



HU 30-F/1270



10000848762  
Filologia

~~L-7/315(8)~~

F.396/5



R 54.664

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

MARÍA JULIA GARCÍA DE GARAY  
DOCTORA EN FILOSOFÍA Y LETRAS



# GOYA Y VALENCIA

TESIS DOCTORAL  
(Extracto)



SECRETARIADO DE PUBLICACIONES, INTERCAMBIO CIENTÍFICO  
Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

1971

DEPÓSITO LEGAL: V. 4.190 - 1971

ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A. - JÁVEA, 28 - VALENCIA (8) - 1971

L 848762

D 848685

TRIBUNAL:

PRESIDENTE:

*Dr. D. Julián San Valero Aparisi.*  
Universidad de Valencia.

VOCALES:

*Dr. D. Julio Martínez Santa Olalla.*  
Universidad de Madrid.

*Dr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín y Ortiz de Taranco.* (Ponente).  
Universidad de Valencia.

*Dr. D. José Guerrero Lovillo.*  
Universidad de Sevilla.

*Dr. D. Emilio Giralt Raventós.*  
Universidad de Valencia.

ALUMNA:

*María Julia García de Garay.*

FECHA:

*4 de febrero de 1970*

CALIFICACIÓN:

*Sobresaliente cum laude.*

Al comenzar un estudio sobre la obra de Goya en Valencia, viene a la memoria con insistencia, una conocida frase de André Malraux, en su obra "Saturne. Essai sur Goya", que dice, con mucho acierto: "Goya, talento célebre, genio póstumo". Porque esto hace pensar el hecho de que hoy, a casi siglo y medio de su muerte, todavía despierta interés una parte de su obra, que por menos estudiada, es más desconocida. Y me refiero a lo que es objeto de este trabajo, GOYA Y VALENCIA.

El estudio realizado aunque pueda parecer más bien local, en más de una ocasión, nos relacionará con la obra conjunta del gran pintor, como fácilmente se puede comprobar.

Hay con todo, un interrogante previo: ¿qué interés especial ofrece la producción de Goya en Valencia?

Enfrentarse con el estudio de una figura de talla tan genial como Goya entraña no pocas dificultades. Muy conocido en todos los tiempos, su personalidad y su obra han suscitado críticas muy dispares. Es inevitable la carga de subjetividad con que se miran sus producciones. Y esto, que es fenómeno universal, se acentúa cuando son los mismos pintores valencianos quienes se escinden en sus opiniones ante cuadros como por ejemplo, los del Museo de San Pío V, que aquí se estudian. El de Bayeu y el del grabador valenciano Rafael Esteve, son de tal maestría técnica y tal expresión, que hacen dudar, cuando se trata de señalar el primer puesto.

Pero la respuesta al interrogante anterior, aunque encierra dificultad, no es en modo alguno, insuperable. La figura que se estudia, Goya, es la de un hombre genial y la admiración que despiertan los genios no se ciñe al limitado tiempo que viven entre sus contemporáneos. Llenan el mundo con su recuerdo y su obra es admirada por muchas generaciones.

Para el estudio de cada uno de los cuadros se hace la siguiente diferenciación. Se analizan teniendo en cuenta, en primer lugar, su propia historia, es decir, lo que originó su realización, vicisitudes por que han pasado, lugar en que se encuentran, haciendo notar, cuando es posible, cómo es el boceto

correspondiente y estudiando al mismo tiempo éste en relación con la obra terminada y los grabados que originaron.

Un segundo punto de vista lo constituye su aspecto exterior, material utilizado, forma, tamaño, técnica de realización, etc...

En tercer lugar, un estudio del asunto del cuadro, destacando el aspecto psicológico de lo allí representado.

Como último apartado, se ve la obra en relación con la historia, la literatura, etc...

Además de los dos cuadros de la capilla de San Francisco de Borja, de la Catedral y de los del Museo provincial, se estudian también algunas sugerencias que suscitan una serie de "pruebas de estado", que se exponen en el Museo Taurino de Valencia y proceden de la colección de estampas de cierto académico de San Carlos, contemporáneo de Goya. Podrían tener una relación bastante directa con la posible factura en Valencia de algunos grabados de la Tauromaquia según González Martí.

La época posterior a esta relativa vinculación de Goya a Valencia, se ve en función de algunas obras, que, realizadas años después, hacen pensar en una posible influencia de Valencia en Goya, aunque ya se observa por otras anteriores que el pintor conocía la indumentaria valenciana previamente.

Es decir, las obras que aquí se estudian son las siguientes:

1.º En la Catedral de Valencia, capilla de San Francisco de Borja: "*La despedida de San Francisco de Borja*" y "*La muerte de un pecador impenitente*".

2.º En el Museo provincial: *Retratos de "Bayeu"*, "*Doña Joaquina Candado*", "*Grabador Esteve*" y "*Don Mariano Ferrer*".

De una manera más parcial, los existentes en el Museo del Prado: "*La riña en la Venta Nueva*", "*El cacharrero*" y "*La lucha del dos de Mayo en Madrid*".

En realidad, la labor realizada ha tenido por objeto, contribuir a la documentación con nuevos datos, los más, inéditos, de la noticia, generalmente admitida, de la estancia y labor de Goya en la ciudad de Valencia. De aquí que la labor de investigación se haya llevado a cabo en dicha ciudad, en el Museo provincial y en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Y en Madrid, en el Archivo de Palacio Real.



La valiosa ayuda del Prof. Garín, bajo cuya dirección se ha realizado el trabajo, ha hecho posible que llegara a feliz término, después de varios años de afanes.

Con la gratitud al Prof. Garín, el reconocimiento también agradecido al Prof. San Valero, Decano de la Facultad, de quien he recibido valiosa orientación para el enfoque de algunos aspectos culturales del trabajo, así como al malogrado Dr. V. de Sanbricio, de tan grata memoria como generoso colaborador en el manejo de la documentación goyesca.

\* \* \*

El núcleo central de la tesis, es precisamente la actividad de Goya en Valencia. En realidad, se podría decir que hasta 1783 no aparece en la vida del pintor. Tendría entonces treinta y siete años. Antes de esa fecha no se encuentra ninguna alusión en sus cartas ni se sabe por ningún otro conducto que Goya tuviera relación alguna con Valencia.

Sin embargo, hacia esa fecha de 1783, y del 20 de setiembre, hay ya una carta que el mismo Goya escribió al que había sido su gran amigo desde los primeros años de Colegio, en Zaragoza, Martín Zapater. Goya volvía entonces de Arenas de San Pedro, a donde había sido llamado por el Infante don Luis de Borbón. Le había pedido éste que le hiciera un retrato y a su esposa y a sus hijas.

Por la carta se deduce que Martín Zapater pensaba realizar un viaje a Valencia. Con este motivo, Goya le habla de un amigo suyo, que vive allí.

... En Balencia no dejes de tratar con un Amigo q.º tengo q.º te gustara mucho es mozo de prendas, y yo ya le he ablado tanto de ti q.º tiene grandes deseos de conocerte, es d.º Mariano Ferrer todo Balencia le conoce p.º aficionado a las Artes y ciencias, y berás su retrato q.º se lo hice cuando el estubo aquí”.

Es tal vez, lo más interesante de la carta, la afirmación de Goya como autor de ese retrato.

Aunque sobre el asunto de que trata este viaje no existe continuidad en la correspondencia inmediatamente posterior de Zapater a Goya, sin embargo, aparece con claridad que el viaje llegó a realizarse. Precisamente aquel mismo año de 1783, un hermano de Goya, Camilo, escribía a Zapater

con fecha 18 de octubre; le ofrecía una nueva capellanía que había obtenido y le hacía notar que lo hubiera hecho antes de no haber sabido que estaba en Valencia, como le habían escrito.

Y no sólo en documentos de tipo más particular como estas cartas, sino también en otros de carácter oficial, existe una interesante constancia de esta relación que tuvo Goya con Valencia. En el Archivo de Palacio entre los "Documentos hallados en las oficinas del señor duque de Osuna, relativos a cuentas presentadas y pagadas por el pintor don Francisco de Goya", junto a cantidades relativas a otros cuadros, se habla allí de una cantidad que por valor de 6.000 reales, recibió Goya en Valencia, con fecha 18 de setiembre de 1790. Aparece una referencia muy explícita a los dos cuadros que había pintado con pasajes de la vida de San Francisco de Borja, y hace notar que su realización fue a expensas de los duques de Osuna y para la capilla de la Catedral.

Más tarde escribe a Martín Zapater.

"Q.<sup>do</sup> Desde la Academia te escribo p.<sup>r</sup> q.<sup>o</sup> estoy de mes. Acepto el partido de q.<sup>o</sup> nos beamos en Valencia sea por la otoñada, o si se proporciona por tu parte antes are por despachar p.<sup>a</sup> el tiempo q.<sup>o</sup> tu ayas de hir yo necesito tres o quatro meses, en fin lo dispondremos..."

Pero muy a finales de ese mismo año 1786, le vuelve a poner unas letras a Zapater, advirtiéndole la imposibilidad de acudir.

"... Amigo siento ynfinito el q.<sup>o</sup> sea tan brebe la hida a Valencia, pues yo no puedo para ese tiempo hir..."

No mucho más tarde, en 1790, podrá ver cumplidos sus deseos. Será entonces una larga estancia en Valencia y desde allí le contará a su amigo:

"... Yo estoy en Valencia q.<sup>o</sup> he benido con mi muger a tomar estos aires marítimos ace ya más de quince días y por aber recibido carta de la Rita (q.<sup>o</sup> me escribe p.<sup>a</sup> un empeño como si estubiere en Madrid) he sabido q.<sup>o</sup> ya estás bueno graci.<sup>s</sup> a Dios. Noticiáselo por algun criado, por q.<sup>o</sup> no piensen otra cosa pues no les escribo, sino fuera por q.<sup>o</sup> la licencia me la an dado determinadamente p.<sup>a</sup> Valencia te hiba a ber cara de oso, no puedo mas q.<sup>o</sup> me estan ablando de la Albufera y no puedo atender a tantos..."



Con relación a este viaje existe un traslado en el Archivo de Palacio, del Marqués de Valdecarzana a don Mateo Carranza. En él se puede observar cómo el día 17 de julio de 1790 Goya obtenía el permiso real, que había solicitado antes, para marchar a Valencia. Y el motivo que alegaba en su petición era la necesidad de su mujer de tomar baños de mar. Y parece que fue entonces, cuando una vez terminados los dos cuadros que le había encargado la Duquesa de Osuna, aprovechó este viaje para dejarlos colocados allí. El Conde de la Viñaza dice que allí, "en Valencia, ciudad de luz y de flores, permaneció Goya dos meses, descansando y disfrutando con su pasión por la caza", desplegando también en el terreno de su arte la actividad que le caracterizaba. Debieron ser varias las obras que allí realizó por encargo de particulares.

Por esta época está también la visita que realizó a la Academia de San Carlos. El Museo conserva la carta en que agradece su nombramiento como Académico de Mérito de la misma. Le había sido concedido por "aclamación general", como él, satisfecho, puntualiza en ella.

Por las cartas anteriores, inéditas hasta ahora, y por la documentación antes citada, no queda la menor duda de la estancia de Goya en Valencia.

Antiguas y buenas amistades, fueron la coyuntura más propicia para que su obra pudiera llegar a esta parte del levante español. No es extraño encontrar en la vida del pintor, toreros, majas, gentes del bajo pueblo de Madrid y al mismo tiempo, se le puede ver retratando a las damas de la alta sociedad madrileña. Ocurre con frecuencia en la vida de los grandes genios. Precisamente por una de esas damas, los pinceles volvieron una vez más a las manos del artista, por el encargo, que como hemos visto, le había sido hecho para la Catedral de Valencia. Podrían recordarse entonces aquí esas dos tendencias que aparecen en la vida de Goya y que están simbolizadas en la influencia que en él ejercieron dos figuras femeninas: una, castiza y briosa, la duquesa de Alba y otra, la condesa de Benavente, duquesa de Osuna, delicada y cosmopolita. Porque desde hacía tiempo la casa de Osuna tenía siempre trabajo para él. Eran encargos que bien a las claras manifestaban los buenos deseos que aquellos grandes señores tenían de darle un trabajo continuado. A Goya se le mimaba en aquella casa, se le hacía objeto de la admiración de duquesas y condesas...

En esta amistad, encontramos el origen de los cuadros que hoy figuran en la Catedral. La familia ejercía el patronazgo de la capilla de San Francisco de Borja. La duquesa de Benavente había deseado decorarla con la

suntuosidad que a ella le caracterizaba. Pensando quién podría llevar a cabo su realización, acudió a los dos artistas que gozaban de más fama y prestigio entonces: Salvador Maella y Goya. ¿Sabía ella que eran tremendamente opuestos en tendencias? A Maella le encomendó el cuadro titular, con la escena que representa el momento de la conversión de S. Francisco de Borja, ante el cadáver de la emperatriz Isabel. A Goya le reservó las dos paredes laterales, para las que él pintó estos dos cuadros, "El Marqués de Lombay despidiéndose de su familia para entrar en la Compañía de Jesús" y "San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente". Las obras eran diametralmente opuestas en la interpretación del asunto. Según las cuentas existentes en el archivo de la casa de Osuna, el día 17 de mayo de 1799 le pagaron a Goya 30.000 reales por su trabajo.

Al enfrentarse con el estudio de estos dos cuadros de Goya, surge siempre la pregunta, bastantes veces más formulada dentro de la Historia del Arte. ¿Fue Goya un pintor religioso? Los pintores españoles tendieron a dar encarnación humana, con la gran intensidad de sus sentimientos piadosos, a las escenas religiosas. Y parece que cuanto más atrevida es la nota terrenal, cuanto con más decisión procuran acercar el cielo a la tierra, mayor intensidad de encanto tienen sus producciones, a la vez que el aspecto artístico y el carácter religioso emotivo, se eleva en ellos de modo notable. ¿Es éste el caso de Goya? Porque parece que él no dedica su pasión y entusiasmo a las composiciones religiosas. Mayer constata que se ha sostenido por muchos que Goya era un librepensador, siempre en conflicto con la Iglesia. Es verdad que parece cierto, que, como muchos literatos de su tiempo, e incluso políticos, se pronunció contra los excesos de algunos eclesiásticos. Como también parece natural que él, como partidario de los enciclopedistas franceses, fuera enemigo abierto de la Inquisición. Pero, y Mayer lo reconoce también, no se pueden olvidar las épocas de su vida en que actuó como pintor de iglesias, no rechazando encargos sino logrando obras personalísimas. Los frescos de S. Antonio de la Florida significan, sí, una secularización del arte religioso, y al mismo tiempo, una concepción del milagro, bebida en el espíritu de la leyenda y animada por una sensibilidad genuinamente española, pero, en obras como "La comunión de S. José de Calasanz", el carácter religioso aparece en forma auténtica.

Laín Entralgo ha llegado a ver en algunos cuadros, la expresión angustiada de un espíritu que siente una esencial y urgente necesidad de

Dios, aunque Goya no dedique un afán especial a las composiciones religiosas. Para Malraux, el guía de Goya es el instinto de lo sagrado (porque para él, lo que Goya ofrece en la belleza, lo sepa o no, es lo sagrado) que se posa en la conciencia del otro mundo. Es, dice, esa limitación terrible, que llama enfermedad del mundo moderno; porque el hombre comienza —y esto es lo que Goya profetiza— por una incapacidad grande para percibir lo sagrado como una emoción pura ante la belleza sobrenatural, de aquí que, como Goya empiece a sentir hechicerías, alucinaciones... llegue al adormecimiento de la razón. Y todo eso, prosigue Malraux, como consecuencia de la presencia muda y angustiosa de ese misterio de vacío y de horror del hombre que se ve abandonado a sí mismo y se horroriza ante un universo lleno de secretos indescifrables. ¿Tendrá razón al decir también, que el genio de Goya, tal vez consista no sólo en haber roto con la armonía y haber unido a su obra el horror, y además haber encontrado un estilo análogo al de los grandes estilos religiosos? ¿Habrá encontrado Goya sin saberlo, ese terror sagrado, como una derivación de su visión pesimista y peyorativa de todo lo humano? ¿Será el sucedáneo de una fe que escapa al mundo, al mundo moderno?

Es difícil resolver la incógnita, sobre todo cuando se puede contar con otro dato, que también recoge Mayer: su devoción a la Virgen del Pilar. Porque ésta aparece y se insinúa repetidas veces, en cartas a Zapater. Incluso hace notar cómo, a raíz de una de sus enfermedades graves, en la lámina de los "Desastres", la muerte escribe la palabra NADA. La muerte fue algo que le impresionó vivamente. Es en su epistolario donde tal vez se pueda ver mejor, un tono más reposado, cristiano e incluso conservador. Basten dos muestras. Escribe a Martín Zapater (13-XI-1781):

"Martín mío: Mucho sentimiento me ha causado la noticia de la hermana y la he encomendado a Dios; pero me ha consolado el juicio que tengo hecho de que era muy buena y habrá hallado buen pedazo de gloria, la que nosotros, que hemos sido tan tunantes, necesitamos enmendar en el tiempo que nos queda".

Y, en la muerte del padre de Zapater, 10 de enero 1787:

"... y como el viaje lo vamos haciendo unos detrás de otros, creo que el que vá mejor dispuesto vá mejor, y es la mejor dicha" ...

Entonces uno se hace esta pregunta: ¿no se podría pensar que las realizaciones religiosas de Goya fueran algo más que encargos? ¿No habría en el fondo una creencia sincera, al mismo tiempo que popular, sin bases teológicas serias? Juzgo personalmente, que esto último sería lo más acertado. Añadiendo, por supuesto, lo que pueda suponer la influencia del carácter de la época en que vivió, netamente laicista. Para d'Ors, Goya demuestra, a pesar de todo, en este género, uno de los mejores esfuerzos.

Con profunda fe religiosa o con intuición de ella, el hecho es que nos encontramos, en lo que a este trabajo interesa, con dos importantes pinturas religiosas de Goya.

Tanto de la "Despedida de S. Francisco de Borja" como de "La muerte del pecador impenitente", son escasas las referencias que dan los autores que estudian la obra de Goya en su conjunto. Hay, con todo, un dato que revela el interés de estos lienzos. En el Archivo de la Catedral de Valencia, figura el expediente que se abrió en 1961 a efectos de valoración de estos cuadros. Se trataba de llevarlos a la Exposición de aquel año, centenario de Madrid como capital. El Cabildo solicitó asesoramiento técnico con la finalidad de autorizar su traslado. Se procedió a la valoración de los mismos, a pesar de que, luego, el temor a muy posibles deterioros hizo que el Cabildo negara su consentimiento, de acuerdo con el dictamen del técnico. Tomando como referencia el retrato del Duque de Wellington, robado entonces en Londres, los de Valencia se valoraron en sesenta millones de pesetas.

Del cuadro de la "Despedida" del Santo Borja, hay una primera idea en un dibujo que se conserva en el Museo del Prado y que parece anterior a 1776. Mide 27 x 20 cms. Está pintado en blanco sobre papel gris. Aparece allí el mismo grupo central de Valencia. Hay otro boceto del mismo cuadro, propiedad del Marqués de Sta. Cruz. Es, aquél un dibujo a pincel sobre papel gris. Ofrece un carácter más desenfadado, como casi todos los bocetos, que la composición definitiva. Presenta algunas variantes con el cuadro de la Catedral de Valencia, en la posición del hijo mayor y también la del padre, si bien el grupo central de la obra definitiva está tomado, sin variación alguna, de dicho primer boceto. Las otras figuras tienen una disposición completamente distinta. La luz está muy baja y así la mayor parte de la composición se ve muy clara. Hay sola-

mente una sombra, en la gradería de la izquierda y sobre el hombre del primer término a la izquierda.

En su realización final, el cuadro mide 350 × 300 cms. Es la misma escena de los bocetos anteriores. El Santo abraza a su hijo mayor y está rodeado de toda su familia y criados. El fondo del cuadro es el mismo y representa el palacio de los duques de Gandía. Sin embargo, da la impresión de una mayor simplicidad en lo que pudiera ser meramente decorativo. A cada lado y detrás del grupo central hay cuatro o cinco jovencitas y un joven. El hombre más lejano, a la derecha, tiene las manos cerradas y parece mira todo aquello como si se tratara de una visión desconcertante. A la izquierda, y en el peldaño de la escalera, en primer término, se ve un joven alto, sin duda el segundo hijo del Duque, D. Juan, que tiene la mano derecha cerrada, sosteniendo un sombrero. Mira silenciosamente al niño pequeño que está llorando. La iluminación es más brillante sobre S. Francisco, vestido de armadura; sobre su hijo mayor, con vestido rico amarillo y también sobre el niño pequeño y las caras de las dos jovencitas, con pañuelos. La escena está envuelta en una suave penumbra, cosa que contrasta con el boceto. También la luz le cae muy baja. En contraste con el boceto también, toda la composición es más real. Se ve bien cuando se comparan las balaustradas de las escaleras. Los resultados de esta nueva disposición así como los cambios de los efectos de luz, es lo que lleva a centrar la atención en el grupo central.

Nordstrhom compara esta pintura con otro cuadro "Los desposorios de la Virgen", de San Sulpicio de París. Es del pintor del s. XVII, de la escuela de Madrid, Antonio Pereda. Para Beruete la composición y trajes son vulgares. Reconoce el acierto en la captación del ambiente lo mismo que en la profundidad de los últimos términos y en la iluminación de la escena. Sánchez Cantón hace notar cómo Goya aquí tuvo la precaución de siempre, de hacer dibujos y bocetos previos. En cuanto a su colorido —verdes, leonados y cárdenos, dominando— le hacen pensar en un preludio de la escuela romántica. Desde luego hay en el cuadro un anhelo de exaltar la luminosidad, el movimiento. La expresividad de algunas actitudes, lo hirsuto de algunos rostros, sorprenden por su realismo y justeza de modelado, así como de factura, de sueltas pinceladas y acabada ejecución. Su colorido, cálidas tonalidades que paulatinamente se van rebajando, y se oscurecen hasta sumir en la penumbra parte de la composición, evidencian el dominio de Goya sobre el color. La técnica es de

asombrosa libertad y soltura. En la escalinata cabría pensar en un atisbo de Tiépolo y su escuela.

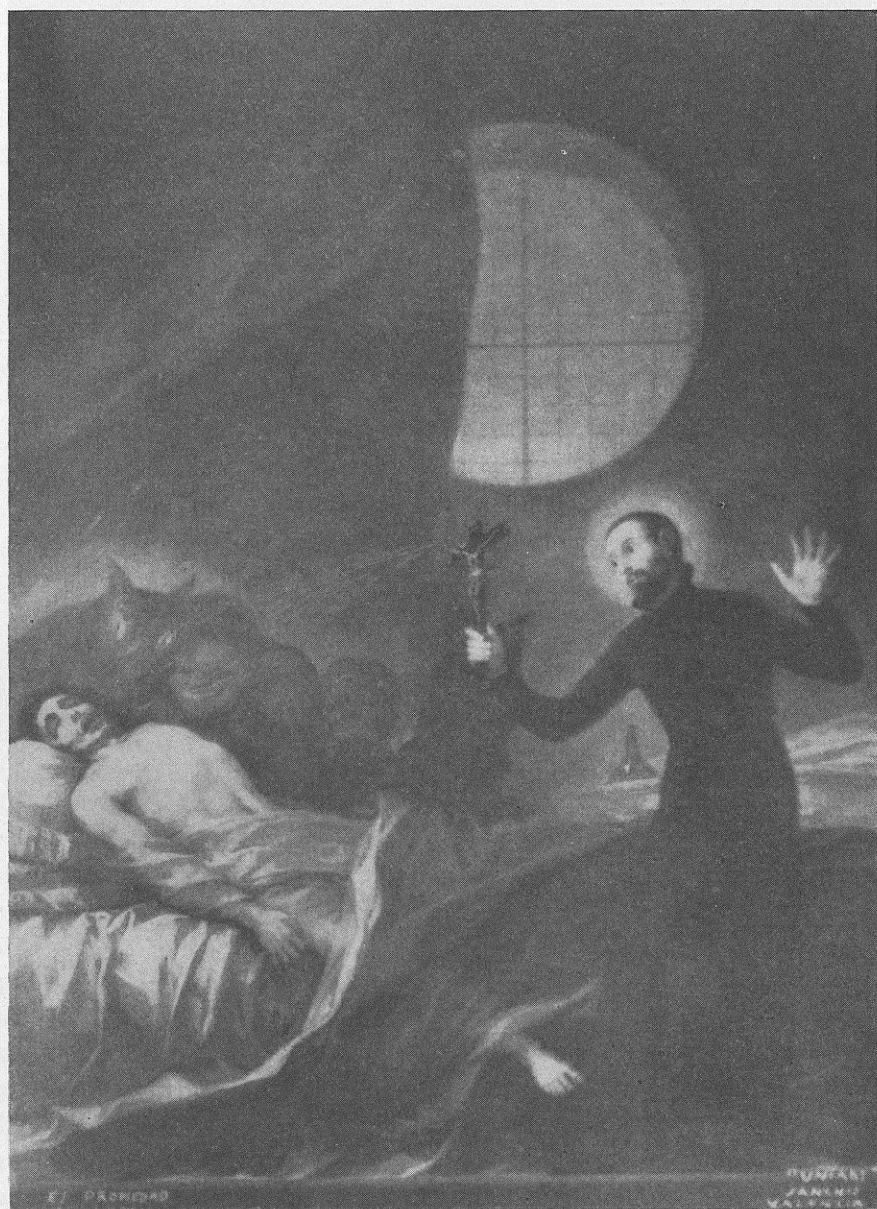
No cabe en los límites de un extracto un estudio más detenido de la obra. Sí, señalar, que, sin dudar, en el origen del encargo de este cuadro, escogido el tema por la de Osuna, haya habido un afán de grandeza familiar. Se aprecia bien cómo el hijo mayor, gracias a la perspectiva y a la luz del cuadro, juega un papel tan importante como el del padre mismo. ¿Pretende simbolizar con esto, la gloriosa estirpe de la que descendía su familia? Cabe pensar en un afán de añadir fama a la Casa de Osuna, añadiendo a la suya, la del Santo antecesor.

De la otra obra de la Catedral, "S. Francisco de Borja y el moribundo", se ocupan ya varios biógrafos de Goya. El Marqués de Lozoya hace destacar cómo en la serie de producciones de Goya, en los primeros años del siglo, no hay, lo mismo que en la numerosa colección de grabados y dibujos, aquel piadoso humanismo, lleno de comprensión, de un Cervantes o de un Velázquez. Califica la obra satírica de Goya, de dura, acomodada a un genio amargado, como fue el suyo. Contraste todavía mayor cuando se piensa que es entonces cuando aparecen y luego se prodigarán más, esas figuras monstruosas y tan horribles, que muy rara vez asomaban en sus tiempos de un optimismo más alegre y que aparecen ya en el cuadro de S. Francisco de Borja con el moribundo, que aquí se estudia.

De ello, el interés de este lienzo para conocer el fascinante desarrollo del arte de Goya.

En el Museo del Prado se conserva un dibujo a carboncillo, sobre papel blanco. Mide 32 x 25 cms. El santo está de perfil, cerca del extremo del cuadro. Al lado de la cama, hay como tres cabezas con alas, flotando en el aire, que podrían parecer ángeles. A la derecha, en el fondo, un diablo, también con alas y como asustado, da la impresión de que va a salirse del cuadro. Nordström ve todavía mucho de la tradición rococó en este primer dibujo. El boceto del Marqués de Sta. Cruz mide 37 x 26 cms. Aquí la composición cambia radicalmente. Solamente la parte superior del cuerpo desnudo y la atormentada cabeza del moribundo están en la misma posición del dibujo. La mano derecha que allí descansa sobre la cama casi horizontalmente, está ahora como caída hacia la derecha, primero como descansando sobre la cama y después colgando de ella oblicuamente y en la misma dirección que el brazo. También es distinta la posición del Santo, más a la derecha y más alejado del ago-





“San Francisco de Borja exhortando a un moribundo”

Catedral de Valencia



Retrato del pintor Francisco Bayeu

Museo de Bellas Artes de Valencia

nizante. Su actitud le hace decir a Sánchez Cantón que hay inspiración de Miguel Ángel Houasse. Le recuerda en efecto, esta afinidad, su pintura "Aparición de S. Juan Francisco de Regis a la Madre Montplaisant". Sin embargo, aquello es totalmente diferente. En la pintura de Houasse, es la revelación de un santo lo que allí tiene la Madre, mientras que en el cuadro de Goya no hay éxtasis religioso alguno. Son tres o cuatro criaturas diabólicas, que acosan aquí a un moribundo. La gran ventana redonda, en parte cubierta por un cortinaje azul es como una gran luna que proyecta una luz fantasmal dentro del cuarto. Pero otra luz, dramática, ilumina desde la izquierda al moribundo, que está pálido y convulsivo. Lleg a iluminar también la ascética cara y las manos del Santo.

Aunque difieren los asuntos, hay aprovechamiento innegable, con la adición personalísima de los demonios, en figura de monstruos "inverosímiles".

La sangre roja, desde el pequeño Crucifijo que tiene en su mano el Santo, está rociando el cuerpo del pobre agonizante y la sábana, blanca, en el suelo tiene ya color rojo. Detrás de la cama, a la izquierda hay en una luz oscura, grisácea-rojiza, por lo menos, tres bestias demoníacas. La de la derecha parece tener cara de perro; de murciélago, las otras dos. El cortinaje azul forma aquí una especie de dosel sobre la escena del infierno. En contraste, en cambio, con la oscuridad de esta pintura, el fondo, detrás del Santo, está en azul claro o azul gris, con algo de rojo. Quizás lo que más resalte en estas variantes son los monstruos, más fantásticos y numerosos. También, quizás, la vidriera de la claraboya, que es de un emplomado más menudo en el cuadro que en el boceto. La pintura ya terminada parece más exacta y claramente expresada. La ventana, redonda, con el cortinaje de color azul, es una sombra que parece una luna pálida. Las criaturas diabólicas están una junto a otra como vigilando al agonizante. Primero, un animal semejante a un gato, con unos ojos muy grandes abiertos y brillando en la oscuridad. Tiene las orejas levantadas y puntiagudas. En el centro, la ancha y burlona cara de una bruja o diablo, y después, una criatura indeterminada con alas de murciélago. Todos tienen sus cabezas más grandes, en proporción, que el hombre. Las rodea aquella luz rojiza, en la oscuridad, como un reflejo de las llamas del infierno, en contraste muy pronunciado con la aureola celestial que tiene San Francisco sobre su cabeza.

Los dos, el hombre agonizando y especialmente el Santo, aparecen en esta pintura más vueltos hacia dentro, más lejos del espectador y más cerca uno de otro. Así la composición ha resultado más cerrada en sí misma.

S. Francisco aparece ahora mirando al moribundo. El hecho de volverse al moribundo un poco hacia el centro hace el efecto de aumentar el interrumpido silencio, por el esfuerzo de la cara, atormentada en la jadeante respiración. Las convulsiones parecen haber llegado a su límite. Y que Goya retrata el preciso momento que precede a la muerte. Los animales d'abólicos, inclinados hacia el moribundo, vigilan el momento exacto de la toma de posesión de su víctima. Y el mismo Santo, como atemorizado ante el espectáculo, extiende el Crucifijo en sus manos. La mano derecha del Crucifijo está suelta, enviando sus rayos de gracia, rayos de sangre roja, hacia el atormentado agonizante.

La luz, en la habitación oscura, es más brillante sobre el moribundo, especialmente sobre su cuerpo, cama, sábanas blancas y almohadas marrones, así como también sobre la cara y las manos de S. Francisco. Pero aquí la luz no refleja tanto el contraste, menos marcado que en el boceto. Es lo mismo que ocurre con el cuadro de la "Despedida", donde la luz está baja.

¿Cómo se le ocurrió a Goya llevar al lienzo una escena así? Para Nordström, en David está la explicación. Dice que en su conocido "Morceau de reception" para la Academia, "La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector, son mari", de la Escuela de Bellas Artes, de París, pintado en 1783, encontró Goya una fuente de inspiración. Porque le parece cierto, que estos dos pintores coincidieron alguna vez y que, de todos los hombres que Goya había conocido en Italia, en su vejez no hablaba más que del pintor David. Incluso llega a afirmar, que trabaron una gran amistad. Yriarte y Matherón, parece que hablan en este sentido, pero es difícil certificar este encuentro ya que Goya estaba en 1771 en España y David llegó por primera vez a Italia en 1775.

¿Hay algo de común entre las dos obras? La diferencia esencial, quizás esté en la actitud tan distinta de ambos pintores, ante la representación de la muerte. Reflejo sin duda, del concepto que tenían de ella. En el caso de la pintura de David, el muerto, Héctor, aparece con una normalidad tal, que hace encontrarlo hasta un cuerpo hermoso. Para Goya, la idea fundamental era totalmente distinta. El pecador de su escena no era



ningún héroe, pero el Santo le había expulsado el espíritu malo y aquel hombre quizás podría morir sin turbación y con calma. Goya, lo que había pintado era la transformación del alma de aquel hombre, como consecuencia de un milagro, cuando aquella sangre del Crucifijo había regado el cuerpo atormentado del pecador. Pero si se piensa, que veinte años más tarde, en Madrid, Goya quiso pintar no sólo una lucha heroica, la del 2 de mayo, sino además, y sobre todo, la reacción individual, el 3, de unos hombres en los segundos anteriores a la realidad que supone la muerte ¿no encontraríamos algo de afinidad con la escena representada en el lienzo de la Catedral de Valencia?

Para David, las bestias diabólicas, se ocultan en la oscuridad del cortinaje.

Cabría también pensar en otra fuente de inspiración para esta obra de Goya. Se trata de un artista suizo, que trabajaba fundamentalmente en Inglaterra. Su nombre era Johan Heinrich Füssli, y vivió por los años de 1741-1825. Su conocida obra "Pesadilla" causó gran sensación y le dio fama en toda Europa. Desde luego, esta escena es más teatral que la del cuadro de Goya. La figura de la mujer tiene muy poco que ver con la figura del condenado de Goya. Pero los monstruos que Füssli pinta sobre el pecho, el cortinaje, la mesa con los accesorios, la atmósfera tenebrosa, todas estas cosas recuerdan la pintura de Goya. En realidad, en la obra de Valencia, lo que interesa realmente al artista es el punto oscuro de la cara del agonizante en su desesperanzada lucha contra la muerte y los terribles monstruos. El Santo y el milagro en sí mismo, no le interesaban tanto. Es decir, Goya estudia la profundidad y desesperación del tormento. Por supuesto, este cuadro no nos habla con aplauso del sentimiento religioso de su autor. Es sí, un hermoso ejemplar de su arte en cuanto a pintura se refiere, pero en modo alguno lo puede ser de un sentido auténticamente cristiano, que refleje el pensamiento del autor en este punto.

Técnicamente, hay pinceladas vibrantes, sueltas, nerviosas, con matices delicados en sus tonalidades. De apagado colorido, hay un supremo acierto en la captación del ambiente, del aire y de la luz. Conocida de todos la leyenda sobre el origen de las ropas que cubren parte del cuerpo del agonizante, se omite por lo reducido en espacio que resulta un extracto como el presente.

Pero el paso de Goya por Valencia, ha quedado marcado no sólo en la Catedral, sino en algunas iglesias de la ciudad, en casas particulares y sobre todo en el Museo de San Pío V.

También es conocida la visita que Goya hizo a la Academia de Bellas Artes de San Carlos. El hecho anecdótico se ha ido transmitiendo. Al entrar el pintor en una clase de dibujo del natural que dirigía Don José Vergara, cuentan que todos los alumnos se pusieron en pie y saludaron respetuosamente al maestro. La impresión de aquellos jóvenes fue de asombro, como es natural y se sentían empequeñecidos, como suele suceder cuando se está en presencia de un hombre genial. Goya, se dio cuenta con rapidez. Quiso entonces dar a los alumnos una prueba de confraternidad. Se sentó en el primer cajón que encontró libre y dibujó sobre un papel, con pasmosa facilidad, el modelo colocado para estudio. Aquel primer asombro que antes sintieran, se cambió ahora en salva de aplausos.

Pero es en el Museo de Bellas Artes donde encontramos localizada la restante obra de Goya en Valencia. La sala que ocupan los cuadros en el Museo corresponde al número XLIX. Está dedicada fundamentalmente a Goya aunque tiene otros cuadros que no fueron pintados por él. Se le atribuyen con bastante probabilidad dos de ellos que se conocen por "Juego de niños: el paso o el marro" y "Juego de niños: el balancín". Son apuntes briosos y sintéticos, cuya brevedad aumenta el encanto e interés.

En la misma sala se expone un autógrafo de Goya. El oficio donde agradece el nombramiento de Académico.

Lo demás de Goya en la sala, todo son retratos. El de Bayeu, es un lienzo de 1,07 × 0,80. Representa al cuñado de Goya, Francisco, de más de medio cuerpo. Está ante un lienzo, en el que pinta. Se puede leer al dorso: "Dn. Fco. Bayeu Pr. de C.<sup>a</sup> por Frco. Goya. 1786". El Catálogo más reciente del Museo, da el dato de que fué regalo de D. Benito Montfort a la Academia de San Carlos. Por coincidir con la fecha en que Goya fue nombrado proveedor de diseños para la Fábrica de Tapices, parece que la gratitud a su cuñado, por quien consiguió el puesto, fue el motivo de su ejecución. Eran aquellos años precisamente en que las relaciones amistosas de ambos cuñados no andaban muy bien. Se sabe que Goya no quedó satisfecho de su obra. No le había salido a su gusto y menos la consideraba con categoría para ser presentada a un pintor poco amigo... Y sin embargo, a muchos les parece que este retrato de Bayeu, es

la expresión más pura del Goya pintor genial de retratos. El mismo Sánchez Cantón lo considera como el más sentido y espiritual de cuantos había pintado hasta aquella fecha. Dice que no encuentra en él, el menor rastro del concepto de Mengs. Le ha desaparecido toda dureza de dibujo, todo esmalte. La figura allí se concreta como una masa corpórea y luminosa. ¿Pintaría también con esos mismos pinceles sus mejores cartones como "El Albañil herido", "La Vendimia", "La gallina ciega"?

Mayer lo valora hasta el punto de considerarlo lo más artístico de su producción, como retratista, en esa época. Resalta su colorido verdegris-negrusco, que lo hace parecer más que del período gris-plata, una obra precursora del arte monumental del maestro, que, con frecuencia, renunciará a la riqueza cromática.

El cuadro es eso. Sobre un fondo de tonalidades grisáceas, que parecen esfumarse en sombras, se destaca, soberbia e impresionante, la figura del pintor. Está modelada con amplias pinceladas de claras tonalidades, mientras que en la blanca chorrera de encaje y en la mano, en que tiene entre sus dedos el pincel, se acusa el mismo influjo que en Goya ejercieran también las obras de Velázquez. Franca pincelada, ejecución suelta, modelado de luces con gran masa de color, hacen que esta brillantez contraste con las tonalidades apagadas y oscuras de su colorido. Es como una aclaración del colorido, con tendencia cada vez mayor, a tonos más delicados, que, luego de llevar a carnaciones algo rojizas, darán, como aquí, en ese gris-plata de los años 1780-1790. Como si la paleta estuviera matizada incluso en el rojo, verde y amarillo, no faltando nunca el azul ni el blanco. Se aprecia perfectamente en este cuadro, como en los demás de la Sala, que son de mano de Goya, el uso de un lienzo fino, con trama y urdimbre iguales. Su preparación, como es lógico, por influencia de la época, está hecha a base de colas y almagras. De aquí el constante peligro de que las humedades vayan debilitando su pintura. Se observa el procedimiento más típico de Goya. Tendencia a restregones y manchones, cosa que siempre le dio a Goya una técnica muy personal y por lo mismo, difícilmente imitable.

Con el retrato de Bayeu, que estudiamos, ocurre esto. Las encarnaduras están tratadas a base de muy poco empaste, por veladuras. En cambio, en las telas se advierte un empaste más recio, llegando en algún caso, como en la camisa y en la gorguera, a colocar el color en grandes masas y con relieves muy pronunciados.

Como siempre se ha reconocido, entre la cara y el resto del cuadro, hay una diferencia abrupta. El rostro aún acusa una construcción patente, plástica. El cuerpo es, en cambio, objeto de una técnica insinuada y aparental, en la que el dibujo, no faltando, palpita al través de formas y perfiles huidizos e impalpables, de los que la pura mancha es el más elocuente vehículo.

En este retrato ha desaparecido ya la pincelada larga aceitosa, ese aprovechar el "churre" de los colores, para sustituirlo por pinceladas pequeñas, que no se unen, que no se funden, con objeto de dar a la pintura una viveza y una vibración, de que necesariamente tiene que carecer la pintura de pincelada amplia y larga, técnica en la que ya Goya se muestra genial precursor del impresionismo francés.

¿No sería más acertado decir, que Goya llevaba el impresionismo en su obra toda? Tendrán razón, sin duda, quienes ven un Goya antiguo y moderno a la vez, heredero de la tradición y precursor de todas las novedades.

Hay toda una problemática planteada en relación con los otros retratos de Bayeu: el que figura en el Museo del Prado y el autorretrato del Marqués de Toca. La tesis a que se refiere el presente extracto, la estudia en profundidad. Baste aquí sólo el comentario a que no sólo con esos dos cuadros, sino con alguno más, han llegado a relacionar otros estudiosos, la obra de Valencia.

También con su problemática concreta, aunque de distinto orden, se presenta el retrato de doña Joaquina Candado, supuesta ama de llaves del pintor. Es un lienzo de 1,66 × 1,11. Destaca sobre un fondo de paisaje oscuro, una figura femenina, de señorial elegancia. Está sentada sobre un tronco cortado, como si fuera al borde del camino. Viste traje negro, con mantilla, guantes amarillos y altos. De pequeño talle, pero bien proporcionada. A sus pies, un perrito habanero. Se supone pintado hacia 1795 —dice el Catálogo del Museo—. Y añade el dato, que se relaciona con la carta antes comentada, de que su realización tuvo lugar, cuando Goya acompañó en Valencia a su "ama de llaves", a dar una vuelta por la Albufera. Hay todo un mundo de extrañeza alrededor de la protagonista de la obra. ¿Modelo de la Maja Vestida? ¿Y ese perrito habanero, no podría ser el mismo de varios retratos de la Duquesa de Alba?

Yriarte, Beruete ... hablan de una tradición, que también se relaciona con el viaje de 1790 a Valencia. Lo que sí es coincidencia común, es la



rapidez con que se ve, está realizado. Y aquí coincide también la tradición de aquella tarde en la Albufera, en compañía de unos amigos, que animan a Goya que la retrate, admirados de su belleza. Se cita también la dehesa llamada del Patriarca, en Burjasot ... Parece que lo comenzó al aire libre para terminarlo al día siguiente. Hace pensar este cuadro, en un Goya intérprete de un ideal de belleza femenina, delicada y elegante, aunque tal vez un poco enfermiza. Ideal que piensan muchos, lo encarnó en la de Alba y que lo repitió en lienzos y dibujos.

La técnica de este retrato es variada. El modelado de su rostro es de factura de pintura inglesa. El traje y la mantilla, son simples veladuras y tenues pinceladas. Hay en el retrato brillantez y esmaltes. Sombras otra vez claras. Sobriedad y riqueza en las tonalidades, mientras el modelado es preciso y escrupuloso. Goya da aquí, junto a la flexibilidad y elegancia de Doña Joaquina, un sentido muy acertado de atmósfera. Está ejecutado todo casi en blanco y negro, salvo en las tonalidades sonrosadas del rostro. Tanto su porte como el atuendo, están maravillosamente tratados. El paisaje en que ha querido retratarla, hace pensar en las características de la actividad pictórica inglesa, de aquella época. A quienes han estudiado un poco este cuadro, les recuerda al de "Mrs. Robinson", de Gainsborough. En realidad, esta nota inglesa no se encuentra en Goya de modo pasajero, puede apreciarse en toda una serie de obras pintadas hacia 1800.

Aquí apenas se puede hablar de paisaje, aunque éste constituya casi una excepción. Porque siempre los elementos preferidos de Goya son exclusivamente humanos.

La figura de Doña Joaquina Candado, parece aquí ennoblecida. La parte superior de la cabeza se pierde entre las sombras oscuras del fondo. La frente, casi oculta por los despeinados rizos que le caen, tiene la misma tonalidad que el resto de la cara. Todo el cuadro habla de flexibilidad y elegancia, colorido cuidado y armonía.

Son varias las copias del mismo en España y en el extranjero, todavía no estudiadas en profundidad. Quizás la mejor sea la de la colección Niarchos, en París.

Ese buen amigo de Goya, "conocido en toda Valencia por su afición a las ciencias y a las artes", aparece en el cuadro del Museo con el título "Retrato de D. Mariano Ferrer" y deja ver la magnífica calidad pictórica de Goya, junto con su enorme potencia expresiva y su poderosa vitalidad. Va vestido con un atuendo vistoso y elegante. Todo el cuadro es

un prodigio de frescura y de color. Amplitud en la ejecución pictórica, fuerza de verdad, calor de sentimiento. En cada uno de los detalles, lo mismo que en el acento del colorido, late todo el carácter de Goya. Pero ¿cabría ver aquí, al menos, un atisbo de ese "muñequismo" que Ortega y Gasset, le achaca a Goya? Otra vez vuelve a salir, en este retrato el blanco brillante, destacando sobre un fondo oscuro para reaparecer de nuevo sólo en sombras que se esfuman. Es menor el realismo en esta obra que en el retrato de Bayeu; domina una sensación de convencionalismo extremado. Al ser recientemente restaurado, ha recuperado la frescura de sus primeros tiempos y aunque ha ganado la viveza de su expresión, sin embargo, no parece una de las producciones más felices de Goya.

Otro de los retratos de la misma sala del Museo, es el del grabador valenciano, Rafael Esteve. El cuadro representa al famoso grabador, de más de medio cuerpo, sentado ante una plancha de cobre y con el útil de grabar en la mano derecha, que también sostiene la plancha. En ella se puede leer el nombre de Esteve y ... "por Goya. 1815". Está representado el grabador como de unos cuarenta años, que son los que debía tener entonces. En su gesto aquí, Esteve, no parece un hombre concienzudo y maduro, sino más bien un "petimetre" escapado de los sainetes de D. Ramón de la Cruz, con quien tantas veces se ha relacionado la obra de Goya. Pero ¿hay sonrisa en su mirada o más bien es una sonrisa burlesca, irónica? No hay en este retrato la seriedad del cuadro de Bayeu, ni el alma que pone Goya en el retrato de Dña. Joaquina Candado. Tampoco en la mano ha sido muy feliz Goya, es una postura forzada, en franca oposición con el naturalismo que le es característico. Sí se puede hablar de variaciones de luz y de color. Esa identificación de tono y color, es gracia de Goya. En una palabra, en este cuadro hay una falta patente de espíritu de individualización. No le interesaba a Goya y no la hizo. Es interesante, al respecto, una anécdota que se le atribuye. Dicen que en cierta ocasión se le señalaron, por ciertos críticos de pintura, los defectos, que según ellos, al ser eliminados, prestarían mayor realce a la producción del pintor. Y cuentan que a estas objeciones él solía responder "yo no veo cuerpos iluminados y cuerpos no iluminados. Mi vista no descubre jamás líneas ni detalles. No cuento los pelos de la barba del hombre que pasa, ni me fijo en los botones de su vestido y ... mi pincel no debe ver más que yo".

Hasta aquí, la producción en el Museo. La tesis estudia en otro capítulo la posible existencia de otras obras de Goya, propiedad de particulares, muy difíciles de localizar hoy. Entre ellas, la más interesante, el retrato del Arzobispo de Valencia, Don Joaquín Company, es una obra de sobrio colorido. Perteneció a la Parroquia de San Martín, en Valencia y de allí desapareció en 1936. Todavía se hacen gestiones para dar con su paradero sin que hasta el presente se haya conseguido nada.

El aspecto de Goya grabador, precisamente en Valencia, se estudia en función de unas planchas de la Tauromaquia que adquirió en París el grabador Ricardó de los Ríos. La pregunta se la hace D. Manuel González Martí: "¿grabaría Goya en Valencia, entre otras, algunas de las planchas de su famosa Tauromaquia?". A él la razón le parece bien clara. Se posee, en efecto, una serie de estas láminas, "pruebas de estado", sin numerar en el Museo Taurino de Valencia. A alguna de ellas le falta el acuatinta y son procedentes de la colección de estampas que poseía un Académico de San Carlos de Valencia, contemporáneo de Goya y muy aficionado a las artes gráficas, que llegó a cultivar aunque no alcanzó gran fama. De ahí que el problema se plantea así: si Goya no las grabó en Valencia ¿por qué iba a remitir a un artista amigo, unas pruebas que aún no se habían terminado, que todavía llevaban la numeración hecha a lápiz por su propia mano, junto con otras pruebas ya del todo perfectas? También cabe más la suposición, y así lo cree González Martí, de que, tiradas las dichas pruebas por el propio Goya, para estudiar el estado de las planchas, fuesen recogidas y guardadas con cuidado por una persona que supo apreciarlas y valorarlas en su justo mérito.

Pero ¿termina aquí la obra de Goya en Valencia? Un capítulo más en el trabajo, va dedicado a estudiar los que fueron sus amigos, más que seguidores, en Valencia. Y se ocupa de Agustín Esteve y de Asensio Juliá, el "Peixcadoret". Agustín Esteve, parece un pintor secundario, si bien el hecho de vivir al mismo tiempo que Goya, haya podido influir en que su figura no resaltara más. En realidad, más de una vez, las obras de Esteve han sido atribuidas a Goya. Debe haber, pues, una gran semejanza y afinidad, desde el momento en que su diferenciación no es tarea del todo fácil. Ocurrió esto con el cuadro del décimo Duque de Osuna, D. Francisco Téllez Girón, pintado de doce años, con uniforme de marino. Se le atribuyó a Goya y en realidad, tenía algunas características de su estilo, aunque se podía observar que carecía de muchas, propias de Goya,

como vivacidad, frescura de ejecución, vigor plástico, etc. ... Para D. Elías Tormo, Esteve, es el verdadero padre de muchísimos de los cuadros que se confunden con "goyas" de la segunda época. Mayer habla de que Goya le había encomendado reproducciones de sus obras. Pero ¿cabía en el genio de Goya, esa limitación en originalidad que supone toda copia? Martín S. Soria al estudiar a Esteve, deja bien claro, que esa confusión o coincidencia entre los retratos de Esteve y Goya, se da, por lo general, en obras realizadas por los años 1790-1800.

Asensio Juliá, más académico que Goya, tiene obras muy bellas, si bien carece de la genialidad creadora de su maestro. Imitó a Goya en cuadros y dibujos de asuntos de guerra. A pesar de las pocas noticias que se conocen de su persona y su obra, consta que fue discípulo de Goya y que trabajó bajo su dirección en repetidas ocasiones. Lo que hace muchas veces que sus obras puedan considerarse como de Goya, es la factura y técnica de algunas de sus pinturas, sus fondos e incluso, la preparación y clase de los lienzos. Como además, en algunas de sus obras, y sobre todo en las más tempranas, se revela como un artista ya formado, se puede sospechar que no siempre sean obras suyas y que posiblemente existirán muchas sin firma, porque ésta se haya hecho desaparecer y así pasen como pintadas por Goya.

La relación de Goya con Valencia, tiene también una dimensión algo más amplia... Pintó en Valencia, aquí dejó huellas de su arte. Pero sería muy poco, si para él Valencia hubiera supuesto sólo esto, unos cuadros en la Catedral y en el Museo. Pero el color de la tierra valenciana, su alegría y su música, le impresionaron vivamente. Goya había sido un pintor eminentemente popular, maestro de ese género. Para él, el pueblo, su vida, sus diversiones, sus riñas, sus tipos, fueron musa de cada día. ¿Algunos tapices de Goya no hacen pensar en el teatro de Don Ramón de la Cruz...? ¿No iba a ser Valencia por estos conceptos, algo importante en la vida del pintor? Valencia vivió en sus cuadros y junto a héroes o tipos populares, pintó al valenciano en su indumentaria, en su manera de ser. Debió estudiar con fijeza el tipo del labriego valenciano. En su retina se habían grabado los pintorescos "zaragüelles" y demás indumentaria de los campesinos de la región levantina. También la laboriosidad y la firmeza en el amor a la tierra, su valor en las pendencias, debieron quedar en su memoria. En tres de sus obras se puede observar cuanto aquí se afirma: "El

Cacharrero”, “La Lucha del Dos de Mayo en Madrid” y “La Riña en la Venta Nueva”.

La descripción, del propio Goya, del cartón del Cacharrero, dice así: “un *valenciano* vendiendo vajilla, dos señoras sentadas eligiendo para comprar, una vieja sentada al mismo fin, a un lado, dos caballeros sentados sobre unos ruedos mirando un coche que pasa por delante; en él se ve una señora, detrás los lacayos y un volante y un cochero en su pescante”. La vajilla parece toda cerámica de la fábrica de Alcora. El “valenciano” lleva aquí una casaca más rica que en los otros cuadros, tal vez porque no es un carácter de pendencia el que aquí ha querido darle Goya.

En “La riña en la Venta Nueva”, se pueden ver un calesero, dos mozos, un *valenciano* y cuatro arrieros, que primero riñen, se golpean después, e incluso parece que terminen mordiéndose a la puerta de la Venta Nueva. El valenciano, casi en primer término, lleva la indumentaria típica del labriego de su tierra. De las tres obras, es la más clara en este sentido. “Espardenyas”, “calces”, “zaragüelles” y la “faixa”... Sánchez Cantón, con todo, ve un murciano. En cambio Yriarte había hablado de dos valencianos ... a la puerta de un mesón, riñendo.

En “La lucha del Dos de Mayo en Madrid”, aparece también clarísimo, un valenciano. Es el que está en la parte izquierda del cuadro, luchando a brazo partido, con un francés que parece ya desistir de su fiereza. El valenciano es todo ardor en esta lucha, está poniendo en juego toda la reserva de sus energías, y es quizás, de lo mejor de la obra. Viste también las típicas “calces” de huertano, blancas y va calzado con las “espardenyas” de un color terroso. La “faixa” es aquí de tono azul suavizado con blancos. La camisa va abierta por detrás de modo que permite el movimiento violento del hombre que quiere eliminar a su enemigo. Es, tal vez, uno de los protagonistas más importantes de esta escena ya que se destaca de esa masa que Goya ha querido pintar, como representación de todo un pueblo herido en lo más hondo de su honor. El resto de los personajes nada supone.

\* \* \*

Ésta, en líneas generales es la obra de Goya en Valencia. Aunque no es abundante, sí es suficiente para poder estudiar en ella contenidos humanos, procesos en su evolución pictórica, su actitud ante el mundo e

incluso, sus concepciones políticas y religiosas. No se le puede situar en un estilo artístico determinado. Fue revolucionario, a unos maravilla, a otros sorprende, a todos interesa. Pero Goya, nacido para rebasar estilos, límites de espacio y tiempo, como dice de él Gaya Nuño, une lo que pasó con lo que ha de venir. Es de todo y de todos, es barroco, vive en la época del apogeo rococó y traspasa sus propias fronteras, llegando al impresionismo...

Valencia puede ofrecer su "barroquismo" tradicional, en los cuadros de la Catedral, en opinión de Lafuente Ferrari. La influencia rococó se escapa por su pintura y la encontramos en la policromía deliciosa de los pajes, en la parte de atrás de la carroza del Cacharrero. Y para Nordström, en el primer dibujo o diseño, que conserva el Museo del Prado, del cuadro "La muerte del pecador impenitente".

Una vinculación al Romanticismo también en el cuadro anterior. Un romanticismo bastante más macabro que el inglés, aunque tal vez fuera la herencia de Cadalso en sus "Noches lúgubres"...

Los preciosistas también podrían reclamarlo como exponente de su arte, por el primor y seguridad en la pintura de encajes, filigranas, rasos y sedas, como en el cuadro de doña Joaquina Candado.

Y finalmente el impresionismo, aparece en el soberbio retrato de Bayeu, en la chorrera de encaje y en la mano, donde acusa esa franca pincelada, ejecución suelta, modelado de luces con gran masa de color, que hace que esta brillantez contraste con las tonalidades apagadas y oscuras de su colorido.

La influencia inglesa, ya la vimos en el retrato de doña Joaquina. También el mundo de los "sueños y de los monstruos" está en Valencia representado, con una anticipación sorprendente.

Las "masas" en Goya como protagonistas de la acción, nos las deja ver en "La lucha del Dos de Mayo".

En resumen, ese Goya "genio póstumo, talento célebre", de que hablábamos al comienzo, posee también un lenguaje pictórico puro, que también se puede encontrar en su obra de Valencia.

Como conclusiones de este trabajo podríamos dejar reseñadas las siguientes:

1.ª Consta que Goya, durante su vida se relacionó en distintas ocasiones con Valencia. 2.ª Esos contactos se debieron, en gran parte, a la Casa de

## GOYA Y VALENCIA



Osuna, por su amistad con el pintor. 3.<sup>a</sup> Se ha *documentado* lo que hasta ahora se tenía como tradición: la estancia de Goya en Valencia en 1790. 4.<sup>a</sup> Que esa estancia se ha comprobado por unas cartas inéditas en su mayoría. 5.<sup>a</sup> Que en Valencia pintó el retrato de doña Joaquina Candado y los de algunos amigos. 6.<sup>a</sup> Que entre sus amigos y seguidores figuran valencianos, como Agustín Esteve y Asensio Juliá. 7.<sup>a</sup> Que muy probablemente en Valencia se grabaron algunas planchas de la "Taurómaquia". 8.<sup>a</sup> Que en la obra de Valencia, se pueden encontrar algunos reflejos de la evolución pictórica del artista. 9.<sup>a</sup> Que, en algunos de sus cuadros, se encuentra la figura del labriego valenciano, lo que hace pensar que debió estudiarlo con fijeza.

NOTA.—Para comprobación de citas y para un estudio más detallado, nos remitimos a la tesis "Goya y Valencia".

ACABÓSE DE IMPRIMIR ESTA OBRA  
EN ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A.,  
DE LA CIUDAD DE VALENCIA, EL  
DÍA 31 DE AGOSTO DE 1971, FESTIVI-  
DAD DE SAN RAMÓN

LAUS ☩ DEO