

## INFLUENCIAS ICONOGRAFICAS DE GOYA EN LOS ARTISTAS EXTRANJEROS\*

**Juan Antonio Muñoz Sebastián**

\* Texto de la conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española el 28 de mayo de 1987 dentro del III Curso de Arte e Iconografía.

### Introducción

La selección de unos pocos artistas españoles de calidad sobresaliente, incluye necesariamente a Velázquez, Ribera, Morillo, Dalí y Goya. El tiempo decanta la magnitud de los pintores, sirviendo de faros luminosos para tantos otros que les suceden. Unos han gozado de la fama desde el inicio, caso de Morillo, otros avanzan a los primeros puestos del aprecio tras largo olvido, como el Greco. Y los hay de tal complejidad y fertilidad, que sólo es posible acercarse a ellos progresivamente, al desbordar todas las previsiones. En este caso podemos incluir a Goya. Su influencia en el extranjero alcanza magnitudes asombrosas, allí se capta el universalismo de nuestro pintor, tanto en la temática como en la innovación formal. "La modernidad que nosotros observamos en Goya tiene dos aspectos que no están separados fácilmente: no sólo es esta visión del mundo nueva y original, mas su técnica es semejante mente única" (1).

Desempeña un papel dentro del arte más allá de simple precursor, llega a situarse en el puesto de un innovador, difundiendo sus obras las nuevas categorías sociales, artísticas y de pensamiento.

La asimilación allende nuestras fronteras, desde el punto de vista icono gráfico, podemos sintetizarla en los siguientes puntos: Los extranjeros han posado su mirada en aquellos aspectos banales y lúdicos, como la candidez de un joven con una silla en la cabeza de Daumier o el guitarrista en Manet. Hay una cierta predilección por las representaciones metaempíricas de los sueños, las visiones, los espíritus o lo fantástico, caso de los hombres murciélagos de Boulaenger, Odilon Redon, las fábulas de animales de Grandville. El tipo de hombre bascula entre lo pintoresco de los majos, el español de capa la modernidad del liberal; la mujer entre el sensualismo de los desnudos y originalidad de la "manola". Numerosas figuras de rostros atormentados y acibarados. Multitudes masificadas y personas desamparadas entre risas disformes. A los retazos de tragedia y dolor se unen los temas de tauromaquia. Por último, captan una sátira política social y la compasión por los débiles. La escasez de influencias religiosas queda explicada por una alta secularización de ciertas élites. En definitiva, la influencia de Goya se produce en una temática muy determinada entre todo el abanico de posibilidades que produjo durante su vida y esa temática está en relación directa con la nueva sensibilidad y mentalidad; aspectos que no vinieron de golpe, sino de una manera progresiva.

Goya fue testigo de los hechos trascendentales que sirvieron de umbral al mundo de nuestro tiempo: ¿Cuales son estos hechos? Desde luego es importante el cambio mental y práctico construido desde fines del silo XVII. Europa está elaborando un nuevo Derecho, lejos del Derecho divino, una nueva moral fuera de toda teología y una nueva política que transfería los súbditos en ciudadanos. Los escritores ilustrados hacían quejarse a viajeros imaginarios, elaboraban el mito del buen salvaje buscando la felicidad, una felicidad puramente terrena. "La primera ley es tener cuidado de sí mismo, ¿no es cierto?" dice Madame d'Epina y (2).

Añadimos los datos de una crítica de los liberales contra el Antiguo Régimen, crítica de los demócratas contra éstos, crítica de los obreros contra unos y otros, y ya en el siglo XX, la crítica al Estado totalitario. "...el arte reflejo de esta mentalidad trataba de expresar

ideales que pudieran ser experimentados tan sólo en el alma individual, y sintiéndose más allá de los límites del razonamiento lógico" (3). Hacemos el recorrido de la expresión de unas personas, de unas sociedades, de una época, todo ello a través de la iconografía. Esta dará el resultado sufrido durante estos dos últimos siglos, siguiendo por nuestra parte de una forma diacrónica. A la par habrá una progresiva captación goyesca, primero de los Caprichos, luego de ciertas pinturas y los Desastres, por último se descubrirán las pinturas negras.

En cuanto al modo de influencia veremos una triple diferenciación: las copias o trasposiciones literales, las citas (empleo de detalles goyescos en composiciones más amplia y las alusiones o referencias (los artistas en este caso se han apoyado vagamente en fragmentos o en la composición general).

### **Goya en el romanticismo**

La revalorización de la pintura española y por ende de Goya, se produce al hilo de la invasión de nuestro territorio por las tropas napoleónicas y el contacto directo de su legado cultural.

A partir de este momento los pintores españoles dejarán de estar incluidos en la escuela italiana, convirtiéndose incluso en modelos de referencia.

Un grupo de funcionarios y militares franceses ejecutaron inicialmente el trasvase de obras a su país de origen (botines, recompensas, compras).

A nivel literario, Jean Francois Bourgoing, antiguo ministro plenipotenciario, realizó un viaje a España en 1788, siendo uno de los primeros en dar a conocer a Goya. En otro nivel más fáctico, el propio pintor aragonés hace el retrato de Ferdinand Guillemardet (1798), embajador de Francia en Madrid, no faltando el de su mujer, pasando el primero al país vecino hacia 1800 (4).

Otros personajes posan ante su paleta, como el banquero de Bayona F Cabarrus y el general adjunto del Rey José I, Nicolás Guye. La personalidad de Goya entra en contacto con las autoridades ocupantes al seleccionar, junto con Maella y Manuel Napoli cincuenta pinturas españolas para formar el Museo Napoleón de París. Estas y otras salidas afectan principalmente á las murillescas y velazqueñas. Las noticias llegan hasta nosotros por las ventas públicas habidas posteriormente, léase el caso del general de División Barón Servatius, poseedor hasta 1854 de "la Marchante de dentelles" y la "Mar chante d'eau de vie" (5).

La Bibliothèque Nationale de París tiene en sus fondos a partir de 1829 un ejemplar de los Caprichos, tras la muerte de su conservador Vivant Denon, pintor, grabador y amigo de J.L. David, cuyo volumen había comprado en Madrid (1809) (6).

Sucede una nueva fase con la campaña de los "cien mil hijos de San Luis" en 1823. Se vuelve a descubrir España, especialmente el recién inaugurado Museo del Prado (1819). Con este motivo los soldados invasores sustituyeron en los museos españoles a los guardas anteriores.

La propia Francia densifica los datos sobre Goya: un cenáculo en torno a Victor Hugo concentra entre 1827 y 1830 a Boulanger, Musset y Petrus Borel. Por otra parte Teófilo Gautier y Gérard de Neval convocan la cita de jóvenes artistas, escritores y periodistas en el apartamento de Doyenné. Allí van Delacroix, Achille y Eugéne Devéria, Camine Corot, Th. Chasseriau, Nantieul, Pétrus Borel, Roger de Beauvais, etc. Su iniciativa les lleva a organizar exposiciones donde reflejan temas españoles.

Prosper Merimée compone ya en 1824 el teatro Clara Gaxul de notable color hispano. Hijo de un secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes, sabe apreciar todo lo artístico. A1 realizar su viaje a España en 1830 copia la Marquesa de Laxán de Goya. Merimée visita regularmente a Delacroix, añadiéndoseles Musset, Mme. Ancelot y otros en las cenas del café Anglais (7).

Los Caprichos de Goya cobran una difusión inusitada. Victor Hugo los aprovecha con macabro humor en Feuilles d'automne (1830). Dedicó el epígrafe del capricho no 64, Buen Viaje a su amigo Ch. A. Saint Beuve y al pintor Boulanger. Nuestra Señora de Paris recoge el personaje de una Joven prisionera tratado en los caprichos 32 y 34 (8). Victor Hugo estaba relacionado en su infancia con los hijos

de Gueye, y el propio padre del escritor tuvo a su cargo la custodia de las pinturas españolas seleccionadas para Napoleón.

Alexander Slidell ensalzaba a Goya en 1831 con *Un Année en Espagne*, fijándose en la crítica social de los *Caprichos*, mientras el Marqués de Custine se conformaba con cinco líneas (9). Así entramos en la década de los 30, de máxima intensidad. El poeta Antonio Fontenay viene a Madrid (1831) como secretario del Embajador en España. Regresa con un volumen de los *Caprichos* que enseña en el Salón de Charles Nodier en Arsenal y, al menos, en las casas de dos escritores.

El *Magasin pittoresque* de 1833 menciona a Francisco de Goya; reproduciendo los caprichos de su Autorretrato, Asta su abuelo y Se repulen.

Terminamos esta introducción, obligada por otra parte, aludiendo al mayor difusor de Goya: Gautier. Dice: "Bahaxona invade el Prado, y os quedais sorprendidos al ver salir una garra con unos puños de encaje o agitarse una pezuña bajo una basquiña" (10).

Teófilo Gautier jalona toda una serie de obras desde los versos de espectros y sombras de Albertus con explícita referencia a Goya, a *Onophrius Wphly* (1832) basada en el capricho *El sueño de la razón produce monstruos*: Escribe un artículo sobre el español en 1838. Tras los Montes, producto de su viaje a España, citará en la posterior edición de 1845 la ermita de San Antonio de la Florida y hasta unas *Escenas de Invasión*. Para Gautier, aquel es nieto reconocible de Velázquez (11) y forma un halo a su alrededor, signo de todo un mito español (12). Veamos ahora esta influencia goyesca en las personalidades más relevantes del período.

Eugene Delacroix (1798-1863). Es el cuarto hijo de un ministro de Asuntos Exteriores durante el Directorio y también prefecto, que cuenta en su haber una amplia cultura, con lectura de autores en griego, latín, italiano, inglés y verosímilmente alemán (13). Gran iniciador del romanticismo con Gericault, le caracteriza el empleo superabundante de elementos literarios y dramáticos, donde "el poder de la forma ha alterado la razón" (14).

El aprecio por Goya debe remontarse a sus estudios en el Lycée, siendo compañero de dos hijos de Ferdinand Guillemardet. Este poseía en casa un retrato de su mujer realizado por el aragonés.

Se inicia en el aguafuerte hacia 1814, cambiando el grafismo por el calroscuro a la par de la influenció goyesca entre 1818 y 1819 (15). ¿Quién le mostró los *Caprichos*? Existe la hipótesis de un volumen adquirido por Guillemardet en Madrid, ya que precisamente posaba ante el gran maestro entre la finalización de los grabados y su puesta en comercio (16).

Delacroix sigue fielmente los *Caprichos* en un conjunto de veinticuatro láminas (según L. Matheron, 1889), diecisiete de las cuales están depositadas en el Louvre y las restantes en colecciones privadas (Paul Alfassa, Maxcel Guérin, Aubry, etc.) Mostró aquellos a diversas amistades: Eduardo Guérin (pintor y posterior director de un Journal), George Sand, Musset, etc., lo que supone un círculo amplio de apreciadores goyescos.

Delacroix utiliza la pluma consiguiendo un resultado más lineal que Goya en los casos de *Ni así la distingue*, *El amor y la muerte*, etc. Al cambiar la técnica empleando el aguafuerte desarrolla efectos más sombreados, por ejemplo en: *Que viene el coco*, *Que se la llevaron*, *A caza de dientes*, *Nadie se conoce...*

Algunas láminas presentan aglomeraciones de apuntes recogidos desde diversos *Caprichos*; tal es el caso de aquélla con detalles de los números 13, 46, 54, 57, 58 y 79. En todas estas láminas se nota un descubrimiento de lo que es un nuevo tipo de belleza femenina. Veamos lo que dice Gautier con cierto desdén volteriano al respecto: "Con una mantilla tiene una mujer que ser más fea que las tres virtudes teologales para no resultar bonita (...) los últimos pliegues de la mantilla flotan sobre un chal, un odioso chal, y éste va acompañado de un traje de tela cualquiera (...) el abanico corrige algo esta pretensión de parasinismo ". La influencia directa de estas obras queda manifiesta en las realizaciones pictóricas cercanas cronológicamente. En concreto *La Barca de Dante* (1821-1822) condensa un máximo de dramatismo en el personaje de la izquierda; la mitad del cuerpo se sumerge en el agua, mientras tensa sus músculos al asirse a la balsa. Su cabeza. concentra la furia de la desesperación. El rostro nos parece trasposición del capricho n. 62 y el brazo del n. 63. Nueva visión cósmica y personal, "el verdadero hombre es el salvaje, él concuerda con la naturaleza como ella es"

(Diario, 1 mayo 1850).

La zona de la derecha de la Matanza de Chíos (1821-24) incluye una mujer tumbada de busto desnudo cuya faz parece recoger el capricho n. 10: sus ojos cerrados, boca abierta por el dolor y facciones semejantes. A la izquierda de la composición otra dama, adormecida, apoyándose en un hombre, dibuja los rasgos invertidos del capricho n. 32. En el centro, una mujer de rostro enjuto ha traspasado una cara del capricho n. 54 y en menor medida del n. 66.

En octubre de 1822 toma contacto con el pintor paisajista De López (17), nombre bastante hispano, sin que sepamos la aportación suya acerca de Goya. Tampoco nos constan las consecuencias de la cena con el Duque de Osuna en abril de 1849 (18); ¿Entabló amistad con él en su viaje a España? Desde luego su colección goyesca. sumaba bastantes quilates.

Una mayor asimilación, más allá de simple cita o copia, hallamos en Saint-Sylvestre (1820-21). Asalta el demonio revestido de una cabeza a modo de gnomo y patas de cabra, en paralelismo al capricho no. 70. No obstante había ejemplos como "Omnes videntes me. Desiderunt me" (1773) del tolosano Francois Joseph Foulquier humanizando un jabalí y una cabra.

Realiza entre 1825 y la presentación en el Salón de 1832 el Desnudo con medias blancas del Museo del Louvre, semejante a la Maja desnuda en varios aspectos. En primer lugar los brazos elevados sobre el cuerpo, se doblan formando ángulo para unirse en la nuca. Anteriormente a Goya no es nada usual esta posición, habiéndose repetido hasta la saciedad el modelo que dio Giorgione en el siglo XVI, cuyas diferencias con este otro tipo pueden apreciarse (19). La cercanía a Goya se da igualmente en el cuerpo presentado en diagonal, con una pincelada muy suelta que Eugenio llama "reflets des reflets" (20). Otra obra similar en la postura de los brazos es la Odalisca de 1826-1827 y el dibujo a pluma de Mujer desnuda echada de la colección Roger Marx (hacia 1840).

La ilustración del Fausto de Goethe (1828) simboliza la nueva orientación contemporánea (21). Entre sus imágenes destaca Méphistophélés sobrevolando la ciudad; éste, transformado en genio alado busca la presa femenina: Recuerda a los Caprichos 48, 51, 64 y 66. Le sucede la escena titulada L'ombre de Marguerite apparaissant á Faust, litografía que nos transporta al capricho 32 en el vestido blanco y en la disposición general. El brazo caído se acerca al capricho n. 9. El conjunto es extraordinariamente parecido al boceto de Santa Isabel (22).

La sintonía sentimental con todo lo hispano crece al realizar el viaje hacia el sur en 1832. El Gobierno Luis Felipe quiere afianzar la amistad con el sultán de Marruecos Muley-Abd-er-Rahman, incorporándose Delacroix en calidad de agregado. Pasa por Menorca, Mallorca, Málaga, costas de Granada, Gibraltar, Algeciras, Tánger... y el día 16 de mayo, con treinta y cuatro años, desembarca. en Cádiz para una estancia de dos semanas (23). "Todo Goya palpitaba en torno a mí", "En este poco tiempo, he vivido veinte veces más que en varios meses en París" (24). Tomará bocetos rápidos, a veces cercanos a Goya como el Picador, cuya casuística difícilmente se establece en este caso, a pesar de haber manejado la Tauromaquia (25). Sacaría seguramente parecidas impresiones que Gautier años más tarde: "vi por primera y última vez a la manola tan ansiada (...) tenía la tez morena, la mirada firme y triste, la boca un poco gruesa (...) una enorme mata de cabellos, azules a fuerza de ser negros, trenzada como el asa de un cesto (...) sujeta por una gran pei? neta de teja (...) una mantilla de terciopelo negro enmarcaba su cabeza y sus hombros; su traje tan corto como el de las suizas del cantón de Berna" (Gautier: Viaje a España). Quedará impregnado de "los colores, trajes andaluces, etc., Iglesias y toda una civilización tal como era hace trescientos años" (26). En el fondo, Delacroix es creyente, "Dios está en nosotros: es un amigo que siempre está a nuestro lado" (27). Sin embargo se decanta hacia iconografías más prosaicas como L'amoureuse au piano, sepia de 1843, de evidentes trazos goyescos (28).

Destacada la temprana influencia de Goya y en tan importante pintor del romanticismo como es Delacroix, pasamos a otros artistas de esta primera etapa.

Achine Deveria (1800-1857). Pintor, grabador y dibujante, elabora una obra litográfica considerable. Su hermano Eugéne se dedica también a la pintura, formando un grupo al lado de Musset, Saint Beuve, Fontenay y Boulanger (29). Así, está compróbadamente su asistencia a los círculos de Gautier en la calle del Doyenné. Sus temáticas se desenvuelven a través de escenas de género, de intimidad, modelos de diferentes países, destacando una famosa serie de personajes célebres.

Una edición copiada de los Caprichos se publica en París (1825) por Motte, con el título *Caricatures espagnoles d'après Goya*. Han sido sugeridos dos distintos nombres para el grabado de las diez láminas. Se rechaza a L. Boulanger, de mediocres litografías hasta 1827; a Henri Monnier le falta la fantasía suficiente, incluso Núñez Arenas (30) apuntaba sobre Delacroix, ya que en su *Journal* del siete de abril de 1824 anota el proyecto de hacer litografías "charges dans le genre de Goya". Los resultados indican un espíritu diferente. Florisoone se decide por adjudicarlos a Achille Devéria (31). A éste no le agradaba dibujar seres fantásticos, diablos, gnomos, observados en la elección de los Caprichos. Sabemos que pide obstinado la mano de Céleste Motte, hija única del impresor, casándose con ella en 1829.

Desde luego Delacroix ha podido ayudar a surtir los modelos, dado que él había trabajado anteriormente con ellos. Existía relación entre ambos: Devéria litografió un dibujo de Delacroix en 1824. En 1825 diseña con su amigo una litografía con la imagen de Martinal Marcet editada por Langlumé. En 1827 Devéria colabora en la cubierta y cartel del Fausto de tantas resonancias goyescas.

Precisamente la aparición de las Caricatures coincide con la estancia en París entre julio y septiembre de Francisco de Goya. Las escenas están invertidas, posible inhabilidad del joven grabador, que prefiere trabajar directamente, o bien el ungimiento ante una posible sospecha peligrosa.

Louis Boulanger (1806-1867). Alumno de Achille Devéria, ilustrará abundantemente a su gran amigo Víctor Hugo, "son ouvre terriblement romantique au début et dont le charbonnage va plus loin" (32). Acompañará a A. Dumas en su viaje a España en octubre de 1846 para asistir al matrimonio del duque de Montpensier, impresionándole Rafael, Rubens y la fantasía de Goya (33). El origen del interés por el maestro español se remonta a la publicación del Fausto de Delacroix. De este modo graba dos volúmenes de Víctor Hugo (Batíades). En el primero, la Ronde de Sabat inscribe seres demoníacos, po? sesos, fantásticos persona infernales y clásicas brujas, que rodean en danza al macho cabrío revestido de atributos episcopales (Lafuente Ferrari). En 1828 ilustra el título del segundo volumen de las "Ballades" con "El Gigante", desnudo sentado sobre una montaña, corriendo las nubes sobre su cintura. Precisamente el dibujo preparatorio del "Coloso" goyesco se titula "El Gigante".

La ilustración para Victor Hugo de las Orientales recoge en su portada seres alados. Aparecen en el mes de enero de 1829 editados por Bossange, con ese estilo tan conocido de toques blancos y negros. Los cinco demonios voladores llevan el espíritu del capricho n. 64 "Buen viaje". Pero para nosotros tiene mayor importancia *Les Fantômes* que hará litografiar en casa de Motte (1829). Un esqueleto alado agarra a una joven de miembros flácidos, mientras una mujer aterrorizada alarga desde el suelo su brazo para impedirlo. Es cercana a una escena del capricho n. 32 y al brazo del capricho n. 9. Veamos cómo se describe el dolor:

Elle est morte: A quinte ans, belle, heureuse, adorée! /Morte au sortir d'un bal qui nous mit tous en deuil /Morte, hélas! et des bras d'une mère égarée /La Mort aux froides mains la prit toute parée, /Pour l'endormir dans le cercueil. (...) /Un spectre, au rire affreux, à sa morne toilette /Préside au lieu de mère, et lui dit: il est temps /Passe les doigts noueux de sa main de squetette /Sur ses cheveux long et flottants.

En otra instantánea sigue el capricho 59 ( ¡Y aún no se van!), que el texto comenta.

Esta plancha de Boulanger está cortada por la diagonal de la tapa del sepulcro levantada por demonios de ultratumba, mientras el cuerpo blanco de la joven se introduce en el interior de la fosa en una postura casi idéntica a la anterior. De las visiones goyescas y de Füssli con una visión nocturna de la naturaleza, de la vida y de los poderes etónicos, se ha pasado a una caricatura que por debajo sólo está lo demoníaco y la muerte (Sedlmayr). Boulanger en la obra abrió un paisaje que no tenía Goya, situando en el horizonte la silueta de un castillo; en la atmósfera brumosa se alzan figuras fantásticas con reminiscencias de los caprichos 66, 68 y 71.

En el Último día de un condenado tres cuerpos degollados apuntan con sus puños a un joven como si de un fusilamiento se tratase. El rostro superior de la izquierda nos parece basado en el rostro y mano del capricho n. 12; las dos cabezas boca abajo semejantes al capricho n. 4.

Gabriel Alexandre Decamps (1803-1860). Pintor y grabador de escenas históricas y turquerías. Aquí nos fijamos en una de sus



principales realizaciones: Le singe peintre o mono pintor, presentado en el Salón de 1833. Se acerca iconográficamente al capricho n. 41, Ni más ni menos, donde Goya satirizaba genéricamente al pintor. Alejandro Dumas escribió unos párrafos aludiendo a este tema en Le Capitaine Pamphile: "J'entrai dans l'atelier de mon ami, qui était en train de peindre. Il y avait autour de lui un ours couché sur le dos, et jauant avec une boche; un signe assis sur une chaise et arrachant, les uns après les autres, les poils d'un pinceau (...) Mon ami s'appelait Decamps, l'ours Tom, le singe Jacques" (34).

Pharamond Blanchard (1805-1877). Nacido en Lyon, era hijo de un pintor oscuro. Tiene la posibilidad de realizar numerosos viajes a España (35). Uno decisivo lo lleva a cabo con un equipo de litógrafos franceses y belgas contratados por José de Madrazo para su Real Establecimiento Litográfico. Hará para el Barón Taylor algunas láminas de toros dedicadas al Voyage pittoresque de l'Espagne (36).

En la composición Caballero rejoneador, el toro parece seguir la "Tauromaquia" n. 1 con ese porte sujeto en férreas patas traseras mientras embiste con la cabeza baja al picador.

Alfredo de Musset. Popularizó el tema español en su Contes d'Espagne et d'Italie (1830), así como con las numerosas poesías escritas a lo largo de su vida. Nos referimos a él por realizar una copia a partir de los caprichos n. 15 y 31. Musset estaba relacionado con Delacroix (37), éste dice a George Sand que habría sido un gran pintor si hubiera querido. De Bellos consejos ha copiado la joven mujer eliminando su feo guardián; de Rueda por ella toma los dos personajes principales fundiéndolos con el anterior en una única escena. Las imágenes vendrían de la estancia de Musset en el taller de Delacroix, enseñándole éste los grabados goyescos.

Juan Ignacio Isidoro Grandville (1803-1847). Dibujante, acuarelista y caricaturista ilustrador, alcanzará la fama con Les Métamorphoses du jour (1829). Sin embargo, la influencia goyesca se manifiesta en las ilustraciones del "Magasin pittoresque" (1834) comentando dos caprichos: "Devota profesión" y "Despacha que despiertan". Al mismo tiempo aparece invertidamente tres abados, uno con el retrato de Goya, "Hasta su abuelo" y "Se repulen". Lafuente Ferrari opinaba ser el punto de partida unas copias de los Caprichos interpretados por otro artista. Sea como fuere, es claro el conocimiento de los Caprichos por Grandville.

Cuenta en su haber dos obras importantes: Un autre monde y Les animaux. La primera presenta grabados en madera (36 fuera de texto). Sacados a la luz en 1844, reflejan la preocupación del gobierno de Luis Felipe, la anglomanía de las costumbres, los triunfos del romanticismo en la ópera y el ballet y unas vagas utopías propias de la coyuntura histórica (37 a). Entre las ilustraciones recogemos aquella de un mono pintor (Appelbaum n. 38) que pertenece al capítulo XIII. Ahí compara al artista con el primate como el capricho 41 "Ni más ni menos". El pintor es relegado a mero imitador; creciendo la burla al utilizar los pies, la cola, etc. Se pueden extraer otras connotaciones de la vestimenta, especialmente del simio con camisa abierta y navaja en cintura, alusión quizá a un tipo español. La escena "Monos pintando carteles anunciadores" (Appelbaum n. 26) los describe subidos sobre andas mientras deletreando un cartel, al lado unos rótulos indican nombres de libros ilustrados por él. El estilo y la iconografía corre pareja al anterior.

La composición titulada "El desengaño amoroso de Hahblle" (Appelbaum n. 108) pertenece al capítulo 34 de "Un autre monde". Refiere el momento de la aventura al producirse el fin del mundo. Hahblle vuelve a la tierra con una mujer angélica que prueba ser un demonio. Hahblle vuela al lado de la mujer de alas y cola, portadora de una máscara que oculta su rostro maligno. Esta duplicidad de cara recuerda al Sueño de la mentira y la inconstancia, que perteneció a la colección V. Carderera. ¿Pudo verlo Grandville? La relación entre ambos personajes se produce, al menos, con la estancia de Carderera en casa del barón Taylor en 1841, tres años antes de la publicación de este grabado. El tema del engaño matrimonial y la ligereza femenina lo refleja además Goya en el disparate n. 7, cuya publicación tendrá lugar bastantes años más tarde, y no en aquel momento.

La plancha Viejas doncellas trepando un tronco para coger a Puff como marido (Appelbaum n. 97) ha podido recoger la diversión de la cucaña goyesca del Museo de Berlín.

Dentro de las divertidas fábulas de "Los Animales" (1866) están las ilustraciones de Grandville para la obra escrita por H. Balzac "Libro de mano para animales deseosos de honores". Verdadera guía animal que relata el método de alcanzar la fama y la fortuna. Igualmente, un profesor rural lleva a su burro a París y le camufla utilizando la teoría de la unidad animal opuesta a la enseñanza de una numerosa taxonomía (véase Appelbaum n. 158). Aquí sigue regularmente el capricho n. 53, cuando el loro subido en una mesa

explica a la agrupación animalésca (Goya introducía una crítica, religiosa ausente en este caso).

Otra se titula: "El asno emula a su profesor y enseña clases él mismo", el equino enseña a sus congéneres congregados a su alrededor (Appelbaum n. 156); referencia cierta del capricho n. 37. Iconografía semejante se da en otra, donde un borrico enseña a un ave (Appelbaum n. 206).

Cerrando este recorrido citamos una última alusión con "En París, un académico viene de examinar el raro animal" (Appelbaum n. 156). Sobre un fondo arquitectónico difuminado destaca la figura del asno, de pie, vestido con sombrero, chaquetón, camisa cuello alto, pantalón hasta la rodilla. y libros entre los brazos. Recuerda el capricho n. 39 titulado "Asta su abuelo" (no es extraño pues el propio Grandville lo había copiado años antes). La humanización de los animales ya tenía realizaciones con Fuseli (Titania. Bottom et les fées. 1793?1794) y F. Joseph Foulquier.

## Otros

A modo de inventario sucinto, dedicamos unas líneas para la influencia en determinadas pinturas, a la vez que hacemos relación de la situación inglesa.

Todavía en el caso francés, hemos de mencionar a Eugene Giraud, acompañante de Alejandro Dumas en su viaje por España (38). Su obra titulada La novia del torero copia totalmente a Goya. Por su parte Mordant en la Corrida copia igualmente la Corrida de Toros (1808-1812) de Goya. J. L. Gintrac reproduce un capricho sobre tema matrimonial en L'Artiste de 1834.

Michallon tiene una representación de un hombre con capa semejante a las figuras que aparecen en la "Tauromaquia". La capa española ya estaba descubierta por Gautier en la escena Dances espagnoles de "Les fêtes de Madrid á l'occasion du mariage de S.A.R. le Duc de Montpensier", 1847.

Gran Bretaña adquiere su visión de España por la soldadesca y funcionarios trasladados en la Guerra de la Independencia, así como los viajes importantes realizados desde entonces. Richard Ford y Stirling difundirán a Goya en sus publicaciones respectivas (39).

No sabemos hasta qué punto pudo influir el Arrastre del toro (1793) en la obra de Lewis: Plaza de toros de Sevilla, los caballos puestos en hilera al estilo de los relieves persas antiguos arrastran el toro muerto, dirigido diagonalmente respecto al espectador.

Mayor verosimilitud es la obra de Hercules B. Brabazón (1821-1906) en su Villa g e Bullfight copia exacta de Corrida de toros de la Academia de San Fernando (40).

John Tenniel (1820?1914) en su caricatura The Eagle in love (1853) hace mofa del posible casamiento de Napoleón III con Eugenia de Montijo. El emperador convertido en una enorme ave cubierto con una bata o albornoz deja que su dama le corte las pezuñas con unas tijeras. Toda se enmarca en relación al capricho n. 51, Se repulen, cuyo grabado apareció en el "Magasin pittoresque" (1833).

## Goya en el realismo

Esta segunda etapa une la influencia de las pinturas al predominio anterior de los grabados (41). Tampoco falta la visita a España de escritores y pintores.

El gran acontecimiento lo constituye el Museo Español promovido por Luis Felipe. El barón Isidoro Justin Séverin Taylor (1789?1879), militar, pintor, arqueólogo y director dramático como alto funcionario, visita nuestra península en 1820, 1823 y 1835. La primera vez con las tropas del Duque de Angulema, que. prolonga con una vertiente más turística. En la segunda, le acompaña Dauzats, residiendo varias veces en Madrid (42). Posteriormente desde noviembre de 1836 hasta abril de 1837, estará comisionado oficialmente por el rey Luis Felipe para la compra de obras de arte.

La ocasión es propicia tras el decreto de supresión de las órdenes monacales, clericales y mendicantes (1833), complementada con la desamortización y venta de los bienes de las órdenes en 1835.

Más de 400 cuadros expuestos en el Louvre, de los cuales, once pertenecían a Goya. Abría sus puertas el 7 de enero de 1838, mostrando el catálogo sólo ocho del aragonés, pues los tres restantes quedaron alojados en los almacenes hasta 1850 (43). Permaneció abierta hasta 1848, pero el advenimiento de la Segunda República Francesa conllevó su venta en la subasta Christie de Londres (1853).

Honoré Daumier (1808-1879). "Entre el marsellés y el español existen secretas avalogfas: el mismo fuego interior, el mismo ardor político, idéntica capacidad de improvisación" (44). Formado al lado del litógrafo Belliard, copia los clásicos en el Louvre. Estudió los Caprichos gracias a su amigo y escultor Feuchère, influyéndole decisivamente en sus obras (45). De 1846 a 1848 traba amistad con Baudelaire, gran apologista de Goya (46), tratando tres años después con el egregio Delacroix.

Una viñeta para *Physiologie* de Robért Macaire (1842), plasma a un muerto que levanta la piedra de su tumba, en un tono dramático menor al de Goya (47).

Daumier ve la colección Luis Felipe, donde se expone el cuadro *Lazarillo de Tormes*, posible origen del dentista suyo: "El dolor prueba que la muela. está saliendo" -1847-.

Los tonos cálidos y amortiguados de los *Volatineros*, National Gallery, Washington, distribuyen la figura de un padre y su hijo que transporta una silla sobre la cabeza.; al lado, la madre se pierde entre las pinceladas oscuras. Basado en el capricho n. 26 Ya tiene asiento, le falta esa crítica mujeriega, eligiendo, sin embargo, esos personajes trotamundos, de vida libre y alegre, tan alabados en la pintura de nuestro siglo.

Entre las inclusiones introducimos escuetamente dos más: *Santa María Magdalena* (1849) traspuesta en éxtasis hacia lo eterno, actitud muy repetida por Goya (48); y *El condenado* cuyo antecedente ha de buscarse según Herrán de las Pozas (50) en *Aquellos polvos* y en *No hubo remedio*.

El personaje central de la acuarela. *El organillo* (Petit Palais, Paris) 1860, dispone su boca abierta con pesadumbre muy cercana a los caprichos 57 y 58. Sigue la veta angustiosa en la acuarela *La exhibición*, Louvre. El personaje central toma primacía en la composición no sólo por el color rojo de su vestimenta, sino igualmente por la mirada directa al espectador con los ojos saltones y su asfixiante boca abierta (49).

En "*La Tentación*", 1835, dibuja una caricatura política al centrar un puerco con hábito de monje rodeado de consejeros cuya fealdad es apreciable. Quiere aludir al gobierno de Luis Felipe, y recoge la. actitud del monje y los compañeros del *Capricho* n. 46.

Inmersos en una época de enfrentamientos sociales, los cuchicheos populares invaden las esferas ciudadanas. En Goya es la vieja con la joven inexperta, en Daumier son los jueces, los bribones, los consejos al oído, en un mundo de desconfianza y recelos mutuos.

Gustavo Courbet (1819-1877). El pintor de los hechos (51) desahogaba su conversación en la cervecería Andler de París junto a Baudelaire y Daumier. Estos exaltaban el crudo realismo de Goya, visible en la galería Luis Felipe (52).

Los sucesos de 1848 provocaron el revulsivo definitivo hacia un sentido comprometido con la realidad. El croquis *Fusillade* resalta el pelotón y condenados cercanos a los *Fusilamientos del Tres de Mayo* y el *Asalto de un hospital de guerra*. Es a la vez un paso intermedio antes de llegar a Manet.

Realiza otro dibujo titulado *Corrida de toros en el campo*. Sorprende la. valentía del personaje subido encima de un toro en pleno trote, pero ya familiarizados anteriormente con el tema. (53). En 1868 la *Dama desnuda tumbada* (Philadelphia Museum of Art) recoge su versión de la *Maja demuda*. Son numerosos los viajeros que la han visto en Madrid, a pesar de su enajenación y se ha reproducido como en los casos de Delacroix, T. Chasseriau (1819-1856) y Henry Tomas Ryall (1811-1867) (54). La postura también aparece en *Ingres* al menos en dos ocasiones, siempre posteriores a Delacroix.

Permítasenos la inclusión de una posibilidad: entre la mezcolanza humana del *Estudio del pintor* (1855), a la izquierda del crucificado



aparece un hombre de brazos cruzados y sombrero. La postura manifiesta similitud con un personaje del Corral de locos, incluso con un dibujo goyesco (55).

Champfleury escribía certeramente que su obra facilitaba "la llegada de un Velázquez noble y grande y de un Goya burlón y satírico" (56).

Jean François Millet (1814-1875). A pesar de provenir de un ambiente provinciano, Millet, lejos de arredrarse, sabrá aprovechar todo lo que de positivo hay en el mundo rural, aportando la técnica realista de sus coetáneos.

Conoce y habla con Delacroix (57); al recorrer el Museo Español de Luis Felipe le impresiona sobre todo el horror y las atrocidades que comportan los cuadros (58). Tan embebido está en la, exposición que declarará en una carta vivir "au Louvre au Musée Espagnol" (59).

Entra en amistad con Narciso Virgilio Díaz de la Peña (1808?1876), nacido en Burdeos, tierra que vio nacer algunas obras de Goya y donde dejó su vida terrena. Thoré unirá Millet-Díaz en un artículo (60), Millet realiza el retrato de Narciso Díaz, y éste le abrirá las puertas de Durand-Ruel y Schroth.

En el dibujo Etudes pour la Naissance du veau, 1864, asemeja al detalle del Incendio de Goya en Buenos Aires y al detalle (que difícilmente haya visto) de la Construcción realizada para el Duque de Osuna. Coinciden en la disposición general y el transporte en una especie de escalera, difieren en el objeto de transporte y detalles secundarios. Queda pues, planteado como hipótesis.

Millet realizó un estudio para "Le Fendeur de bois" (pastel de 1866) donde refleja el esfuerzo de un hombre, herramienta en alto, similar al "Herrero" de Goya expuesto en la Galería Luis Felipe.

### **Tercera Etapa**

Desde 1860 decrece el mito hispano y las noticias viajeras (61). Sin embargo, entre los datos positivos está la publicación de los Desastres de la guerra en 1862, los Proverbios en 1864 y la compra del Conde de Chaudordy (embajador en Madrid) de siete telas, actualmente en el Museo de Agen. Atraviesan los Pirineos Gustavo Doré, Manet, Regnault, E, de Amicis y A.F. Ozanam.

Eduardo Manet (1832-1883). Manet es la pervivencia de Goya en la modernidad. Ha tomado la observación de la realidad y la profundización en el ser (62). Zola, refiriéndose a él, dirá que son los temperamentos quienes dominan las edades (63).

Podemos afirmar que se basaba intermitentemente en detalles de otros pintores, ya Ticiano, Tintoretto, Velázquez, grabadores, ya ciertas marinas de Boulogne. Esto no le quita mérito observando la calidad alcanzada.

La primera conexión con Goya queda en la hipótesis de un paseo por la Galería Luis Felipe, antes de su embarque como marinero. ¿Debe a ello la afición dibujística hasta convertirse en profesor durante su periplo marítimo?.

Abandonada la vida en el mar, emplea los pinceles para emular a los genios creadores del Louvre. En 1859 presenta en el Salón el Bebedor de ajeno, iniciándose la segunda etapa. La suceden: los años posteriores al viaje. de España, y una última alrededor de 1869. El personaje del Bebedor de ajeno, en realidad corresponde con un individuo concreto: Collardet, persona venida a menos; en cuanto a su vestimenta, tiene resabios de esos hombres de capa y sombrero que aparecen en las Tauromaquias n. 19, 23, 37, 40 y 34. Igualmente embozado está un personaje del capricho n. 22. Dato curioso: antes de la ejecución de la obra había conocido personalmente a Delacroix (64). Este modelo lo repite en El músico viejo.

El Salón de 1861 expone una. obra realizada el año anterior: El guitarrero. Obtuvo mención honorable, y es de suponer que llevaría toda su vida grabado a este guitarrero español, su primer gran triunfo ante la. crítica, ¿Utilizó el grabado goyesco comprado por el inglés Lumley en 1858? (65). Queda en el aire la respuesta.

A continuación realiza una litografía denominada Lola de Valencia (1816-62), que no sigue ninguna obra en concreto, sino sólo vagas referencias (66). Iría dedicada para una serenata en honor de su Majestad la Reina de España, cuyo actor fue Zacarías Astruc. La

pintura con el mismo tema cons? ta de notables modificaciones. Por lo pronto es de cuerpo entero. Como en otras ocasiones la historiografía indica derivarse de Goya sin especificar el cuadro. Nos parece seguir la Maja y Celestina expuesta en la Colección Luis Felipe. La misma pose y pie adelantado, falda oscura y velo de transparencias que sujeta con una mano en el pecho, mientras el otro brazo caído lleva un abanico, totalmente cerrado en Goya, en Manet algo abierto. Este pintor ha sabido dar un empaque mayor, notándose la existencia de un modelo real. Sabemos correspondía a la bailarina de gran éxito parisino. El propio Baudelaire comentó:

Entre tant de beautés que partout on peut voir /Je comprends bien, amis, que le désir balance, /Mais on voit scintiller en Lola de Valence /Le charme inattendu d'un bijou roce et noir(67).

La joven dama con vestido español (1862) aparece en la exposición de la casa Martinet en 1863. Es el retrato de la amiga del fotógrafo Nadar, que albergará en sus locales la, primera exposición de los impresionistas (68). Vestida a lo masculino (Moreau-Nelaton), pudiera derivar de la maja vestida por la diagonal que forma, aunque sé que sólo levanta un brazo.

El caso de Victorine Meurent en traje de torero, además de la nota española acompaña una escena totalmente recogida de la Tauromaquia n. 5 de Goya.

El Filósofo (1865) vuelve a utilizar el hombre con capa, algo casi exclusivo de España. Muchos autores mencionan al Esopo y Menipo de Velázquez, cuyos grabados goyescos sí estaban en Francia y su venta pública había salido hacia 1854, 1855 y 1856.

El año 1865 marca el viáje a España, queda prendado de Velázquez, y observamos una nueva etapa en su producción. Antes de su partida, se le atacaba de "un Espagnol de Paris, et qu'une parenté mystérieuse rattache á la tradition de Goya en Joueur de guitare", o aquella frase de Paul de SaintVictor: "imaginad Goya trasladado a Méjico, vuelto salvaje en medio de las pampas" (69). Desde luego deseaba conocerla tierra que tanto le había dado.

A partir de su visita dedica una serie de telas a la tauromaquia. La Corrida de 1865, en una colección privada de París, puede acercarse a la serie de Goya n. 8, mientras el caballo y el jinete de la misma a la n. 24.

La siguiente etapa queda marcada por una serie de importantes realizaciones, entre ellas La ejecución de Maximiliano (1867). Aquí en paralelo al español presenta una escena de destino universal, superando el hecho concreto (70). Utiliza de todos modos una fotografía del mismo Maximiliano y modelos escogidos. El 19 de junio de 1867 el emperador mejicano caía bajo la presión del pueblo, condenado a la máxima pena junto con sus generales Mejía y Miramon en Queretaro. Tiene correlación con los Fusilamientos del tres de mayo de 1808 primeramente en la disposición general. A la derecha una hilera de soldados en perspectiva ocultándonos sus rostros, disparan sus largos fusiles. En frente, a nuestra izquierda, los condenados exponen sus cuerpos y rostros dispuestos a morir. Goya, si cabe, más dramático por la elección de la nocturnidad, la aprovecha para forjar contrastes lumínicos; Manet introduce elementos periféricos como el oficial preparando su arma o los espectadores sobre la pared. El número 26 de Los desastres de la Guerra contiene el mismo tema, con la peculiaridad de una mujer de brazos entreabiertos, echando su cabeza hacia atrás, postura que utiliza Manet en el primer ajusticiado.

El balcón pintado por Eduardo M. en 1868, lo lleva al Salón del año siguiente. Tres figuras en primer término: el paisajista Antoine Guillemet, la violinista Fanny Claus y la pintora Berthe Morisot sentada. Tras ellos Leon Koëlla con una bandeja. Les acompaña el detalle típico de un animal; en este caso un perro de largas orejas que juguetea con una pelota. Todos ellos discurren absortos en distintas miradas, ausentes de una comunicación entre sí. Coincide con Goya Majas al balcón en el plano horizontal de una barandilla metálica, la forma de disponer el cuerpo la figura de la izquierda, el desarrollo en planos sucesivos del elemento figurativo para concluir en un fondo neutro oscuro. La misma contabilidad de personas y reparto de sexos. Aunque Manet abandona lo pintoresco y ha preferido ambientarlo en su época. A estos dos ejemplos hay que añadir la obra pintada por I. Flameng y la de Lucas Padilla entre otros, sobre el mismo tema.

Posteriormente sufrió la guerra franco-prusiana de 1870 y tras pasar por Oloron, Burdeos, Nantes, tiene ante sus ojos la revuelta de la Comuna y las luchas callejeras. Realiza dos litografías. En La Barricada (1871) (Bibliothèque National) unos soldados disparan a unos

insurrectos. Ya hemos comentado anteriormente la base de esta iconografía. Goya pintó además de lo dicho, el Asalto a un hospital de guerra (1796-98), el grabado "Desastres" n. 5 y algunos dibujos circulando por Inglaterra (71) y por Francia (72).

La otra litografía es Guerra Civil (Museo de Bellas Artes, Budapest), traduciendo el movimiento, el instante, improvisado, frente a la composición ordenada y sin precipitación de Maximiliano (73).

Una pintura destacable de este periodo es la Dama del abanico o Nina de Callias (1873. Museo del Louvre). Viste de bolero, calza babuchas orientales y su cuerpo tumbado con la cabeza apoyada en la mano recuerda a un dibujo goyesco (74) de larga presencia en Francia, pues perteneció a Goult en París, pasó a la Galería Charpentier, y ésta lo vendió en 1958 a Hauke. Las dos imágenes visten negro riguroso desde el sombrero hasta la falda.. En invertida posición Goya da un toque de interioridad con la mujer ensimismada en la lectura, en cambio la pianista Anne de Callias entre ese ambiente oriental nos mira lánguidamente desde sus mórbidas facciones Rita Molinos (1815), de una colección particular de Bruselas, aun limitándose a simple busto, exhibe esa misma mirada, esa cabeza inclinada que se apoya en la mano formando una composición triangular con el brazo y el traje oscuro. Otro modelo ha podido ser la Marquesa de Baena (1819), similar posición, aunque vestida más festivamente.

Estas han sido las personales apreciaciones en Manet, dado que avanzando en fecha, se desenvuelve en una pintura de retratos y "varietés".

Odilon Redon (1840-1916). Nace precisamente en Burdeos, y la faceta artística está marcada al entrar en contacto con un grabador romántico: Rodolphe Bresdin, quien le puso en relación con las grandes figuras del aguafuerte, especialmente Goya y Rembrandt. La amistad del botánico A. Clavaud aportará una evolución hacia formas orgánicas. Todo este bagaje lo aplica. a una técnica litográfica enseñada por Fantin-Latour (cuya vida está muy entrelazada con Manet).

El predominio de los negros lo explica él mismo de la manera siguiente: "los negros tienen su explosión integral, su rayo sin mezcla (...) El negro es el color más esencial. Forma sobre todo una exaltación y su vida (...) en las fuerzas discretas y profundas de la santidad (...) Es preciso respetar el negro. Nada le prostituye. No mueve a los ojos y no evoca ninguna sensualidad. Es el agente del espíritu más que el más bello color de la paleta o de un prisma" (75).

Al principio combina la pintura y la obra gráfica, para insistir en la litografía entre los años 1879-1897. Destacamos la serie Homenaje a Goya (1885). La relación con el maestro aragonés es evidente ya en la intención y el conocimiento. Constaba de seis planchas seguidas de una séptima adjunta llamada. "el huevo". La primera de ellas se titula: "En mi sueño yo veo en el cielo la cara del misterio". Las luces realizadas a base de fogonazos, iluminan un claroscuro intenso el primer plano del personaje. La brillante mano sobre la boca, quiere mostrar asombro, terror o preocupación. La luz se refleja en media nariz, mejilla y parte de un ojo entre profundidades de misterio. Aquí parece asimilar la lámpara del diablo goyesca (1795-1798, National Gallery, Londres), pues el rostro de una mujer se ilumina entre sombras en un ambiente de verdadero terror. También ahí la mano tapa la boca para no gritar. En el "Desastre de la guerra" n. 49, un hombre sentado da una pose semejante, aunque más descontextualizado al circunscribirse a una comida.

La lámina segunda (The marsh flower, a human and sad head), enseña. la cabeza floreciendo luminosa de un tallo vegetal. La unidad humano vegetal supone una aberración imaginativa en la coyuntura de naturalismo y evolucionismo darwiniano. La imaginación llega a la degeneración de una unidad ontológica natural, que algunos autores revestían de cientifismo. Iconográficamente tiene resabios de Los desastres de la Guerra n. 80 y n. 82 por esos rayos emanando de los cuerpos, que a su vez toma el aire de una recuperación formal medieval. Parecido esquema repite en la portada de Los orígenes (1883).

Otra escena del "Homenaje a Goya" la dedica a un loco en un paisaje. Un hombre con barba cruza sus brazos en un ademán que ha podido ver del Corral de locos (1794, V. Meadows Museum, Dallas, Texas) ya que tuvo su venta en París el año 1876. Redon vuelve a reincidir en el aspecto natural al asemejar las extremidades inferiores del hombre al árbol del fondo. "No hay crítica social sino angustia profunda" (76), es la humanidad sola y rebajada.

En una escena de Pegaso, al cabeza del caballo recuerda sobremanera al Disparate n. 10 del "Caballo raptor". Ese cuello violentamente

retorcido hacia la figura humana se produce en ambos casos.

Max Klinger (1857-1920). Pintor, escultor y grafista, nace en Leipzig, estudia con Btcklin moviéndose por París, Berlín, Roma, sobre todo en la década de los 80 del siglo pasado. El grabado *Ein Schritt (A step)* refleja una mujer apoyada en la pared mientras un varón conversa con ella. Carey dice que "el tema de esta escena tiene reminiscencias de Goya, un artista por quien Klinder tuvo la máxima admiración" (77). Recuerda la figura femenina al capricho n. 27 invertida, aunque Goya la viste toda de negro, mientras Klinger pone una falda más clara. En los dos casos un hombre agachándose algo, solicita el amor de la mujer algo conturbada. Se acerca igualmente al capricho n. 14 y a un dibujo que sigue en el vestido y la mirada, modificándose sólo el acompañante (78).

Gustavo Doré (1832-1883). Nacido en Estrasburgo, está influido por Grandville siendo uno de los grandes ilustradores franceses. Aparece notificado el conocimiento temprano de personas muy conocedoras de Goya. En concreto, en diciembre de 1858 asiste a un concierto con Dumas padre y Delacroix (79). Pero las imágenes hablan tanto o más que las palabras. En 1854 había compuesto las ilustraciones para Rabelais. Entresacamos aquella de un porcino volador entre los hombres de Pantagruel. Esta escena posee el detalle curioso de echar un vapor por su boca al igual que lo hace Goya en el capricho n. 48 "Soplones". En otra ilustración del capítulo II, 51 (80), un hombre fuerza la muerte del ahorcado con una brutalidad cercana a la que puso Goya en manos de los franceses, demostrando un claro masoquismo, brutalidad y pérdida de la dignidad humana, dada la espontaneidad de su tratamiento. (Desastres n. 31 y 32). Al acompañamiento del capítulo V, 16, se suceden toda una hilera de ahorcados. Además de los mencionados, Goya compuso con esta temática el "Desastre" n. 36, el capricho n. 12 y "Sucesos campestres" realizado en Burdeos (Gudiol, 1970, fig. 1284). Son momentos de afasia y hetuimasía (81). El hombre es un lobo para el hombre se busca lo aberrante, la crueldad vista en esas imágenes. No extraña la frase de Mallarmé: "huir lejos, huir" (82), cuya práctica vivirá Gauguin buscando nuevos mundos más agradables y "humanos"...

En 1855 viene a España con Daloz y Gautier (83). Luego realizará los dibujos del viaje del barón Davillier, publicados en 1874 recopilando lo anterior. Capta en todos ellos de una manera singular la urdimbre española. Doré realiza sus grabados espontáneamente, su creatividad desborda todos los antecedentes. Sólo hemos encontrado una posible huella goyesca en "La ejecución de un asesino en Barcelona" (Viaje por España. Ed. Adalia. 1984, pág. 34). El ajusticiamiento se desarrolla en la actitud del Capricho no. 34; el condenado se sienta en un pequeño poyete y apoya la espalda en un tronco, con la faz triste y rugosa da los últimos acordes de su vida. Recordemos que Delacroix había poseído el aguafuerte "Suplicio al garrote", puesto en venta en 1864.

En la Biblia de 1866 introduce Una visión de la muerte con animales vampirescos y el detalle del caballo resoplando, posiblemente captado del capricho 48, todo un símbolo del furor.

La obra Españoles de 1882, incluye una figura tumbada, al modo del "Asalto a la diligencia", que llegó a estar en una exposición de Burdeos en la pasada centuria. Presenta notas de cierto pintoresquismo, propio de fines del siglo XIX.

Toulouse Lautrec (1864-1905). La preocupación fundamental de T. Lautrec fue buscar el ser humano. Frente al impresionismo anterior objetivo pero externo, él hace una interiorización del hombre. Su vida desarrollada con el bienestar de una antigua familia nobiliaria queda contada por el sufrimiento de una deformación física. Deambula por espectáculos y burdeles en búsqueda de una felicidad que no alcanza, pero sí proyecta sus cuadros y carteles. Se relaciona con Bonnat, gran amante de lo hispano (84).

Estamos en una nueva época donde todo está masificado: desde los obreros hasta los objetos de consumo. El hombre se va convirtiendo en un número, en simple guarismo. Para esta sociedad nace un medio de comunicación: el cartel. Toulouse Lautrec llega al extremo de su aprovechamiento. Muestra desde los inicios la filiación goyesca, pues su segundo cartel, El ahorcado (1891), se acerca al capricho n. 12 en las facciones. En menor medida al Desastre n. 36. Anunciaba la aparición de la novela por entregas "Les lames de Toulouse".

Al pie del cadalso (1893) hace publicidad de las memorias del Abbé Faure, escritas en 1891 y publicadas por Le Matin en forma de novelas por entregas. Sistema difundido entre las clases medias y entretenimiento posterior de las alfabetizadas clases populares. Allí leían las experiencias de un sacerdote tras su estancia de seis años en una prisión, acompañando hasta la guillotina a 38 delincuentes.

Me detengo en ella por la, increíble cita hecha a partir del Desastre n.2. Invertido el rostro en el condenado, traza líneas duras y muy libres en un porte altivo que desafía al futuro que le espera.

Kate Kollwitz (1867-1941). Prusia. vio nacerla. en un ambiente de intensa religiosidad. Su producción se ve marcada por una impronta social, como en La rebelión de los campesinos -Outbreak- (1906). Carey dice derivar de una ilustración de Arthur Boy Houghton sobre los acontecimientos de la Comuna de París. Se ha puesto en conexión a Kate con Goya (85). El grabado mencionado sigue, efectivamente, un estudio de visión espaldas donde la cabeza. está en baja posición, sobresaliendo escasamente sobre los hombros. Véase Goya en La Mujer del patíbulo (1823?24, Alte Pinakotek, Munich) y la Forja de la colección Frick. Hacemos hincapié en la mujer corriendo de forma fugaz en el plano posterior, boca abierta y pelo al aire, posición calcada del Disparate n. 11.

## **Alrededor de 1900**

Retomamos el hilo inglés dejado en Richard Ford y su "Handbook for travellers in Spain and readers at home" de 1845. Posteriormente Duplessis en su obra sobre grabado de 1871 destaca los méritos de Goya pintor y retratista (86). El Museo Británico incorporaba a nuestro maestro al adquirir sus grabados en la mitad del siglo. La National Gallery de Londres tendrá su primera obra en 1896.

John Phillip (1817-1867) Era conocido como el "Goya inglés". En la Suerte de Varas sigue una cierta postura del picador de la Tauromaquia n. 29.

Sir Francis Carruthers Gould estableció el cartel político en el Dayle Press británico. La escena Bird Snaring in Hampshire (Trampa de pájaros en Hampshire, 1903), enseña al primer ministro conservador en forma de ave. Esperan su caza Austen Chamberlain y Sir William Harcourt. Hace referencia a la reforma de tarifas del primero. Cita el capricho n, 20 en la forma de pájaro con rostro humano, aunque se ha sustituido lo popular y el carácter de burdel por la crítica política.

El belga James Sidney Ensor (1860-1949), destacó por anticipar el expresionismo y recoger escenas de multitudes. Dibujó Personajes de Goya, copia literal de los Caprichos. He podido ver el correspondiente al capricho n. 51, "Se repulen", invertido y con un trabajo más lineal que Goya (87). Nos viene a la memoria el significado prístino, donde el cuidado de las uñas debe estar en relación con la rapacidad. El manuscrito de la Biblioteca Nacional sobre el Capricho dice que los funcionarios roban y se ayudan unos a otros al igual que lo hacen los monstruos del grabado.

Paul Klee. Nacido en Münchenbuchsee en el año 1879, asistirá a la escuela de Berna. Rastreamos las consecuencias del proceso secularizador cuando nos comenta en su "Diario" que a los cinco años "no creía en Dios" y así lo defendía ante sus compañeros. El equilibrio sentimental conseguido al casarse hará volver su vista al mundo sobrenatural ante la inquietud insatisfecha de su corazón. Puede hablarse en este sentido de representar todo un símbolo de tantas generaciones frustradas, de la imposibilidad del "superhombre" y maniobrando soluciones que den un sentido a la vida (88). La obra titulada "Doncella en el árbol" de 1903 nos sirve para el tema que tratamos aquí. Una oven posa encima de un árbol, de una manera tan absurda como aquellas figuras agrupadas en la rama del "Disparate" n. 3. Explica él mismo su significado: "los animales (la parejita de aves) son naturales y se presentan en pareja. La dama quiere ser algo especial gracias a la virginidad. Se revela con ello una figura precisamente feliz, critica a la sociedad burguesa" (89).

En octubre de 1904 estuvo visitando varias veces el gabinete de grabados en Munich; "Fenomenales me parecieron las obras de Goya. Los Proverbios, los Caprichos y especialmente los Desastres de la Guerra. Lily me obsequió muchas fotos de cuadros de Goya" (90). Tal es el impacto, que escribe al año siguiente: "Mi pensamiento va hacia España, donde crecen los Goyas". En 1906 conseguirá una biografía del maestro, convirtiéndose en una pesadilla.

Inscribimos como hipótesis la. pintura "Los Desesperados", fruto del comienzo de la. Primera Guerra Mundial, quizá inspirada en los Desastres n. 42 y 43 por las posturas asustadizas, desnudos; destro de una técnica inmersa en las vanguardias.

Para terminar hacemos referencias someras de algunos autores posteriores, destacando Max Ernst y Chagall.



Max Ernst al dadaísmo, tuvo su máxima expresión al pasar al surrealismo. Aquí quisiera destacar un collage perteneciente a "Une semaine de Bontée", 1934. La figura, mitad hombre, mitad ave, ataca a una mujer cuyos rasgos me recuerdan los del Desastre n. 30. Desnudez de busto, rostro muy similar y una postura extraña como lo es en Goya la figura caída entre los escombros. La imagen en Goya no aparece diáfana, y entra dentro de lo normal dar vueltas a la lámina hasta encontrar la posición debida. Lo cual ha podido dar pie a tan modificada postura del original. El otro caso pertenece a la "Dama de las 100 cabezas". Una figura femenina escapa brazos en alto por una ventana; su postura recuerda en los trazos y vestido negro al disparate n. 11.

El caso del surrealista Chagall se nos presenta en un mundo de ensoñaciones, donde podemos destacar "El flautista" (1954), escena pastoril, coloreada y llena de movimiento, pintada en Olimpia durante su segundo viaje a Grecia. Un pájaro convertido en mujer y sobre un árbol nos trae a la mente el Capricho n. 49. Pero nosotros también hemos de finalizar, dejando aparcados otros títulos necesitados de comentarios y comprobaciones, como la "Odalisca del calzón rojo" de Matisse, Museo Nacional de Arte Moderno de París (1922) con posible modelo en las majas; y tantas obras que Goya dejó su iconografía y muchas más su estilo. Desde luego se puede concluir la enorme riqueza goyesca, cuya veta no está acabada y tiene delante de sí un reto para los futuros artistas. Durante los siglos XIX y XX Goya ha estado presente y espera nuevos pioneros que sepan recoger aquellos aspectos todavía guardados en la memoria del artista: sus propios cuadros y grabados. El sentido variará, como varían los momentos históricos, pero supondrá reanimar y actualizar nuestro pasado vivo.

Deseamos para los españoles la capacidad creativa, la apertura de nuevos horizontes, que sirvan de modelos para un desarrollo profundo e integral del hombre.

#### NOTAS

- (1) Licht, F.: Coya in perspective.
- (2) Citen Hazard, P.: El pensamiento europeo en el siglo XVIII, Guadarrama, Madrid, 1958, pág. 216.
- (3) Honour, H.: El romanticismo. Alianza, Madrid, 1984, 2 ed, pág. 16.
- (4) Hempel Lipschutz, Ilse: Spanish Painting and the French Romantics. Harvard Univ. Press, Cambridge, 1972, pag. 10.
- (5) Venta 15?2?1854;ct, idem pág. 254.
- (6) Vivant Denon habla sido director de medallas con Luis XV. En 1798 participó en la Comisión de Ciencias y Artes de la campaña napoleónica de Egipto. Reorganiza el Museo Napoleón en 1804,
- (7) Huyghe, René: Delaaiox. Hachette, París, 1964, pág. 248.
- (8) "L'Espagne de Ferdinand VII". 4 volúmenes. Ladvoat. 1838 (3 ed,); ct. Hempel Lipschutz,opus cit. pág. 116.
- (9) Cabanis, José: Le Musée espagnol de Luis Philippe. Gallimard, París, 1985.
- (10) Prólogo a la obra de Gavarni, 1857, París, Cit. en Gallego, Julián: "Goya en el arte moderno", Goya, no, 100, Madrid, 1971.
- (11) Gautiet: Viaje por España. Taifa, Barcelona, 1985, pág. 114.
- (12) Calvo Serraller, Francisco: "Los viajeros románticos franceses y el mito de España" en: Imagen Romdntica de España. Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, pág. 24.
- (13) Gautier, Maximilien: Delacroix. Teide, Barcelona, 1964.
- (14)Novotny, F.: Pintura y escultura en Europa, 1740-1880, Cátedra, Madrid, 1979 p. 151.

- (15) Huyghe: Delacroix. Hachette, París, 1964, pág. 132.
- (16) Florisoone: "Comment Delacroix a-t-il connu les Caprices de Goya1". Bulletin de la Société de l'art Français, 1957, pág. 141.
- (17) Joubin, André: Journal de Delacroix. 1822-1863. La Palatine, Genève, 1943, pág. 16.
- (18) Ibid., pág. 105.
- (19) Véase nota 54.
- (20) Martin Méry, Gilberte: Delacroix, ses madres, ses amis, ses élèves. Catalogue Exposition, 17 mai-30 sept. 1963, Bordeaux, pag. XV.
- (21) "Le Faust fut adopté á son apparition comme symbolisant les tendances nouvelles c'est-a-dire celles du Romantisme". Delteil, Loys: Manuel d'amateur d'estampes du XIX siècle. T,I,, DorbonAiné, Paris, 1925, pág. 104.
- (22) Vid. Gudiol, J: Goya, Polígrafa, Barcelona, 1970. Tomo III, figura 734.
- (23) Gallego, Julián: "El viaje a España de Eugéne Delacroix". Revista de Ideas Estéticas, jul-sept. 1957. Madrid. 38.
- (24) Cit. en Joubin, A.: Delacroix. Viaje a Marruecos y Andalucía. J.J. Olañeta, 1984, pág.
- (25) Delacroix, Dessins. XXX Exposition du Cabinet des dessins. M. Louvre, París, 1963.
- (26) Ct, Joubin: Delacroix. Viaje a Marruecos y Andalucía. J. J. Olañeta, 1984 pág. 38.
- (27) Gallego: "El viaje a España de Eugéne Delacroix". Rv. Ideas Estéticas, jul?sep. 1957, p. 245.
- (28) El rostro y busto similar al Capricho n. 9.
- (29) Norman, Geraldine: Nineteenth-Century. Painters and Painting: a dictionary. Thames and Hudson, London, 1979, p. 74.
- (30) Nuñez Arenas: "La suerte de Goya en Francia". Bulletin Hispanique, Tomo LII, 1950,
- (31) Florisoone: opus cit. pág. 136.
- (32) Champfleury: Le réalisme. Hermann, Paris, 1973, pág. 197.
- (33) Cabanis, opus cit. pág. 136.
- (34) Cit en Colombier: Decamps. Rieder, Paris, 1928, pág. 34.
- (35) Guinard: Artistes français au Portugal: Taylor, Dauxats, Blanchard., L. Bertrand, 1958.
- (36) Instituto Francés en España. Exposición de Arte Romántico, Enero-febrero de 1949, Madrid.
- (37) Joubin: Journal de Delacroix. 1822-1863. La Palatine, Geneve, 1943, pág. 154.
- (37a) Appelbaum, S.: Bizarres and Fantasies of Grandville, Dover, N, York, 1974, pág. XII. Véase también: Nuñez Arenas, op. cit.
- (38) Instituto Francés: Goya y el arte francés. Exposición Mayo?junio, 1946, Madrid.
- (39 ) Véase Alberich, José: "En torno a los viajeros ingleses de la época romántica", en Imagen Romántica de España. Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.

- (40) Berckemeyer, F.: "British Artists and the bullfight". Apollo, mayo 1981, pág. 296 y ss.
- (41) "C'est Don Francisco de Goya. Génie sombre et fantastique. La France ne le connaissait que par un recueil extrêmement curieux de caricatures exécutées à l'aquatinta avant la création du musée espagnol au Louvre"- Taylor. Voyage III, cit. Hemyel Lipschutz: Spanish Painting and the French Romantics, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1972, pág. 132.
- (42) Guinand: Un pintor romántico francés en Aragón: Adrien Dauzats. Instituto Fernando el Católico-CSIC-Ayuntamiento, Zaragoza, 1957, pág. 136.
- (43) Baticle-Marinas: La galerie espagnole du Louvre 1838-1848. Réunion Musées Nationaux, Paris, 1981, pág. 24.
- (44) J. Champfleury cit. en: Barzini-Mandel: La obra pictórica completa de Daumier. Noguer, Barcelona, 1973, pág. 10.
- (45) Instituto Francés en España: Goya y el arte francés. Exposición mayo junio 1946, Madrid.
- (46) Lafuente Ferrare, E.: Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1947.
- (47) Semejante al Capricho n. 59, habiendo una serie de ejemplos escalonados hasta llegar a Daumier, Véase Cabanis, op. cit., pág. 160.
- (48) La actitud piadosa se da en los Caprichos números 19, 47, 52, 53. En este caso nos referimos al n. 9, habiendo modificado el sexo y cierta disposición de la cabeza. Coincide en líneas generales, inclusive en el hecho de cortarse el dibujo a mitad del cuerpo.
- (49) Recuerda determinados rostros de los Caprichos 13 y 77.
- (50) Herrera de las Pozas, Agustín: Goya. 1746-1946, V. López. L. Alenza. E. Lucas, M.S. Maella, A. Esteve, H. Daumier, Ed. Vizcaína, Bilbao, 1946, pág. 82.
- (51) Dexeus Victoria: Gustave Courbet, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1984, pág. 19.
- (52) Baticle-Marinas: op. cit.
- (53) Similar al dibujo E. 20: "La Pesadilla", estuvo en la colección Lebas con el título "Un Cauchemar", en cuya circulación pudo conocerlo. Existe la obra goyesca: "Famoso americano Ceballos", también en recorrido extra-hispano, hasta llegar a la actual Fundación O. Reinhart. (Ludid): Goya, 1970, catálogo n. 756).
- (54) Chassériau realizó la "Baigneuse endormie près d'une source", gracia severa de este alumno de Ingres, ha debido captar algo de Goya en las reuniones del grupo en la calle du Doyenné con Delacroix, Gautier, Nanteuil, etc. Se le acerca en la dirección de la cabeza y el brazo derecho. Se separa en el rostro y brazo izquierdo, giorgionescos. El propio Ingres utiliza formas parecidas en la "Odalisca" y "Baño turco" (1859-63), sin que conozcamos el punto de partida. H. T. Ryall con "The Pursuit of Pleasure", basado en una pintura de 1855, tiene los brazos levantados, añadiéndose unas alas de mariposa.
- (55) El dibujo indicado es F. 79, titulado "Delante de la puerta de los baños". Perteneció a la colección Paul Lebas y vendido en París en 1877 con el título "Des Baigneurs".
- (56) Cit. en Orienti-Venturi: Edouard Manet. Noguer, Barcelona, 1969, pág. 89.
- (57) Ver Journal 16 de abril de 1853.
- (58) Clark K J.: Imagen del pueblo. Gustavo Courbet y la Revolución de 1848. G. Gili. Barcelona, 1981, págs. 36-37.

(59) Ct. Baticle-Marinas: op. cit., pág. 6.

(60) Thoré escribe: "Nous avons vu des tableaux de Millet qui rappellent á la fois Decamps et Díaz, un peu les Espagnols". Ct. Moreau-Nelatun: Millet raconté par lui même. Henri Laurens, París, 1921, pág. 63.

(61) Calvo Serraller: "Los viajeros románticos franceses y el mito de España". Incluido en: Imagen romántica de Esparta. Ministerio de Cultura, 1981, pág. 23. .

(62) Verne H.: "Hommage á Goya inspireur de l'art francais". Revista Aragón, Zaragoza, 1928.

(63) ..."c'est que les tempéraments seuls vivent et dominant les áges", cit. Moreau-Nelatun, E.: Manet raconté par lui méme, Henri Laurens, París, 1926, pág. 84.

(64) Idem, pág. 24.

(65) Adhemar, Jean: "Essai sur les débuts de l'influence de Goya en France au XIX siècle" en Goya. Exposition de l'ouvre gravé. Ed. des Bibliothéques Nationales de France, 1935.

(66) Véase Gudiol: Goya. Poligrafa Barcelona, 1970. Tomo IV, fig. 911, que dispone igual postura del brazo derecho. El brazo izquierdo semejante a idem, fig. 1826: brazo caído con abanico y velo parecido.

(67) Cit. en Courthion, P.: Edouard Manet. Thames and Hudson, London. 1962, pág. 70.

(68) Orienti-Venturi: La obra completa de Manet. Noguer, Barcelona, 1969, pág. 53.

(69) Moreau-Nelatun: Manet raconté par lui méme. Henri Laurens, Paris, 1926. pág. 45.

(70) Dibujo: "Muerte a Antón Requema" (H. 53), comprado en Madrid hacia 1858-1860. Véase Gassier, P.: Dibujos de Goya, Noguer, Barcelona, 1973.

(71) Dibujo: "Muerte a Antón Requema" (H. 53), comprado en Madrid hacia 1858-1860. Véase Gassier, P.: Dibujos de Goya, Noguer, Barcelona, 1973.

(72) Gudiol, José: "Goyas inéditos". Revista Goya, Números 148-150, 1977, pág. 249.

(73) Passeron: La gravure impressioniste. Origines et Rayonnement. Office du Livre, Fribourg, 1974, pág. 54.

(74) Gassier: Dibujos de Goya. Noguer. Barcelona, 1973 pág. 196. Se trata de "Piénsalo bien" 1803-1812. (E. 48), que pasó de C. Groult en París a la Gal. Charpentier en 1958.

(75) Passeron, op. cit., pág. 160.

(76) Gállego, Julián: "Goya en el arte moderno". Revista Goya, n. 100, Madrid, 1971, pág.

(77) Carey, F. Griffi: The print in Germany, 1880-1933. The age of expressionism, HarperRow, New York, 1984, pág. 49.

(78) Se acerca al dibujo B. 55., titulado: "máscaras crueles", y que en la venta de Paul Lebas de 1877 denominaba "La Cruelle".

(79) Richardson, Joanna, Gustave Doré. Cassel, London, 1980, pág. 46.

(80) Véase Dore's illustrations for Rabelais. Dover, New York, 1978, págs. 76, 100, etc.

(81) Sedlmayr: El arte descentrado. Labor, Barcelona, 1959, p. 188.

(82) Ct. Freches, Claire: "Gauguin". Grandes de la Pintura. Tomo VIII. Sedmay, Madrid, 1979, pág. 77.

(83)Renonciat: La vie et l'oeuvre de Gustave Doré. A.C.R., París, 1963, pág. 110.

(84) GcStz?Adriani: Toulouse-Lautrec. Obra gráfica completa. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 18.

(85)Vid. Zigrosser: Print and drawings of Kate Kollwitz, Dover, New York, 1969, páginas 13, 14 y 15.

(86)The Burlington Magazine. January,1964, pág. 5.

(87) Elesh, James N.: James Ensor. (The Illustrated Bartsch). Abaris Books, New York, 1982, lámina S.

(88) Llega a decir: "Buscaré a mi dios por encima de las estrellas. Cuando aspiraba al amor terrenal, no buscaba a ningún dios. Ahora que lo tengo, debo encontrarlo, a él que tanto me hizo cuando yo le daba la espalda". Ct, en: Klee, Félix: Paul Klee. Diarios 1894-1918. Ed. Era, México, 1970 pág. 78.

(89) Idem. pág.175-176.

(90) Idem, pág. 193.