Zaragoza.»

De todo esto y de mucho más —de toros, de comedias, de secretos de Corte, de mujeres— se habla en aquellos cenáculos. Rivalizaban en oportunidad e ingenio las reuniones de la Alameda de Osuna, o las de la "Academia del Buen Gusto" o las de la "Tertulia de la Fonda de San Sebastián", fundada por don Nicolás Fernández de Moratín, quien presentó a su hijo Leandro a la grey literaria en cuanto el joven estuvo en edad de intervención polémica. Concurrían a esta "Tertulia" los Iriarte, Cadalso, García de la Huerta, Samaniego y otros. En el piso bajo de la Fonda que albergó a los contertulios, nos dice Entrambasaguas que había un café, el que retrató Moratín en *La Comedia Nueva*.

Este Madrid de auténtico sabor, de auténtico hervor literario, es el que vivió Goya y el que fue favoreciendo la libertad de sus pinceles. Si es verdad que el genio se eleva sobre cualquier circunstancia, también es cierto que esta Corte varia, movediza, sensible a lo populachero si no a lo popular, propicia a la chanza y a la crítica hasta la crueldad, se compadece bien con el hacer de Goya, tan cerca de la verdad como de la caricatura, que es otra forma de verdad. Muy distinto será el pintor de los insólitos atrevimientos de la madurez de aquel de las "primeras academias" o del "Cristo en la Cruz" que le habían de acercar el favor de los que le interesaban para sus ascensos.

Si pudo don Ramón de la Cruz, sobre sus 400 sainetes, decir: "Yo escribo y la verdad me dicta", podría haber dicho Goya con más poderosa razón: "Yo pinto y es la verdad la que me ayuda". Pero esta verdad es la que él acertó a desvelar sobre todas las posibles convenciones de muchos de los de su tiempo.

El siglo académico y formalista no olvidemos que mantiene siempre su revés desenfadado, su desahogo y su escapatoria. Moratín, tan apegado a la concepción neoclásica de la obra de arte, tiene preparada la pluma para la sátira más cruenta y puede "derrotar" al primer "pedante" que se presente y poner en candelero para la burla misceláneas y homenajes, y justas poéticas, y póstumos panegíricos... Cuándo él define la comedia nos dice: "Invitación en diálogo —escrito en prosa o verso— de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de efectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes de la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud". La definición es pedante a su vez, pero sintomática. Hay que pensar que el propio Goya recomienda también la verdad y la virtud en esos "pies" de sus caprichos, redactados las más de las veces con una suficiencia y una puerilidad que llegan a ofendernos.

Volviendo a la dualidad de este tiempo, no es sólo el que pueden representar Mayáns y Siscar filosofando sobre la "belleza ideal", o Masdeu con su *Historia Crítica y de la Cultura Española*, o Hervás y Panduro con su *Catálogo de las Lenguas de las naciones conocidas*. No lo representan tampoco exclusivamente Jovellanos o Forner. "Hace" también este tiempo José Cadalso, precursor de un mundo romántico, el de la heroica muerte frente a Gibraltar, a quien el Conde de Aranda desterró porque el autor de *Las noches lúgubres* quiso desenterrar el cadáver de la actriz María Ignacia Ibáñez, muerta en plena juventud y de la que Cadalso se había enamorado ciegamente.

Si la poesía lírica se había quedado como en un éxtasis frío de perfecciones, estancada y dulzona, sin vuelo ni entena, teniendo como máximo representante a Meléndez Valdés, el de "suelta mi palomita pequeñuela", a quien también pintó Goya, había otro tipo de poesía que "movía" discusión y era acicate de opiniones y costumbres. Esta era la poesía dramática. No sería exagerado decir que en este tiempo el teatro en España era una plataforma giratoria que hacía rodar a la Corte y aun al país. Si las comedias no eran eminentes, se tenían como tales.

En torno a actores y actrices se forman bandos y diversidad de admiraciones, que llegarían a la toma de posturas irreconciliables. A Pepa Figueras, "la gran Figueras", la defendía la Duquesa de Benavente; mientras que la de Alba cedía sus propios trajes a "la Tirana" para que luciera más en escena. Toda una serie de sonetos del gran Villarroel está dedicada a defender a cuatro cómicas de los ataques de los "sucios poetas malandrines".

Más tarde vendrían las horas de la tragedia. Con el nuevo siglo se apresurarían las jornadas sangrientas en las que el pueblo supo decidir su libertad. Pero ya entonces Goya era un espectador, si no frío, sereno y objetivo, de lo que ocurría en torno, por dramático que apareciese.



Retrato de don Juan Bautista
Muguero

GOYA

Y EL ROMANTICISMO EN FRANCIA

POR VALENTIN DE SAMBRICIO

LAS proféticas palabras del poeta Quintana augurando a Goya que llegaría un día en que extático el extranjero a su nombre se inclinaría, viéronse confirmadas en vida casi del genial pintor. Lógico parecía que España fuera el centro de donde irradiara la gloria y la fama de Francisco de Goya, mas lo cierto es que fueron los críticos, literatos y artistas románticos de allende

los Pirineos quienes, con fervoroso entusiasmo, ensalzaron la obra y el genio del pintor aragonés.

Totalmente ajena a tal glorificación fue la estancia del artista en Burdeos, toda vez que ni Gustavo de Galard, provinciano, discípulo de Charles Vernet, ni Antoine de Lacour, que lo fuera de David, dejáronse influir por el arte de Goya, siendo, por el contrario, en París, donde espontáneamente nació la entusiasta admiración que hacia Goya y su arte sintieran los jóvenes románticos en los primeros años de la pasada centuria, como natural reacción contra el gélido academicismo propugnado por David.

Desconocida, a la sazón, su pintura en Francia, fueron los *Caprichos* los que despertaron el fervoroso entusiasmo de artistas y literatos románticos al admirar el ejemplar que en Madrid adquiriera Vivant-Denon, cuando, comisionado por el Emperador, arribó a la Villa y Corte en 1809 para seleccionar las pinturas destinadas al Museo Napoleón, ejemplar que años después adquiriera la Biblioteca Nacional de París, en cuyo Gabinete de Estampas fué admirado por los secuaces de la nueva escuela, singularmente por el joven Eugène Delacroix, para quien su contemplación constituyó una sorprendente revelación, toda vez que a poco anunciaba estos

*Dibujo
para uno
de los ca-
prichos*

*El sueño de la razón produce
monstruos*





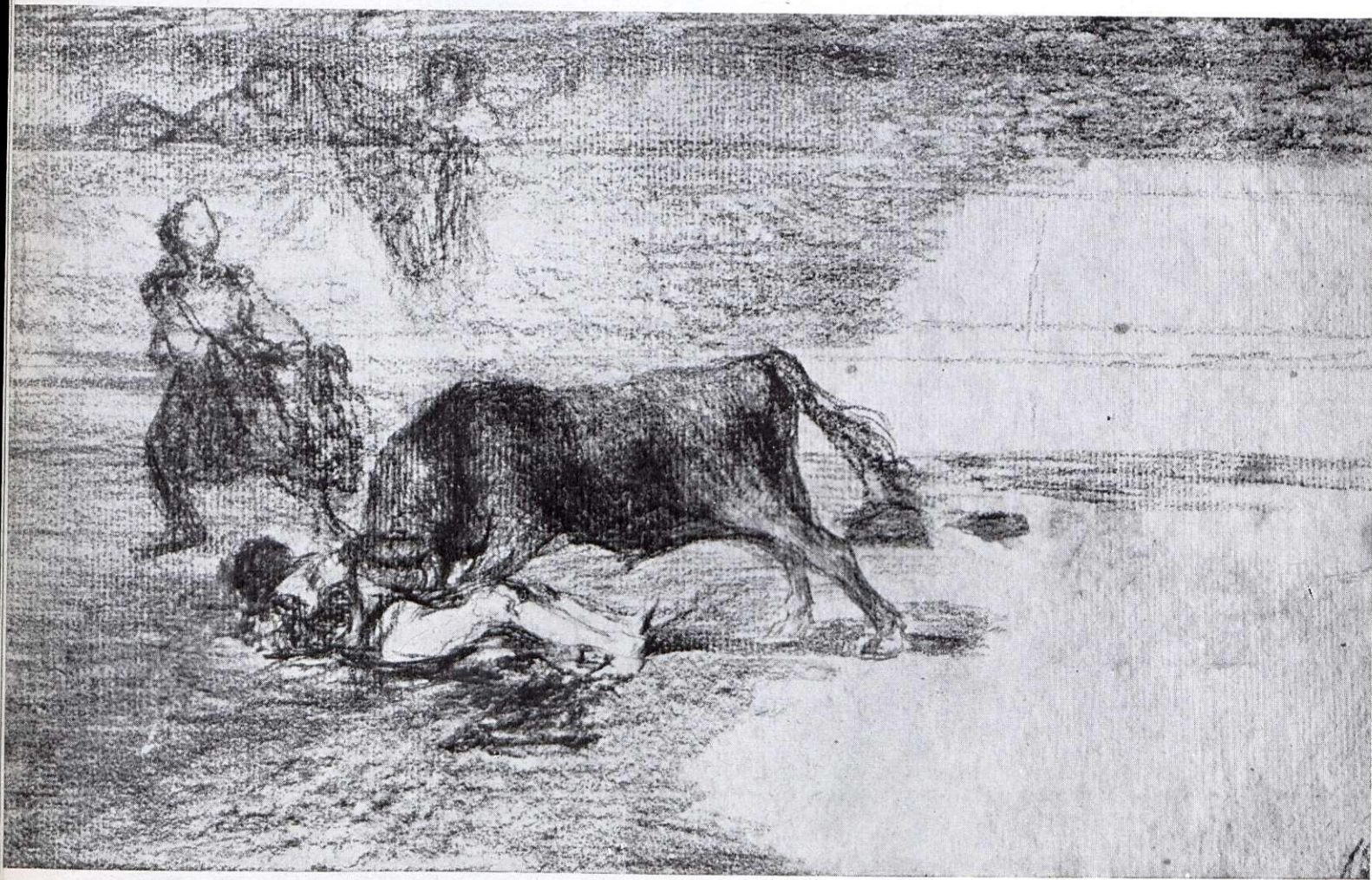




proyectos en su *Diario*, entre ellos la de realizar «des charges dans le genre de Goya», del que algunos de sus *Caprichos* copió, al par que inspirándose en los mismos ejecutaba diversos estudios de cabezas y expresión. «Tout Goya palpitait autour de moi», de-

*Sueño de la mentira y de la in-
constancia*

cía al referirse a los breves días de su permanencia en Andalucía, entusiasmo el suyo que otros artistas con él compartieron, cual se deduce de la publicación por Motte en 1824 de las tituladas *Caricatures espagnoles*. «*Ni plus ni moins*» por Goya, serie de diez litografías inspiradas en los *Caprichos*, que por su manifiesta carencia de fidelidad, escaso éxito lograron entre los artistas románticos, quienes, sin

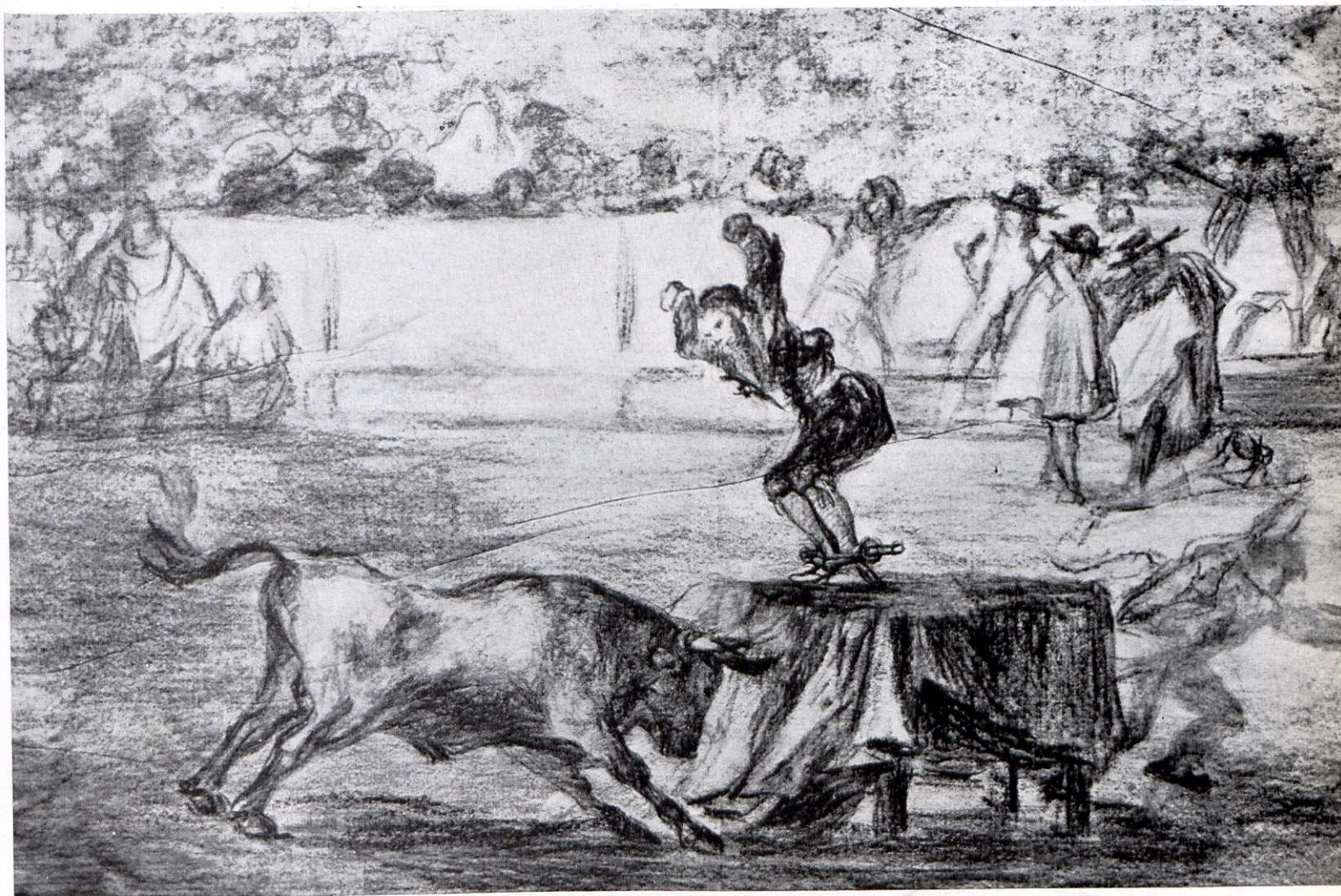


Cogida y muerte de Pepe-Hillo

duda, prefirieron contemplar el ejemplar de los *Caprichos* conservado en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París.

La obsesión por el mundo goyesco, el notorio influjo que los *Caprichos* ejercieron en los románticos franceses del pasado siglo, muéstrase patente, no ya en artistas como Grandville, Edouard de Beaumont y Gavarni, cuyas picarescas y graciosas *loretas* certeramente comparó con las májas Théophile Gautier, sino en literatos como Dumas, Balzac y Alfredo de Musset, de quien se conoce el dibujo inspirado en el *Capricho* titulado *Bien tirada está*, y el bello poema en que ensalza el irresistible encanto de la mujer andaluza. Mas tal influjo percíbese con mayor intensidad en Víctor Hugo, en quien siempre vivo perduró el nostálgico recuerdo de la

vieja y ancestral España que en sus juveniles años conociera en los azarosos días del efímero reinado del intruso rey José Bonaparte, con insuperable acierto reflejados en *Los Desastres de la Guerra* del genial pintor aragonés, cuyos *Caprichos* contemplara y admiró Víctor Hugo, pues con frecuencia a ellos alude en las mágicas estrofas de las *Feuilles d'Automne* y los *Rayons et les Ombres*. Asimismo, el influjo goyesco percíbese en los románticos y admirables paisajes de Víctor Hugo, con vigorosos contrastes de sombra y luz, pues como certeramente advirtiera Théophile Gautier, «Victor Hugo, s'il n'était pas poète, serait un peintre de premier ordre. Il excelle à se mêler, dans des fantaisies sombres et farouches, les effets de clair-obscur de Goya à la terreur architecturale de Piranèse».



Temeridad de Martincho

Idolo de los románticos que en torno a Víctor Hugo, Dumas, Musset, Balzac y Gautier cotidianamente se reunían en el famoso cenáculo de Notre-Dame-des-Champs, entusiásticamente se ensalzaba al Goya grabador de los *Caprichos*, por desconocer las restantes facetas del arte del genial pintor aragonés. Mas como extraordinario pintor revelóse al desprenderse Xavier de Goya de los lienzos que, hasta entonces, en su poder celosamente conservara, adquiridos en su casi totalidad por don Valentín Carderera, quien de los mismos, con bocetos, autógrafos, dibujos y grabados, se desprendió a su vez, aunque la difusión de la fama de Goya como pintor en gran parte contribuyeron los frecuentes viajes que a nuestra patria realizaron los grandes artistas y literatos como Dumas, Eugène Giraud, Pros-

père Merimée, Théophile Gautier y Louis Viardot.

El fervoroso entusiasmo que por Goya sintieran los románticos franceses del pasado siglo, vino a coincidir con el que despertara la pintura española merced al clamoroso éxito de la efímera *Galerie Espagnole*, de Louis-Philippe, de cuya formación fué comisionado en 1835 el Barón Taylor, quien en cumplimiento del regio mandato y asesorado por los pintores Pharamond Blanchar y Adrien Dauzats—el amigo bordelés de Delacroix que a Goya conociera en su gloriosa ancianidad—, por dos veces recorrió nuestra patria en afanosa búsqueda de objetos, esculturas y, singularmente, pinturas de nuestros más preclaros e insignes maestros, que de su particular peculio adquiriera el monarca francés. Escaso fue, en verdad, el interés que despertaran



Dibujo para la serie "Los desastres de la guerra"

los ocho lienzos de Goya expuestos, de los doce que en España se adquirieron, pues relegados a oscuros rincones, según afirmara Baudelaire, ni un solo comentario publicó en la prensa sobre el genial pintor aragonés, pese a los encomiásticos elogios que el Barón Taylor le dedicara en su *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, si bien el resonante éxito alcanzado por la pintura española en París, indujo a Eugène Piot y Théophile Gautier a repetir en 1840, en provecho propio, las fructíferas expediciones que el Barón Taylor realizara con anterioridad, viaje que si económicamente constituyó un fracaso para Eugène Piot, en gran parte contribuyó a divulgar en Francia las excelencias del pincel de Goya, ya que maravillado de las pinturas del genial aragonés periódicamente fue remitiendo sus personales impresiones artísticas a *La Presse*, de París,

recogidas luego en luminoso estudio inserto en su *Voyage en Espagne*, que con el título de *Tras los montes* publicara con anterioridad.

El «descubrimiento» de Goya y su revelación como genial pintor, constituyeron, sin duda, la primordial consecución del viaje que a la romántica y legendaria España realizara Théophile Gautier, al que pronto siguieron el de otros literatos y artistas que en la Villa y Corte de Madrid contemplaron los lienzos del pintor aragonés expuestos en el Museo Real y en el de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como los maravillosos frescos que decoran la ermita de San Antonio de la Florida, si bien ninguno poseía las singulares dotes críticas y literarias de Théophile Gautier.

Escaso, sin embargo, era el influjo que la obra y el arte de Goya ejercieron allende los Pirineos,

limitado, en realidad, a los *Caprichos*, pues su pintura desconocíanla aún críticos y artistas, con la natural excepción de los que a España vinieron cuando, al mediar el siglo, comenzó a decrecer su fama, debido, en gran parte, a que el Romanticismo que la forjara estaba ya «demodé».

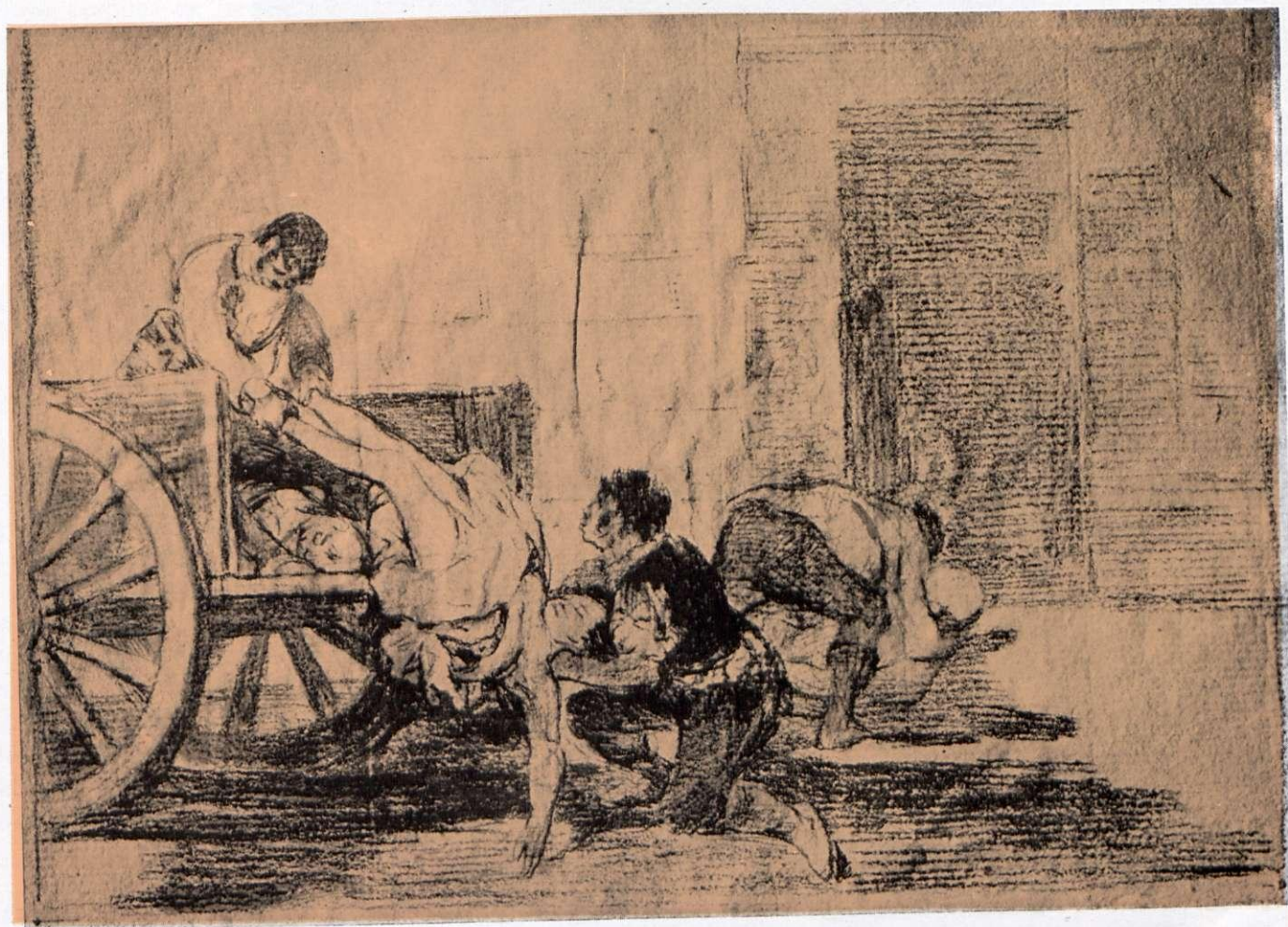
Mas, a poco, el nombre de Goya se evocaba de nuevo con fervoroso entusiasmo por Champfleury, Courbet, Baudelaire y demás contertulios de la «brasserie» Andler —cenáculo que fuera del realismo—, los que, cual los románticos un día, ensalzaron también su arte, aunque por razones diversas, pues si Delacroix, Víctor Hugo y Théophile Gautier en Goya alabaron al romántico grabador de los *Caprichos*, Baudelaire y sus amigos en él admiraban al implacable realista de *Los Desastres de la Guerra* o al genial visionario de *Los Disparates* o *Proverbios*, que por aquel entonces por vez

primera diera a la estampa la Real Calcografía de Madrid.

La rápida divulgación de estas hasta entonces ignoradas series de grabados y la de los lienzos que en España adquirieron de Carderera y los Madrazo, coleccionistas, literatos y artistas como Champfleury, Viardot, Paul de Saint-Victor y el tenor Barroilhet para venderlos luego o donarlos a los Museos de Agen, Bayonne, Besançon y Castres, cual hicieron el Conde de Chaudordy y los pintores Bonnat, Gigoux y Briguiboul, definitiva y universalmente consolidaron la gloria y la fama del genial artista aragonés.

El Romanticismo, sin embargo, no agonizaba. Perduraría como realismo trascendental en Baudelaire, quien en su clarividente estudio sobre *Quelques caricaturistes étrangères* consignaba las sutiles observaciones que la contemplación de los Ca-

Otro tema de 'Los desastres de la guerra'





El desafío

prichos le sugirieran, en cuyas láminas la sagacidad crítica del poeta percibió, al prescindir de lo puramente accidental y anecdótico, lo permanente y esencial, la desbordante fantasía de sus composiciones, al propio tiempo que la originalidad de sus medios de expresión:

*"Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De faetus qu'on fait cuire au milieu des Sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas."*

pudo, con razón, decir Baudelaire en una de las estrofas de los *Phares*, sin duda una de las más bellas composiciones poéticas de sus *Fleurs du mal*, al equiparar a Goya con Rubens, Leonardo, Rembrandt, Miguel Angel, Puget, Watteau y Delacroix, entre los faros que iluminan la noche oscura de la evolución de la Humanidad.

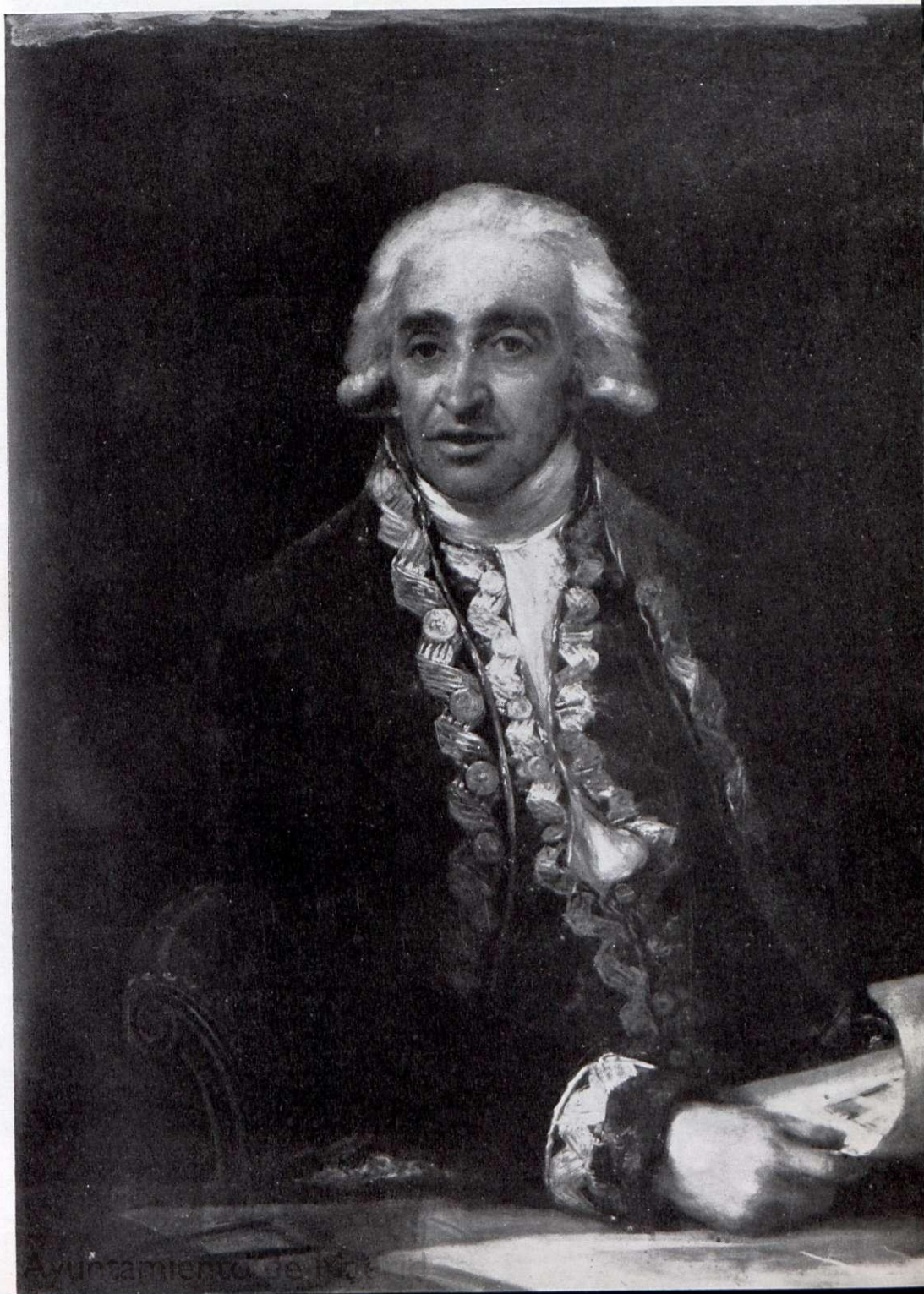
GOYA

LOS ARQUITECTOS Y LA ARQUITECTURA DE SU TIEMPO

POR FERNANDO CHUECA GOITIA

SI la vida de Goya se abre y se cierra fuera de Madrid, no cabe duda que su caudal vital lo absorbe la Corte de tal manera, que hombre y ciudad se identifican, se ayudan a vivir y se complementan. Madrid será más Madrid después del generoso derroche de humanidad y arte que el pintor le otorga, y Goya será más Goya después de haber pisado el suelo madrileño, haber sentido en sus mejillas el aire del Guadarrama y haber participado en la vida tumultuosa, a la vez aristocrática y jaranera, de la corte, confusión y regocijo de las Españas, como decía Galdós. En este caso, confusión además de la acepción vulgar, tiene la etimológica, confusión, es decir, fusión conjunta de todo lo que llega de los cuatro puntos cardinales de las innumerables Españas. El primero que se funde y se confunde es el propio Goya, aragonés llegado a la villa y corte por esa atracción centrípeta que tienen todos los torbellinos.

Goya llegó a Madrid por primera vez el año 1763, siendo un muchacho de diecisiete años, casi un niño. Llegó para participar en los concursos artísticos que promovía la flamante Academia de Nobles Artes de San Fernando. La Academia tenía entonces sus lo-



El arquitecto don Juan Villanueva



Real Iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid

cales en la castiza Plaza Mayor, es esa Plaza Mayor que acabamos de recuperar para siempre. El bisoño pintor fracasó, pero a pesar de los desengaños y del resentimiento que esto puede llevar consigo, es casi seguro que la ciudad carpeto-vetónica se le iría metiendo dentro, adentrándose en su espíritu, maleable como la arcilla fresca. El hecho es que tres años después

volvió para concursar y fracasar otra vez. Un viaje a Italia y encargos posteriores en Zaragoza restañarían las heridas, hasta que, templado el ánimo, con más fuerzas y mejores amigos, volvió a Madrid en 1775 para asentarse definitivamente.

Su valedor principal, por ser de la familia y del oficio, fue su cuñado Francisco Bayéu, que, bien

situado en la corte, le preparó el camino del triunfo, abriéndole las puertas de la Real Fábrica de Tapices. Pero a su lado no hay que menospreciar tampoco a otros protectores, entre los que ahora nos interesa especialmente el gran arquitecto, casi madrileño, don Ventura Rodríguez. Decimos casi, porque si no nació en la Villa del Oso, lo hizo en su provincia, en el pueblo de Ciempozuelos.

A Ventura Rodríguez lo conocería primero en Zaragoza, donde el arquitecto, por encargo del Rey Fernando VI, había empezado la renovación y exorno de la Basílica del Pilar, para la que contruyó la preciosa Capilla de la Virgen. En este programa de renovación debían intervenir, como es natural, los pintores, para decorar techos y bóvedas. A Goya le encargaron primero la bóveda del Coreto (1771) y más tarde una de las cúpulas. Por aquellos años realizó también las pinturas murales de la Cartuja de Aula Dei, en las afueras de Zaragoza. Su viaje a Italia tuvo que serle muy fructífero para este tipo de composiciones, y los italianismos son fáciles de advertir en las obras de la Cartuja.

Sabemos que las obras del Pilar produjeron pleitos, controversias y discusiones. Más de una vez chocó el desparpajo y desenvoltura del pintor, aun a pesar de que todavía no había aprendido a volar con la libertad de su madurez. Era todavía el pajarillo tímido que hace sus ensayos revoloteando en torno al nido, a la vista de sus maestros. Más de una vez Ventura Rodríguez sería el árbitro benévolo que allanaría dificultades y limaría asperezas. Ventura Rodríguez, además de un gran arquitecto, era un carácter bondadoso y un espíritu ecuánime a toda prueba. El hecho es que el arquitecto se aficionó al pintor, treinta años más joven que él y al que podía mirar como a un hijo.

Ventura Rodríguez había sido el maestro indiscutible de la arqui-

itectura madrileña durante el reinado de Fernando VI. Comenzó muy joven su carrera trabajando como delineante en las obras de Aranjuez, a las órdenes, primero, de Marchand, y luego de Bonavia, hasta que Juvara, cuando vio unos diseños suyos, lo atrajo a su lado para que le ayudara en las trazas de los grandiosos planes del nuevo Palacio de Madrid. Murió Juvara en 1736, y su sucesor, Sachetti, mantuvo a su lado a don Ventura como auxiliar inestimable. Asistió a la colocación de la primera piedra del Nuevo Palacio y ya no se separó de su construcción, donde desde simple delineador pasó a ser colaborador del maestro italiano. La hermosa capilla del Palacio puede considerarse como obra enteramente suya.

Entre tanto, en 1749, proyectó y empezó a construir la deliciosa iglesia madrileña de San Marcos, que es un prodigio de ordenación espacial. No existe en ella una sola línea recta, pues incluso su planta está formada por una sucesión de cinco elipses desiguales, armoniosamente relacionados para formar un espacio escenográfico. El debió cuidar toda la decoración y escoger a los artistas que habían de trabajar en retablos y pinturas. Así lo solía hacer para que sus obras alcanzaran la unidad deseada. Quién sabe si años más tarde hubiera solicitado el concurso de Goya, pero entonces nuestro pintor era todavía un niño. Los frescos los hizo un compañero de la Academia, el pintor Luis González Velázquez.

No podemos hacer, ni mucho menos, el catálogo de las obras que don Ventura proyectó y construyó en Madrid durante una vida fecunda como pocas. Muchas, además, han desaparecido. Pero las que quedan, bastan para inmortalizarle. Aparte de las citadas, renovó interiormente la Iglesia de la

Encarnación, construyó el Palacio de Liria y comenzó el de Altamira y realizó la hermosa ordenación del Paseo del Prado, perla del urbanismo carlotercista, construyendo las fuentes de la Cibeles, Neptuno, las Cuatro Estaciones o de Apolo, las llamadas Cuatro Fuentes y la de la Alcachofa, que antes

estaba en el Prado y hoy en el Parque del Retiro.

Ventura Rodríguez introdujo a Goya en uno de los círculos más reservados e interesantes de la principesca sociedad de entonces. La familia del Infante don Luis Antonio de Borbón, hermano de Carlos III, que, después de aban-



Interior de la Iglesia de San Marcos.



Ermita de San Antonio de la Florida

donar la mitra de Toledo, se casó con una bella dama aragonesa, doña Teresa de Vallabriga, y se retiró a una tranquila vida familiar. Vivía el infante semidesterrado, en los palacios de Arenas de San Pedro o de Bobadilla del Monte, que habían sido proyectados por su arquitecto y amigo Ventura Rodríguez. Jovellanos nos dice que «para señalar más bien este linaje de aprecio, mandó su Alteza retratar a Rodríguez, significando que gustaba de tenerle siempre a la vista y fío este encargo al vigoroso pincel de don Francisco de Goya». El retrato del arquitecto emigró andando los años a una colección extranjera, pero queda una buena réplica de la época en la Academia de San Fernando. La amistad del Infante hacia el arquitecto se extendió luego al pintor, que retrató sucesivamente a la familia y más tarde a una de

las hijas, la Condesa de Chinchón, que casó con Godoy y quedó inmortalizada para siempre por Goya en uno de los retratos más sutiles, más finos e inefables de la pintura universal. Niña frágil y temerosa, que parece como abrumada por la próxima maternidad. Todo ello está expresado con tanta delicadeza como ternura. No es difícil advertir que en este caso los pinceles iban conducidos igualmente por la inspiración y el cariño.

Carlos III, al ocupar el trono, impuso a su arquitecto preferido, el italiano Francisco Sabatini, otorgándole todos los encargos que dimanaban de la corona, que era como decir todo lo importante que se hacía en aquel período decididamente centralista. Con esto, el gran don Ventura quedó relegado a un lugar secundario y su obra se dispersó por las provincias.

Mucho debía apreciar Carlos III a Sabatini, a quien colmó de honores y prebendas. Era nada menos que Brigadier, Mariscal de Campo, Caballero de Santiago, Consejero nato en el Supremo de la Guerra, Comendador de Fuente del Maestre, Gentilhombre de Cámara de Su Majestad, etc. Como tantas veces sucede en España, lo que jamás podía soñar un nativo, lo alcanzaba sin dificultad un extranjero. Uno se inclinaría a ver un caso flagrante de favoritismo e injusticia, si no estuvieran las obras del propio Sabatini para darnos el mentís más rotundo. Mucho fue el favor, pero mucho era el talento de Sabatini. El hombre que hizo la Puerta de Alcalá y el Ministerio de Hacienda está a salvo de toda crítica. Una vez más la conducta de Carlos III resultaba irreprochable.

También don Francisco Sabatini se fijó en nuestro pintor cuando hubieron de hacerse los cuadros para la Iglesia del Real Monasterio de Santa Ana, de Valladolid, que se construyó con sus trazas. Los cuadros del altar debían ser seis. Tres se encargaron a Goya y tres a su cuñado, Ramón Bayeu. Los de Goya pueden verse por primera vez fuera de su lugar de origen gracias a los organizadores de la actual exposición del Casón. Su interés reside en que, a pesar de un academicismo impuesto por el caso y quizá por el arquitecto, despuntan novedades de color y factura que hacen pensar en atisbos zurbaranescos.

Sabatini proyectó también el retablo de los capuchinos del Prado, para el que pintó la espléndida Anunciación, que ha sido una de las revelaciones de la actual exposición. En esta obra, genial para su fecha, 1785, se percibe latente la manera personal que se desarrollase caudalosa en la ermita de San Antonio de la Florida.

También Sabatini se hallaba completando y reformando la Iglesia de San Francisco el Grande,



Un milagro de San Antonio. Boceto pintado por Goya para la Ermita de San Antonio de la Florida.
(Col. Particular.)

cuando a Goya se le encomendó el cuadro de San Bernardino de Senna (1781), que fue uno de sus primeros encargos de responsabilidad. La Iglesia de San Francisco, para la que Ventura Rodríguez había presentado unos planos grandiosos, tuvo la mala fortuna de caer en manos del hermano lego Fray Francisco de las Cabezas y tuvo que ser Sabatini quien diera remate a la obra, realizando la fachada, que puede considerarse obra completamente suya. A pesar de que San Francisco el Grande nunca ha merecido de la crítica más que censuras, es una iglesia que se impone por la majestad de sus volúmenes. La fachada, problema difícil para Sabatini, está re-

suelta con grandeza y un énfasis muy romano. Son un acierto su tratamiento convexo, y la manera triangular de relacionarse sus dos torrecillas y la linterna de la cúpula.

Goya siempre se sintió obsesionado por la rotunda forma de San Francisco emergiendo en la silueta más expresiva de Madrid, la que se descubre desde el Manzanares. En su delicioso cuadrito la «Pradera de San Isidro», San Francisco es la eminencia urbana que ordena el paisaje. En múltiples cartones para tapiz aparece al fondo la masa de San Francisco, tratada a veces como pura abstracción geométrica. Así sucede con el titulado «La Cometa». De la arquitectura de los

fondos de Goya nos hemos ocupado en un artículo titulado «Goya y la arquitectura» aparecido en la revista de *Ideas estéticas*.

Pero la oportunidad más importante que se le ofreció a Goya como colaborador en una empresa arquitectónica, fue la decoración al fresco de la ermita de San Antonio de la Florida.

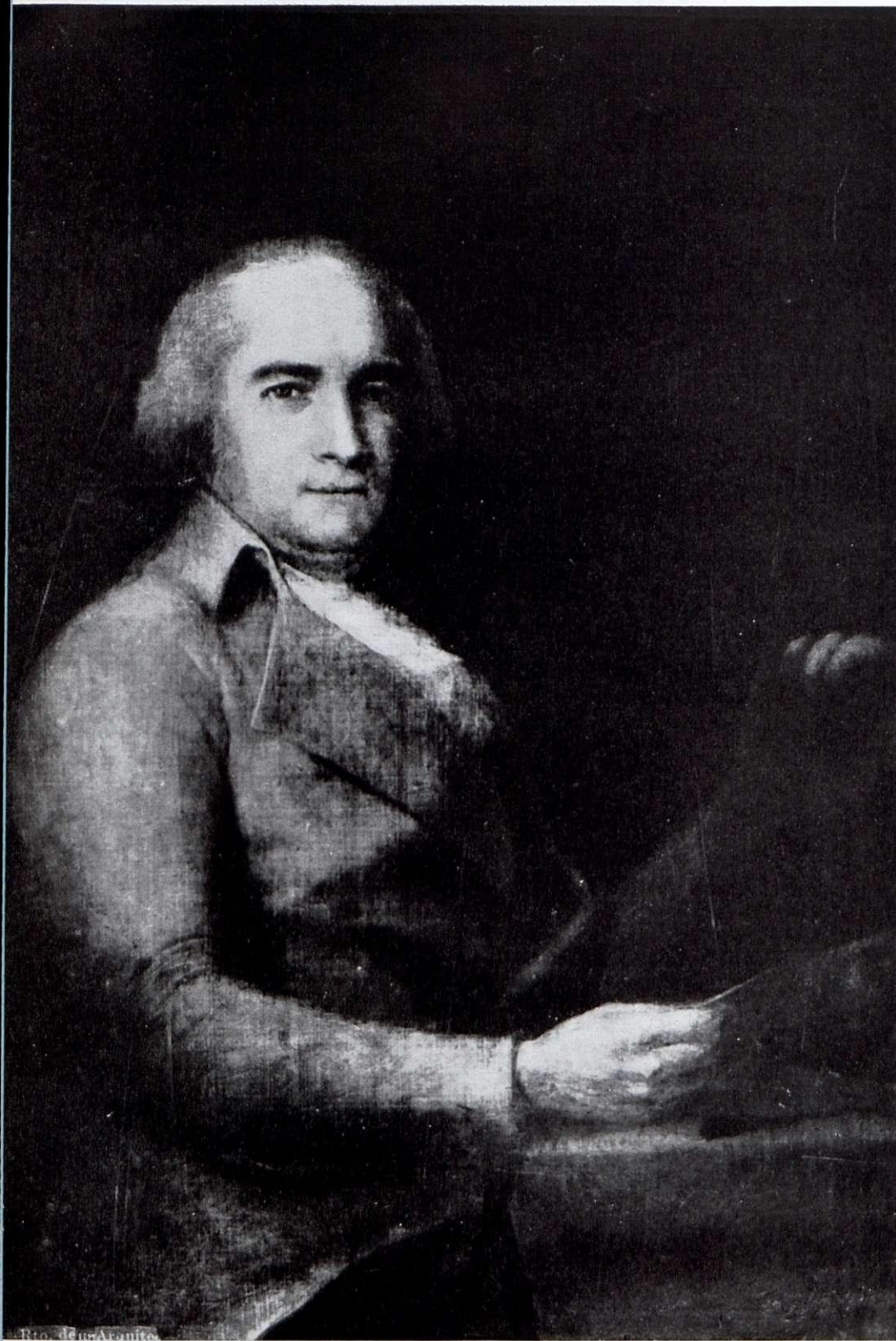
Esta pequeña ermita tiene una historia un tanto accidentada. Su origen parece ser una que había cerca de la antigua Puerta de San Vicente. Luego, al abrirse la carretera de Castilla, hubo de derribarse. Pero en 1770, Carlos III encargó a Sabatini la construcción de una tercera capilla dedicada a San Antonio, que gozaba en el lu-



Interior de San Antonio de la Florida



Otro aspecto de los frescos de San Antonio



Retrato de don Ventura Rodríguez

gar de una gran devoción popular. Esta pobre capilla apenas disfrutó unos años de vida, pues en 1792, se derribaba para ordenar los jardines de la Florida y la Moncloa. Carlos IV, deseando dar satisfac-

ción al Santo y a sus devotos, decidió levantarla de nuevo en sitio más ameno y todavía más alejado en dirección al Norte. El propio Rey puso la primera piedra y sufragó con toda esplendor toda la

obra, que quedó terminada en 1796, fecha que llevan los espléndidos herrajes de la puerta principal.

Dos años después, Goya realizó los extraordinarios frescos, una de sus obras más geniales, pintando sin parar, día a día, desde el 1 de agosto al 20 de diciembre de 1798. Esta zarandeada ermita fue definitivamente salvada gracias al gran pintor. Es muy posible que de no existir las pinturas, patrimonio hoy de la humanidad culta, la pequeña capilla hubiera desaparecido otra vez, víctima de las reformas urbanas del sector. Es más, para salvarla definitivamente y conservar los frescos, se construyó al lado otra gemela e igual, donde se trasladó el culto, dejando la antigua convertida en Museo y Panteón de Goya.

Esta pequeña ermita se atribuye a un arquitecto italiano llamado Francisco Fontana. Tormo recoge este dato, pero afirma que no se tiene otra noticia de él. Tampoco las fuentes de Tormo aclaran nada. En principio nos extraña mucho la existencia de este arquitecto fantasma. A lo mejor una alusión en algún documento al arquitecto romano del mismo nombre ha dado pábulo a esta atribución. Nosotros, en principio, y dispuestos a rectificar en cuanto surja un dato documental cierto, creemos que esta iglesia puede ser fruto de Sabatini o de Villanueva, o de los dos. Nos explicaremos: Sabatini construyó la ermita anterior que se derribó en 1792. Pudo dar los planos para la nueva antes de morir en 1793. Pudo también, sin dar planos, aconsejar que se hiciera igual o parecida a la derribada. El arquitecto que sucedió a Sabatini como maestro mayor de las obras reales fue Juan Villanueva; por consiguiente, tratándose de obra real y de las fechas por las que se hizo, Villanueva tuvo que intervenir. Entonces podrían darse varios casos: que Villanueva hubiera partido de un proyecto de Sa-

batini; que, simplemente, hubiera tratado de recordar la antigua capilla o que hubiera realizado un proyecto enteramente suyo. Los exteriores y silueta de la ermita recuerdan a Sabatini, mientras que el orden corintio interior y la molduración se asemejan a las obras más delicadas del arquitecto del Museo del Prado.

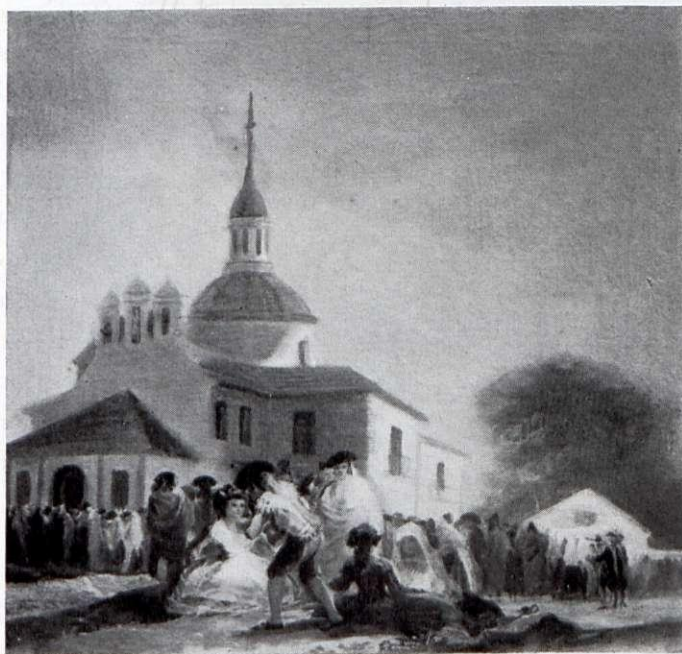
Como quiera que sea, se trata de una obra arquitectónica primorosa, de felicísimas proporciones y de un detalle exquisito. Lo que sucede es que ante el genio de Goya todo palidece y nadie ha parado mientes en el soporte de tanta belleza. Es lástima, porque la iglesia bien merece atención. Incluso desde el punto de vista de los frescos, no se puede perder de vista la arquitectura. En general, se han valorado demasiado en abstracto, sin tener en cuenta su integración en un espacio archi-

tectónico. Goya tuvo muy en cuenta la arquitectura al realizar su obra. Aparte del fresco de la cúpula y su barandal perfectamente apropiado a la forma arquitectónica; aparte las figuras femeninas que encuadran «arquitectónicamente» los huecos de luz, todo, hasta el más pequeño detalle pictórico está pensado en integración con la arquitectura.

Si el arquitecto fue Villanueva, como suponemos, posiblemente trataron de esas cuestiones en común. Villanueva era hombre de gran prestigio y de una extremada pulcritud en todas sus creaciones. No es verosímil que dejase al azar una labor tan delicada como la decoración pictórica del templo. Que Goya trató al arquitecto, está más que probado con la existencia del retrato que le hizo y que es uno de los mejores, si no el mejor, de los que conserva la Academia

de San Fernando. En fin, dejemos, pues, por ahora, estas conjeturas, en espera de nuevos estudios o documentos acaben de esclarecer el problema.

No queremos extendernos más en un artículo de revista, pero podíamos seguir probando con más datos y observaciones hasta qué punto Goya estuvo relacionado con los arquitectos más famosos de su tiempo y en qué medida intervino en el renacimiento arquitectónico de nuestro siglo XVIII. que, a la larga, también influyó en su pintura. No olvidemos la formación neoclásica de Goya, que tuvo que reforzarse con el trato de los arquitectos y su participación como pintor en muchas obras arquitectónicas de este estilo. Es tan inmenso y plurivalente el genio de Goya, que por cualquier parte que lo abordemos encontramos motivos de sugerente meditación.



GOYA

PINTOR DE ARTE SACRO

LA COMUNION DE SAN JOSE DE CALASANZ

POR FRANCISCO POMPEY

LA fama de Goya comienza a extenderse por el mundo civilizado con un suceso histórico: en la misma *batalla* pictórica llevada a cabo por dos grandes maestros que se disputaban la preponderancia del Arte en Europa: la famosa «Batalla Ingres-Dela-

croix». De ella sale victorioso Eugenio Delacroix, como jefe y maestro del romanticismo pictórico francés. El intolerante regicida Luis David pierde su autoridad de dictador en las artes, y su terrible oposición en contra de Goya deja de existir. Después de su viaje

a París. Goya, en Burdeos, tiene la inmensa satisfacción de conocer la gloria. Delacroix, Baudelaire, Balzac, el inglés Bonington y otros que vienen después, como Eduardo Manet, influyen con sus ideas estéticas y su admiración por Goya en la fama de nuestro artista. Desde entonces, hasta llegar a los actuales días, a Goya se le han dedicado libros, conferencias, artículos, y pocos son los museos importantes de Europa y de América que no posean alguna de sus obras.

Como pintor que escribe, y no como escritor que pinta, desde mis primeros pasos de aprendiz procuré conocer, acerca de Goya, cuantos escritos pudieron venir a mis manos; lo que, naturalmente, alterné con el conocimiento directo de las obras del gran baturro. Por el placer de pintar, aprendiendo y, en ocasiones, por encargos, copié no pocas obras de Goya en el Prado y en el Louvre. Acerca



Detalle de "La última comunión de San José de Calasanz"



*Ultima comunión de San
José de Calasanz*



del genial pintor dediqué no solamente un libro, sino también publiqué ensayos, conferencias y artículos; labor que ya cuenta con unos cuarenta años de gratitud y admiración a Goya. Pues bien..., después de haber leído mucho sobre Goya, veo que una de las facetas de su pintura que más ha desconcertado a ciertos historiadores y biógrafos que en el extranjero dedicaron libros a Goya, ha sido la de «la existencia o no existencia del catolicismo en Goya», como pintor y como hombre. En torno a esta especie de querella, pictórica y filosófica, se han cometido errores de *color*... más o menos subido de tono político. Ya sé que hubo aciertos de juicios razonables para comprender el sentimiento católico de Goya; excepciones que ya citaré. Pero..., en general, se interpretó la falta de inspiración mística en la pintura de Goya, considerándole como hombre *incrédulo* y, algunas veces, como *ateo volteriano*. Dejando aparte la obra maestra del «San José de Calasanz» (motivo central de estas brevísimas notas), puedo decir—sin temor a equivocarme—que no hay ni una sola obra religiosa de Goya en la que haya ateísmo ni *burla volteriana*. Goya, cuando pinta, no teoriza; es un genio de la pintura, y pinta como un músico y un poeta del color. Como casi todos los grandes pintores españoles, lleva el realismo en la sangre y el catolicismo en las costumbres. Mas..., como todos los

Santas Justa y Rufina. (Catedral de Sevilla)



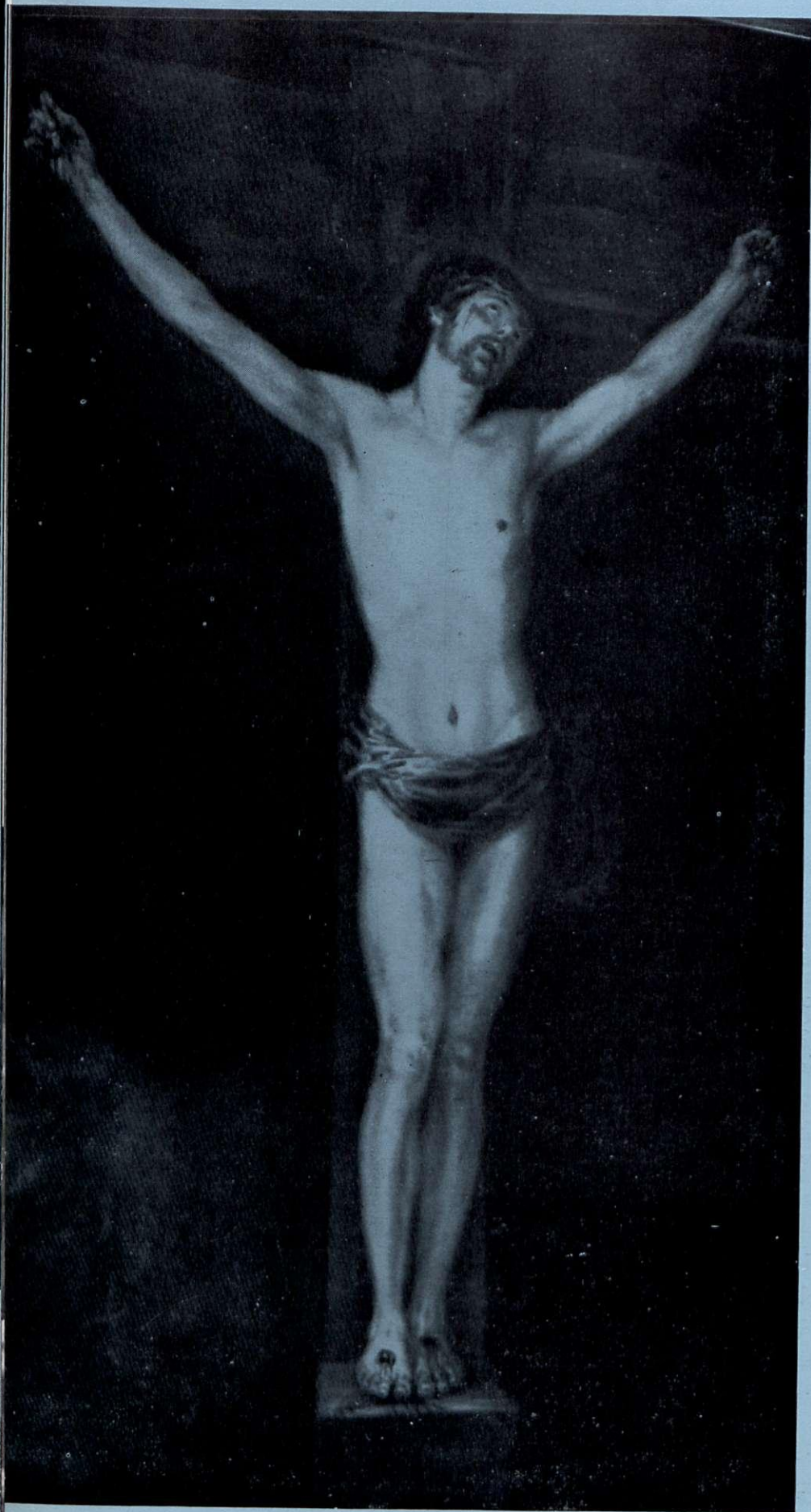
La Gloria en el nombre de Dios. (Primera obra, con fecha cierta, de Goya.)

grandes pintores españoles, él no está a la altura de un campeón de la Santa Causa. No lo fué Ribera, ni Alonso Cano, ni Valdés Leal, ni el mismo Velázquez. Hicieron grandes cuadros con motivos históricos religiosos, porque fueron católicos de buena y sincera condición. Hay una excepción, y es Francisco de Zurbarán; el más católico de todos, *pintando* y sintiendo la interpretación. En una próxima edición francesa en París, creo haber satisfecho la curiosidad de la crítica de arte sacro en lo que se refiere al noble espíritu del catolicismo en Zurbarán.

¿Qué causas empujan a Goya, durante años y más años, para no poder lograr en sus obras de arte sacro el lirismo «místicamente azul de la plegaria»? Observando

detenidamente las obras de arte sacro de Goya, no es difícil asegurar que en ellas no hubo inspiración mística. Pero... lo importante, en este caso, es entrar de la *tela para adentro, ver las causas...* Pintando, Goya expresa un *lenguaje autobiográfico*, que es ¡*inconfundible*! Es menos personal que Velázquez, pero es más emotivo y más sensual en la ejecución y en el color. Muerto Velázquez, el caso de Goya en España tiene no poco del mismo y misterioso destino de España: enorme y delicada, ella es impresionante en sus reacciones. Goya es uno de esos grandes hombres, sin los cuales nos sería muy difícil representar una raza y una época. Sin ellos, la Patria sería incompleta. Y como desde la muerte de Velázquez

hasta la aparición de Goya han pasado muchas y terribles cosas, Goya, como hijo auténtico de su tierra y de su siglo, lleva las inquietudes turbulentas de su época. Emotivo, temperamental, «enorme y delicado», sensual y de una rebeldía sin medida, desde que nace se rebela contra todo: con la escuela y su gramática y sus números, contra la Academia de Luzán en Zaragoza y en Madrid, con su cuñado F. Bayéu, contra todo lo que no sea embriagarse con la pintura y con la vida. Magnífico *ejemplar* hispánico, lanzado al finito de una sensación en el tiempo y en el espacio. La misma rebeldía que siente por los números y por la gramática, es la que existe en él para con la disciplina que requiere el dominio del dibu-



Cristo en la Cruz

jo, de la perspectiva, la anatomía, la composición y el modelado. Es esa falta de voluntad para con la técnica, se explica en él, muy particularmente desde sus catorce años de edad, hasta 1791, fecha en la que da por terminada la serie de *Cartones* para los tapices; en cuyas obras se somete a sólidos ejercicios de la voluntad, con una tenacidad que no *abandonó* hasta su muerte, en 1828.

Caso muy curioso de *autodidacta*, pues su temperamento hispánico nos ofrece la *improvisación* y no el método. El actúa sobre las *ideas* del medio ambiente, pero las *ideas* no consiguen actuar sobre él. Su imaginación es creadora; necesita la sacudida de que nos habla Pascal: el choque y la emoción directa... Es en la vida, y no en las teorías, en donde él se entrega: en la vida, quiere el *choque* con los hombres, la pasión por el eterno femenino y el profundo ¡amar a la pintura por el color! Sin comedia y sin literatura, se manifiesta desde sus primeros años:

«Potro sin freno se lanzó mi instinto,
Mi juventud montó potro sin freno;
Iba embriagada y con puñal al cinto;
Si no cayó, fué porque Dios es bueno».

Y mientras pasan los años, y con ellos viene la calma, ¿cómo pedirle a Goya, a este exaltado patriota, a este terrible observador de todo, a este hombre *todo acción*, a este loco genial del arte, ebrio de amor y de rosas frescas; a este hombre que aún no ha llegado a la cuarentena, a este individualista hispánico que se forma ¡solo!, cómo pedirle a este hombre que ha pasado toda su juven-

La oración del huerto





*San Francisco de Borja y
el moribundo impenitente*

tud sin disciplina y apenas educación social, la beatitud del éxtasis, la dulzura y la calma, y una gravedad en el estilo para expresar la intensidad de la *vida interior* que evocan los grandes pensamientos meditativos del Cristianismo? No; no es un ateo, no es un incrédulo; es un infiel a los sagrados preceptos de la Santa Madre, de la Iglesia. Bajo esa tormenta que se cierne sobre las inquietudes que bullen en su cerebro, Goya pinta, durante muchos años, una serie de obras de arte sacro, que, evidentemente, no son afortunadas como inspiración mística. Si aceptó los encargos fue porque estaba seguro de tratar los temas con respecto y buen gusto de colorista; de colorista que toma el tema como un pretexto de pintura sentimental. Pero aún no había llegado la calma en su alma: sigue «embriagado y con puñal al cinto». En esos años produce un: «Prendimiento de Cristo», la «Vida de San Francisco de Borja», «Santas Justa y Rufina», la «Dolorosa», una «Sagrada Familia», y, entre otras más, la famosa decoración de San Antonio de la Florida, que es una deliciosa página popular de barrio típico madrileño. En ninguna de ellas existe una feliz inspiración religiosa: son bellas de color y de *lenguaje* popular y democrático. No acontece lo mismo en las tres preciosas composiciones presentadas por el Real monasterio de Santa Ana, de Valladolid: «San Bernardo y San Roberto», «El tránsito de San José» y «Santa Ludgarda», pues son obras en las que existen inquietudes estéticas, ajenas al con-

San Bernardino de Sena predicando ante Alfonso V de Aragón





Multiplicación de los panes y los peces

cepto popular y democrático; en ellas hemos observado una cierta rivalidad con las mismas influencias que en Goya dominaron en no pocas de sus obras; en las que se mezcla el deseo íntimo de expresar una feliz inspiración religiosa con un concepto moderno y europeo.

Pero... el tiempo pasa, y en el alma de Goya hay nuevas inquietudes de orden sentimental: el sentimiento paternal. Goya veía malograrse sus sueños de padre. De 1790, es en el «Cristo en la Cruz» donde Goya expresa el tema, con un control que desea dominar la técnica en un íntimo enlace con el sentimiento religioso. La obra, como pintura, es magnífica de color, y como ciencia admirable del dibujo es una obra maestra, inesperada en el *oficio* espontáneo y libre de Goya. Evidentemente, la figura no posee el

divino misterio; es humano, quizá demasiado humano, pero es de una belleza incomparable. Como hombre, y como hombre hijo de Dios, esa figura de Cristo posee todo él una gran pureza de forma y de color verdaderamente extraordinaria. En la interpretación hay un *lenguaje autobiográfico*, que nos revela una sensibilidad ya enriquecida y... *preparada* para la gran emoción que le va a causar el tema del «San José de Calasanz». El Goya turbulento, el indisciplinado, el de los desafíos, torero y romántico en sus aventuras, que por su asombrosa fecundidad nos da la impresión de ser un Titán; ahora, por los años del 1782, llora como un niño grande: muere su hermana, sus hijos, su padre y algunos de sus queridos amigos. Los años le han dado muchos golpes en el corazón: desengaños, la envidia; y la con-

ciencia del dolor y de la muerte. Es entonces cuando se le presenta el encargo de ejecutar el cuadro para el Colegio de San Antón en Madrid: Goya ataca el problema de la composición para el «San José de Calasanz», y en él expresa una confesión de fe, la más intensamente espiritual y la más admirable de pintura y de emoción de cuantas se han ejecutado desde el siglo XVII a nuestros días. En unas brevísimas notas no es posible exponer *a fondo* la transcendencia de esa obra como pintura religiosa en el arte español. Valgan—por ahora—unas rápidas impresiones. Todas las obras maestras poseen una prodigiosa *unidad*: un tono general de armonía espiritual y de equilibrio de *forma* y de *color*; ejemplos pudiéramos citar muchos, desde Rafael (el divino) a Velázquez; el orden clásico que se apoya en Grecia.



La Santa Cena

Pero Goya cumple con una genial misión histórica y de época: la de llevar a cabo una reacción pictórica y nacional, enfrentándose contra David y contra Ingres. Goya coge a España y la aprisiona entre sus potentes manos; la calienta, la conmueve y la sacude el alma con su pasado y con su actualidad. Como aconteció con los artistas de primer orden, Goya posee la rara faceta de una doble fuerza en una íntima contradicción; de una parte la facultad de un *don* de fácil brillantez, de pintura noble y feliz, de bella materia y de factura que pinta dibujando con rica pasta; y el otro aspecto, que es el de energía severa, temperamental y sensible con la patética latina. Mas... al llegar al final de la *batalla* que empeña en contra de David y de Ingres, Goya no siente el clasicismo como sus admirados maestros,

el Greco, Rembrandt y Velázquez. Goya es él, con su personalidad *moderna*; no concibe por completo la *unidad* en el «San José de Calasanz» con el concepto prestigioso y jerárquico de las obras de un Rafael, de un Tiziano, de un Greco o de un Velázquez: Goya se rebela una vez más. Esa gran preparación de un método llevado a cabo, con amor y reflexión, *antes* de atacar el problema pictórico, *en bloque*, y que da esa *unidad* renacentista, y que *explica* la tradición en donde el artista supo encontrar su estilo; ese control en lo pasional y de todo grito individual y sin disciplina, no son fórmulas y cualidades que podamos encontrar en el «San José de Calasanz». En la obra de Goya, la unidad fué brotando como una fuerza de la naturaleza, como el agua surge de las entrañas de la tierra. De ahí esa fuerza emotiva

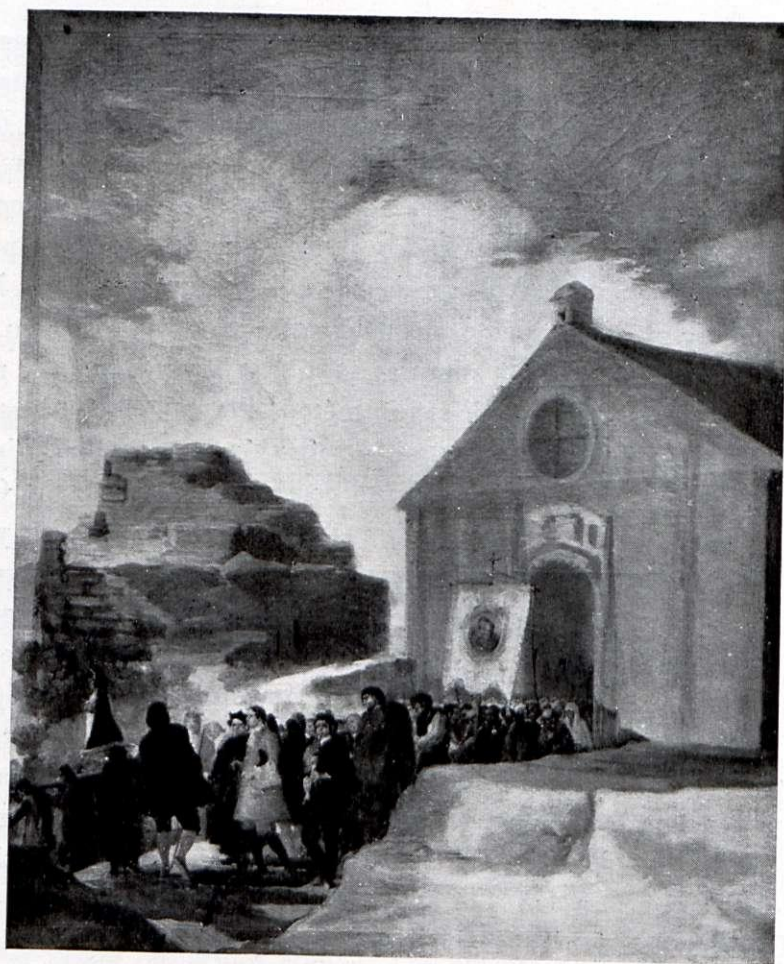
y esa fuerza de autoridad personal. Hasta lo que hay de reminiscencias, del Greco y de Velázquez, en ese cuadro, está ejecutado como cosa suya, como si le hubiese pertenecido siempre. En esa obra, lo divino y lo humano se unen con un poder potencial no igualado por pintor alguno desde 1800 hasta llegar a 1936 con el genial pintor de arte sacro, en Francia, Georges Desvallières, admirador y divulgador de la fama de nuestro artista. Y si Desvallières es lo opuesto al gran decorador de arte religioso (Maurice Denis), en cambio, coincide *íntimamente* con nuestro Goya en el «San José de Calasanz», pues, en general, Desvallières en sus obras no es el lado poético y armonioso del cristianismo (como en Denis), sino la elocuencia del aspecto severo y heroico de la fe, la belleza del sacrificio, los sufrimientos de Cristo

y el de los hombres en las horas trágicas del Calvario. Ese lirismo que da siempre rienda suelta aun en la disposición de la orquestación, con sus masas que se unen unas a otras, ordenándose en torno al centro, que se ilumina como una voz celestial; ese concepto dramático y ese amor espiritual de Desvallières, es el que coincide con nuestro Goya en la *voluntaria* ruptura con las virtudes estéticas del clasicismo. Ello fué no como una protesta con la tradición, sino para enriquecerla con

un estremecimiento moderno. Es la misma inquietud que expresará qui roule d'âge en âge...

En el «San José de Calasanz», ese estremecimiento, ese sollozo, se expresa con una mezcla de alegría y de dramatismo, que no tuvo el Greco ni Ribera. En la interpretación psicológica y en la traducción pictórica de las dos figuras centrales del cuadro hay todo un *mundo interior* hecho catolicismo y arrepentimiento: todo cuanto había en el alma inquieta, enorme y delicada de Goya. Ob-

servando la impresionante cabeza del «San José de Calasanz» yo me he interrogado: ¿qué hay en la expresión de esa imagen, temblando de pasión y de fiebre santa, que nos hace sentir ese dulce abandono de la vida terrenal para entrar soñando en el mundo de la vida eterna? Jamás obra moderna de arte sacro nos ha ofrecido el ceremonial de la comunión convirtiéndose en un acto tan humano y conmovedor, y en el que el valor simbólico haya llegado a esa fuerza emotiva y sublime.





VIDA CORPORATIVA



VISITA DEL PRESIDENTE PORTUGUES

Llegada del Almirante Américo Thomas a la estación de Atocha.

Presidida por los Jefes de Estado español y portugués se celebra la recepción ofrecida a éste por el Ayuntamiento de Madrid en los Jardines de Cecilio Rodríguez.

El Generalísimo Franco y el Almirante Thomas felicitan a la artista Pilar López por la actuación de su "ballet" en los Jardines Cecilio Rodríguez.

SE abren estas páginas de vida corporativa con un acontecimiento de trascendental importancia: la visita del Presidente de Portugal, excelentísimo señor don Américo Deus Rodríguez Thomas. En estos momentos en que las relaciones internacionales se resienten por una evidente falta de comprensión, el encuentro de los dos estadistas ibéricos adquiere una especial significación al patentizar entre los pueblos por ellos representados, además de su inquebrantable amistad, la firme voluntad de sentirse dueños de sus destinos. Consciente de ello, Madrid ha tributado al Presidente portugués un cariñoso recibimiento, del que es fiel reflejo la presente información gráfica.



EXPOSICION GOYA



Ante el Caudillo y su esposa, doña Carmen Polo de Franco, el Conde de Mayalde pronuncia el discurso inaugural.

Los visitantes, entre los que, además del Generalísimo Franco y su esposa, figuraban los Ministros de Gobernación, Educación Nacional y Obras Públicas, y el Director General de Bellas Artes, contemplan las obras expuestas en las salas dedicadas a cartones para tapices y arte religioso.

El Jefe del Estado escucha las explicaciones del organizador de la exposición, señor Pombo Angulo, y del autor del Catálogo, señor Sambricio.

ESTA excepcional exposición, con la que el Ayuntamiento madrileño ha querido conmemorar, desde el punto de vista artístico, su exaltación al rango de capitalidad, ha reunido en el Casón del Buen Retiro lo más significativo de la obra goyesca procedente de museos y colecciones particulares. Plumas autorizadas resaltan en las anteriores páginas la universalidad de la obra genial del pintor aragonés, madrileño por adopción, y la importancia de este certamen, al cual el Jefe del Estado español quiso honrar con su asistencia en el acto de la inauguración, acontecimiento reflejado en las fotografías que ilustran esta página.





En la Sala dedicada a dibujos y grabados, el público espera pacientemente turno para admirar los valiosos ejemplares exhibidos.

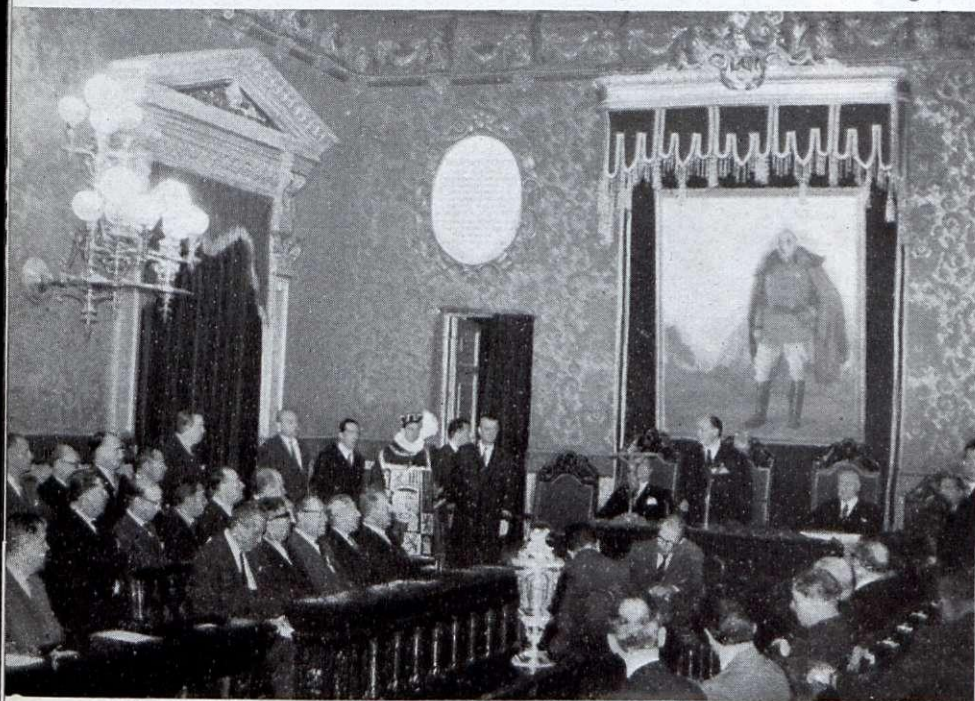
Todas las clases sociales han desfilado por el Casón del Buen Retiro; jóvenes y viejos, universitarios y obreros contemplan los múltiples aspectos de la obra expuesta.

Un momento expresivo del favor dispensado por el público a la Exposición celebrada en el Casón del Buen Retiro.



EL éxito logrado por la Exposición Goya obligó a prorrogar el plazo para su visita hasta el 15 de noviembre. Durante poco más de mes y medio han desfilado por el Casón del Buen Retiro, aproximadamente, unas 200.000 personas. El valor de las obras aseguradas excede de 800 millones de pesetas. Tanto el público como la crítica han elogiado sin reserva la labor de los organizadores, en los que el Conde de Mayalde delegó la realización de esta empresa, quienes, a su vez, contaron con la colaboración de la Dirección General de Bellas Artes y del Centro de Estudios Municipales «Antonio Maura».

HOMENAJE DE LOS ALCALDES IBEROAMERICANOS



NO podía faltar en la conmemoración de la Capitalidad madrileña el homenaje de las capitales de la América hispánica y de Portugal, representadas en las personas de sus Alcaldes y Capitulares. El legado del municipio romano, transmitido por la Madre Patria, forjó en la otra orilla atlántica, con carácter personalísimo, la realidad de los Cabildos, a cuyo calor llegan a su mayoría de edad todos los países iberoamericanos. La presente página recoge diversos momentos del fraterno homenaje.



Solemne sesión extraordinaria del Pleno del Ayuntamiento, en la que se impuso la Medalla de Madrid a varios Alcaldes y representantes de diversas capitales iberoamericanas.

Un aspecto de la recepción ofrecida por la Corporación a los representantes americanos, en los Jardines de Cecilio Rodríguez.

Una representación de Méjico hace ofrenda de flores de aquel país a la Patrona de Madrid, Nuestra Señora de la Almudena.



AMERICANOS

El Alcalde de Cuzco (Perú) entrega a la primera Autoridad del Ayuntamiento de Madrid la vara de mando de aquella ciudad.



El Presidente de la Cámara Municipal de Lisboa, acompañado por el Teniente de Alcalde, señor Gutiérrez del Castillo, visita el Instituto Municipal de Educación.



El Alcalde de Bogotá hace donación de la llave de esta capital al Conde de Mayalde.



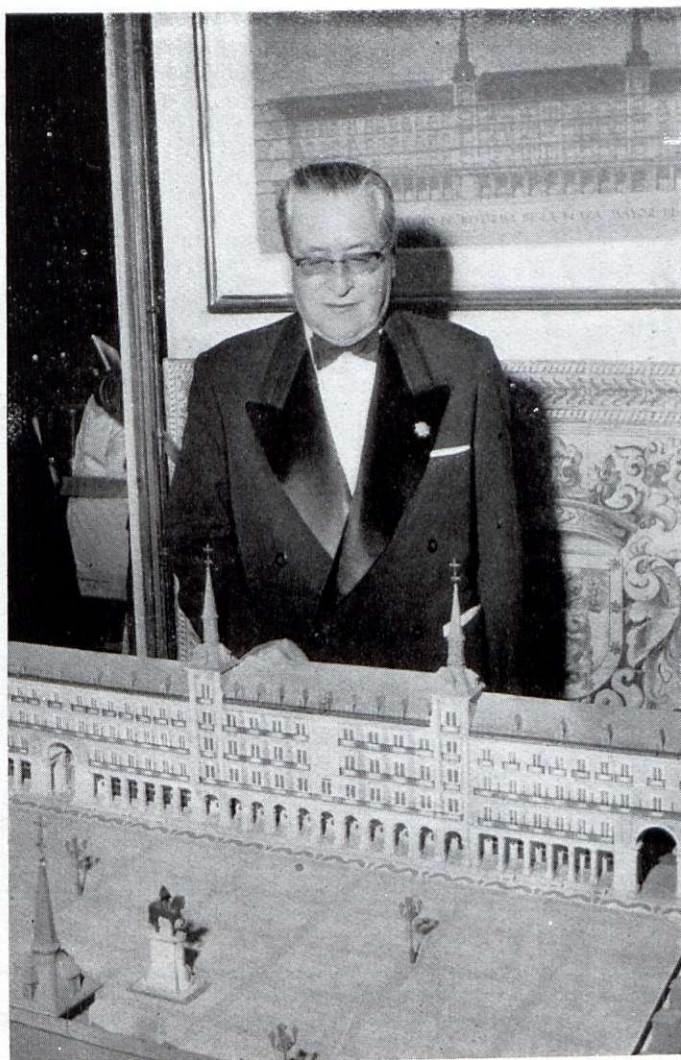


Desde el balcón central de la Casa de Carnicería, el Alcalde de Madrid pronuncia el discurso inaugural.

INAUGURACION DE LA PLAZA MAYOR

LA nueva ordenación de la Plaza Mayor ha cerrado la serie de actos conmemorativos del IV Centenario de la Capitalidad. Se debe esta restauración al primer Teniente de Alcalde, don José María Soler, cuya incesante y titánica acción ha contado con colaboradores eficaces, como los arquitectos don Manuel Herrero Palacios y don Enrique Ovilo Llopis, y se ha visto, al fin, coronada por el éxito. De esta suerte se ha podido reconstituir, de acuerdo con su historia, este maravilloso recinto, exponente glorioso del Madrid filipino. La obra, además de su finalidad estética, implica para el vecindario importantes mejoras, como son las referentes a saneamiento y unificación de las cubiertas, revoque de fachadas, renovación del pavimento, alumbrado, etc.





El Primer Teniente Alcalde, don José María Soler, infatigable promotor de la restauración de la histórica plaza, contempla la maqueta donde se recoge la importante obra realizada.

Un aspecto de la Plaza Mayor después de la reciente reforma. Sin perjuicio de las exigencias urbanísticas del momento actual, la histórica plaza ha recobrado el prestigio de sus mejores tiempos.

El escuadrón de caballería de la Policía municipal, que intervino en el acto de la inauguración, realizando espectacularmente una brillante exhibición del "carrousel" de la Escuela española de equitación de Viena.





El Alcalde de Madria y el Teniente Alcalde delegado de Enseñanza, señor Gutiérrez del Castillo, acompañados del Coronel Jefe del Sector Americano de la Base de Torrejón, se dirigen a la línea de vuelo para presenciar la exhibición aérea especialmente dedicada a los niños de las escuelas madrileñas.



Las autoridades municipales en el acto de apertura del Curso escolar que tuvo lugar en uno de los grupos municipales.



DIA DEL NIÑO

BAJO la dirección del Teniente Alcalde don José María Gutiérrez del Castillo, el Ayuntamiento de Madrid prosigue su entusiasta labor en pro de la enseñanza. Dos actos se reflejan en esta página: la conmemoración del día del Niño y la apertura del Curso escolar.

Grupos de alumnos de las escuelas e internados dependientes del Ayuntamiento, visitan los diversos modelos de aviones, acompañados por oficiales de la U.S.A.F.