



**LA REVISTA DE ARTE “GOYA” DE LA FUNDACIÓN LÁZARO  
GALDIANO DE MADRID Y LA APORTACIÓN DE  
JOSÉ CAMÓN AZNAR AL CONOCIMIENTO DEL PINTOR  
FRANCISCO DE GOYA**

**Hui-Ing Lin**  
*Universidad Tamkang*

## **Resumen**

La revista “Goya” es una de las más importantes revistas de arte de España. A lo largo de los años ha registrado, con imágenes y palabras, las distintas facetas de la Historia del Arte a través de colaboradores tanto nacionales como internacionales. Goza de gran prestigio entre los especialistas y de una amplísima difusión internacional.

La presencia del pintor aragonés -que sirve de título a la publicación- ha sido una de las más constantes y múltiples de esta revista. Desde su primer número ha ofrecido numerosos artículos con un valioso despliegue de colaboraciones, los cuales han aportado una contribución significativa a la historia del arte. Entre sus ilustres autores no falta el fundador de la revista, José Camón Aznar, uno de los historiadores y críticos de arte más importantes del siglo XX.

Este trabajo intenta mostrar la importancia de la revista “Goya”, así como analizar la contribución de los estudios de Camón Aznar, publicados en esta revista, para el conocimiento del pintor Francisco de Goya.

**Palabras clave:** revista “Goya”, Fundación Lázaro Galdiano, José Camón Aznar, Goya.

## **Introducción**

Las revistas de arte no sólo ofrecen a los historiadores o críticos un espacio para publicar sus descubrimientos, sino que también permiten su difusión entre la sociedad de forma rápida y encauzada. Sin embargo en la actualidad, la importancia y trascendencia de las revistas de arte no se ha medido a través de estudios específicos.

Son abundantes las revistas artísticas que se publican en España. Entre las más importantes, se encuentran algunas como “Academia”, editada en Madrid por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que en realidad es un boletín dedicado sobre todo a la difusión de los trabajos de dicha entidad; “Archivo Español de Arte”, del Instituto Diego Velázquez perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, publicación que procura aportar ante todo la objetividad que el dato proporciona; o “Goya”, de la Fundación Lázaro Galdiano, una revista que compagina, con acertada armonía, los temas artísticos más clásicos del pasado con los trabajos



propios de una auténtica labor investigadora, además de crónicas de exposiciones nacionales y extranjeras, y artículos sobre determinados artistas de nuestro tiempo (García Melero, 1978). Como confirma Gaya Nuño (1975), estamos ante una “noble colección que resiste altivamente cualquier cotejo con otras semejantes extranjeras, y que es, hoy, la principal de las españolas”; añadiendo posteriormente: “La colección de Goya es un asombroso archivo de datos, ideas, inquietudes y toda especie de problemas referibles a las artes plásticas”.

José Camón Aznar, destacado crítico de arte, dramaturgo, ensayista y catedrático de Historia del Arte, fue el fundador y director de la revista “Goya” desde 1954 hasta su muerte. Escribió una gran cantidad de valiosos trabajos sobre diversos temas artísticos. Igualmente ocupó la dirección del Museo Lázaro Galdiano, estudiando con proverbial sagacidad las obras conservadas en dicho museo, sobre todo se dedicó a los dibujos del gran maestro Goya. Mi estudio tiene dos objetivos fundamentales: por una parte, el destacar la importancia de la revista “Goya”, y por otra, el analizar la aportación de los estudios de Camón Aznar publicados en esta revista para el conocimiento de dicho pintor.

### **La revista “Goya” y la Fundación Lázaro Galdiano**

En 1954 la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid sacó a la luz la célebre revista “Goya”, con la finalidad principal de poner en contacto al gran público de lengua hispana con los tesoros artísticos de todas las edades. Desde entonces, y durante estos cincuenta años, la revista “Goya” se ha publicado ininterrumpidamente, acercándose en la actualidad a su número 300. Como publicación que acoge artículos de investigación sobre Historia del Arte -en la línea de revistas tan importantes como “Burlington Magazine”, “Gazette des Beaux Arts”, “Apollo” o “Archivo Español de Arte”-, “Goya” ocupa un lugar privilegiado entre las revistas españolas de su género, gozando de gran prestigio entre los especialistas y de una amplísima difusión internacional, pues a ella están suscritos los principales Museos, Universidades, Bibliotecas e instituciones culturales del mundo (Fundación Lázaro Galdiano, 2004).

La Fundación Lázaro Galdiano fue creada en 1948 con motivo de perpetuar el nombre y la voluntad de José Lázaro Galdiano (Beire, Navarra, 1862 - Madrid, 1947), fundador de la editorial “La España Moderna” (1889-1914) y uno de los coleccionistas españoles más importantes de la primera mitad del siglo XX. Su labor, pues, consistiría en continuar “Sin limitación de tiempo, la meritoria tarea” a la que Lázaro Galdiano se consagró, la exaltación de la cultura española. La Fundación, bajo la salvaguardia y dirección superior de un protectorado, está regida por un Patronato, del que depende una Comisión Permanente. Un director-delegado, designado por el Patronato, desempeña las funciones de Secretario<sup>1</sup>.

Además de la publicación de esta revista, la Fundación prosigue su labor en pro de la cultura artística por otras vías. Así, tres años antes se creó un museo que salvaguardará las prodigiosas colecciones que pertenecieron al fundador, y que éste, a su muerte, había donado íntegramente al Estado. Dicho museo, que lleva su nombre, fue inaugurado el 27 de enero de 1951 y desde entonces sus galerías encierran una magnífica colección en la que están representados los grandes pintores, tanto

<sup>1</sup> Según Ley de 17 de julio de 1948 por la que se crea la Fundación Lázaro Galdiano, Boletín Oficial del Estado.



españoles, entre ellos, el Greco y Goya, como extranjeros, así como obras de escultura y orfebrería, preciosas joyas y objetos en esmaltes. Además del Museo, la Fundación se encarga de dar subvenciones para restaurar monumentos, de la concesión de becas, de la edición de libros de arte, de la celebración de conferencias, y, especialmente, del estudio y publicación de las colecciones reunidas en dicho museo. Como se verá, la labor de protección de las Bellas Artes que lleva a cabo la Fundación Lázaro Galdiano es muy importante.

La revista “Goya”, es una publicación bimestral. El primer número salió en julio de 1954, y sigue editándose en la actualidad. Ilustrada con abundantes láminas en color y en blanco y negro se ocupa de las distintas facetas de la Historia del Arte a través de colaboradores nacionales e internacionales. Está dividida en tres secciones: la primera refleja en sus páginas los aspectos más universales y trascendentes del arte. Los trabajos que aquí aparecen no se limitan al ámbito español, sino que también abarca el estudio de otras escuelas, desde el arte occidental, francés, alemán, inglés, americano, ruso, belga, portugués, italiano, checo o yugoslavo, hasta el arte oriental, chino, japonés y árabe. En cuanto a sus autores, es difícil asumir en estas páginas la labor desarrollada en la revista durante tantos años por tan gran cantidad de especialistas españoles y extranjeros. Entre los que han colaborado destacan los siguientes: José Camón Aznar, Enrique Pardo Canalís, Alberto del Castillo, Juan Eduardo Cirlot, Julián Gállego, Juan Antonio Gaya Nuño, Juan Alberto Kurz Muñoz, Enrique Lafuente Ferrari, Simón Marchán, Francisco Moreno Galván, Xavier de Salas, Venancio Sánchez Marín, F. J. Sánchez Cantón, Fernando G. Gutiérrez, Amadeus Bertel, René Delemans, Saviere Desparment Fitz-Geralt, Pavel Stepanek, etc.

La segunda parte de la revista la componen las crónicas sobre exposiciones, que ocupan varias páginas. Aunque merece especial atención el panorama expositivo de la vida artística madrileña, en un principio comentado por José Camón Aznar y Venancio Sánchez Marín, y posteriormente por Luis Figuerola Ferretti y Francisco José León Tello, y de la barcelonesa, a cuyo estudio se ha entregado Alberto del Castillo durante más de veinte años, también se da una idea bastante amplia del devenir artístico de París, analizado por Julián Gállego; de Londres, por Xavier de Salas; de Roma, por Irene Brin; de Norteamérica, a cargo de Anthony Kerrigan y Enrique García Herraiz; de Lisboa, por José Augusto França; de Munich, de Praga, de Tokio, etc... Además, Ugo Ferroni se encarga de enviar las informaciones de la Bienal de Venecia, y Jorge Glusberg, de la de São Paulo.

La tercera parte la ocupa la reseña de los libros de arte. No sólo se comentan los libros de autores españoles, sino también aquellas obras en lengua inglesa, alemana, francesa, italiana, etc. Se nos ofrece información sobre las publicaciones de arte a lo largo de los años. Las tres secciones principales se completan con las noticias informativas.

Aparte de las tres secciones mencionadas, a partir del número 88 -año 1969- aparece añadida una nueva dirigida por el profesor Lode Seghers, vicepresidente del Comité de Dirección de la Universidad Económica de Bruselas, en la que se da cuenta del mercado artístico internacional. La intención del profesor Seghers es comentar las ventas más importantes de los grandes centros del arte mundial, destacando Sotheby's y Christie's de Londres, Parke-Bernet de Nueva York y Maîtres Ader & Picad y Palacio Galliera de París. Acerca de las actividades del mercado de Madrid, comentadas por Mercedes Lazo, sobresalen las subastas de las Salas Durán y Saskia.



La revista “Goya” no sólo satisface a los lectores que pueden manejar el castellano, ya que desde el número 60 -año 1964- aparecen los sumarios de los estudios de la revista en inglés, aunque lamentablemente dejaron de traducirse desde el número 108 -año 1972.

Tras haber revisado los números de la revista publicados, uno se da cuenta de las razones por las que “Goya” se ha convertido en una de las primeras y más sobresalientes publicaciones dentro de su especialidad: la universalidad de los temas, el prestigio de sus firmas, los abundantes estudios donde campea la erudición, la información sobre exposiciones, las extensas bibliografías y la novedad de las noticias, que ofrecen una fuente de consulta indispensable para el exacto conocimiento del complejo mundo artístico, todo ello enmarcado en una confección cuidadosa.

### **La contribución de los estudios de José Camón Aznar al conocimiento del pintor Francisco de Goya**

José Camón Aznar, licenciado en Derecho y Doctor en Filosofía y Letras, historiador y crítico de arte, nació en 1898 en Zaragoza y murió en 1979 en Madrid. De intereses intelectuales casi universales (cultivó la historia del arte, la filología, la filosofía, la creación literaria, etc.), es una de las figuras fundamentales de la historia y la crítica artística españolas de la posguerra, y su nombre se vincula a algunos de los más importantes organismos y empresas culturales oficiales de los años cuarenta en adelante. Desarrolló una importante carrera docente, que comenzó con la obtención en 1927 de la Cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes en la Universidad de Salamanca, a la que siguió en 1939 la Cátedra de historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, de la que en 1942 pasó a la de Arte Medieval en la Universidad de Madrid, de cuya facultad de Filosofía y Letras fue decano entre 1958 y 1967 (Calvo Serraller, 1992: 88).

Estuvo estrechamente ligado a importantes revistas, como “Revista de Ideas Estéticas” o “Goya”, de las que fue fundador y director. Autor de numerosas obras, escribió más de 80 títulos y centenares de ensayos, publicados en casi todas las revistas artísticas y culturales españolas de su época y trabajó como crítico de arte en el diario *ABC*, además de traducir al español diversas obras alemanas. Estuvo muy relacionado con multitud de academias e instituciones artísticas, siendo director de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (desde 1950), patrono del Museo del Prado, del Museo Arqueológico Nacional y del Museo Español de Arte Contemporáneo, y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1956), de la de Historia (1960) y de la de Ciencias Morales y Políticas (1968), entre otras. Entre sus numerosos galardones figura el Premio Nacional de Literatura en 1946, 1956 y 1972.

Como historiador del arte es el mayor representante de la corriente que ha predominado en esta disciplina en España durante más de medio siglo, y que se caracteriza fundamentalmente por un intento de interpretación subjetivizada y personalizada de la obra artística.

A lo largo de su vida logró reunir una nutrida biblioteca de arte y una importante colección, que donó a Aragón y constituye el núcleo del Instituto y Museo Camón Aznar. Está compuesta por obras de pintura, escultura, dibujo y cerámica de distintas procedencias y épocas, algunas de ellas realizadas por artistas de gran importancia.



En opinión unánime de los especialistas conocedores de su tan polifacética como copiosa y acendrada obra, Camón Aznar puede considerarse un intelectual de excepción, cuyas dotes literarias fueron admirables y muy poco comunes. Profundo pensador, crítico de arte de reconocida competencia y brillante ensayista, bien pudo decir de él Gerardo Diego que fue sin duda uno de los más grandes escritores del siglo XX (Biografías y Vidas, 2004).

La presencia del pintor aragonés -que sirve de título de la publicación- ha sido constante y múltiple en la revista “Goya”. Desde su primer número han aparecido numerosos artículos con un valioso despliegue de colaboraciones, los cuales han ofrecido una contribución significativa al conocimiento de este maestro. Entre sus ilustres autores no falta el fundador de la revista, José Camón Aznar. En esta parte quiero destacar las nuevas aportaciones de tres importantes estudios sobre Goya relizados por este prestigioso historiador del Arte.

El primero (Camón Aznar, 1954) consiste en un estudio dedicado a la magnífica colección de dibujos de Goya conservados en el Museo Lázaro Galdiano. Como dice Camón, más que en la pintura, el genio de Goya encuentra su expresión más locuaz y ajustada a su inquietudes en el dibujo. Su volcánica inspiración, la inestabilidad de su humor, sus reacciones inmediatas y frontales, hacían del dibujo el cauce más apto para la expresión de su espíritu. A través de su obra se advierte que sus pinturas de tema libre son casi siempre plasmación al óleo de ideas que han tenido antes una preparación dibujística.

Aquí, nos analiza Camón los dibujos pertenecientes a las series en sepia<sup>2</sup> (1809-1818), en tinta china<sup>3</sup> (1820-1825) y en lápiz negro<sup>4</sup> (desde 1826 hasta su muerte). En ellos destaca una característica de la estética goyesca, es decir, su concepción serial y poética. También es analizada una de las obras maestras del dibujo de Goya: “El retrato Casti”, dibujado entre 1806-1810.

En este estudio Camón revela que ha habido una cómoda pero errónea clasificación de las etapas estilísticas de los artistas, basándose en acontecimientos externos. Y de la misma manera, le parece equivocada la división de la obra de Goya por sucesos que, aunque tuvieran una importancia decisiva en la vida del artista, no afectaron esencialmente a su arte. Así ocurre con sus enfermedades y viajes a pesar de cuanta literatura se ha escrito sobre ello.

Camón aporta la clasificación de estas series de dibujos según el arte, el pensamiento y la técnica de Goya. La primera serie es el grupo de aguada sepia, concebido todavía con calidad abocetada, como proyecto de cuadros o de grabados, con complejidad de escenarios, luces y perspectivas, con desición temática, participando de las características emocionales y hasta técnicas de los cuadros de

---

<sup>2</sup> La sepia es una tinta que se obtiene de la sustancia contenida en una glándula del cefalópodo del mismo nombre. Dicha sustancia se diluye en agua en distinto grado de concentración y se le añade goma arábiga (Cancela, Marisa, 2004:1).

<sup>3</sup> Líquido obtenido a base de negro humo, gelatinas y ciertos odorizantes, como alcanfor o almizcle. Da un color muy sólido y uniforme. En la actualidad casi todas las llamadas tintas chinas se fabrican de acuerdo con procedimientos no semejantes al original (Fatás y Borrás, 1988:205).

<sup>4</sup> El lápiz que se usaba en época de Goya era el grafito inglés, cuya mina se fabricaba con plomo. En 1790 se inventó una nueva técnica de fabricación de lápices: el llamado lápiz Conté. Se trata de un conglomerado de polvo de grafito y arcilla, que sigue utilizándose hoy en día para la fabricación de lápices corrientes (Cancela, Marisa, 2004:2).





caballete. Con esta serie se cierra un tipo de obras goyescas que Camón sitúa entre 1809 y 1818 y que en pintura tiene su expresión en esos cuadritos nerviosos, multitudinarios, con pinceladas inquietas y mordientes, con escenografía de cavernas y con temas de violencia unas veces y de tumultos y faenas otras, pero siempre palpitantes de trazos cortados.

Camón indica que a partir de 1818 la inspiración de Goya cambia y su medio predilecto de expresión es el dibujo. Es siempre una intención política, sociológica o religiosa la que mueve a su arte. Es un humanitarismo de desbordada piedad hacia los desgraciados, un sarcasmo contra los poderosos y crueles, una identificación emotiva con los perseguidos por la justicia de los hombres, con sus torturas y cárceles, una sátira inclemente contra los tonsurados que abandonan sus hábitos o simplemente una constatación de las visiones que cruzan una noche de pesadilla.

La aguada de tinta china, serie unánime en el procedimiento aunque con las inevitables variaciones en su espíritu, tan versátil como el de Goya, en el curso de su elaboración. Camón la fecha desde 1820 hasta 1825. En esta serie predominan las hojas con un solo protagonista. Hay un proceso de concentración en la inspiración goyesca y este personaje resume una idea o encarna un tipo de valor simbólico. El temperamento de Goya vuelve otra vez con bravura de toro a enfrentarse con lo que él estima merecedor de flagelo o de burla, prescinde de personajes accesorios o de complicaciones temáticas y erige directo su programa, generalmente vindicativo o ingenuamente esperanzado. Sólo cuando el fondo sirve para enmarcar al personaje -como ocurre en los dibujos de prisioneros- se rodea a sus protagonistas de algún complemento de arquitectura o paisaje. Generalmente en estos momentos sus figuras se disponen sobre un fondo limpio, quedando así vigorosas y potentes, con toda su eficacia programática.

En cuanto a su técnica, ésta es de gran unidad a través de todo este grupo, con pinceladas intensas, rápidas y como rayadas. Parece que el pincel lo mueve, más que su mano, su pesamiento iracundo. Por eso se desliza en manchas crasas y largas, con toques densos y desmadejados con una genial seguridad en cada golpe que resume una expresión o un modelado. El entintado tiene, en general, menos gradaciones que en las series anteriores. Se precisan los perfiles ya porque brotan de la textura interna de las formas, ya porque se delimitan con pinceladas nítidas que fijan macizamente los contornos. Otras veces las masas se ennegrecen y la mancha queda por sí misma exenta y como recortada. En todo caso estas figuras presentan una monumentalidad, tal robustez de volúmenes enteros, que pueden considerarse como una de las muestras más potentes y simples del genio de Goya. No hay resonancias, ni prevenciones iniciales para estos dibujos. Aquí está centrado el interés en su momento más incitante, recogido todo el proceso de la acción en la síntesis de una actitud o de una faz. Por eso las luces que en las series anteriores, y singularmente en la sepia, tenían una acción tan resolutive para recargar el dramatismo sobre determinados personajes, ahora se utilizan sólo para modelar con violencia el escorzo más patético. No hay muchos planos en esta sucesión de claroscuros, todo se dibuja con la misma decisión, todo aparece aquí condesado en una figura que resume una actitud ideológica. La simplicidad de medios gráficos no pudo ser mayor, cada trazo es como una descarga de la pasión del artista que con estas manchas afrenta a la humanidad.

Una de las últimas manifestaciones de Goya es una serie de dibujos a lápiz, en donde el pintor, ya octogenario y cercano a la muerte, reafirma todos los motivos que



han agitado su inspiración y su mano, y acentúa su despegue del mundo al que ve como espectáculo de aberraciones y de locuras. En cuanto a su concepción de las formas, este grupo de dibujos no se halla muy distanciado del anterior que comienza en 1820. En los dos hay análogo gigantismo de formas y esa como angustiada y lúcida preocupación por las presentaciones más torpes u horrendas de la locura. Continúa adjudicando al animal significados humanos alegóricos. Los extravíos sociales son comentados sin recargar con visajes grotescos a los protagonistas. No se advierte en la inspiración de Goya en estos dibujos ni la vejez ceñuda ni el cansancio mental. Continúa latiendo en todos ellos una veta de humor que enfría los sentimentalismos y les da ese desgarrado y varonil acento hispánico. No faltan tampoco alusiones a esa preocupación suya por los monstruos que fermentan en los sueños y acuden alados cuando la razón se oculta. Como característica distintiva de los dibujos anteriores Camón señala un más acentuado carácter pictórico. Goya, maneja ahora el lápiz concediendo la mayor importancia no a la silueta y al vigor lineal de los trazos, como en la serie precedente, sino a la mancha y al claroscuro craso y modelado. Adquiere el principal valor el trazo que ennegrece las superficies con matizados planos de sombras. Nunca el lápiz ha sido manejado con tan masiva y pictórica modulación, construyendo todas las superficies en móviles y plásticas superficies.

En cuanto a su fecha, Camón la sitúa desde 1826 hasta su muerte. En esta última serie el lápiz de Goya se fuerza y a veces dobla los perfiles con una grandeza de concepto plástico y un sentido más impresionista de las líneas y de las sombras. Los trazos se hacen menudos y erizados consiguiéndose no sólo la impresión de volumen, sino también los perfiles por un trazo más inquieto y matizado. Hay menos superficies limpias que en el grupo anterior y hasta la cercanía nos parece menos monumental por este manchado nervioso que recorre e interrumpe con sus sombras todo el volumen de las figuras.

#### Obras analizadas

*El mendigo ciego* tiene otros antecedentes en la obra de Goya. Los más cercanos son los dos dibujos de mendigos del Metropolitan Museum. Pertenecen a la serie sepia y son de las creaciones más vigorosas y nobles de Goya. Muestran una nobleza de rasgos y hasta de andrajos que les presta grandeza clásica. Pero el del Museo Lázaro Galdiano es más lacerante y conmovedor. Se destaca con solitaria grandeza, con esa sonrisa tan apiadable de los ciegos y con algo en su rostro de las deformidades y estúpido rictus de los protagonistas de tantos grabados y dibujos. Una de las excelencias de esta obras es el entintado, que con una aparente espontaneidad y con el más vivaz rasgueado nos describe unos harapos que recuerdan el macferlán, con rotos y retazos que nos dan hasta la calidad de las telas. Pocas veces ha conseguido Goya un relieve más vigoroso, con toda la armazón corpórea revelada por medio de una vestimenta de duros pliegues. Protegido por el perro lazarillo, el pobre ciego extiende el sombrero en actitud mendicante, con una faz de abrumado y dulce requerimiento en el que se trasparenta, sin embargo, un aire trágico.

Otros dos dibujos de la misma época son los de monjas rezando, *Monja rezando* y *Beata en oración*. En los dos, pero singularmente en la beata, uno de los recursos estéticos de Goya reside en su manejo del claroscuro. Un entintado graso, de mancha unas veces espesa y otras disuelta en una aguada que crea planos de sombras con los



que se consigue el fuerte relieve de estas figuras. Y habilísimamente estos trazos de tinta se crecen de resplandores blancos que dramatizan los rostros. Y además del manejo del pincel, Goya perfila y precisa los detalles con pluma en líneas sutiles. Consiguen así una plenitud de expresión de la más concentrada emotividad. En la monja la actitud de rezo tiene ese aire cotidiano, con un fervor al que la costumbre en lugar de mecanizar hace más concentrada. Arrodillada, vista en una ligera oblicuidad, Goya ha captado con genial equidad el prototipo de la religiosa de rural sencillez. En la *Beata en oración* los valores personales son más intensos y el compungido rictus y la aflictiva invocación, encarnan también el tipo de devoción española. Con sólo unos leves trazos, las manos e manifiestan en toda su expresividad implorante.

Hacia 1825 se data el *Hombre sentado*. Aunque realizado a pluma y quizá con algún toque de pincel a tinta china, esta figura se halla en el mismo clima estético que los dibujos a lápiz del final de la vida del pintor. También aquí esta figura se destaca exenta y monumental con una silueta de gran desarrollo. Se sitúa emotivamente en esa preocupación obsesiva por los locos de Goya en su última etapa. Ahora ya no es la sátira ni los rostros deformados, ni los caprichos expresionistas de las etapas anteriores, sino la simple comprobación de la idiotez, la exhibición de la degradación humana en los internos del manicomio. Con escalofriante realismo, Goya ha reproducido aquí con líneas más sueltas y simples, la sonrisa de un bobo, ha encogido sus miembros y lo ha representado así en estúpida hilaridad resumiendo su rostro y su gran corpachón, en una masa donde se destacan todas las líneas significativas. Es ésta una de sus más geniales creaciones, con los trazos en el más vibrante y simple rasgueado, sugiriendo el claroscuro con sólo el débil sombreado de rayas.

*Jorobados leyendo* pertenece a la última serie del lápiz. Se acentúa ahora en Goya el sentido caricaturesco dando a la fealdad una grandeza y significación casi metafísica. En estos dos dibujos de jorobados el rostro resume todo el interés expresivo de la figura. Sin ambiente ni fondos escenográficos. Quizá representen dos tipos de manicomio, de los que ahora tanto gusta de representar. Estos dos jorobados se hallan dibujados con un apurado claroscuro destacando los perfiles con agudeza, pero precisando también las manchas de sombra por medio de un trazo muy rápido y genial de lápiz. En esta época a Goya le preocupa, con una virulencia que le hace exacerbar los rasgos, las anormalidades faciales, el misterio de la estupidez y de la locura revelado en estos rasgos de abultados y bestiales relieves. Ahora no acude a su imaginación para buscar formas que degraden a la humanidad, sino a los ejemplos vivos del manicomio o de las gentes que pudo contemplar. Aquí los dos jorobados son lectores de periódicos o de proclamas, y en los dos se busca la extrema expresividad de la anormalidad.

Una de las obras maestras del dibujo de Goya es el *Retrato de Casti*. Tuvo Casti una gran influencia sobre Goya, al que conoció en Madrid. Este poeta de José II tenía un temperamento satírico en cierto modo afín a Goya. Con un entintado rojo y con unos trazos muy sueltos y personales, consigue Goya una cabeza de fuerte carácter, con un modelado enérgico y conciso. Es este uno de los dibujos más primorosos y cuidados de Goya con un plumado de curvilíneas y trazos exentos, en masas armoniosas y matizado rictús. En cuanto a su fecha, en el catálogo de la Exposición de dibujos de 1922 se dice que este retrato se había realizado en París, en casa de Azara, en donde se alojaba Casti. Pero ello es imposible por la fecha de la estancia de Goya en Francia. Por el tipo de rayado Camón lo sitúa entre 1806 y 1810. En esta época





Goya debía ser gran admirador y lector de Casti. Es prodigiosa la sutil aplicación de la tinta modelando con trazos lineales, en un rayado paralelo, toda la corporeidad del busto, consiguiendo al mismo tiempo un fuerte efecto lumínico con el rostro destacado en fuerte claridad. Y lo que da un carácter goyesco más acentuado a este dibujo es la gran nobleza de esta cabeza, impregnada de dignidad intelectual y de decisión moral. Goya se nos revela una vez más con este dibujo como uno de los grandes retratistas de toda la Historia del arte, con su destreza en representar el carácter del retratado, en su entera y frontal significación como un bloque espiritual que se revela en su plenitud en estos rasgos, de un trazado tan leve y matizado. Con una enorme ductilidad se puede apreciar aquí el valor significativo y plástico de la presión de la pluma de ave con que trabajaba Goya. Mojada en tinta china es admirable el juego de rayas blandas o punteadas, con un entintado que a veces se maneja como un pincel y otras con finura de aguja. Como resultado nos ofrece un rostro lleno de nobleza y de bondad, adivinándose en los ojos claros el pensamiento del retratado.

Asímismo otro estudio trata de los dibujos y grabados que Goya realizó sobre obras de Velázquez<sup>5</sup> (Camón Aznar, 1971). Se advierte ante estos dibujos y grabados la inspiración entrecortada de Goya, cuyo genio se desenvuelve por etapas súbitas pasando de la ineptitud más infantil a las mayores excelencias del arte. Esta serie velazqueña fue realizada, según testimonio del propio Goya, en 1778. Ello es debido al estupor que debió experimentar Goya al contemplar en el Palacio Real las obras del maestro.

En cuanto a los grabados de los cuadros de Velázquez, en esta serie Goya manifiesta su aptitud para la transcripción, en un rayado expresivo, de los sutiles juegos de luces y atmósferas de la pintura. Y estos grabados hay que estudiarlos desde los dibujos preparatorios, y desde la libertad, trazo agilo y apuntes rápidos, que determinan los rudos y a veces fascinantes efectos de claroscuro. Se trata de una colección de diecisiete grabados. En la ejecución de los estos mismos, los adelantos técnicos y en el dibujo fueron tan rápidos que a pesar del corto espacio de tiempo con que fueron grabados Camón los distingue en cinco etapas.

En la primera continúa el grabado tradicional, con predominio de las líneas paralelas, sin grandes contrastes ni modelados y con una claridad y planitud que perjudica a la perspectiva. A ella pertenecen *Los borrachos*, la cabeza de *Baco*, y los retratos ecuestres de *Felipe III*, *Margarita de Austria*, *Felipe IV* e *Isabel de Borbón*. En la segunda, con este mismo tipo de trazo, las sombras se hacen, sin embargo, más transparentes y profundas, los relieves con una profundidad más destacada y hay una mayor potencia de síntesis y de expresión. A este grupo pertenecen *El conde-duque de Olivares*, *El príncipe Baltasar Carlos*, *Esopo* y *Menipo*. Ya en esta dirección, se acentúan los negros y se busca un efecto de mayor plasticidad y robustez en las figuras. Inicia este tercer grupo el grabado de *El primo*, que puede servir de transición a la estampa del bufón *Sabastián de Morra*. En la cuarta etapa, el sombreado, sobre todo en los fondos, es más complicado y permite unos matices de oscuridad más fundidos, aunque advirtiéndose la trama algo infantil de este trazado. El empaste de estas sombras es a veces demasiados opaco, cada vez se tiende a dar mayor importancia a los oscuros, modelándose en negro los relieves. A este tipo de trazos menudos y zigzagueantes en el fondo y de direcciones opuestas en el rayado

<sup>5</sup> Goya hace esta serie en la época en que se inicia como pintor de corte (García Marco, 2004:1).



pertenecen *El portero Ochoa* y *Las meninas*, obra esta última poco lograda y que con sus retoques sirvió a Goya de ensayo para la etapa siguiente.

Por último, encontramos el grupo formado por *Barbarroja*, *Don Juan de Austria* y *el Infante don Fernando*, en los cuales Goya emplea por primera vez el procedimiento del agua tinta, mezclado al aguafuerte. Esta técnica acababa de ser descubierta por el grabador francés J. C. François (1717-69), y Goya la asimila con rapidez y se sirve de ella en el resto de su producción como la forma de matizar con mayor violencia la expresividad y los contrastes de luces de sus grabados. Consiste esencialmente en recubrir las partes de la plancha que se desean entintar por este procedimiento con polvo de resina molida, la cual se adhiere al cobre por el calor. Al verter el ácido, éste sólo ataca a los poros entre las partículas de resina y produce esa media tinta de intensidad variable, pero de tan ricas y jugosas calidades, con aterciopelados cambiantes a veces, con leve manchado o con negros profundos otras, según se busquen los juegos expresivos y lumínicos de la totalidad del grabado.

Camón comenta que esta serie de grabados de Velázquez es notoriamente importante en la obra de Goya, más que por la importancia intrínseca de los grabados, por poder seguir, con sólo un año, la curva apresurada de su evolución y el perfeccionamiento y dominio de una técnica que muy pronto iba a producir planchas geniales.

Estos grabados no solamente son desiguales entre sí, sino a veces poco fieles a la obras originales. No hay en ellos esa unidad de técnica que caracteriza a las demás series. En algunas de estas planchas, el pintor, más que reproducir la pintura velazqueña, parece que ha querido sólo aludir a ella, sin destacar los valores de realidad y de energía plástica de las figuras. Y lo que produce en estos grabados una mayor impresión de pesantez y de alejamiento de la atmósfera y gracia velazqueñas es el haber precisado las fisonomías - que quizás debía haber dejado sólo insinuadas- con rasgos que no repiten exactamente los de los personajes retratados. La técnica tiepolesca con que están grabados no era tampoco la más apta para recoger todos los matices lumínicos y las calidades transparentes de la pintura de Velázquez. Esos toques tan menudos y entrecortados, con entintado diferente, exigían una paciente y fidelísima transcripción, poco apropiada al genio de Goya. Los aguafuertes han recogido los volúmenes esenciales de las figuras, las zonas iluminadas y los ahondamientos de sombras que modelan los paños, y en los retratos al aire libre, los cielos despejados y su contraste de anchuras matizadas con primeros planos directos. No puede hablarse, sin embargo, de estos grabados, en general, ya que también los hay de magníficas entonaciones, con una aguda interpretación de los tipos y algunas geniales síntesis fisonómicas.

En su estudio Camón recoge las opiniones de diversos historiadores sobre Goya, tales como Sánchez Rivero, Valerian von Loga, Mayer y Beruete. En dichos juicios se advierte que estos historiadores han reparado más en los grabados que en los dibujos preparatorios, sin embargo, Camón cree que es en éstos en donde se encuentran los signos de la versión goyesca de unos lienzos muy difíciles de trasladar al grabado debido a la delicadeza ambiental y los sutiles juegos de luz y de sombra característicos en la obra de Velázquez.

Por ejemplo, *El príncipe Baltasar Carlos*, el mejor dibujo de los retratos ecuestres. Realizado a pluma, los trazos son menudos, apretados y vibrantes. La plasticidad es grande y el modelado es de volúmenes redondos, el caballo lo ha reproducido con más



energía e ímpetu saltarán que en el original velazqueño. El contraste con el fondo es de gran fuerza y el dibujo de las nubes equilibra y encuadra la figura ecuestre. *Esopo*, dibujo a pluma es de gran solidez de trazo, de calidades muy blandas y plásticas en el Goya alcanza una perfección que puede compararse con los mejores grabados posteriores. La percepción se ha hecho más dramática, con un rictus de escepticismo que acentúa la pobreza resignada que se advierte en el atuendo de esta figura, el tabardo en que se envuelve esta raído, pero ciñe el corpachón robusto. Los pies están solidamente plantados a la manera velazqueña, y el rostro, de intelectual o de actor, posando para el pintor, con la cuenca de los ojos hundida y una sonrisa desdeñosa que se apunta en los labios.

El tercer estudio supone una aportación de cinco obras a su largo catálogo: *Retrato de San Ignacio de Loyola*, *Autorretrato de Goya*, *Retrato del grabador Esteve*, *Niños jugando a los toros* y *Niños jugando a los soldados* (Camón Aznar, 1979).

### San Ignacio de Loyola

Goya pinta para el virrey del Río de la Plata, don Ignacio Ezcurra, un retrato de San Ignacio de Loyola. Está tratado con viveza y versión directa, aunque con sentido conmemorativo. Se destaca la cabeza grande, firme, enmarcada por el fulgor de la santidad, de muy bello modelado, con los ojos en sombra. No sigue fielmente los retratos tradicionales del santo y parece inspirado en alguna estampa. El fondo es gris, y lo mejor conseguido es la mano del santo, de delicado y firme modelado, con esas finas venas azules tan características de Goya.

Cámon señala que esta obra, aunque pintada para un virrey, cobra gran interés iconográfico, pues se enmarca en un momento en que los jesuitas se encontraban expulsados de España. Actualmente se halla en una colección particular madrileña.

#### Autorretrato de Goya

Maravilloso por su hondura psicológica y su construcción plástica es el autorretrato de Goya que se halla firmado en una colección particular. La cabeza no muestra ningún extremismo y ningún desaforamiento expresivo, sino más bien calma objetiva, modelada con cuidado. Pintado frente al espejo, muestra su reproducción veraz, en el exacto cuidado de los rasgos. Goya, se muestra aquí más delgado, preocupado, ensimismado en alguna imagen interna. Con los ojos tras las gafas, los labios en admirable carnación rojiza y con todo el rostro compuesto en apretado modelado, la oreja está sólo insinuada con desenfadado trazo.

Por el contrario, y como contrapunto a esa cabeza tan plástica, está el busto pintado de la manera más sumaria y abocetada. La corbata blanca y el terciopelo verde del traje está compuesto de manchas sueltas, de fulguraciones de destellos que emergen de las calidades de la preocupación plástica sin densidad física. Quizá las gafas sean un reflejo de su atención a la labor del grabado que le ocupó dos años antes.

### Retrato del grabador Esteve

Camón explica que entre los numerosos retratos del año 1815, quizá el más intenso



en expresividad y emoción, verismo y rica y densa pincelada es el del grabador Rafael Esteve, valenciano, y que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia, cuya actividad fue extraordinaria, pudiendo calificarse como el primer grabador español de su época. Lo más bello de este retrato se encuentra en la pasta del color, de una tonalidad amarillenta y en los trazos enérgicos unas veces y diluidos otras. Es ésta una soberbia representación, a la vez íntima y de proclamada admiración.

La fisonomía de este hombre es aguda, inquieta, de ojos vivaces y de finos rasgos, la oreja sólo insinuada. Dobla su brazo izquierdo de una manera habitual en Goya, y la mano derecha, primorosamente pintada, sostiene una plancha de grabado. Sobre la mesa hay unos papeles. También hay que destacar la brillantez de color en el negro del traje, contrastando con la tonalidad amarillenta del sillón. La intensidad cromática de esta obra está al servicio de la expresividad del modelo.

### Pinturas de niños

Camón resalta que nadie ha pintado con más ternura y con más penetración la psicología infantil que Goya. Hay un conjunto de obras que, teniendo en cuenta la escasez de cuadros y aun la misma técnica, Camón los fecha hacia 1785, se trata de juegos infantiles, encontrándose dos de ellos en el Museo Lázaro Galdiano.

*Niños jugando a los toros* es un bello ejemplar. Una cesta simulando un toro es llevada por un chiquillo que arremete sobre los demás, que presentan actitudes variadas: uno caído en el suelo, otros tres -uno de ellos disfrazado de fraile- le van a banderillar, otros dos simulan ser picadores, y otros, con algarazas o como espectadores, asisten a este juego. Todo es vivo, y en ocasiones, como el fraile, sarcástico, pudiendo apreciarse como Goya disfrutaba al pintar estos asuntos. Aquí el contraste luminoso es muy refinado, pues la escena se desarrolla bajo una especie de bóveda -escenario que resulta habitual en Goya- sobre cuya curvatura entra un fuerte rayo del sol. Ello le permite jugar con formas, unas veces fundidas con la oscuridad y otras resaltadas con energía sobre la claridad del fondo.

El otro tema es el de *Niños jugando a los soldados* es un tema muy goyesco al versar sobre la infancia que ya había sido tratado en los tapices. Una característica de estas pinturas es su espacialidad, en este sentido, Goya ha creado aquí magnos horizontes, abiertos celajes, un sentido del espacio en desenvueltas anchuras, pero, a la vez, puntuada por arquitecturas y ruinas de suburbios, con contrastes violentos de luces y sombras. Y siempre con una pincelada menuda y fulgurante que sintetiza rostros y trajes, por cierto, que los trajes de estos niños, en su mayor parte desgarrados y raídos, se prestan a un tratamiento desenfadado y pintoresco.

### Conclusión

Llegamos, después de este estudio sobre la revista “Goya” y la aportación de los trabajos de Camón Aznar publicados en esta revista al conocimiento del pintor Francisco de Goya, al apartado de las conclusiones. Muchas de ellas ya han sido desveladas con antelación, sin embargo, es pertinente y necesario exponerlas, en síntesis y con orden. Vayamos, pues, directos a ello:



1. “Goya” es una revista que abarca casi todos los movimientos o tendencias de la Historia del Arte. Aunque ocupan gran espacio los artículos de estilos clásicos, se alude continuamente a las tendencias vanguardistas.

2. La revista “Goya” da una destacada importancia a la Pintura, y un interés algo menor a la Arquitectura y a la Escultura. Sin embargo, constituye un apartado interesante el dedicado a las Artes Decorativas, especialmente, a las obras pertenecientes al Museo Lázaro Galdiano.

3. Se dedica a resaltar la figura y la obra de Francisco de Goya con las aportaciones de documentos inéditos y estudios originales, escritos por autorizados críticos e historiadores, tanto españoles como extranjeros: José Camón Aznar, Xavier de Salas, Eugenio D'ors, Julián Gállego, José Gudiol, Juan José Martín González, Antonio Martínez Ripoll, Xaviere Desparmet Fitz-Geralt, Pierre Gassier, Tomas Buser, etc.

4. Se escriben muchos artículos dedicados a las relaciones inéditas entre artistas extranjeros y españoles. Entre ellos, se encuentran las de Delacroix con Goya, de Manet con Velázquez y José Domínguez Bécquer, entre Lipchitz y Goya, Matisse e Iturrino, las de pintores hispanoamericanos con Picasso y Miró, entre artistas checos y Picasso, etc.

5. En cuanto a los autores que prestan su colaboración a la revista “Goya”, aparecen en mayor número de ocasiones, y con artículos de manifiesto interés, los siguientes: José Camón Aznar, sobre diversos temas de Historia del Arte; Pardo Canalís y Juan Antonio Gaya Nuño, sobre los artistas españoles de los siglos XVIII y XIX; Alberto del Castillo, sobre los pintores barceloneses; Juan Eduardo Cirlot, sobre la pintura informalista barcelonesa; Julián Gállego, sobre el arte francés; Venancio Sánchez Marín, sobre los pintores de la escuela de Madrid; J. M. Moreno Galván, sobre la pintura hispanoamericana; Simón Marchán y Bárbara Dieterich, sobre el arte alemán; René Delemans, sobre el arte belga, etc.

Respecto a la aportación de los estudios de Camón Aznar al conocimiento del pintor Francisco de Goya, se llega a las siguientes conclusiones:

1. Con el artículo de los dibujos de Goya en el Museo Lázaro Galdiano, Camón contribuye a una clasificación de las series, según el arte, la idea y la técnica de estos dibujos, cuyas manchas llenan de humanidad con un acento hispánico. No divide estas series por sucesos, es decir, por crisis personales y viajes, manera de clasificación que siguen muchos autores basándose en acontecimientos externos.

2. Camón revela que una de las obras maestras del dibujo de Goya es el *Retrato de Casti*. Mediante rasgos de un trazado leve y matizado Goya presenta el carácter del retratado, un rostro lleno de nobleza y de bondad, con los ojos claros que traducen sus pensamientos. En este trabajo también se aporta la fecha de realización de este dibujo, ya que a Camón le parece imposible que este retrato está hecho en París, tal y como se sostiene en el catálogo de la Exposición de dibujos de 1922.

3. En el estudio de los dibujos y grabados de Goya sobre obras de Velázquez,





Camón resalta que esta serie de grabados es manifiestamente importante dentro de la producción de Goya, por su evolución en sólo un año. Aquí, Camón divide los diecisiete grabados de esta colección en cinco etapas. Según él, estos grabados hay que estudiarlos desde los dibujos preparatorios, aunque sin embargo, muchos historiadores de Goya han reparado más en los grabados que en los dibujos, Camón cree que es en éstos en donde se encuentran los signos de la versión goyesca.

4. Camón aporta tres retratos de Goya a su largo catálogo, *San Ignacio de Loyola*, *Autorretrato de Goya* y el *grabador Esteve*. El primer retrato es el de mayor interés iconográfico, debido a que se enmarca en el momento en que los jesuitas se encontraban expulsados de España. El autorretrato es un maravilloso ejemplo de hondura psicológica y de construcción plástica en la cabeza. El del grabador Rafael Esteve es el más intenso en expresividad y emoción, verismo y rica y densa pincelada.

5. Según Camón, Goya es el pintor que mejor capta la psicología infantil con más ternura y con más penetración. Contribuye a ello con dos temas de pinturas de niños, *Niños jugando a los toros* y *Niños jugando a los soldados*, que se encuentran en el Museo Lázaro Galdiano, y que Camón fecha hacia 1785.

## Bibliografía

### Hemeroteca

*Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1907-1933, 1951- .

*Archivo Español de Arte*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1925- .

*Boletín Oficial del Estado*. nº 200, 18 de julio de 1948.

Camón Aznar, José (1954) Dibujos de Goya del Museo Lázaro. En: *Goya*, 1, 9-14. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

Camón Aznar, José (1971) Dibujos y grabados de Goya sobre obras de Velázquez. En: *Goya*, 100, 264-269. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

Camón Aznar, José (1979) Nuevas aportaciones a la obra de Goya. En: *Goya*, 148-150, 200-205. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

*Goya*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1954- 2003.

### Otra bibliografía consultada

Biografía y Vidas (2004, sep.) *Biografía de Camón Aznar, José*. [En Red]. <<http://www.biografias.com/biografia/c/camon.htm>> [2004, septiembre 23].

Calvo Serraller, Francisco (1992) *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX. 2. El contexto*. Madrid: Mondadori.

Cancela, Marisa (2004, sep.) *Las técnicas artísticas: El dibujo*. [En Red]. <<http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/TecnicaDibujo.html>> [2004, septiembre

Fatás, Guillermo y Borrás, Gonzalo M. (1988) *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología y numismática*. Madrid: Alianza.

Fundación Lázaro Galdiano (2004, sep.) *Historia*. [En Red]. <[http://www.flg.es/revista\\_goya/contenido/historia.htm](http://www.flg.es/revista_goya/contenido/historia.htm)> [2004, septiembre 12].

García Marco, Javier (2004, sep.) *El grabado: Reproducciones de cuadros de Velázquez*. [En Red]. <<http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Velazquez.html>> [2004, septiembre 25].

García Melero, J. E. (1978) *Bibliografía de la pintura española*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Gaya Nuño, J. A. (1975) *Historia de la Crítica de Arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.

