

GOYA EN *EL ARTISTA* Y *EL SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL*

Leonardo Romero Tobar

Universidad de Zaragoza

lromero@unizar.es

ABSTRACT: *Both the personality and the work of the Aragonese painter Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) have generated a copious and intense artistic reaction among his contemporaries and later artists, down to the present. The work of professor Romero Tobar studies Goya's presence in the two major illustrated magazines of the Romantic years.*

KEY WORDS: *Goya; iconography; illustrated magazines; Romanticism.*

La persona y la obra del pintor aragonés Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) han generado una copiosa e intensa reacción artística entre sus contemporáneos y los artistas posteriores hasta la actualidad. Su proyección sobre la creación plástica ha sido recurrente y cuajada de estímulos para innumerables trabajos plásticos, pinturas, dibujos y grabados, habida cuenta el extenso catálogo de las mismas. Y en el ámbito de las otras Bellas Artes –música, danza, literatura, cine– su reflejo no ha dejado de ejercerse en ningún momento, de manera que hoy día pueden calcularse en varios centenares las producciones literarias, musicales y cinematográficas que muestran la presencia de aspectos varios de su biografía o imaginativas interpretaciones de obras suyas.

Desde sus primeras obras Goya se hizo notar tanto para los expertos como para los comisionados de las instituciones que le habían encargado determinados trabajos. Conflictos y elogios inician un tejido de opiniones sobre el artista aragonés que prosiguió su entrelazando ininterrumpido, aunque a raíz de la instalación del pintor en la capital del Reino la admirada aceptación de su pintura conformó la tónica general de su recepción crítica. Con independencia de breves notas periodísticas que puntean su trayectoria profesional en el curso de su viaje a Italia, en España, desde 1778, las noticias y estimaciones fueron abundantes y

GOYA IN *EL ARTISTA* AND *THE SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL*

RESUMEN: Tanto la personalidad como la obra del pintor aragonés Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) han generado una copiosa e intensa reacción artística entre sus contemporáneos y los artistas posteriores hasta la actualidad. El trabajo del profesor Romero Tobar estudia la presencia de Francisco de Goya en las dos grandes revistas ilustradas de los años románticos.

PALABRAS CLAVE: Goya; iconografía; revistas ilustradas; romanticismo.

entusiastas. Juicios académicos de escritores amigos como Jovellanos, poemas en los que se alude a alguna de sus obras o a la trascendencia que estas ejercían en el horizonte de la pintura coetánea –singularmente los titulados “Hermandad de la Pintura y la Poesía” de José Mor de Fuentes y la “Silva a don Francisco de Goya, pintor insigne” de Leandro Fernández de Moratín–, anuncios de los *Caprichos* hechos públicos en 1799 y comentarios aparecidos en publicaciones periódicas hilan la fama del artista aragonés en su primera fase de recepción pública¹.

Pero el público general no había tenido muchas oportunidades de contemplar los trabajos pictóricos, los grabados o los dibujos del artista, salvo las pinturas al fresco y los lienzos de gran tamaño de diversos templos en varias ciudades españolas. La primera exhibición pública de trabajos no religiosos fue la que se ofreció a los visitantes de la Galería Real –precedente del Museo del Prado– cuando se colgaron en sus paredes los retratos de Carlos IV y María Luisa, muestra que tuvo sus equivalencias en algunas de la Exposiciones de la Academia de San Fernando². Fueron, pues, grupos minoritarios los primeros que pudieron poseer un conocimiento directo de las obras goyescas y los que hicieron de portavoces, tanto en España como en países europeos, de lo que estas creaciones significaban³.

Parece muy plausible que en una dinámica paralela a la que desplegaron los grupos minoritarios de "connaisseurs" europeos coetáneos al pintor se generase en España otra corriente paralela de admiración por el valor estético de la obra y de interés biográfico por la fuerte personalidad del artista. Una búsqueda pormenorizada de noticias y comentarios en la prensa periódica de la tercera y cuarta décadas del siglo XIX reuniría, de seguro, un elocuente repertorio de textos referidos a estos aspectos. El imprescindible Larra, que pudo tener muy presentes algunos de los trabajos goyescos en artículos dedicados a la guerra⁴, alude al motivo del carruaje de los cartones de tapices en esta comparación: "Si andaba el birlocho era un milagro; si estaba parado un capricho de Goya"⁵ y en un apunte caracterizador de lo que eran los álbumes de las grandes damas del momento, escribía: "Una pincelada de Goya, un capricho de David o de Vernet, un trozo de Chateaubriand o de lord Byron, la firma de Napoleón, todo esto puede llegara a hacer de un álbum un mayorazgo para una familia"⁶.

Durante los años de mayor énfasis del romanticismo y en artículos panorámicos sobre la escuela pictórica española leemos también valoraciones sobre Goya como esta de José Musso y Valiente del año 1838:

Aunque cada pintor de los designados tiene su estilo propio, en nuestro entender pueden clasificarse de la forma que lo hemos hecho. Pero no ha muchos años falleció otro que, estudiando a varios y entre ellos a Velázquez y al Greco, no era ni Velázquez ni el Greco ni ninguno de ellos; pintor de carácter original, cuyo nombre pasará a la posteridad, no como autor ni discípulo de ninguna escuela, sino como de una especie propia suya: D. Francisco Goya. A veces concluía sus cuadros, a veces echaba cuatro borrones, que a distancia competente causan prodigioso efecto; sus composiciones y su colorido son más apreciados que fáciles de explicar, porque más que al estudio lo debía todo a su genio⁷.

Los textos periodísticos y las primeras reseñas de expertos que sitúan al artista en el mismo plano que las mayores figuras de la escuela pictórica española insistirán en la nota de *genialidad* irrepetible que ofrecen los trabajos goyescos. A esta estimación se fue sumando el énfasis popularizante que subrayaban los escritores costumbristas de mediados de siglo, la nota de *patriotismo* ejemplar que el amplio sentimiento nacionalista había generado a partir

de la Guerra de Independencia y las anécdotas biográficas que subrayaban el bronco carácter del hombre Goya o las leyendas biográficas que hacían de él un bravo practicante de la tauromaquia y un vendaval erótico que arrasaba desde palacios hasta cabañas. Las novelas y relatos cortos, desde mediados del siglo XIX –recuérdense a Emilio Castelar, Manuel Fernández y González o Benito Pérez Galdós–, acentuarían estos rasgos para construir un tema literario de hondo alcance.

Los acontecimientos relacionados con el traslado de las cenizas del artista desde el cementerio de Burdeos hasta Madrid en 1899 suscitaron, a su vez, una oleada de escritos de toda índole, entre los que los artículos periodísticos y los discursos académicos fueron los géneros más frecuentes; entre 1894 y 1900 deben ser recordados los artículos de Sagardoy, Rodrigo Soriano, José Nin y Tudó, Mariano de Cavia, Antonio Guerra o Juan Valera. En las páginas que siguen solamente será traída a cuenta la presencia de Francisco de Goya en las dos grandes revistas ilustradas de los años románticos, textos que han constituido el objetivo de la convocatoria a la que asistimos, pues la información precedente que acabo de resumir sólo la traigo a cuento para enmarcar el asunto que aquí y ahora nos interesa.

LA ICONOGRAFÍA DE GOYA EN LAS DOS REVISTAS

Es sobradamente conocida la innovación gráfica que introdujeron ambas revistas al incorporar el grabado como material informativo de primer rango, si bien el soporte litográfico sobre el que *El Artista* imprimía sus ilustraciones condicionaba una relación texto-grabado menos directa que la que se hacía posible con la xilografía empleada por el *Semanario Pintoresco Español*⁸. Del mismo modo se ha subrayado suficientemente la función divulgadora que ambas publicaciones periódicas cumplieron en el orden de la representación gráfica de monumentos artísticos, paisajes pintorescos y retratos de personajes ilustres. Entre estos últimos tienen un lugar especial los pintores de la escuela clásica española y algunos de los artistas gráficos coetáneos. *El Artista* publicó retratos de José Madrazo, de Vicente López y de un innominado "pintor de hogaño" sobre originales de Federico Madrazo y otro retrato de Murillo a partir de un trabajo de Carlos Luis de Ribera. El *Semanario*, además de las abundantes reproducciones de

pintura clásica de la escuela española –la mayoría de ellas situadas bajo el marbete de una sección especializada bajo el título de “Galería de pinturas”– regaló a sus lectores retratos de Zurbarán sobre trabajo de Carderera, de Murillo, de la mujer de Velázquez a partir de Agustín Bonnat y de Velázquez con un retrato firmado por “G”. Y en el conjunto de artistas que trabajan para estas publicaciones, especialmente para el *Semanario*, no debe olvidarse la notable presencia de trabajos firmados por discípulos o seguidores de Goya como es el caso de Leonardo Alenza.

En el conjunto de esta galería de retratos de artistas no podía faltar el del gran maestro de la pintura moderna –Francisco de Goya– del que se reproduce el conocido retrato de Vicente López en una lámina exenta de *El Artista* (volumen II, 72) litografiada por Federico de Madrazo, homenaje iconográfico que encuentra réplica en otro retrato xilografiado que firmaba “F. B.” en el *Semanario Pintoresco Español* de 1838⁹.

TEXTOS DEDICADOS A GOYA

No son raras las alusiones a nuestro pintor en los textos publicados en ambas revistas. Pedro de Madrazo es autor de uno de los más espeluznantes relatos de terror aparecidos en *El Artista*, “Yago Yacks (cuento fantástico)” [1836, vol. III, 29–34, 42–46 y 53–58], un relato breve que iba acompañado de dos impresionantes grabados de Carlos Luis de Ribera. En este relato encontramos referencias explícitas al parentesco estético que familiarizaba el universo goyesco con el del narrador E. T. A. Hoffmann:

Lo mismo que una de aquellas caras terroríficas que cree uno ver después de haber leído un cuento de Hoffman o un cuadro de Callot en una noche de insomnio (...). ¡Entonces pintaba (Hoffmann) como Goya a pinceladas misteriosas y sin forma, cantaba y componía como un hijo de Odín sobre el arpa de Eolia en una triste noche de invierno.

Este hermanamiento del pintor español y el escritor alemán lo encontramos también en otro relato del *Semanario Pintoresco Español* –“Un cuento de viejas” de Clemente Díaz– en el que se reitera el parentesco entre los dos artistas visionarios, que resonará todavía en textos escritos por José Zorrilla en el curso de la redacción de sus

*Recuerdos del tiempo viejo*¹⁰. Pero leamos en el relato de Clemente Díaz:

Ni Goya pudo imaginar en sus retratos de inspiración un grupo tan pintoresco como el que formaba esta colección de entes atezados y miserables. Ni Hoffmann en sus momentos de embriaguez, soñar tamaños abortos como los que narró a su auditorio la respetable posadera con la gravedad doctoral¹¹.

Ramón Mesonero Romanos, el empresario y fundador del *Semanario*, dedicó varios apuntes de sus *Escenas madrileñas* (1835–1838) y del *Nuevo Manual de Madrid* (1854) a la evocación de nuestro artista, al que consideraba un exacto reflector del universo grotesco y de los personajes y fiestas del madrileñismo más castizo y, lo que es aún más importante, el hecho de que, según afirma, él había sido quien había acompañado a Théophile Gautier en sus paseos madrileños y en su descubrimiento de la pintura goyesca.

Y junto a estas presencias de Francisco de Goya en las dos revistas, el espacio más extenso que ambas le dedican corresponde a los artículos firmados por auténticos conocedores del pintor como son el artista y erudito aragonés Valentín de Carderera y el sugestivo escritor abulense José de Somoza.

Valentín de Carderera (1796–1880), cuya dedicación al estudio de Goya constituye uno de los aportes fundamentales de la erudición decimonónica para el conocimiento de Goya, firma en *El Artista* de 1836 (vol. II, 253–255) una “Biografía de Goya” que, con modificaciones de redacción, se reprodujo en el *Semanario Pintoresco Español* de 1838 (n.º 120, 651–653), acompañado del grabado de “F. B.” y seguido del relato de José Somoza que se titula “El pintor Goya y lord Wellington”. Años más tarde, Carderera ampliaría su artículo biográfico en sendas colaboraciones aparecidas en la *Gazette des Beaux Arts* de París (1860, vol. VII y 1863, vol. XV) con el título de “François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes”, trabajo decisivo en la dirección de las primeras monografías que dedicaron al pintor estudiosos galos como Laurent Matheron (1858) y Charles Yriarte (1867); el conjunto de estos trabajos pueden verse ahora reunidos en Carderera (1996).

La biografía publicada en *El Artista* responde a una estructura descriptiva en la que el crítico analiza las etapas

en que divide la evolución pictórica de Goya, discurso en el que se entrecruzan los datos más pertinentes para el trazado cronológico y anecdótico de su vida: aprendizaje zaragozano, viaje a Italia, instalación madrileña y protección ejercida por Mengs; "a esta primera época y estilo (...) pertenecen el gran cuadro que hizo para la iglesia de San Francisco el Grande de esta corte; muchas corridas de toros y escenas populares (...)" y también una serie de retratos de personajes públicos o de la alta sociedad que enumera el biógrafo.

"Su manera segunda hace época muy honorífica en la historia de nuestra pintura. Un continuo estudio de la naturaleza y una grande observación en las obras del gran Velázquez y de Rembrandt formaron el estilo que hace la delicia de los inteligentes y aficionados" para pasar seguidamente a la evocación de los trabajos de tema religioso de esta etapa y de "La familia de Carlos IV". De "su último período" recuerda Carderera la enfermedad sufrida por Goya y los efectos que esta tuvo sobre la actividad del pintor, a lo que añade que el maestro aragonés "dibujó muchísimo en sus postreros años" para referirse directamente a los 80 *Caprichos* que "revelan su espíritu satírico, su entendimiento despejado, su ilustración y también cierta grandeza de ánimo con que supo ridiculizar y criticar los vicios y desórdenes de personas entonces harto poderosas".

Glendinning (1982, 84-85) al resumir este artículo observa que "uno de los tópicos románticos pasados por alto por Carderera es el compromiso de Goya con la causa liberal". La idea recurrente que recorre el texto es la de la irrepetible *genialidad* estética de Goya que no se dejaba "arrastrar por el ejemplo de la multitud, ni por las doctrinas y preocupaciones de sus contemporáneos". Carderera concluye su biografía echando de menos el que Goya no hubiera escrito la redacción de su vida "como la que hizo de sí mismo el famoso Benvenuto Cellini para delicia e instrucción de los artistas", después de haber afirmado lo siguiente:

La nueva escuela romántica de los pintores franceses ha puesto en evidencia el mérito de nuestro artista, y en bastantes cuadros pequeños y en muchísimas litografías y aguafuertes que adornan las ediciones de Victor Hugo y otros célebres contemporáneos se ve el deseo de imitar a Goya, y se columbran los originales y románticos *duendecitos* esparcidos en sus ochenta caprichos¹².

El anterior aserto de Carderera, escrito en 1836, pone de manifiesto cómo los españoles interesados en seguir la evolución del arte contemporáneo sabían del tributo que estaban pagando a Goya, Delacroix, Boulanger y otros pintores franceses además de los creadores literarios más significativos del romanticismo francés (Lipschutz, 1972). El segundo artículo de Carderera aparecido en el *Semanario*, texto de nueva redacción, sigue en paralelo la disposición general del primero e insiste en la valoración del *genio* aragonés que el erudito había sostenido en el artículo de *El Artista*, aunque añade variaciones significativas como la siguiente en la que se apunta la tradición del Goya bravo y torero que tan amplia resonancia habría de encontrar en las creaciones literarias:

¡Qué verdad en aquellas escenas populares, en aquellos toreros y manolas, en aquellos arrieros y meriendas campestres! ¿Qué mucho? Este era el género favorito de Goya así como los *sabats* de brujas, las escenas de ladrones, etc., en todo lo cual sobresale por una naturalidad y un aire de verdad extraordinarios. ¿Pero cómo podría el artista pintar tan diversamente? Goya que se transformaba los días de toros con su gran sombrero, su chupa y capa terciada, y con su espada debajo del brazo, acompañado de Bayeu, de Torra ambos con el mismo traje, y entablaba relaciones con los toreros de más nombradía, ingeriase, identificábase con aquellas interioridades que perfectamente revelaban el carácter de su héroe.

El abulense José Somoza (1781-1852), conocido en su tiempo por sus poesías y sus escritos políticos, cultivó también el "artículo de costumbres" en algunas páginas publicadas en revistas de los años románticos, si bien fue el *Semanario* la que recogió el mayor número de sus textos periodísticos. Se le ha atribuido con seguridad un artículo titulado "usos, trajes y modales del siglo pasado", publicado sin firma en las páginas 149-150 del año 1837 del *Semanario*, en el que se reconstruyen prácticas de la vida social en los años finales del XVIII recordando el papel que entonces tenían los barberos en la vida de la clase dominante, la atmósfera que envolvía las tertulias domésticas o los gestos que al final del día ejecutaban las damas y caballeros que tanto ajetrejo habían vivido en las horas anteriores. En un pasaje del artículo en el que se alude a la conclusión de un peinado ejecutado esmeradamente, Somoza escribe: "Yo vi al célebre Jovellanos boca abajo sin tocar la almohada

sino con la frente, para no descomponer los bucles”, un recuerdo personal que le permitirá llevar a una esfera general el cierre del texto: “El que quiera conocer a fondo las costumbres españolas en el siglo XVIII, estudie el teatro de D. Ramón de la Cruz, las poesías de Iglesias y los caprichos de Goya”.

La reunión de dos escritores del siglo XVIII y de un pintor de entre-siglos evocada en el artículo citado perfila la que sería posterior y repetida fórmula de aproximación entre el autor del *Manolo* y el de los *Caprichos*. El nombre de Goya, aludido en el texto, remite posiblemente a un trato personal del solitario de Piedrahita con el pintor de Fuendetodos, relación que pudo haberse forjado en la finca que los duques de Alba poseían en Piedrahita y en la que, durante los veranos, la presencia de Cayetana congregaba la de amigos y admiradores, tal como recordaba el propio Somoza en su “Noticia biográfica” (Sáenz Arenzana, 1997, 30)¹³.

Pero el texto completo que José Somoza dedicó al artista es el titulado “El pintor Goya y lord Wellington” (*Semanario*, 1838, 633) con el que se cierra la breve sección monográfica-goyesca de este número de la revista a la que también contribuían el grabado de Batanero y el segundo artículo de Carderera ya citados. El texto de Somoza es un breve relato que se enuncia como el testimonio de quien ha tenido información directa del hecho que cuenta y que no es otra cosa que el choque habido entre el militar inglés y el pintor español en el curso de la elaboración del retrato del héroe británico que Goya estaba ejecutando.

Se conocen tres retratos y tres dibujos que representan al duque de Wellington (si bien el del Kuntshalle de Hamburgo se atribuye a un ayudante) realizados por Goya (Braham, 1988) que plantean alguna dificultad a la hora de fijar en qué momento de los que el militar inglés pasó por Madrid fueron pintados. Se sabe cómo Arthur Wellesley tuvo una entrada triunfal en la corte en el verano de 1812 después de la derrota francesa en los Arapiles salmantinos y que permaneció en Madrid menos días durante su segunda estancia al final de la guerra, entre mayo y junio de 1814. Los datos conocidos apuntan a que el famoso retrato ecuestre del duque debió de ser realizado con celeridad en agosto del 12, ya que se exhibió públicamente en la Academia de San Fernando, acontecimiento del que dan testimonio una nota epistolar de Goya (carta de 28-VIII-

1812) en respuesta a un requerimiento del conserje de la Academia (Baticle, 1995, 250-252).

Comoquiera que fuese el posado y las fechas del mismo, José Somoza comienza su artículo con una afirmación –“el célebre pintor Goya era uno de los hombres más coléricos de la Europa”– a la que sigue el repertorio de proezas que se adjudicaban al aragonés, proezas posiblemente inventadas, a las que añade cómo “el sabio Mengs estuvo expuesto a ser muerto por él, porque se puso un día a corregirle un cuadro”. Tan irascible temperamento no podía casar con la actitud distante del militar británico que, según Somoza, comenzó a “poner defectos a su retrato y se empeñó en que necesitaba corrección, principalmente respecto del talle, diciendo que le había puesto más grueso y pesado de lo que era”. A la escena asisten un general español y el hijo de Goya. Este era el único que podía comunicar con su padre por medio de los gestos el sentido de la desafortunada intervención del general, aunque prudentemente no quiso hacerlo “porque el viejo tenía las pistolas cargadas sobre la mesa así como el lord la espada a su lado” y el tono del imposible diálogo hubiera llegado a mayores sin la cautela de Javier Goya, gracias a la cual, como termina el relato, “seguramente aquel día se hubiera perdido un general o un célebre artista, o el uno y el otro, si Wellington hubiera entendido las de la mano, o si Goya hubiera sido menos sordo o si su hijo hubiera tenido menos prudencia. Quizá no hubiera habido Waterloo, ni Santa Alianza, y quizá la Europa entera sería diferente de lo que es hoy día”.

La anécdota reconstruida por Somoza fue repetida en términos muy parecidos por Mesonero Romanos en el capítulo V –“Los aliados en Madrid”– de sus *Memorias de un setentón* (1880), donde el costumbrista madrileño relata el suceso como información que le ha llegado “de los labios de uno de los más importantes interlocutores de la escena” (José Somoza o el militar español que Mesonero identifica con el general Álava). Incurre Mesonero en el error común de situar la casa de Goya “a orillas del Manzanares”, cuando en 1812 residía dentro de la ciudad, y acentúa la exasperación que mostraron en su enfrentamiento el inglés y el español (Mesonero Romanos, 1967, 44-45). En este relato, muy pegado al esquema narrativo de Somoza, la variante viene introducida por los esfuerzos físicos que el general y el hijo del pintor tuvieron que desplegar para que no se llegase a los peores resultados, ya que también estaban a la mano las pistolas de Goya y la espada del general. La

eficaz intervención suscita un comentario final análogo al del texto de Somoza: "Pudo al fin terminar una escena lamentable, que acaso hubiera atajado inopinadamente la serie de triunfos del vencedor de los Arapiles, del héroe futuro de Vitoria, de Toulouse y de Waterloo".

Un texto inglés contemporáneo devuelve el exagerado altercado a lo que debieron sus reales dimensiones. Se trata del recuerdo del médico británico McGrigor en su *Autobiografía* donde da cuenta de cómo al exponer al general las medidas sanitarias que se habían tomado a la conclusión de la batalla de Salamanca, éste respondió airadamente y en un tono que Goya interpretó de forma equivocada como si la réplica de su modelo se refiriese al trabajo pictórico que él estaba realizando: "Cuando a mi llegada a Madrid me presenté ante lord Wellington (...) él estaba posando para un pintor español que le estaba haciendo un retrato (...) se levantó de repente y con modales violentos censuró mi iniciativa (...). Su Señoría se mostró furiosísimo y el

artista español, que desconocía la lengua inglesa, se quedó atónito" (Braham, 1988, 145-146).

La noticia va de lo pintado a lo vivo, pues la anécdota narrada por el médico va en una dirección distinta de la magnificación que acentuaban los relatos de Somoza y Mesonero, puesto que se limita a describir la dificultad de entendimiento lingüístico entre los asistentes a la escena y la limitación auditiva de uno de ellos, circunstancias que generaron un malentendido, posteriormente trasladado por una posible vía de boca a oído hacia la invención de un altercado que hubiera concluido con un final dramático. En ese proceso fabulador el recorrido se inicia en un relato memorativo del *Semanario Pintoresco Español* para llegar a los anales del madrileñismo militante que trazó el fundador y patrón de esta revista; en el camino quedan las invenciones novelescas y teatrales que hicieron de Francisco de Goya un fecundo tema literario.

NOTAS

1 Fueron clarividentes los artículos firmados por Gregorio González de Azaola sobre los *Caprichos* (*Semanario Patriótico de Cádiz*, 27-III-1811) y el del erudito Agustín Ceán Bermúdez titulado "Análisis del cuadro que pintó don Francisco de Goya para la catedral de Sevilla" aparecido en la *Crónica Científica y Literaria* de 9-XII-1817. En el texto de Ceán se lee una expresiva correlación artística entre Goya y los grandes maestros de la pintura moderna: "Toques que no se conocieron en la pintura moderna hasta el tiempo de Polidoro Caravaggio en Lombardía, del Giogione, del Ticiano y del Tintorero en Venecia, de Rubens y Wandick (*sic*) en Flandes, de Rembrant en Holanda y de Zurbarán y Velázquez en Andalucía. Los que dio nuestro

don Francisco a las figuras de sus Santas y del león son tan enérgicos que mágicamente engañan a quien las mira, hasta querer persuadirle que respiran".

2 Nigel Glendinning (1977) ha sintetizado con precisión los datos conocidos acerca de la fama de Goya durante los años de su existencia y los inmediatamente siguientes.

3 Diplomáticos y viajeros representaron un papel decisivo en la primera difusión europea de la fama goyesca: Giusti y Jean François Bourgoing tan tempranamente como el año 1778 dieron noticia del pintor; Richard Cumberland adquirió trabajos goyescos entre 1780 y 1781; lady Holland en su "Diario" y lord Holland en sus "Memorias" lo tenían muy en cuenta. Los primeros viajeros románticos, comenzando por el barón Taylor en su *Voyage pittoresque*

Recibido: 20 de junio de 2012

Aceptado: 5 de julio de 2012

en Espagne, Louis Viardot, Théophile Gautier, Richard Ford y otros visitantes de la Península abrirían la puerta para el asombro generalizado que los trabajos del pintor de Fuendetodos suscitaron entre los artistas del Romanticismo.

- 4 Véase la propuesta de modelos gráficos goyescos que pudo tener presentes Larra en la imaginaria de algunos artículos suyos y que he presentado en un trabajo de 2009 (Romero Tobar).
- 5 "¿Pero entre qué gentes estamos?" (*El Observador*, 1-XI-1834).
- 6 "El álbum", *Revista Mensajero*, (3-V-1835). La más reciente publicación dedicada a los álbumes decimonónicos es el volumen de Juan Antonio Yeves Andrés *El álbum de los amigos. Templo de trofeos y repertorio de vanidad*, prólogo de Leonardo Romero, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2010.
- 7 "De la escuela moderna de pintura", *Liceo Artístico y Literario*, 1838, II, pp. 60-65.
- 8 He señalado el distinto efecto en la disposición de páginas y la relación entre textos y grabados que generaban las dos técnicas de reproducción de grabados, en *El Artista* con la separación de páginas impresas y grabados litográficos y en el *Semanario* de integración inmediata del discurso lingüístico y el trazado pictórico (Romero Tobar, 2010) y prosigue en esta dirección Borja Rodríguez Gutiérrez (2011).
- 9 Las iniciales del xilógrafo deben de corresponder al experto en esta técnica Félix Batanero (según Osorio y Bernard) que firma un copioso repertorio de ilustraciones de esta revista. El grabado (del número 120, 651) que reproduce una efigie de

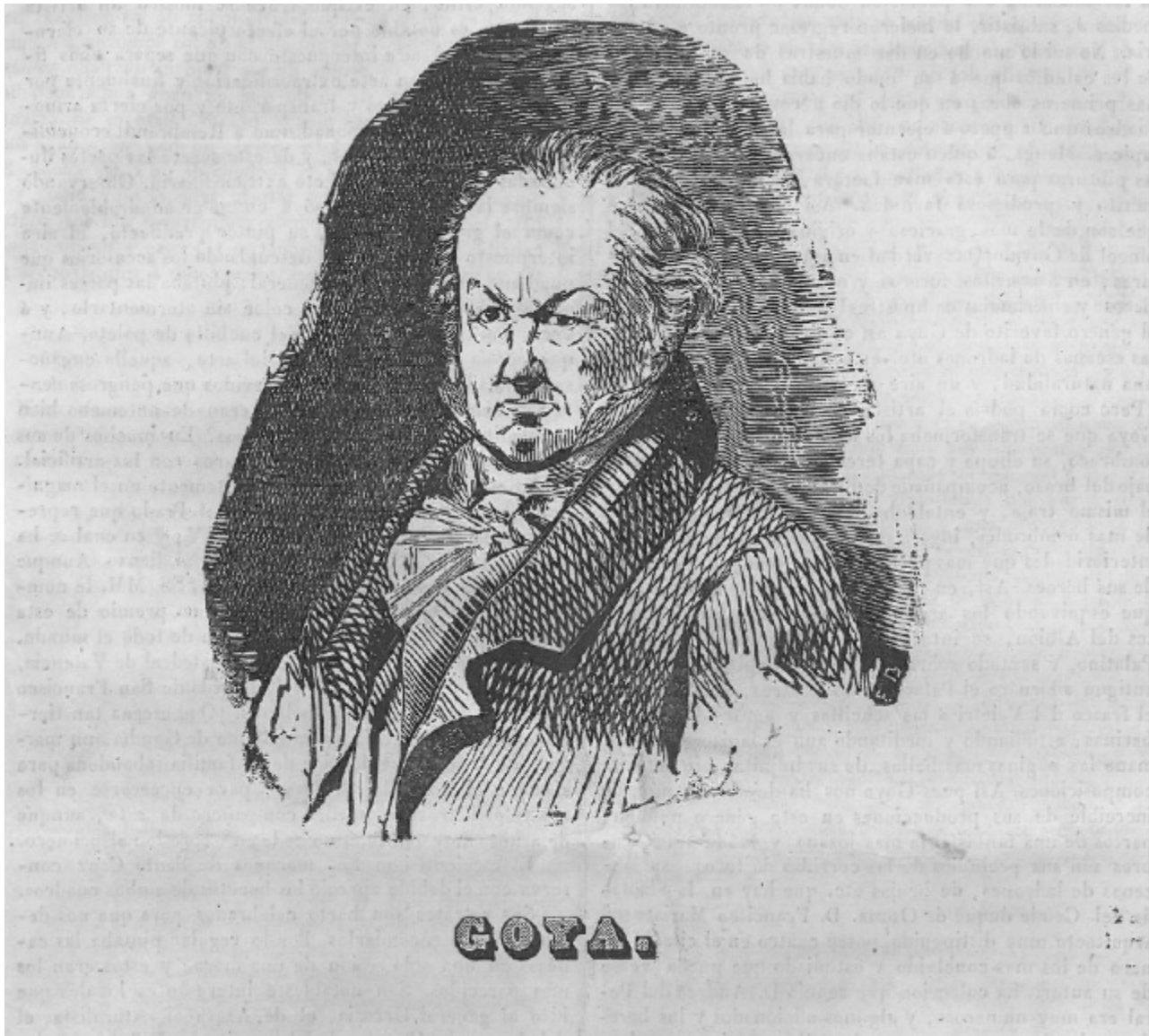
Goya con gesto adusto y que ocupa el tercio superior de la página en la que se imprime a doble columna el comienzo del artículo "Goya" de V. Carderera.

- 10 "Todavía recuerdo un trozo del romance en que, bajo la impresión del animado relato y de la pintoresca mímica de Nicasia, describí yo la cena de los dos personajes señoriales de esta leyenda, que a mí se me antojaban tan fantásticos como los de Hoffmann y tan excéntricos y extraños como los de los caprichos de Goya" ("Mis mujeres. Memorias íntimas", artículo publicado en *El Imparcial* de 1885; véase en José Zorrilla, *Obras Completas*, ed. de N. Alonso Cortés, Valladolid, 1943, 2163-2180).
- 11 El relato de Clemente Díaz va acompañado de un grabado de Leonardo Alenza (*Semanario Pintoresco Español*, 12-I-1840).
- 12 Charles Blanc (el traductor de Carderera en la *Gazette des Beaux Arts* de 1860) reitera la idea: "Por lo demás, la influencia de Goya sobre la escuela romántica de 1825, es innegable. El Sr. Eugène Delacroix confiesa que le impresionó, en su juventud, la originalidad del maestro español, y que todavía en estos últimos tiempos lo tenía en gran estima. El Sr. Louis Boulanger tomó prestados a Goya, casi sin modificarlos, tres grupos característicos de demonios, de larvas y de brujos para componer una inmensa litografía de una fantasía bastante contestable" (Carderera 1986, 89).
- 13 Véase el artículo de Somoza, entre costumbrista y memorativo, que se titula "La duquesa de Alba y fray Basilio", publicado en el *Semanario* de 1838, 644-645.

BIBLIOGRAFÍA

- Baticle, Jeannine (1992): *Goya*, Paris, Fayard (trad. española de Juan Vivanco, Barcelona, Crítica, 1995).
- Braham, Allan (1988): "Wellington y Goya", AA.VV., *La alianza de dos monarquías. Wellington en España*, Madrid, Ayuntamiento y Fundación Hispano-Británica, pp. 145-163.
- Carderera, Valentín (1996): *Estudios sobre Goya (1835-1885)*, ed. de Ricardo Centellas Salamero, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Glendinning, Nigel (1977): *Goya and his critics*, New Haven-London, Yale University Press (trad. española de María Lozano, Madrid, Taurus, 1982).
- Lipschutz, Ilse Hempel (1972): *Spanish Painting and French Romantics*, Harvard College (*La pintura española y los románticos franceses*, trad. española, Madrid, Taurus, 1988).
- Mesonero Romanos, Ramón (1880): *Memorias de un setentón* (ed. de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, B.A.E., 1967, vol. V).
- Rodríguez Gutiérrez, Borja (2011): *El Artista en el Laberinto: Un recorrido por la prensa romántica ilustrada*, Santander, Tremontorio ediciones.
- Romero Tobar, Leonardo (2009): "El monólogo dramático en los últimos artículos de Larra", AA.VV., *Larra. Actas de Conferencias. Bicentenario 1809-2009*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 237-249.
- Romero Tobar, Leonardo (2010): "Relato y grabado en las revistas románticas. Los comienzos de una relación", *La lira de ébano. Escritos sobre el romanticismo español*, Málaga, Universidad, pp. 129-143.
- Sáenz Arenzana, Pilar (1997): *José Somoza. Vida y obra literaria*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

ANEXO: IMÁGENES



Semanario Pintoresco Español



El Artista