

Boletín

del

Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid

Núm. 11

Marzo, 1928

Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid

MEMORIA CORRESPONDIENTE A 1927

Tan sin color y sin accidentes de género alguno ha sido la vida del Museo durante el año que acaba de terminar, y, por otra parte, los problemas que se ofrecían el año pasado llevan un camino tan lento en su desarrollo, que para hacer la Memoria correspondiente al año de 1927, bastaría repetir la del anterior, y se salía del paso en seguida.

La vida de los Museos provinciales es lánguida, por no poderse desenvolver, como fuera de desear, en un ambiente de más esplendidez en todos los aspectos, por lo menos en esta región, y, muy principalmente, en Valladolid, contra lo que es de presumir, dada la serie de circunstancias que en su Museo de Bellas Artes concurren.

Los dos aspectos indicados en otras ocasiones, y que vengo refiriendo desde que me hice cargo de la Dirección del Museo, siguen en el mismo estado. Por ningún lado puede expansionarse aquél, y los recursos con que cuenta son tan escasos, que nada útil y provechoso puede hacerse en el sentido de modificar las instalaciones de las salas, merecedoras, por las obras expuestas en ellas, de una atención que no es posible dedicarlas, hoy por hoy, por estar reñida con la escasez de espacios y la mayor escasez de fondos con que moverse.

Siguen dándose en el edificio del Colegio de Santa Cruz las enseñanzas de la Escuela de Artes y Oficios artísticos, en su mayor parte, y ni un palmo de terreno se ha ganado para empezar a trabajar en los proyectos que se abrigan, desde hace algún tiem-

po, y que han quedado reseñados en ocasiones semejantes a la presente. La Dirección, por eso, no ha dejado de gestionar, cuanto la ha sido posible, en varios centros, la mayor actividad en el logro de ofrecimientos que, una vez realizados, facilitarán la marcha progresiva del Museo. Pero todo camina lentamente, y hay que acomodarse a las circunstancias, quieras o no, y contentarse con los buenos deseos que en todas las personas y entidades a que se ha acudido se han reconocido, buenos deseos que debieran manifestarse de otro modo más práctico y halagador.

Aprovechando una feliz iniciativa de la Junta de Acción Ciudadana, en la que se expresó el anhelo de mejorar la situación del Museo, se pidió informe a esta Dirección, por la Comisión permanente de la excelentísima Diputación provincial, del estado actual del centro artístico que tanto nos interesa, e inmediatamente se envió, con fecha de 9 de Septiembre, un informe-memoria, en la cual expuse lisa y llanamente las deficiencias reconocidas en diferentes veces, las mejoras que debieran realizarse lenta, pero continuamente, y hasta se dió una plantilla del personal, con dotaciones más decorosas que las actuales, ampliando el personal subalterno y creando dos plazas de vigilantes, tan necesarias e indispensables, sobre todo, para los días de visita gratuita.

Antes que esto, la Dirección del Museo había acudido a la General de Bellas Artes, exponiendo las urgentes reparaciones que el edificio en conjunto y algunas salas exigen. Y con esa insistencia y esas gestiones se han conseguido dos detalles de mejora, y algo es algo. Se ha hecho un presupuesto de reparación que alcanza la cifra de cuarenta y seis mil y pico de pesetas, pendiente en la actualidad de la aprobación del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, que la costeará; y se ha conseguido que la subvención que al Museo otorgaba la Diputación provincial se elevara a mil quinientas pesetas desde la misérrima de quinientas que por tradición consignaba.

Con aquel presupuesto se logrará corregir algunos defectos del edificio, como quitar goteras, reponer vidrieras, sustituir alambres de defensa de cristales y hacer otras nuevas, y cambiar el pavimento de dos salas de Escultura, aparte de otras pequeñeces de menor importancia; y con el aumento de la subvención de la Diputación, ¿qué podrá hacerse? Poca cosa; no solamente por la escasa cuantía de ella, sino porque mientras las salas no estén preparadas a propósito no puede hacerse nada definitivo: se adquirirán pedestales, variando el sistema de los pocos con que hoy cuenta el Museo, y aun haciendo alguno giratorio; se comprarán telas, si es posible; en fin, preparar alguna cosa para cuando se

puedan instalar de nuevo las salas, contando siempre con la expansión proyectada de la Escultura.

Los recursos ordinarios con que ha contado este año de 1927 el Museo, han sido los más pobres de los últimos cuatro ejercicios económicos. Si recordamos las cifras en que se ha movido el ingreso total del Museo, se observa que en el ejercicio de 1924-1925 ingresaron 4.201'95 pesetas.
 En el de 1925-1926 4.308'65 »
 En el del segundo semestre de 1926 2.028'65 »
 En el año de 1927 4.368'15 »

A primera vista, cualquiera supone que los ingresos de este último año son los más superiores de los registrados; y es, precisamente, la cifra más inferior, porque en las 4.368'15 pesetas van incluídas las 375 que antes abonaba directamente el Ayuntamiento de Valladolid a la encargada de la limpieza de suelos, y que no se incluían en la subvención. Ahora se incluyen; pero dicha cantidad está afecta íntegramente a tal fin. Y por ello, resultaría, equiparando las cifras, que sin tal asignación los ingresos útiles del año serían 3.993'15 pesetas. ¡Cuánto dista esta cifra de la de otros Museos provinciales, que pasa, en alguno, de las veinte mil pesetas!

En el año que ha finalizado se ha trabajado, como en los anteriores, en investigaciones y ordenaciones de obras, y se ha empezado a estudiar un nuevo catálogo de la sección de Escultura, como preparación para otra edición, en el que se ampliarán noticias y se dará nueva numeración a las obras, acomodándolas a un orden cronológico más riguroso. Algo se ha paralizado el catálogo de la sección de Pintura, al dar preferencia al otro; mas se va ordenando por papeletas la serie de obras pictóricas, en las que se encuentran muchas dificultades, no por ser el número de pinturas copioso, sino por la clasificación, por ser en su inmensa mayor parte de autores anónimos las obras y no tener elementos para encastrarlas.

En otro aspecto, se ha realizado en el año de 1927 lo que anuncié en la Memoria correspondiente a 1926, por lo que hacía relación a los pasos de Semana Santa. Se ha montado de nuevo el de *Sed tengo*, agregándole una figura, el sayón de la escalera, de que hablaban las instrucciones antiguas para armarle, y en dicho año, en la procesión del Viernes Santo pudieron salir los pasos de la Elevación de la cruz con el cuerpo del Señor y el titulado de las *Siete Palabras*. El primero de éstos ha sido un verdadero éxito: se ha podido componer con las mismas esculturas que se labraron en el siglo XVII, figuras interesantísimas que bien patentes llevan los caracteres de la obra de Gregorio Fernández. To-

das las tallas, a excepción del Cristo ya clavado, estaban en el Museo; pero se presentaba la dificultad de acomodar en el paso un Crucificado, no solamente muy vivo aún, sino en actitud oportuna al momento de ser elevada la cruz. Pude, por suerte, encontrar la estatua en la iglesia de la Pasión, y era la que estuvo en la sala de cabildos de la cofradía penitencial, y a formar el paso se llevó al Museo, y bien puede comprobarse que a él perteneció, pues, además de la entonación con las otras figuras, el Cristo, vivo, apoya la espalda fuertemente en el árbol de la cruz, con posición natural al instante representado, e inclina la cabeza, en actitud natural y lógica, hacia adelante, con realismo que sólo se comprende en Fernández, en esculturas de la época. El paso de las *Siete Palabras* ha sido compuesto con tres figuras auténticas del paso primitivo: la Virgen, San Juan y la Magdalena, las tres con las características de Gregorio Fernández; otra, la del sayón del martillo, que debió ser agregada en alguna reforma posterior, y un Cristo crucificado del siglo XVI, que se ha llevado también de la Pasión, por no encontrar otro que fuera cedido al Museo.

Como consecuencia de ello, han entrado en el Museo, en calidad de depósito, esos dos Cristos clavados en la cruz de los pasos referidos.

De otro género de detalles nada se puede decir que valga para la historia o actividad del Museo. Únicamente es digno de ser consignado en estas breves líneas, que el día 20 de Marzo visitaron las salas del mismo e hicieron grandes elogios de las obras expuestas, los excelentísimos señores don Severiano Martínez Anido, vicepresidente del Consejo de Ministros y ministro de la Gobernación; don Rafael Benjumea y Burín, conde de Guadalhorce, ministro de Fomento, y don Eduardo Callejo de la Cuesta, ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, que si llevaron inmejorable impresión del conjunto del Museo, no escasearon las alabanzas a la Junta de Patronato y a la Dirección, alabanzas que pudieran convertirse, a poca costa, en una protección decidida por el centro donde se condensa tan ampliamente brillante faceta del arte castellano.

Valladolid, 1.º de Enero de 1928.

El director del Museo,
JUAN AGAPITO Y REVILLA

APENDICES

I

Visitantes en el año 1927

MESES	VISITANTES		
	De pago	Gratuitos	Totales
Enero.....	69	79	148
Febrero.....	33	104	137
Marzo.....	175	100	275
Abril.....	261	165	426
Mayo.....	191	81	272
Junio.....	246	97	343
Julio.....	228	155	383
Agosto.....	304	97	401
Septiembre.....	370	5.995 (*)	6.365
Octubre.....	206	158	364
Noviembre.....	92	74	166
Diciembre.....	72	59	131
TOTALES.....	2.247	7.164	9.411

(*) La visita popular de los días de feria dió el siguiente contingente de visitantes:

Domingo.....	18 de	Septiembre.....	553
Lunes.....	19 de	—	840
Martes.....	20 de	—	1.074
Miércoles.....	21 de	—	884
Jueves.....	22 de	—	450
Viernes.....	23 de	—	512
Sábado.....	24 de	—	280
Domingo.....	25 de	—	1.246
	<i>Suma</i>		5.839

II

Copias y reproducciones fotográficas en 1927

PROCEDIMIENTO	Número de obras reproducidas	Número de copiantes	
		Españoles	Extranjeros
Oleo.....	2	2	»
Dibujo.....	»	»	»
Fotografía.....	37	2	1
TOTALES.....	39	4	1

III

Extracto de cuentas de 1927

Ingresos:

Existencia en 1.º de Enero..	69'65	pesetas.
Subvención del Ayuntamiento de Valladolid....	875'00	»
Idem de la Diputación provincial..	500'00	»
Idem del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes..	1.500'00	»
2.247 entradas de pago (de 6.470 a 8.716), a 0'50 pesetas (los otros 0'50 los percibe el Conserje).	1.123'50	»
150 catálogos vendidos, a dos pesetas (los 0'50 restantes los percibe el Conserje por Comisión).	300'00	»
<i>Total</i>	<u>4.368'15</u>	»

Gastos:

Impuestos de pagos y timbres por los libramientos del Ayuntamiento y Diputación..	18'15	pesetas.
Pagado a la Sociedad Industrial Castellana, agua.	47'55	»
A F. Roldán, encargada de la limpieza (la parte del Ayuntamiento)..	375'00	»
A Zapatero, libros y varios..	339'75	»
A Casa Santarén, boletín y otros..	1.179'85	»
A Legido, cristales y limas..	695'40	»
A Galván, gastos menudos..	134'25	»
A Hornedo, serrín..	16'00	»
A García, catalogación e investigación..	600'00	»
A Prieto, albañilería..	196'40	»
A Blanco, plumeros..	23'00	»
A L. García, pintura..	422'25	»
A Subjefe Guardia municipales, gratificación guardias..	45'00	»
A Meneses, electricista..	126'35	»
Boletín del Ministerio..	15'00	»
<i>Total</i>	<u>4.233'95</u>	»

Existencia en 31 de Diciembre de 1927.. 134'20 »

Suma.. 4.368'15 »

(Aprobada en Junta de 14 de Febrero de 1928).

Algo sobre Goya y su tiempo

Extracto de la conferencia pronunciada, el 29 de Enero de 1928, en el Centro Escolar Vallisoletano de María Inmaculada y San Luis Gonzaga, como homenaje a Goya en el centenario de su muerte, por

ANDRES AGAPITO GARCIA,

con un apéndice sobre las pinturas que se conservan y atribuyen en Valladolid al artista.

En los dominios de las Bellas Artes, la brillante Escuela española de pintura ocupa un lugar tan privilegiado y destacante, que revela la personalidad del pueblo español, fogoso y artista por excelencia, que en las ciencias, las letras y las armas supo también elevarse a tan considerable altura. Desde los primitivos ingenuos y vacilantes del siglo XV, pasando por los ilustres maestros del tiempo de los Austrias y llegando a los tiempos actuales de Sorolla y Zuloaga, Anglada y López Mezquita, Chicharro y Hermoso, la Escuela española, rica y variada en asuntos y matices, sienta cánones estéticos, da orientaciones técnicas y ofrece al mundo una obra típicamente nacional, como la sardana y la malagueña, el zorzico y el fandango, la ronda castellana y la jota aragonesa.

Sobre tan extenso panorama se destacan tres cumbres, cuyas sombras más abrillantan que palidecen otras manifestaciones menos sublimes y más sencillas del pincel, dando al conjunto un tono austero de equilibrio y gracia: Greco, Velázquez y Goya. Representa el primero el tránsito de la pintura medieval a la moderna; el segundo es paladín de la pintura moderna y con Goya se inicia la pintura contemporánea.

Ante los cuadros del Greco, con su colorido vigoroso y entonado; sus asuntos religiosos, principalmente; sus figuras alargadas, tristes y en movimiento, se respira un sobrecogimiento espiritual y magnífico, que hace pensar en los ardores místicos de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. Velázquez da una justa ponderación a las tintas, dibuja con precisión; nunca podremos observar una falta que es fácil encontrar en los temperamentos más arrebatados de Greco y Goya; imagina una obra y la ejecuta con un plan y precisión matemáticos; ¿no hace recordar las inteli-

gencias poderosas de los teólogos juristas del siglo XVI? Goya es la antítesis: es tortuoso y múltiple; sus cuadros y dibujos tienen la frescura, de una rapidez en la ejecución puesta al servicio de un alma fogosa y penetrante que hace hablar a un cortesano, en los retratos; sorprende el regocijo del pueblo, en los cartones; zahiere sus vicios, en los Caprichos, y narra sus desgracias, en los Desastres. Goya no hace pensar ni sugerir; representa toda una época histórica: las postrimerías del siglo XVIII y el nacimiento del XIX: Goya es el pueblo español y la Corte de Carlos IV.

El año de 1746 moría el nieto de Luis XIV, que junto con la nueva dinastía había introducido en nuestra patria costumbres, gustos y aficiones a las ideas que venían del otro lado de los Pirineos. La moda de lo francés se impone más en la época de Carlos IV: la tragedia clásica triunfa en los Caños del Peral, por las traducciones de Racine y Molière, admirablemente interpretadas por Isidoro Máiquez; en pintura, París nos impone la moda, y sólo alcanzan fama los franceses e italianos y sus imitadores; las ideas de los enciclopedistas son aceptadas por muchos de los intelectuales, o cuando menos se miran con respeto, y la cita de tal o cual autor francés en la conversación, es un escalón más próximo a la admiración y la gloria (1); en el baile, la pavana lenta y solemne, que desde Felipe II se había incorporado a la danza nacional, popularizada por Rameau, es sustituida en la corte por los saludos galantes del movido minué, que lindamente interpretaban los compases de Mozart y Bocherini; y hasta en la moda cortesana, trajes, adornos, perfumes y afeites son copiados de París, con tanta exageración que el ingenio de Iglesias ridiculiza en el epigrama:

«Yo vi en París un peinado
de tanta sublimidad,
que llegó a hacer vecindad
con el ala de un tejado.
Dos gatos que allí reñían,
luego que el peinado vieron,
a reñir sobre él se fueron...
y abajo no lo sentían».

(1) El jurista Forner censura esta manía diciendo: «Estudiamos poco, y decimos que sabemos mucho. Ya nos son ociosos el ingenio y el juicio, pues toda nuestra ciencia consiste en saber lo que otros hicieron o dijeron; y con saber varias anécdotas francesas y los nombres de todos los autores de esta nación tenemos toda la ciencia necesaria para lucir en cafés, fondas, librerías, tertulias y paseos, que son ahora nuestras academias».

En el mismo año de 1746 nace en una aldea aragonesa (Fuentetodos) don Francisco de Goya y Lucientes, pintor castizo, que en sus tapices, cuadros y dibujos había de plasmar las costumbres, y gustos, deseos y sentires de la vida nacional de aquella época. Y es tan representativo del cortesano de aquellos años, con algo de majo y de torero, que no ha faltado tradición ni leyenda que le ha vestido de las cualidades, vicios y defectos más feos de los chisperos, a la que no han podido menos de rendir obsequio cumplido los peregrinos ingenios de Matheron y de Iriarte. Goya, de temperamento inquieto y apasionado, con una vida llena de sabrosos incidentes, partícipe, como muchos talentos de la época, de afición a lo francés; sencillo y noble, como buen aragonés; sincero y amante de los suyos, bastante religioso y un mucho paganizado, ha sido adornado por la leyenda con cualidades *tan bellas*, que le hacen pendenciero e irascible, escalador de balcones, perseguido por la Inquisición por escéptico y descreído, admitiendo tapadas en su cuarto y huyendo de la justicia por ser autor de varias muertes.

Viendo su padre, dorador de oficio, la afición del chico por borrar figuras, le lleva al taller de Luján, en Zaragoza, donde permanece algunos años. En 1766 se traslada a Madrid—acaso buscando la protección del partido aragonés, al que pertenecían el conde de Aranda, el conde de Ricla, don Manuel Roda—, perfeccionándose en la pintura y dibujo al lado de su paisano Bayeu. Después de algunos años (1770) emigra a Italia, no se sabe por qué causa; pero los que quieren ver un *casticismo* refinado en Goya, lo explican, igual que la huida de Zaragoza, a un fuga precipitada de la persecución de la justicia, a causa de alguna aventura amorosa. Y en verdad que pudieran tener razón; al verse sin recursos es fácil se agregara a una cuadrilla de toreros y así poder llegar al Sur, donde embarcó para la patria de Miguel Angel y Leonardo. Así tendría interpretación sencilla el párrafo de una carta de Moratín, a un amigo suyo, escrita en 1825: «Goya dice que, en su tiempo fué torero y que con el estoque en la mano no tiene miedo a nadie, y eso que dentro de dos meses cumplirá ochenta años».

Hace en Italia una vida de estudio: frecuenta los museos, copia a los grandes maestros, gana un segundo premio en un certamen... Esta formación sólida por el trabajo de estudio estaría salpicada de los más picantes y sabrosos episodios a que podía dar lugar un carácter alegre y bullanguero, como el de Goya, pero muy distante, y aun incompatible con las aventuras, reyertas, desafíos y asaltos de conventos que le atribuyen sus *francos* admiradores.

Nombrado pintor al servicio de su majestad con ocho mil reales, a petición suya desde Roma, es destinado a pintar dibujos

para tapices. En 1775 está definitivamente instalado en Madrid, dedicándose de lleno a emborronar cartones para los tapices que habían de decorar los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial, acertando, sobre todo, en la elección de asuntos, que representan escenas populares al aire libre, alegres las más, dramática alguna, llenas de vida y de gracia, en las que el pueblo, ataviado con trajes de manolo, majas y chisperos, tiene entrada por primera vez como elemento decorativo, en la pintura española. Con los cartones, *borrones de toros* y algunos cuadros de costumbres, Goya empieza a ser conocido.

Casado en 1777 con Josefa Bayeu, hermana del célebre pintor, confiesa el mismo Goya, en carta dirigida a su íntimo amigo Martín Zapater, de Zaragoza, que pinta «con más aceptación». En 1779 crece su prestigio: es presentado a Carlos III y nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1780 se le encarga, juntamente con los más afamados pintores de la Corte, un cuadro para San Francisco el Grande, representando «San Bernardino de Sena predicando al rey Alfonso de Aragón», que fué calurosamente elogiado por todos en 1785 y más tarde sancionado por el rey.

Al año siguiente es nombrado pintor del rey con quince mil reales, y luego director de la Real Fábrica de Tapices. Desde esta época comienza Goya a saborear las mieles del triunfo, y así lo expresa en una carta ingénua que dirige a Zapater, llena de sinceridad aragonesa, que dice así:

«Q.^{do} Martin: Como hiba diciendo en mis anteriores boy a ber si me dejan satisfacer mi gusto en escribirte largo, ya q.^e estoy cojó de una caída q.^e tubimos con el birlocho q.^e ya estaba medio ajustado en 90 doblones q.^e es cierto q.^e es alaja (no ay sino tres en Madrid como el) es a la ynglesa y echo alla, tan ligero y no se encontrara mas q.^e el con un errage excelente dorado y charolado, baya; aun aquí se para la gente a berlo. Salimos a probarlo con un caballo q.^e tambien conpraba, muy bueno ya de diez años pero con todas las circunstancias de bueno para el fin, hibamos su dueño y yo tan grandemente bellismo moviviento y en nada parece q.^e cabía mejora, fuera ya de Madrid enpezamos a correr grandemente llebaba los cordones y me dijo quiere V.^m, q.^e le aga yo revolver a la napolitana (q.^e el lo era) le dí los cordones deseoso de ber alguna cosa nueva y aprenderla y corriendo a galope como hiba en lo ancho del camino q.^e aunq.^e era ancho no hera para himaginar lo q.^e el executo, conq.^e la buelta fué q.^e fuimos a parar, birlocho, caballo y nosotros, dando bolteretas, y muchas gra.^s a Dios de lo poco q.^e fue q.^e el peor librado fuí yo y no es mas q.^e estar desde el día de S.ⁿ Tiago q.^e sucedio asta

oy q.^e espero a mi cirujano de Camara a ver si me da licencia de andar algo q.^e por el tubillo la pierna derecha es la ofendida pero no hay rotura ni dislocación. Me abia yo establecido un modo de vida envidiable, ya no acía ante sala ninguna, el q.^e queria algo mío me buscaba, yo me acía desear mas y si no era personage muy elebado, o con enpeño de algun amigo no trabajaba nada p.^a nadie, y por lo mismo q.^e yo me acía tan preciso no me dejaban (ni aun me dejan) q.^e no se como he de cumplir, estando así tan impensado como puedas tu estar de lo mas remoto».

Hace retratos de las personas más salientes de la Corte, de Cabarrús, familia del duque de Osuna, marquesa de Astorga... Culmina su gloria en 1789, año en que es nombrado pintor de Cámara por Carlos IV, y puede decirse que no hay familia acomodada y noble de Madrid que no le encargara algún retrato.

Señala este período un cambio en la vida de Goya. El pintor torero y mujeriego, torero y enciclopedista a la vez, cede algo, y pone al fin toda su vida y su alma al servicio de sus pinceles, acaso por su sordera iniciada, o por el nuevo ambiente de vida cortesana, a que por necesidad tenía que atemperarse, y que nunca fué tan libre como la corte de París.

Y Goya nos pinta al pueblo español, madrileño, en el solaz de aquellas tardes domingueras en la Pradera del Corregidor: la merienda, la gallina ciega, el columpio, el pelele, son ese mismo pueblo que se entusiasmaba con Godoy y vitoreaba a su Príncipe de la Paz, y más tarde le odia con ferocidad y violencia, llegando al asalto de su casa; es aquel mismo pueblo que cifraba todo su orgullo en el Príncipe de Asturias, a quien llama el *Deseado* y luego, de rey, desengañado, le apellida *Narizotas*; es aquel mismo pueblo al que entre risotadas y algarabía llegan los ecos del desastre de Trafalgar, el que se amotina en Aranjuez y el que estalla en el 2 de Mayo. Aquellas romerías de San Juan, San Antonio y la tradicional de San Isidro, donde pueblo y cortesanos, duquesitas y chisperos, pasaban días venturosos, no podían pasar inadvertidas para el pintor castizo, que en su lindo cuadrito «La pradera de San Isidro» las describe a maravilla. Aquellas proezas de valentía de Pepe Hillo, Costillares y Pedro Romero, en el arte nacional, que inspiran a Moratín padre arrebatados versos, mueven a Goya el deseo de perpetuarlas en dibujos, y la algarabía de la fiesta, sus lances grotescos y episodios trágicos, están grabados con una vida y fuerza que no podrán superarse. Aquellas figuras de majas y chisperos, cuyos donaires cantara don Ramón de la Cruz en sus sainetes de costumbres madrileñas, con regocijo de las más encopetadas damas y de los más sesudos señores; aquellas figuras inolvidables de Rosario Fernández (la Tirana), que entusiasmaba al pueblo con

sus tonadillas y zarabandas; Isidoro Máiquez, que en los Caños del Peral daba vida a los fuertes sentimientos de odio, venganza, amor, avaricia, que creaba la tragedia clásica, todas pasaban por el pincel del catizo aragonés, que nos dejó para siempre el recuerdo más vivo de cuanto le rodeaba y causaba la admiración de su pueblo.

Goya no podía olvidarse de los hombres de letras que más gloria alcanzaban: de un poeta lírico y de otro dramático, ambos amigos suyos, pinta dos hermosos retratos, que nos legaron los rasgos fisonómicos de las dos figuras más elevadas de la literatura del período de Carlos IV. Meléndez Valdés, extremeño, un poco afrancesado, es el poeta lírico más notable de la época; sus composiciones amorosas y pastoriles están escritas con sencillez y delicadeza; sus letrillas serán siempre leídas con gusto, por la amenidad, soltura y elegancia del lenguaje, y sus églogas son tan descriptivas, que con verdad se ha dicho que «olían a tomillo». Moratín, madrileño, hijo de don Nicolás, de ingenio nada vulgar, un mucho afrancesado, encumbrado por Godoy, a cuya suerte estuvo ligado, triunfa en la poesía lírica, la crítica literaria y, sobre todo, en el teatro: *La comedia nueva*, *La mogigata* y *El sí de las niñas* son comedias de costumbres, gratas a la lectura, tanto por lo correcto del estilo, como por la trama ingeniosa y fácil del asunto. Gran amigo de Goya, fué retratado por éste poco después del éxito de *La comedia nueva*, lo que agradeció Leandro Fernández de Moratín con la siguiente silva:

«Quise aspirar a la segunda vida,
 que agradecido el mundo
 al eminente mérito reserva,
 de pocos adquirida
 entre los que siguieron
 la inspiración de Apolo y de Minerva.
 Vanos mis votos fueron,
 vano el estudio, y siempre deseada
 la perfección, siempre la vi distante.
 Mas la amistad sagrada
 quiso dar premio a mi tesón constante;
 y a ti, sublime artífice, destina
 a ilustrar mi memoria,

dándola duración en tus pinceles,
émulos de la fama y de la historia.

A! tanto la divina
arte que sabes poderosa alcanza,
a la muerte quitándola trofeos.
Si en dudosa esperanza
culpé de temerarios mis deseos,
tú me los cumples, y en la edad futura,
a! mirar de tu mano los primores
y en ellos mi semblante,
voz sonorá que al cielo te levante
con debidos honores,
venciendo de los años el desvío,
y asociando a tu gloria el nombre mío».

La fama de Goya crece. El pintor va entrando, poco a poco, en las altas esferas de aquella corte de Carlos IV, bajo cuyo bochornoso reinado se disolvía la antigua nacionalidad española. La amistad con don Ventura Rodríguez—el insigne arquitecto que embelleció Madrid con fuentes y plazas—, le lleva a Arenas de San Pedro, donde hace vida retirada el infante don Luis, hermano de Carlos III, «cuyo nombre estaba destinado a la inmortalidad como protector del arte y de los artistas», según dice Jovellanos. Hace varios retratos de la familia, sobresaliendo el de la condesa de Chinchón, hija del infante, y después esposa de Godoy.

La casa de Osuna le abre sus puertas, y la condesa de Benavente y Peñafiel, entusiasmada con sus pinturas, le encarga numerosos cuadros, que Goya realiza cada vez con mayor satisfacción y agrado de la duquesa.

Muerto Carlos III, es nombrado por su hijo primer pintor de Cámara, y al contacto con las damas de la corte de Carlos IV, amigas de María Luisa, conoce a la duquesa de Alba, rival de la de Benavente, apareciendo, en lo sucesivo, en íntima amistad con aquella dama, que había de ser su musa inspiradora durante el período más fecundo y personal de su obra.

Era la duquesa, por su gracia y juvenil hermosura, criatura capaz de trastornar el seso a los más firmes cerebros. Cumplidamente la retratan los vates de la época: Meléndez dice en un romance de felicitación del cumpleaños de la duquesa:

«Por siempre en verdor lozano,
del tiempo la mano impía
jamás tu cabello ultraje,
ni mancille tus mejillas;
a esos tan lumbrosos ojos,
y a esa boca toda risas,
con las lágrimas se anublen,
dolientes ayes affijan,
sino que hechiceros ardan
cual ora amor los atiza,
y ella de cuantos la escuchen,
las voluntades te rinda».

Y Quintana escribe:

«Pudo el cincel representar la gloria
de tu belleza, el poderoso halago
de tus ojos por siempre abrasadores
y tu triunfo ostentar y tus victorias,
de las gracias en medio y los amores...»

Desterrada la de Alba de la Corte, por sus rivalidades con la de Osuna, hace un viaje a Andalucía, pintoresco en incidentes, acompañada por el pintor aragonés, vencido por sus resabios de tenorio y mujeriego, no dominados del todo por el imperativo del deber.

Goya, entre tanto, es testigo de aquellos acontecimientos trágicos para nuestro país: las luchas con la República francesa, el encumbramiento de Napoleón, le celebridad de Godoy, el desastre de Trafalgar, y, por fin, aquellos tristes procesos del Escorial y motín de Aranjuez, que revelaban un hombre bueno, pero inepto rey; una mujer liviana y un mal hijo, luego peor monarca, que faltos de criterio sólido, gobernaban al son de la camarilla que les divertía, y, entretenidos en cuestiones familiares, no acertaban a ver el peligro que por el Norte venía, y que cada uno interpretaba en auxilio propio.

Un acto digno de la mayor alabanza decretó Fernando al subir al trono: levantar el destierro de don Gaspar Melchor de Jovellanos, que en el castillo de Belver, en Mallorca, consumía sus

días, víctima de intrigas palaciegas. Fué Jovellanos una de las inteligencias más poderosas de su tiempo, consagrado al bien público de su patria en una actuación sincera y desinteresada, inspiradora a Menéndez y Pelayo para titularle «el español más ilustre y honrado del siglo XVIII». Goya pinta en Jadraque un retrato del escritor y político, tan expresivo que es la mejor síntesis de su vida: la cabeza es una obra magnífica que absorbe la atención del cuadro, refleja la inteligencia y la voluntad dulcificadas por la bondad y como veladas por la fatiga y pesadumbre; apenas puede sostenerse sobre el cuerpo caduco y ajado.

Napoleón, vencedor de la coalición, decretó contra Inglaterra el bloqueo continental, y contra Portugal, aliado de Inglaterra, propuso a Godoy el reparto del reino. Por el tratado de Fontainebleau (1807) le dividía en tres partes: el Norte se adjudicaba al rey de Etruria, y este reino se incorporaba a sus dominios; el Sur, a Godoy, con el título de príncipe de los Algarves; y el Centro lo reservaba para canjearlo en la paz general por Gibraltar, que seguía siendo, y lo es hoy, la pesadilla de España. Las tropas francesas de Junot, auxiliadas por españoles, se apoderan de Portugal; continúan entrando ejércitos franceses, que por sorpresa se apoderan de los fuertes de Figueras, Pamplona y Barcelona, y el 24 de Marzo hace su entrada triunfal en Madrid Fernando VII, un día después de la entrada de Murat. Atraída con engaños la familia real a Bayona, y abdicando en Napoleón, que entrega la corona en manos de José, queda la patria sin directores, y al unísono, respondiendo a impulsos del sentimiento más íntimo del amor patrio, mancillado por la traición, comienza aquella resistencia heroica del pueblo en el alzamiento nacional y culmina con Bailén, Albuera, Arapiles y las hazañas de los guerrilleros. Aun si la invasión hubiera sido completa, no hubieran faltado energías en aquella España, de aparente decrepitud, para iniciarse otra nueva reconquista.

Llegado José a Madrid, confirma a Goya en su plaza de pintor de Cámara—a la vez que nombra a Moratín bibliotecario mayor—, y le recomienda la repugnante labor para su espíritu de escoger, juntamente con otros pintores, los cincuenta lienzos que habían de ir a París al *Museo de Napoleón*, y que afortunadamente volvieron.

Durante este período la atención del pintor se ocupa en pintar los «Desastres de la guerra». Su imaginación, hondamente impresionada por la crueldad de la violencia, no podía sustraerse a la inspiración de odiar al invasor, aunque participara, en muchos puntos, de sus ideas; pero no eran las ideas, sino los hechos los que execraba. Son estas láminas, ejecutadas en la época más cruel de la lucha entre invasores y nacionales, una obra admirable de sen-

timiento humano y de piedad; el arte del buril y el aguafuerte no podrán nunca censurar con más sublimidad las escalofriantes escenas belicosas; «No se puede mirar» y «Para eso habéis nacido», son el mejor ejemplo.

La emoción más fuerte de patrio sentir culmina en el cuadro de los «Fusilamientos», pintado por Goya años después, de cuya escena tuvo una visión real desde su «Quinta del Sordo», donde habitaba la noche del 2 al 3 de Mayo. Aquel pelotón de exaltados patriotas, que horas antes ponían todo su afán, toda su alma y toda su vida en defender lo suyo, destrozando al invasor con cuanto encontraban al paso, ya no era nada. ¡Pobres paisanos! La luz del farol dirige la vista al grupo, asunto principal; las figuras, sucias y desarregladas por el trajín, reducidas a la impotencia, se someten al aniquilamiento por la máquina que fusila; unos, con recogimiento, concentran su pensamiento en ideas religiosas; otros, tímidamente, expresan su terror, y algunos, con el gesto retorcido y la mirada valiente, embriagados por el furor, van presos de un arresto patriótico, tan elevado como estéril. El arte es tan perfecto que es la mejor forma que pudieron encontrar los sentires de piedad, odio, terror y patriotismo.

Se acusa a Goya de falta de patriotismo, porque en sus cuadros y dibujos no se vislumbra el odio al invasor y sólo se censuran y relatan escenas cruentas y terribles, propias de toda guerra. No están muy en lo cierto los que así discurren; los «Desastres de la guerra» y los cuadros de la guerra nacional son la aportación de un pintor a la epopeya española, y obedecen a una pasión paralela a la del pueblo que cantaba:

«Que no quiere a dos tirones
ser francesa la Giraldá,
que dice que es española
y andaluza y sevillana».

obedece a un impulso semejante al que inspiró a Quintana sus patrióticas odas, y a Meléndez Valdés sus versos nacionales. Y si Goya hubiera sido poco afecto a la causa nacional, ¿hubiera pintado los retratos de Palafox, Welington, el Empecinado y otros guerrilleros?

Goya fué siempre buen patriota, en la guerra y antes de la guerra, y si el apego a las ideas francesas, tan en boga entre la gente de valía, empaña su amor a la patria, nadie puede dudar que es el pintor más español y más castizo de nuestra escuela.

Al hablar de Goya patriota hay que recordar la carta del pin-

tor ofreciendo al rey, en 1803, las planchas de los Caprichos, sus inmortales dibujos. La carta, dice así:

«Excmo. Sr.: La obra de mis caprichos consta de ochenta laminas gravadas al Agua fuerte por mi mano. No se vendieron al público mas que dos días a onza de oro cada libro; se despacharon veinte y siete libros. Pueden tirar las láminas cinco o seis mil libros. = Los extranjeros son los que más las desean y por temor de que recaigan en sus manos despues de mi muerte quiero regalárselas al Rey mi Señor para su calcografía. = No pido a S. M. mas que alguna recompensa a mi hijo Francisco Javier de Goya para que pueda viajar; tiene afición y gran disposición de aprovecharse. Si V. E. tiene a bien el hacerlo presente a S. M. le quedará sumamente agradecido. = Dios guarde a V. E. muchos años. = Madrid 7 de Julio de 1803.

Excmo. Sr. = B. L. M. su mas atento servidor

Francisco de Goya.

Excmo. Sr. Don Cayetano Soler».

No necesita ningún comentario.

El restablecimiento en el trono de Fernando VII fué para el pintor aragonés una desgracia. Perseguido por el absoluto monarca, tuvo que acogerse al refugio de algún amigo, donde pasó escondido algún tiempo, hasta que, perdonado por Fernando, recibió de él algunos honores. El resto de su vida lo pasa en el retiro y soledad de la «Quinta del Sordo». Consolado por el cariño de su hijo, reducido al ambiente de familia e íntimos, la sordera y los crueles desengaños le vuelven hurano: su pincel retrata estos momentos, en la decoración fantástica y estrambótica de los paredones de su quinta. Pinta algunos retratos, dibuja los cartones de la Tauromaquia y los Disparates o Proverbios, terminando la inagotable producción de su paleta.

Disgustado por la persecución insistente a sus amigos, expatriados en Francia, se reúne con ellos en Burdeos, donde reside, consolado por el cariño de su nieto Marianito (luego marqués de Espinar), por el que sentía entrañable afecto, y rodeado de Moratín, ya viejo, y de don Manuel Silvela, Decrépito y en el ocaso de su genio, pasaba lentamente sus días, entretenido algunas veces con sus pinceles, y hablando, otras, con sus amigos de las cosas de la patria. Sabiendo la próxima llegada de su hijo Francisco Javier, se impresionó de tal manera que tuvo que guardar cama; así lo escribe a su hijo:

«Querido Javier: no te puedo decir mas que de tanta alegría

me he puesto un poco indispuerto, y estoy en la cama. Dios quiera que te vea venir a buscarnos para que sea mi gusto completo. Adios. Tu padre.—*Francisco*».

Estos fueron los últimos renglones del insigne pintor, escritos al pie de una carta que Marianito enviaba a su padre. Ya no pudo levantarse. En la madrugada del 16 de Abril de 1828 expiró el genial aragonés, víctima de un ataque de apoplejía, rodeado de sus hijos y sus amigos. Enterrado en Burdeos en el panteón de la familia Goicoechea, sus restos reposaron en suelo extraño hasta 1900, que fueron trasladados a Madrid, donde descansan en el cementerio de San Isidro al lado de los dos sus amigos Moratín y Meléndez Valdés.

Goya gozó en su tiempo de gran fama; pero la inmortalidad a que le eleva su genial producción, es más moderna; débese al trabajo de los críticos y a los gustos de nuestra época: Goya es una de las primeras paletas de la pintura española.

Ya llegaron aquellos días predichos por Quintana al decir:

«... Sí, vendrá un día,
 vendrá también, ¡oh Goya!, en que a tu nombre
 el extranjero extático se incline.
 Yo te lo juro: la dichosa audacia
 de tu ardiente pincel, la gallardía,
 el hermoso ademán, la tierna gracia,
 esa brillante y mágica armonía
 con que en tus bellas tintas los colores
 de las luces, del alba y del Oriente,
 se ostentan dulcemente vencedores,
 mandan la eternidad. ¡Oh! tú, extranjero,
 que abandonando los paternos lares
 para ver y admirar hiendes los mares,
 apresura gozoso tu camino
 y a España ven: dos siglos de ignorancia
 aún no apagaron el ardor divino
 que a Murillo y Velázquez encendía.
 Con él Naturaleza ornó la frente
 de Goya, y a su enérgica osadía
 otra vez ella sorprender se siente».

APENDICE

Los lienzos de Goya, de Valladolid

a) Los de Santa Ana.

«También en Valladolid existen tres cuadros de Goya colocados en la iglesia del convento de Santa Ana. Hubiéramos querido dar algunos informes respecto a estas obras, pero no se registra documento alguno en el archivo conventual, ni hemos hallado más que en el de protocolos una escritura referente a la reconstrucción del edificio, y esto es cosa ya sabida. Don Francisco Sabatini firmó en 1779 las *condiciones para la nueva R.^a fábrica del monasterio de Religiosas Bernardas Recoletas de S.^{ta} Ana*, el 3 de Julio de 1780 se hicieron posturas, y fué adjudicada la obra a *Francisco Alvarez Venavides*, aprobando el Rey el asiento desde San Ildefonso a 23 de Agosto. (Protocolo de Manuel Alaguero, 1780).

»Pero si respecto a los cuadros no hemos podido averiguar nada, sábese que el 6 de Junio de 1787 escribía Goya a su amigo Zapater (1), diciéndole entre otras cosas: *Para el día de Santa Ana an de estar tres cuadros de figuras del natural, colocados en su sitio y de composicion, el uno el tránsito de San Josef, otro de San Bernardo y otro de Santa Ludgarda, y aun no tengo empezado nada para tal obra, y se a de acer porque lo ha mandado el Rey, con que mira si estaré contento...* Estos cuadros son los que hay en Valladolid en la citada iglesia, y aunque Araujo establece alguna duda de que los llegara a pintar Goya, porque *siendo la fiesta de Santa Ana el día 26 de Julio, quedaba menos de mes y medio para ejecutarlos*; no es razón bastante este plazo perentorio para quitar la certidumbre completa y absoluta de que los cuadros de Valladolid están pintados por mano de D. Francisco Goya. Como el reparo viene de un escritor muy competente en materias de arte, preciso es hacerse cargo de aquél para rebatirlo.

»El estilo de estas obras, sus tonalidades y factura, acusan desde luego al autor, dentro de aquella pasmosa variedad que ha podido apreciarse en la Exposición de sus obras, y en cuanto a la extrañeza de que *se hicieran en tan corto tiempo*, se destruye desde luego con otro párrafo del mismo libro, pues después de hacer Araujo el entusiasta y merecido elogio de las pinturas murales que dan fama a la iglesia de San Antonio de la Florida, añade: *Cuatro meses bastaron para ejecutar tan importante obra*. Si el in-

(1) Véase *Goya*, por don Ceferino Araujo Sánchez.

menso trabajo que representa la decoración de esta iglesia pudo realizarle Goya en cuatro meses, ¿por qué dudar de que le fuera bastante mes y medio para pintar los tres cuadros del convento de Valladolid? Además, en la carta a Zapater ya expresa un plazo fatal, y en vez de poner reparo, añade, *y se ha de hacer, porque lo ha mandado el Rey.*

»Pero aún es posible no necesitara el artista tanta premura, si como creemos no se inauguró la iglesia el día de Santa Ana, pues Sangrador que escribió su *Historia de Valladolid* en 1851 con un trabajo muy formal de investigación, dice: *Se concluyó* (el edificio) *en el mes de Agosto de 1787, y en 18 de Setiembre el... obispo... trasladó las religiosas al nuevo monasterio.—Se celebró la solemne dedicación el día 1.º de Octubre, y se extiende luego en señalar las funciones hasta el día 5, añadiendo: Durante estas fiestas estuvo colocado en la iglesia debajo de un primoroso dosel el retrato del gran Carlos III, patrono del monasterio.*

»Añadamos que Sangrador, sin conocer la carta de Goya, pero tan enterado de lo concerniente a la inauguración de la iglesia, decía ya a propósito de las pinturas que hay en los seis altares: *las de la derecha son obra del distinguido pintor D. Francisco de Goya, y las de la izquierda del no menos célebre don Ramón Bayeu.* No establezcamos hoy dudas tan innecesarias como faltas de fundamento».

(Del libro de don José Martí y Monsó *Estudios histórico-artísticos*, página 474, nota).

«Hacia ya muchos años que yo no había visto los cuadros de Goya en la iglesia de bernardas recoletas de Santa Ana, cuando en la mañana aquella de mi cuento, camino de la estación a San Miguel, hube de pasar cerca, y vi abierta la puerta.

»Terminada la misa, un buen rato libre lo dediqué a estudiar los cuadros de Goya, mal citados, mal comprendidos y mal apreciados por los críticos, casi sin excepción. Es una riqueza que no ha tenido bastante resonancia, y si se quiere mal sino.

»No tiene nada de particular que la crítica medievalista y romántica de D. José M.^a de Quadrado,—poco dado a citar lienzos, además, aun tratándose de artistas más profundamente cristianos que no Goya,—se redujera en sus «Recuerdos y Bellezas de España», tomo de «Valladolid y Palencia» (pág. 119), a decir, terminando una frase... «al paso que Sabatini trazaba en 1780 una agraciada rotonda con seis altares para las monjas bernardas de San-

ta Ana, que trasladadas de Perales a Valladolid en 1595, alcanzaron del dadivoso Carlos III la reedificación de su iglesia».

»En gran parte es extracto del libro de Quadrado, el discreto artículo de «Valladolid» en el «Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano» (Montaner y Simón) en el que, por raro caso, no se cita siquiera la iglesia de Santa Ana.

»Si se quieren más pruebas de la desatención que de los Goyas de Valladolid se hace, véase lo que ocurre en el libro dedicado al gran pintor aragonés por el Sr. Conde de la Viñaza.

»El Conde en el libro «Goya; su tiempo, su vida y sus obras» (pág. 204), al comenzar el catálogo de ellas por las de asunto religioso, continuando la numeración, en números romanos, solamente dice lo siguiente:

«IX.—El tránsito de San José.

X.—Asunto de la vida de San Bernardo.

XI.—Asunto de la Vida de Santa Ludgarda».

sin decir donde están ni para donde se pintaron estos cuadros, pues solamente añade lo siguiente: «Infiérese que Goya ejecutó estos tres lienzos de devoción por la lectura de una carta que dirigió a Zapater desde Madrid en 6 de Junio de 1787, en la que dice: «Para el día de Santa Ana han de estar tres cuadros de figuras del natural colocadas en su sitio, y de composición, el uno *El Tránsito de San Josef*, otro de *San Bernardo*, y otro de *Santa Ludgarda*, y aún no tengo empezado nada para tal obra, y se ha de hacer porque lo ha mandado el Rey...»,—«con que mira si estaré contento», es el final de la frase.

»Pero luego en la misma parte de la catalogación, dice:

«XXIX.—Santa Omelina.—*Valladolid*.—*Iglesia de S.^a Ana*.—Representada orando.

XXX.—La muerte de San José.—*Valladolid*.—*Iglesia de S.^a Ana*.—El cuerpo del Santo yace extendido; a su derecha Jesucristo, y a su izquierda la Virgen Santísima.

XXXI.—San Bernardo y San Roberto. *Alto 2'60; ancho 1'60*.—*Lienzo*.—*Valladolid*.—*Iglesia de Santa Ana*. Los dos Santos bautizan a un catecúmeno».

»Ni más, ni menos.

»El más autorizado de los autores españoles que de Goya han escrito libro, D. Ceferino Araujo Sánchez, llevado a veces de manía criticista—la que le hizo tronar contra la llamada leyenda de Goya, por ejemplo,—dudó de que Goya llegara a pintar los cuadros, con el solo espacio de mes y medio. D. José Martí y Monsó (*Estudios*, página 474) desató la dificultad, primero recordando la in-

verosímil rapidez con que ejecutó Goya, unos once años más tarde, la decoración completa de la iglesia de San Antonio de la Florida, de Madrid, y después aportando dato documental para demostrar que no para Santa Ana (Julio) sino para Septiembre (terminadas las obras en Agosto de 1787 que por 1780 habían comenzado) fué la inauguración del templo proyectado, por orden del Rey, por D. Francisco Sabatini, y la consiguiente traslación de las religiosas. Añade D. José Martí y Monsó la cita de Sangrador, del historiador de Valladolid, que sin tener todavía la menor noticia de la carta citada de Goya a su amigo Zapater, pero conocedor al detalle de las obras del templo, al hablar de las pinturas del mismo, ya dijo: «las de la derecha son obra del distinguido pintor D. Francisco de Goya, y las de la izquierda del no menos célebre D. Ramón Bayeu».—Eso del *no menos célebre*, hablando del cuñado joven de Goya, ni aunque se hablara del mayor, del famoso D. Francisco Bayeu, vale hoy un mundo.

»Bosarte (pág. 150) ya menciona esos cuadros y sus autores coetáneos, excusando la necesidad del respectivo elogio individual de cada uno de los dos.

»Basta el examen más ligero para ver que son de Goya los tres lienzos de Santa Ana; y pide un cambio más amplio estudio el aquilatar lo que en la vida de Goya significan esas obras.

»La iglesia de Santa Ana es una rotonda, con prolongación para el presbiterio. Los gallones de la bóveda (seis menos grandes y dos mayores) marcan la existencia de siete altares, de los cuales el del fondo tiene una Sagrada Familia, la Niña María de paseo entre San Joaquín y Santa Ana, de escultura estofada que ignoro si puede ser del siglo XVIII, al parecer poco avanzado (por la policromía), más avanzado en cambio por el estilo.

»Los otros seis altares son de una misma traza, con tres Bayeus al lado del evangelio y tres Goyas al lado de la epístola; llevan marcos iguales los cuatro flanqueantes, y con algún angelito encima los centrales respectivos.

»Los asuntos son (comenzando por nuestra izquierda) Santa Escolástica, la Inmaculada entre San Francisco y San Antonio y San Benito, que son los de Bayeu; y (volviendo hacia los pies, por el lado de la epístola) San Bernardo, la Muerte de San José y Santa Ludgarda, que son de Goya.

»Estos de una delicadeza de tonos que contrasta con la manera de los cuadros de enfrente, notándose en seguida la enorme superioridad colorista. Bayeu ha puesto sobre fondo claro de luz amarillenta radiante casi todos sus santos, de hábitos negros o pardos, dando al claro oscuro de sus cabezas tonos negros, y entre nubes (?) poniendo siempre en los tres cuadros uno, dos o más

angelotes. Están de frente las figuras de San Benito y Santa Escolástica con la paloma delante de ella y de San Benito, en actitudes algo convencionales. La Inmaculada no tiene las finuras características de alguna de las obras de Francisco Bayeu, pero en general Ramón se muestra vigoroso aquí.

»Goya ha seguido en todo el camino contrario. Nada de angelitos, nada de nubes, y en cambio fondos y suelos grises, oscuros del todo, neutros, aunque nada opacos. Sobre ese fondo ha destacado las figuras con singular delicadeza de tonos, principalmente los blancos finísimos del hábito cisterciense. Ha aureolado, con halo de fina luz las cabezas (solas) de San Bernardo y Santa Ludgarda. Del alto izquierda, en la Muerte de San José, con bastante menos delicadeza, hace bajar un amplio chorro de luz oblicua sobre el lecho del santo patriarca, pero el suelo y el fondo de ese cuadro es del consabido oscuro gris de los dos compañeros. El efecto de contraste entre sus lienzos y los de enfrente es todo un empeño paladino, que enseña a conocer a Goya, cuando se formaba y nos dice que aquí no trabajó descuidadamente.

»Antes al contrario, poniendo alma y vida, y logrando los cuadros de composición más notables del siglo XVIII, español, aparte todo lo demás suyo más característico. A su lado es una monada y una absoluta falta de éxito el Prendimiento de la Sacristía de Toledo del propio autor.

»La Muerte de San José es lo menos bueno, lo menos suyo y lo más curioso, sin embargo. Está la cama cruzada, paralela a nosotros, y la cabeza del santo, que quiere ser hermosa, a nuestra izquierda. La Virgen en el centro, detrás, de frente, y Jesús, llegando por nuestra derecha, perfilada su cabeza, que también quiere el autor que sea hermosa, con algo, muy poco de halo. A nuestra vista, junto al lecho, una silla baja, apenas vista, a la cabecera de la cama. Los colores son algo itálicos del XVIII? No lo sé, pero el efecto general del cuadro oscila entre lo más típico del Baroccio, (por ejemplo en la Vocación de San Andrés del Escorial) y quizá algún recuerdo de Tiépolo. Pero especialmente la cara de la Virgen y el azul, llevan ese *baño* de amortiguamiento de tonos que en Goya no se volverá a repetir. El Jesús viste túnica de color gris plomizo, de tono no vulgar; la manta de la cama y la ropa de San José del mismo tono amarillento blanco, y blancos los lienzos de la cama. Todo con algo de ese *baño* de escaso vigor o evidencia, combinado con delicadezas en esos tonos falsos, y con debilidades en el dibujar de las manos y de los pliegues convencionales.

»Lo mismo de las manos y de los pliegues (por lo demás finos, paralelos) se nota también en los otros cuadros, pero en ellos la

hermosura de los blancos, menos que zurbaranescos (claro está), pero delicados y exquisitos, suple por todo, consiguiendo el hermoso efecto que se acrecienta con las cabezas, de gran arte. Santa Ludgarda, está arrodillada, de perfil, hacia mi izquierda en que hay sobre un altar, en sombras, un crucifijo al que ardentemente se encomienda la hermosa y joven cisterciense. Sobre la grada, sueltas unas rosas blancas y dos golpes de azucenas, de bello efecto. La Santa, toda de blanco (lechoso en general), con tocas blancas, de blanco claro, y sobretoca negra, algo retirada. Pensando en lo que hará Goya en retratos, esto no es de su meollo, pero es una esplendísimas promesa y delicadísimas flor de su genialidad primeriza.

»Idéntico carácter tiene, en cuanto a estilo, técnica, éxito y *defectos*, el cuadro de San Bernardo con su hábito blanco lechoso, su cabeza con escrúpulo de cerquillo y barbita juvenil, a nuestra derecha, casi de frente, arrimado al otro fraile, San Roberto, menos joven, que levanta una jarra de loza de reflejo blanco para el bautizo, y no menos fina y hermosa figura, ni otro detalle que nos llevara a decir que no es otro tanto que el faltarle el ligero halo que envuelve la cabeza de San Bernardo. Este al bendecir, con dos dedos, parece más que bautizar, que ha curado al cojo que, semi de espaldas a nosotros, delante de ellos, en el centro del cuadro, está echado, arrodillándose, apoyándose en la muleta, al sobaco derecho, viéndose la pierna de ese lado fajada, aunque no va mal calzado. Tiene el pelo negro, y se ve la cabeza realista, perfilada y emocionada.

»Hay aquí una revelación de un Goya, todavía atenido a las leyes de estilo (como ya no en el Prendimiento ni en los cuadros de la Catedral de Valencia de San Francisco de Borja) y en detalles (manos y pliegues) no genial en su dibujo. Pero poniendo ya el alma de gran colorista en las delicadezas blancas, grises y aun en las de otros tonos setecentistas como los de la Muerte de San José. Colorista, delicadeza: dos ideas que aquí se juntan, y que explican el proceso del que fueron frutos aparentemente inesperados y aquí preparados, lo más finos y claros de los cuadritos del Marqués de la Romana.

»En cuanto a su carácter religioso, no es ciertamente esto elocuentísimo y genial como el cuadro de la Comunión de San José de Calasanz de los Escolapios, de Madrid, pero dignísimos de la iglesia y del altar sí que son ciertamente estos curiosos y demasiado olvidados lienzos anteriores a la madurez del genio.

»Aparte su carácter religioso, tienen estos cuadros una importancia histórica verdaderamente excepcional: corresponden al ins-

tante de la gran crisis, verdaderamente redentora, en la vida y obra de Goya.

»Goya, con ser tan gran genio de los pinceles, no fué precoz. Cuando pintó esos cuadros ya tenía cumplidos los 40 años de edad, y todavía no se había libertado de la tiranía del Arte de su tiempo. Había ya hecho la primera y aun acababa de hacer la segunda serie de los cartones para tapices, y algunos de los cuadritos de la Alameda de Osuna, y ya tenía multiplicados retratos en su haber, pero son los de la familia del Infante D. Luis, los de Floridablanca, los de Carlos III, todavía duros, todavía setecentistas. Del Goya que luego iba a ser rapidísimamente, el pintor más genial de la Historia del Arte, el principal propulsor de la Pintura moderna, anticipando todas las iniciativas que de él aprendieron, muchos años después de su muerte, los extranjeros, no había anuncio siquiera.

»De repente, el impertérrito calavera que había en Goya, mujeriego, tenorio, torero y enciclopedista a la vez, no sé si por el castigo de la sordera iniciada, cede algo, y pone al fin su alma y vida al servicio de sus pinceles, y eso ocurre precisamente en 1787 y 1788.

»En 1787, en esos cuadros de Valladolid, que serán de los últimos encargos artísticos hechos por Carlos III, busca seriamente Goya el espíritu castizamente español, aunque con interpretaciones modernas a lo Tiépolo, que era un temperamento artístico ciertamente asimilable, como todo lo veneciano, a la genialidad española. Luego, en 1788, hace su único, maravilloso paisaje, la Romería de San Isidro, para la Alameda de Osuna (hoy en el Museo del Prado), viendo al natural como nadie, sino Velázquez, había visto un país. En seguida en 1788 también, pintó el grupo de retratos de los Duques de Osuna y sus niños (también hoy en el Museo del Prado), y en 1789, el de la Marquesa de Astorga y su hija, y en los mismos años los de casacona de Carlos IV, el nuevo rey, y los de María Luisa, la nueva reina, y con ellos ha vuelto a tener España el cetro del gran Arte retratista que desde el siglo XVII había dejado caer de sus manos...

»Claro es que después evoluciona, contraevoluciona, busca, halla, adivina y nos enloquece más con sus nuevas inesperadas maravillas de portentosa visión y creación pictórica. Pero la crisis, el instante supremo, el verdadero nacimiento de Goya para la Historia de su genio, el más grande de los modernos, está en la época crítica de sus 41 y 42 años, y los cuadros de Santa Ana de Valladolid son el primer arranque del genio de Goya, que le saca del estancamiento del arte baldío de su siglo.

»En Santa Ana me dijeron que para una revista alemana, en

el otoño último, se hicieron grandes fotografías de los seis lienzos de la iglesia. ¿Cómo no sentir que nuestro Boletín no se adelante a reproducir ese tesoro?».

(Del trabajo de don Elías Tormo y Monzó *Mis mañanitas valisoletanas.—Tras de Becerra y Goya al paso*, publicado en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*; t. V (1911-12), págs. 522-526).

«Desde hace mucho tiempo se dieron los lienzos de *San Bernardo*, el *Tránsito de San José* y *Santa Ludgarda* (1), como obras artísticas del malhumorado, pero sublime sordo, Don Francisco de Goya y Lucientes, y sin embargo han escaseado los elogios y alabanzas sobre esos tres magníficos lienzos, cuyo estudio y cuya importancia ha hecho y ha señalado, de mano maestra, el Sr. Tormo. Bosarte, como contemporáneo de Goya, conocía su relevante mérito, y por eso solamente escribió (2): «En la iglesia nueva de Santa Ana los quadros que hay colocados en los altares de mano derecha son de Don Francisco Goya, uno de los dos primeros pintores de Cámara actuales de S. M.; y los de mano izquierda o lado del evangelio son de Don Ramón Bayeu. La notoriedad de mérito de estos dos sabios artistas modernos excusa la necesidad de hacer el respectivo elogio individual de cada uno». Pero mucho menos digeron los escritores locales; verdad que, como he repetido varias veces, en las atribuciones y juicios sobre obras de arte, los historiadores de la ciudad siguieron a Ponz, Bosarte y Ceán, y describen las obras cuando éstos lo hacen, y las llenan de elogios y alabanzas con los adjetivos por éstos empleados.

»El diarista Ventura Pérez (3), cuyas noticias solamente alcanzan hasta 1783, apuntó que el 3 de Julio de 1780 se remató la obra de la iglesia y convento nuevos para las religiosas de Santa Ana, en don Francisco Alvarez Benavides, maestro arquitecto, vecino y natural de Valladolid—dato que comprobó Martí (4) en el protocolo de Manuel Alaguero, añadiendo que el Rey aprobó la postura en San Ildefonso el 23 de Agosto del mismo año;—y que

(1) Aunque se ha citado alguna vez a Santa Umbelina por Santa Ludgarda, y la tradición en el convento dice que la santa representada es la hermana de San Bernardo, pongo Santa Ludgarda, porque así lo escribió Goya cuando daba cuenta del encargo a su amigo Zapater en carta de 6 de Junio de 1787, carta que es la auténtica de dichos cuadros.

(2) *Viage artístico*, pág. 150.

(3) *Diario de Valladolid*, págs. 508 y 512.

(4) *Estudios histórico-artísticos*, pág. 474.

la primera piedra de la nueva iglesia fué colocada en 11 de Febrero de 1781 por el obispo de la ciudad, Don Antonio Joaquín de Soria.

»El licenciado Don José María Entero, relator antiguo de esta Chancillería e individuo de la Real Academia de San Fernando, y que proporcionó muchas noticias a Bosarte, fué el continuador del *Diario* de Ventura Pérez (1), y a pesar de ser un buen aficionado a las obras artísticas y ver los cuadros de Goya y Don Ramón Bayeu en Santa Ana, sólo anotó (2) que el 18 de Septiembre de 1787 se trasladaron las religiosas de Santa Ana al nuevo convento construído, de orden del Rey Don Carlos III, donde estuvo el antiguo: que «se hizo contratar del arquitecto D. Francisco Sabatini (3), y bajo la dirección de D. Francisco Balzania (4), italiano, y el arquitecto Alvarez Benavides [por cierto también llamado Don Francisco], en quien se remató, no fué más que mero asenista de materiales y jornales;» y que el 2 de Octubre del mismo año empezaron los cuatro días de función por la traslación del Sacramento y religiosas al citado monasterio. Me parece que para ser el lic. Entero tan gran aficionado a las Bellas Artes, no pudo decir menos; ni dejó consignado el día en que se decoró la iglesia de Santa Ana con los seis lienzos de Goya y Bayeu; verdad que tampoco les citó para nada a pesar de ser lo mejor que por entonces se había traído en pinturas a Valladolid.

»Tan es verdad lo que dejó apuntado el señor Tormo de que los cuadros de Goya en Santa Ana, no han sido elogiados lo bastante, y tan es cierto lo que yo expreso de que los escritores locales callaron los elogios por no verlos estampados en Bosarte, principalmente, que Sangrador sólo dice que las «bonitas pinturas» de los altares de la derecha «son obra del distinguido pintor D. Francisco de Goya, y las de la izquierda del no menos célebre D. Ramón Bayeu» (5); el *Manual histórico-descriptivo* (6) calificó de «apreciables pinturas» los seis lienzos; González Moral no alabó las pinturas, pero añadió (7) que «el todo del templo [de Santa

(1) Pérez hizo sus apuntes hasta 1783, como he dicho; el lic. Entero, desde 1786 a 1801 (el 23 de Enero de 1802 falleció); su hijo poco apuntó en 1802.

(2) *Diario*, de Ventura Pérez, págs. 532-535.

(3) Está probado que el general Sabatini hizo en 1779 el proyecto o condiciones para hacer el monasterio.

(4) Valsamia escribió Sangrador (*Hist. de Vall.*, II, 344) y Valacia don Sixto Mario Soto, en su estudio biográfico sobre *Sabatini* (Valladolid, 1903).

(5) *Hist. de Vall.* II, 345.

(6) Página 203.

(7) *El indicador de Vall.*, pág. 60.

Ana] es una perla de gran valor»; Ortega y Rubio, en la *Historia...* (1) sólo manifiesta que «El altar mayor es bueno, y los lienzos del lado del Evangelio son de Bayeu, y los del lado de la Epístola, de Goya», olvidándose en *Los pueblos...* (2) hasta del número de cuadros, pues dice que «en Santa Ana hay dos lienzos de Bayeu y otros dos de Goya». García-Valladolid (3) es poco más extenso que los anteriores; adjudica erróneamente los tres lienzos de los altares del lado del Evangelio a Don Francisco Bayeu, verdaderamente el más famoso de los cuñados de Goya, pero las pinturas son del pequeño, de Don Ramón. Califica las tres pinturas de «obra primorosa». Para los otros tres lienzos de Goya, los del lado de la Epístola, con ser muchísimo mejores, pero en gran grado, que los del Bayeu pequeño, le basta decir que son «debidos al acreditado pincel» del último gran pintor de España, añado yo. Martí conoció la importancia de las pinturas que a Goya encargó Carlos III para la iglesia de Santa Ana de Valladolid; no las estudió por no entrar en el plan de su libro, pero en nota ya citada volvió por los fueros de la verdad, y deshizo el escrúpulo que el biógrafo de Goya sintió, el cual puso algún reparo a la autenticidad del pincel del magno artista, porque era mucha obra para tan poco tiempo como a ella tenía que dedicar Goya, sin parar mientes que en el mismo justificante de las pinturas, ya citado, el mismo Goya da a entender que no puede detenerse en otra cosa ni puede descansar un instante: «mira si estaré contento» es su frase, como quien dice: «lo que me espera para pasar este verano,» y, según escribe Martí, como si Goya no hubiera dejado un ejemplo pasmoso de su actividad en la magna obra de San Antonio de la Florida, en Madrid.

»El Sr. Tormo merece alabanzas sin tasa por haber sido el primero que *estudió* con detalle las tres pinturas de Santa Ana de Valladolid. Yo no puedo añadir una palabra a su hermoso trabajo. Unicamente he de apuntar que los seis lienzos mencionados en Santa Ana, estuvieron a punto de desaparecer de la iglesia. La Comisión de monumentos de la provincia, en sesión de 3 de Abril de 1869, se alarmó justamente. Dice así el acta correspondiente:

«El Sr. Iturralde manifestó a la Junta el disgusto que había tenido al observar en los días de Semana Santa que habían desaparecido de los seis altares laterales de la Iglesia del convento de Santa Ana de esta Ciudad, los tres cuadros de Bayeu y los tres

(1) Tomo II, pág. 270.

(2) Tomo I, pág. 143.

(3) *Valladolid, Sus recuerdos...*, t. I, pág. 650.

de Goya que tienen grande mérito artístico, y que creía era conveniente ponerlo en conocimiento de la Autoridad Superior de la provincia, para que dispusiese fueran repuestos en sus respectivos sitios para no privar al pueblo de unas obras tan notables; la Junta estimando muy acertado lo dicho por este Señor acordó se pasase una atenta comunicación al Sr. Gobernador reclamando la reposición de esos cuadros en sus respectivos sitios tanto por lo expuesto cuanto por formar parte de la decoración general de la Iglesia no pudiendo ser reemplazados por otros como se ha hecho que no corresponden a esa decoración, habiendo más garantías de que no desaparezcan estando expuestos al público que dentro de la Iglesia».

»Dos días después se pasó comunicación al Gobernador, notificándole la desaparición de los cuadros (minuta leída el 17 de Abril), y el 1.º de Mayo se dió cuenta del oficio del Gobernador, de 23 de Abril, transcribiendo la que le pasara con fecha de 20 del mismo mes el Emmo. Sr. Cardenal «sobre la reposición de los cuadros de Bayeu y Goya en la Iglesia del convento de Santa Ana de esta Ciudad, y después de una extensa discusión sobre la forma en que se hallaba redactada dicha comunicación, acordó la Junta contestar que la Comisión no cree que pueda ser de propiedad de las Monjas esos cuadros y sí de la Iglesia por formar parte de ella, y en este supuesto debió hallarse inventariado conforme al Decreto de incautación de 1.º de Enero de 1869 y la circular para su ejecución de 18 del mismo mes, por considerarse como de propiedad corporativa y no particular».

»En este sentido se contestó (sesión 22 Mayo); pero, a pesar de ello, aun en 26 de Octubre se lamentaba la Comisión de no haber tenido contestación «respecto a los cuadros del convento de Santa Ana y no constaba por lo tanto, si se habían repuesto en la Iglesia de donde se quitaron».

»¿Qué movió a las religiosas a quitar los seis lienzos de la Iglesia y llevarlos a la clausura, donde nadie más que ellas podía admirarlos? El *mal pensar* pudiera tener alguna justificación; la alarma y gestiones de la Comisión de monumentos no podían ser más nobles, «habiendo más garantías de que no desaparezcan estando expuestos al público dentro de la Iglesia,» como ella misma decía. La Comisión tenía mucha razón. Se han dado tantos ejemplos! Y recientemente... *Descubrí* una hermosa tabla castellana en la clausura de Santa Clara de esta ciudad: el «cuadro de los pellejeros,» que tenía tradición y todo. Estaba la pintura en un claustro mediano, sin hacer aprecio de ella las religiosas; expliquélas su interés e importancia; publiqué el hallazgo; y no conseguí que se pusiera la tabla en la iglesia, donde se viera, donde

se hiciera público y fuera más difícil la desaparición; pero... me dicen que ya no está en el convento ni en Valladolid siquiera. La penuria de las casas religiosas... la escasez... el Gobierno no facilitando recursos...

»En resumen: que los lienzos de Goya y Bayeu volvieron a sus altares laterales de la iglesita del convento de Santa Ana. Y eso fué de alabar; y las actuales religiosas están enteradas de la gran importancia que en el arte tienen los cuadros de Goya, sobre todo, y saben perfectamente que fueron un digno regalo de un rey entusiasta de las Bellas Artes, regalo no para las monjas, sino para enseñanza del pueblo, por lo que dispuso se colocaran en la Iglesia.

»Allí están, y serán cada vez más visitados, por lo mismo que las obras acrecientan su interés con el tiempo, que aquilata el valor y el mérito, cuando, como éstas, llevan la marca del último genio de la pintura española, según ya he dicho».

(Julio y Diciembre de 1912).

(Del libro de don Juan Agapito y Revilla *De Arte en Valladolid*, páginas 32-35).

«Los tres cuadros religiosos de Goya que se conservan en los altares del lado de la Epístola de la iglesia de las monjas bernardas recoletas de Santa Ana, de Valladolid, infiérese que fueron pintados en 1787, y de prisa, en mes y medio, a juzgar por la siguiente carta del pintor a Zapater:

«6 Junio 1787.

»El correo pasado no te pude responder, y lo senti ynfinito por la pregunta que me aces para D.ⁿ Martin a la cual te respondo q.^e lo q.^e se estila aquí aora es estilo Arquitectonico, de lo cual dara razon y hidea mi amigo Arali. Para el dia de S.^{ta} Ana an de estar tres quadros de figuras del natural colocados en su sitio y de composicion, el uno el transito de S.ⁿ Josef, otro de S.ⁿ Bernardo, y otro de S.^{ta} Ludgarda, y aun no tengo empezado nada p.^a tal obra, y se a de acer porq.^e lo ha mandado el rey, conq.^e mira si estaré contento. Las mulas buenas la berlina buena, y no voy en ella aunq.^e la he estrenado. Todos se han alegrado mucho, menos la jente de alma baja, q.^e he entreoido algo, aunq.^e de poca consideración».

»Estos tres cuadros a que la carta se refiere, destinados a la iglesia citada de Valladolid, no son, a mi juicio, obras de especial interés. Colocados a bastante altura, sobre altares que impiden examinarlos de cerca, y expuestos a no muy buena luz, más parecen, por lo liso de su pintura, por lo frío y poco expresivo de los personajes, y lo acabado de sus detalles, unas buenas copias

antiguas que cuadros de Goya. El craquelado de lienzo, semejante al tan especial de otros de Goya; alguna cabeza, como la de la Virgen, y ciertos blancos, flores y otros detalles, hacen pensar que aquellos cuadros puedan ser los primitivos de Goya, si bien no creo que nadie, sin un más detenido estudio que el que yo pude hacer, se atreviera a afirmar la originalidad de las tres composiciones. Dícese que en la época de la revolución las monjas determinaron que se hicieran unas copias, y que éstas se hicieron, y de entonces acá se alterna, colocando en los altares unas veces los originales y otras las copias (1). De todos modos, puede allí apreciarse la composición, muy moderna, es cierto, de aquellos cuadros, tanto, que a von Loga le hacen recordar el arte de su compatriota von Uhde, que interpreta escenas religiosas con personajes que por su aspecto e indumentaria son de nuestros días. Las figuras representadas son de tamaño natural. El cuadro de San Bernardo consta de tres personajes, el santo y su cofrade Roberto, que bautizan a un peregrino. El de Santa Ludgarda no tiene más personaje que el de la santa, que arrodillada ora con dulce y bella sonrisa ante un crucifijo. De los tres cuadros, es el más importante y completo el del Tránsito de San José, colocado en medio de los otros dos. El moribundo, extendido, viste de hábito pardo y se cubre con un manto amarillo; Cristo, representado en una esbelta figura juvenil, envuelto en largo ropaje gris, consuela con su mirada a San José; la Virgen, detrás, con una dolorida y bella expresión, completa aquella escena triste, que si bien carece de gran espíritu religioso, tiene la fuerza de la realidad. Existe de este asunto un bello Goya, pequeño este segundo, en una colección particular en Madrid, y que lo estimo más envuelto, más fino y más gris que el cuadro grande que hiciera para Valladolid. Hay entre los dos algunas variantes: en el boceto, la figura de Cristo aparece sentada, en vez de en pie, y en la parte alta hay un rompimiento en el que aparecen tres ángeles, que dan carácter divino a la por todos conceptos tan humana escena. De tonalidades y de conjunto, las dos obras, boceto y cuadro, son muy semejantes».

(Del libro de don Aureliano de Beruete y Moret, *Goya. Composiciones y figuras*, t. II de la obra completa sobre el pintor, 1917, págs. 31-33).

Los seis lienzos del convento de Santa Ana se encomendaron a

(1) Informaron mal al señor Beruete. No se hicieron copias de los cuadros de Goya en Santa Ana. En lugar de los seis lienzos de Goya y Bayeu se pusieron otros en los altares de la iglesia, y por ello reclamó la Comisión de monumentos, como se observa en lo copiado anteriormente del señor Agapito.—(Nota de J. A. y R.).

Goya y Bayeu, a propuesta de Sabatini, según la siguiente comunicación, publicada por don Mariano Alcocer en el *Boletín de la Comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Valladolid*, núm. 3 (Ene., Feb. y Mar. 1926):

«Excmo. Sr.: En vista de la orden de S. M. que me comunicó V. E. en papel de 22 del pasado, previene al Director de la obra del Monasterio de S. Joachin y St.^a Ana de Valladolid, reconociera las Pinturas que antes tenía la Iglesia y las que de ellas podrían acomodarse en los Retablos nuevos y me responde, que ninguna de ellas puede colocarse en los huecos que se les han dado.

»En este supuesto me parece que en caso de acceder S. M. a la solicitud de la Comunidad, podrán encargarse las seis que se necesitan a los Pintores Dn. Ramon Bayeu y Dn. Francisco Goia respecto de que gozan sueldo y tengo confianza de su habilidad, a quienes luego que se les pase la orden, daré las dimensiones y noticias que necesiten para su desempeño.

»Nro. Sr. gue. a V. E. ms. años, como deseo Madrid, 12 de Abril de 1787.—Excmo. Sr.—Francisco Sabatini (Rubricado).

»Excmo. Sr. D. Pedro Lerena».

b) El de la Catedral.

«La primera capilla de esta nave [la del lado de la Epístola] es la de nuestro patrono San Pedro Regalado, el cual está retratado en un gran lienzo en el acto de dar el pan al pobre que fué a llorar sobre su tumba. Este cuadro es uno de los mejores que hay en la Santa Iglesia, y es notable por su bella composición y buen colorido; aun cuando esta apreciable obra no está firmada, se cree fundadamente que sea de D. Francisco de Goya».

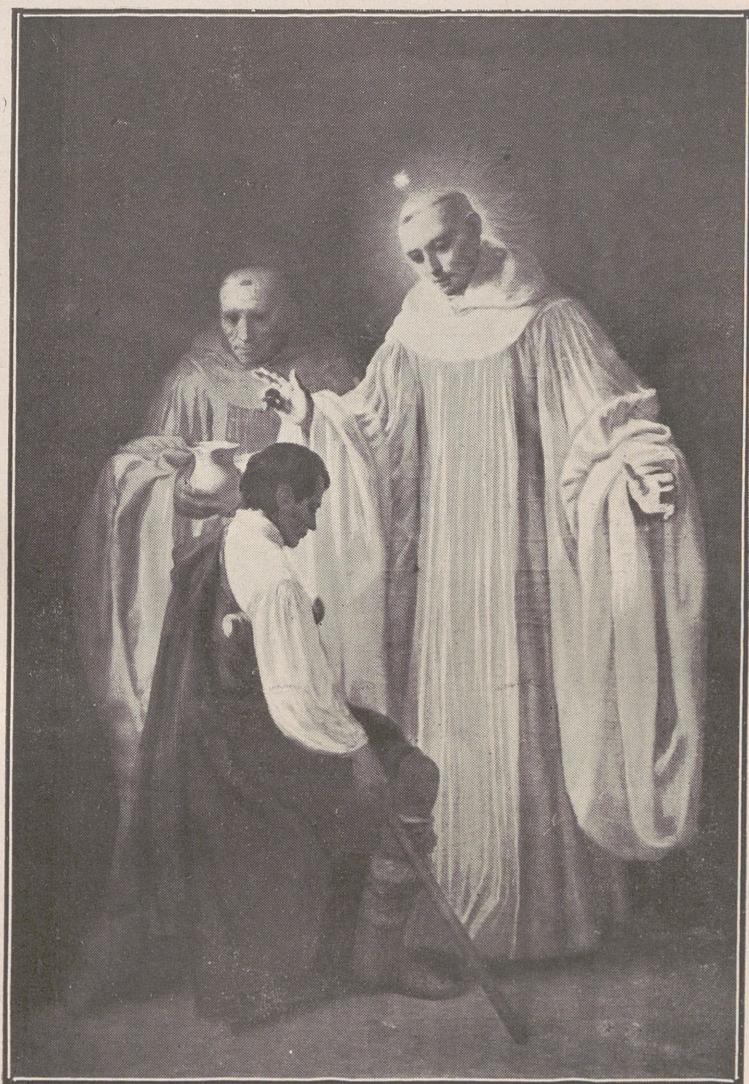
(Del libro de don Matías Sangrador Vitores, *Historia de... Valladolid*, t. II (1854), pág. 170).

«... la primera capilla de este lado es la dedicada al Patrono de esta Ciudad San Pedro Regalado. En ella existe un cuadro, que se cree de D. Francisco Goya, representando uno de los milagros de aquel Santo...»

(Del *Manual histórico y descriptivo de Valladolid* (1861), pág. 165).

«Las cuatro Capillas de esta nave, están dedicadas: la primera a S. Pedro Regalado, Patron de esta Ciudad, cuyo retrato se halla

VALLADOLID

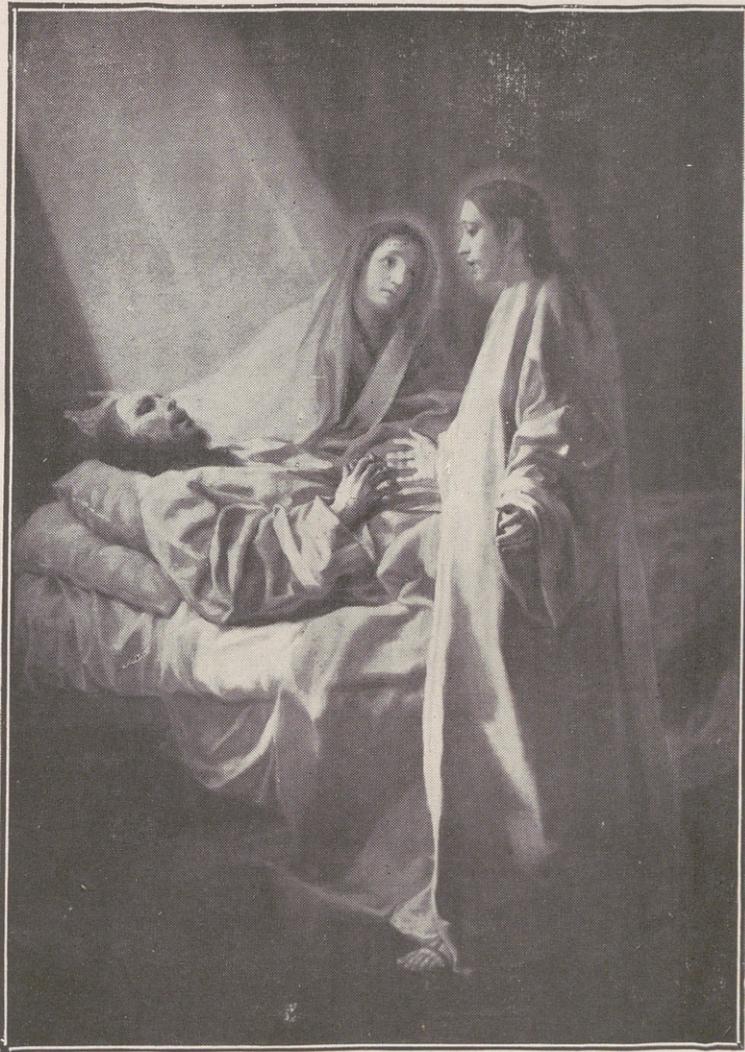


Iglesia del Convento de Santa Ana

San Bernardo y San Roberto bautizando a un hombre

(Lienzo de Goya)

VALLADOLID

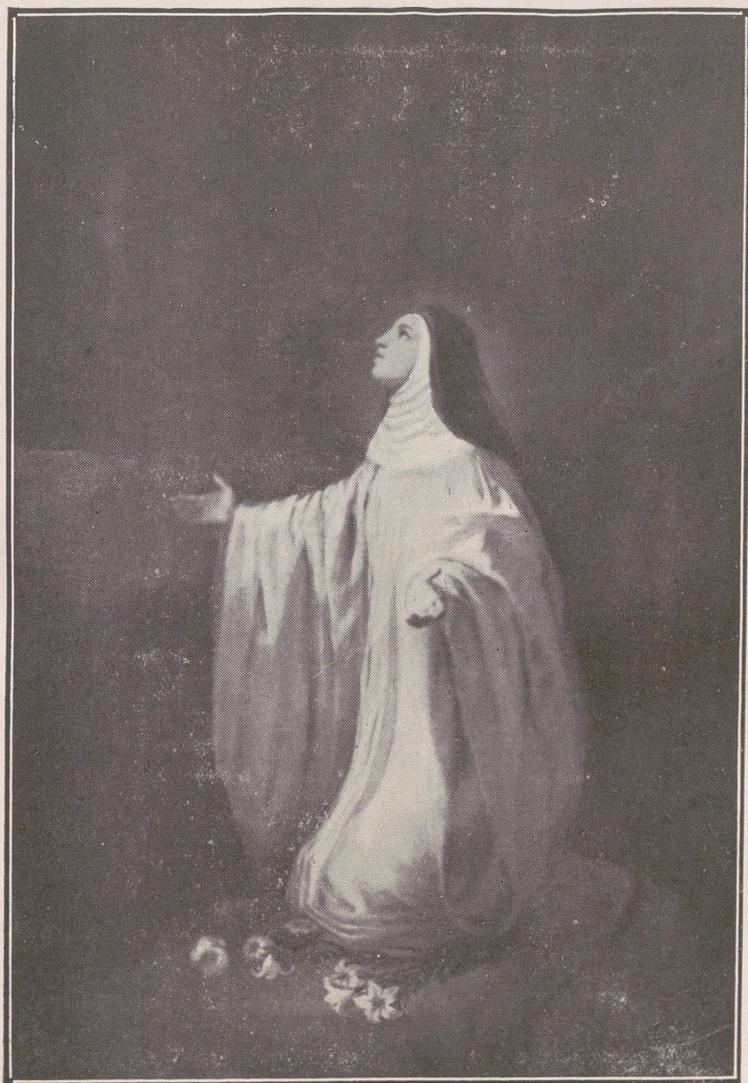


Iglesia del Convento de Santa Ana

El Tránsito de San José

(Lienzo de Goya)

VALLADOLID

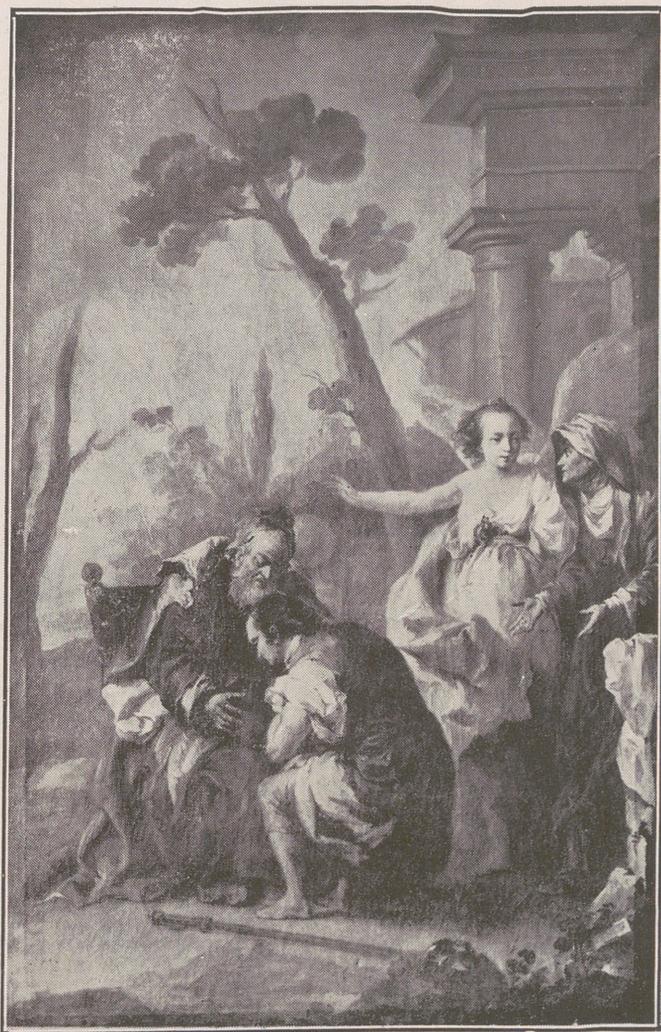


Iglesia del Convento de Santa Ana

Santa Ludgarda

(Lienzo de Goya)

VALLADOLID



Colección de la familia Calvo

Tobías y el ángel

(Lienzo atribuido a Goya)

en un gran lienzo en el acto milagroso de dar el pan al pobre, que fué a llorar sobre su tumba, es pintura que se atribuye a Goya».

(Del librito de don Mariano González Moral, *El indicador de Valladolid* (1864), pág. 19).

«La primera capilla de esta nave está consagrada a San Pedro Regalado; hay en ella un solo retablo cuyo centro ocupa un gran cuadro en lienzo, muy bueno, original de Goya; su asunto es el milagro obrado por el santo religioso después de muerto, sacando del sepulcro el brazo y alargando un panecillo al pobre que fué a llorar su miseria al pie de la tumba del bendito franciscano».

(Del libro *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*, de don Casimiro González García-Valladolid, t. I (1900), pág. 352).

Es el único de los escritores locales el señor García-Valladolid que sin reservas ni distingos da como «original de Goya», lo que otros solamente atribuían con más o menos fundamento. Verdad que García-Valladolid es muy ligero al atribuir obras. A renglón seguido de lo copiado, añadió: «En las credencias se ven otros dos, el uno el Señor en el sepulcro, original del Greco...» (iii!!!).

En libros de fuera de Valladolid, solamente se encuentra en *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, por el conde de la Viñaza (1887), catalogada la pintura de la catedral de Valladolid (página 209) de este modo, en *Asuntos religiosos.—Cuadros*:

«XXXII.—San Pedro.—Alto, 3'20; ancho, 4'40.—Lienzo.—Catedral de Valladolid.—El Santo ofrece un pedazo de pan a un pobre que hace salir de su tumba».

Y antes (pág. 80), al estudiar las obras del pintor, expresa: «Menos feliz estuvo Goya en las que hizo para la catedral e iglesia de Santa Ana de Valladolid».

La crítica moderna desecha, desde luego, la atribución a Goya del lienzo de San Pedro Regalado de la catedral de Valladolid. Aficionados y expertos niegan la atribución de plano, y, por incidencia, por escrito, sólo se ve en carta particular del entendido don Juan Allende-Salazar: «... no me atrevo a decir el nombre [se re-

fiere a otras pinturas de Valladolid] por no exponerme a otra plancha como la del cuadro de S. P.º Regalado en la Catedral, que en día lluvioso me pareció de Goya, y cuando lo he vuelto a ver en día claro y además luego con luz eléctrica, me convencí de que me había equivocado». (3 Junio 1925).

Esta pintura no se mencionó en el libro de don Aureliano de Beruete y Moret, *Goya. Composiciones y figuras*, porque solamente se catalogaron las «obras cuya originalidad es evidente o esté consagrada».

c) **El de los hermanos Calvo** (calle de Don Juan Mambrilla, número 3).

Del mismo libro y capítulo del conde de la Viñaza (pág. 208):

«XXI.—Tobías y el ángel.—Alto, 0'18; ancho, 0'25.—Lienzo.—Propiedad de los herederos de D. Pascual Calvo, Valladolid.—Boceto de este cuadro, en poder del Sr. Zapater, de Zaragoza».

El conde de la Viñaza, indudablemente, no vió el lienzo mencionado de la familia Calvo, y le catalogaría por referencias particulares, pues, según las dimensiones que le asigna, resultaba un cuadrito pequeño, y sus dimensiones son, ciertamente, muy otras: alto, 1'63 metros, y ancho, 1'05.

Algunos entendidos dudan de la autenticidad de la atribución a Goya de esta pintura de Tobías y el ángel; pero los más se pronuncian por ella, aunque tampoco se catalogó en la obra de Beruete.

Atribuciones de pinturas en documentos antiguos referentes al Museo

(Continuación) ✓

Cárdenas (Bartolomé).

Cat. 1843.

Sala 1.^a

15. Santo Domingo repartiendo limosnas a los pobres, cuadro grande, pintado por Bartolomé Cárdenas; nació en Portugal año 1547, fué discípulo en Madrid de Alonso Sánchez Coello; falleció año 1606.

Sala 2.^a

4. La adoracion de los Santos Reyes, pintada en lienzo por Bartolomé Cárdenas.

10. La adoracion de los Pastores, por Cárdenas.

Sala 5.^a

20. El Bautismo de Santo Domingo, lienzo grande, por Cárdenas.

22. Disputa de Santo Domingo con los herejes albigen-
ses, por Cárdenas.

Inv. 1851.

Sala 1.^a

15 a — lienzo — Santo Domingo repartiendo limosna a los pobres, marco pintado — De Bartolomé Cárdenas.

Sala 2.^a

4 a — La Adoracion de los Reyes — Por Bartolomé Cárdenas.

10 a — La Adoracion de los Pastores — Por Cárdenas.

Sala 5.^a

20 a — El bautismo de S.^{to} Domingo, marco pintado — Bartolomé Cárdenas.

22 a — Disputa S.^{to} Domingo con los Herejes Albijenses, marco pintado — Cárdenas.

Cat. 1874.

328 — Bartolomé de Cárdenas — La Adoracion de los Pastores.

332 — Bartolomé de Cárdenas — La Adoracion de los Reyes.

367 — Bartolomé de Cárdenas — Santo Domingo repartiendo limosna a los pobres.

603 — Bartolomé de Cárdenas — Disputa de los albigenes con Santo Domingo de Guzman, en la cual a la vista del pueblo, son reducidas a cenizas las obras de aquellos; permaneciendo ilesas en las llamas, las del Santo.

605 — Revelacion de Santo Domingo de Silos a la beata Juana de Aza, madre de Santo Domingo de Guzman, y bautismo de este en el que se manifiesta una luciente estrella en la frente del Santo.

Carducho (Vicencio).

Cat. 1843.

Salón.

4 — San Diego de Alcalá, sostenido por un grupo de ángeles de tamaño natural: pintado por Don Vicente Carducho, nació en Florencia en 1585, estudió con su hermano mayor en Madrid, en donde murió en 1638.

Sala 1.^a

5. San Francisco y el lego en actitud de la impresion de las llagas, lienzo pintado por Vicencio Carducho.

7. La Anunciacion, lienzo pintado por Carducho.

9. San Francisco en actitud de la impresion de las llagas, por Carducho.

11. Una anunciacion, por Carducho.

Sala 5.^a

12. La Virjen y Santo Domingo, pintado por Vicente Carducho.

(Continuará).

OBRAS DEL MUSEO



Tabla firmada por Herrera

Anverso

OBRAS DEL MUSEO



Tabla firmada por Herrera

Reverso

