# GOYA Y FEIJOO

POR

ANN LAPRAIK LIVERMORE

Aunque, como tan acertadamente nos lo ha recordado Ortega y Gasset, es cierto que Goya no tuvo una experiencia personal o directa de los temas que pintó, está comúnmente aceptado que fluye por debajo de su enorme variedad una unicidad intencional cuya fuente aún no ha sido descubierta. Puesto que solamente en la segunda mitad de su vida, después de quedarse sordo, es cuando se arranca con un estilo tan cargado de personalidad y tratando esos temas tan fantásticos y, al mismo tiempo, tan moralizadores, temas que nadie le había encargado, es llegado quizá el momento de investigar más de cerca en los libros que pudo haber leído para compensar su falta de comunicación con sus congéneres a partir de aquel momento; la demostración de las influencias estéticas en su estilo y sus antecedentes ha sido exhaustivamente efectuado por el señor Lafuente Ferrari, y tal vez sólo quede por dilucidar este aspecto exclusivamente literario.

Teniendo en cuenta la escala casi enciclopédica y la vena moralizadora que desplegó en su obra, parece sensato investigar en primer lugar entre los ensayos y cartas de Feijoo, y en realidad los escritos de este religioso benedictino, tan comprensivo y de tan universal curiosidad, contienen tan sorprendentes coincidencias con muchos de los temas tratados por Goya que no pueden ser pasados por alto, considerándolos como meras casualidades. Estas semejanzas abarcan temas estéticos, supersticiosos, históricos, emotivos, religiosos y fantásticos, y apenas se encuentra un ensayo de Feijoo que no ofrezca cierta similitud en alguno de sus puntos con alguno de los croquis, dibujos e incluso cuadros de Goya. Entre tales paralelismos se encuentran muchas de las obras del artista cuyo significado había permanecido hasta ahora parcial o totalmente oscuro, y después de haber sido observadas todas estas correspondencias, surge el hecho significativo de que los críticos españoles, que tanto insistieron en su tradicionalismo esencialmente nacional, estaban en lo cierto, y que sus comentadores extranjeros, que pretendieron relacionarle con esferas más exóticas y esotéricas, se equivocaban.

*La nueva potencia sensitiva* nos da la pista para la explicación de esos estados de ensoñación que —según creía Baudelaire— procedían

de la fantasía subconsciente de Goya; en este ensayo trata Feijoo de esta nueva sensibilidad con una estimación de su fuerza potencial singularmente avanzada para su época, y sus argumentos están razonablemente defendidos, a la manera del siglo XVII. *La razón del gusto* explora también las regiones de las aprensiones temperamentales, así como el estado mental de los que han sufrido graves crisis emocionales, semejantes a las exerimentadas por Goya al quedarse completamente sordo. Igualmente pertinente es el desafío al poder creativo de un artista expuesto en *Resurrección de las artes y apología de los antiguos.* El mismo tema es tratado más ampliamente en *Causas del atraso que se padece en las ciencias en España;* y nuevamente la visión y la óptica del artista son guiadas hacia un conocimiento más amplio en *Que no ven los ojos, sino el alma.* De esta serie de ensayos que trata de la estética en general tan sólo *El no sé qué* ha conservado su fama, y es en este ensayo donde Feijoo, además de explorar nuevos estados de experiencia psicológica, sugiere que la misteriosa atracción de lo feo merece también una interpretación artística. La exploración de lo feo hecha por Goya, no meramente como caricatura, sino como un material legítimamente estético, es sin duda lo que más contribuyó a dejar sentada su fama de innovador en la época romántica. Y si comparamos el *Prólogo* de Feijoo con la introducción de Goya a *Los caprichos,* su afinidad moralizante resulta tan evidente como su uso común de algunas palabras; incluso la comparación que hace Goya entre poesía y pintura parece un eco de *El no sé qué,* de Feijoo.

Más adelante señalaremos temas más específicamente relacionados procedentes de estos estudios sobre estética y psicología, pero antes debemos señalar que el lacónico uso que hace Goya de los Proverbios en *Los desastre de la Guerra* y los *Disparates* se parece a la *Falibilidad de los adagios,* de Feijoo, en lo cáustico del propósito con que ambos los emplean al criticar los errores vulgares, la ignorancia supersticiosa, los prejuicios y la impostura.

El ensayo *Duendes y espíritus familiares* resuelve varios problemas goyescos. Los dibujos *Duendecitos, Despacha, que despiertan* y *Nadie nos ha visto* vienen a ilustrar el pasaje que empieza: «... los duendes ni son ángeles buenos, ni ángeles malos, ni almas separadas de los cuerpos. La principal razón es que los juguetes, chocarrerías y travesuras que se cuentan de los duendes no son compatibles ni con la majestad de los ángeles gloriosos ni con la tristeza suma de los condenados...; para los gloriosos son indecentes estas diversiones, y los que están penando no son capaces de gozarlas...» Algo más lejos leemos: «... de aquellos demonios a quienes con particularidad se da el nombre de duendes, esto es, demonios jugetones, chocarreros, que no hacen

otra cosa que andar moviendo trastos, tirando chinas, espantando la gente con terrores inútiles o divirtiéndola con bufonas indiferentes; otros que sirven inocentemente en la cocina; otros que ejecutan de muy buena gana otros servicios lícitos que les entregan...» Los dibujos *Duendecitos* y *Despacha, que despiertan,* parecen aludir directamente a estos párrafos, mientras que las misteriosas observaciones de Goya bajo *Nadie nos ha visto,* ese inimitable estudio de los más ilícitos servicios en la bodega, parecen un comentario directo a esta última frase. Su humor adquiere un realce inmenso cuando sus dibujos son comparados directamente con esos textos, como veremos más adelante.

Lo mismo digo de todos los demás duendes, los cuales... generalmente se nos *pintan* muy ajenos de aquella malignidad suma y ardiente deseo de nuestra perdición propio del demonio...

Otro tema de interpretación problemática, el de los demonios de los abismos inferiores, sometidos a los demonios superiores, que controlan sus actos, puede quedar resuelto con la lectura de la sección VI de este ensayo, en la que Feijoo cita el Apocalipsis. Más adelante haremos ver cómo Goya parece inspirarse en el Apocalipsis, a través de Feijoo, en otras y más importantes obras.

Pero acaso la más singular «invención» de Goya—el dibujo de las tres figuras voladoras junto a una casa sobre una elevada roca—puede ser explicada por la lectura del último párrafo de este ensayo y el cuento de los tres «postilliones» aéreos que vuelan sobre Galicia:

> Así que las narraciones de espíritus familiares sólo se hallan en el vulgo o en algún autor nimiamente crédulo y fácil que andaba recogiendo cuentos de viejas para llenar un libro de prodigios. Los años pasados corrió por Galicia que cerca del cabo de Finisterre se vio venir volando de la parte del norte una nube, de la cual salieron tres hombres cerca de una venta, y después de desayunarse en ella volvieron a meterse en la nube y continuaron el vuelo hacia la parte meridional. Por ser esto en aquel tiempo en que las potencias coligadas contra nosotros solicitaban entrar en su alianza a Portugal, se discurría que aquellos tres eran postilliones aéreos de alguna potencia del Norte que llevaban cartas a aquel reino. Si fuese así, podría la misma potencia enviar también por el aire navíos y ejércitos; pues al demonio tan fácil le es conducir por las nubes treinta navíos que tres hombres solos...

Pero no es razón para gastar más tinta en impugnar tan irrisible fábula.

Obsérvese cómo el estilo cáustico de Feijoo se parece a la vena que se desarrolló en la personalidad de Goya en su madurez y en los últimos años de su vida.

Todavía más macabro que sus seudocientíficos relatos de incompetencia médica, nacimientos monstruosos, íncubos, monstruos de dos ca-

bezas, ayuntamientos contra natura, aquelarres, robos de niños para orgías de brujas, robos de huesos de difuntos, locura y posesión por el demonio, todo lo cual nos es ahora más familiar por los dibujos de Goya que por las palabras del monje, que de tan cerca los ilustran; la exposición que hace Feijoo de los peligros de un enterramiento prematuro en *Señales de muerte actual, Entierros prematuros* y *Contra el abuso de acelerar más que conviene los entierros* parece adaptarse al «Capricho 59», de Goya, en el que unas figuras semejantes a cadáveres tratan de levantar la losa sepulcral que las amenaza, exactamente en la forma en que el fraile describe los horrores de los que se despiertan en la tumba y tratan de levantar y quitar la la losa que los cubre.

Las coincidencias con las ideas y anécdotas de Feijoo surgen con la suficiente frecuencia en la obra de Goya para obligarnos a citar la afirmación de Goya de que *gracias a sus sabias e ingeniosas combinaciones, el artista merece el título de inventor y deja de ser meramente un copista subordinado.* Más adelante destacaremos un significado más amplio de esta sustanciosa frase.

Obsérvese el último párrafo de *La nueva potencia sensitiva:* «Pero basta ya de esta materia, y si alguno quisiera tratar de sueño cuanto he escrito, así en este corolario como en la carta que le precede, tenga o no tenga razón, no me quejaré por ello, pues es justo que los demás gocen en creer la libertad que yo me tomo en escribir...»

Tal vez como compensación a los siniestros horrores que relata sobre los entierros prematuros y que parecen haber quedado grabados en la memoria de Goya como quedan grabados en la de los que los leen por entero, Feijoo nos cuenta la experiencia de los que han sobrevivido a una muerte aparente y vivieron para contarnos el cuento de que el auténtico momento físico de la extinción es *nada;* algunos de ellos fueron verdaderos pioneros de los experimentos hechos para averiguar las sensaciones de la casi inconsciencia y de la casi extinción. El dibujo de Goya en que un hombre escribe *nada* estando ya en su tumba, como para tranquilizar al círculo de asustados espíritus que le rodean, es muy parecido. Tal vez el sentido nihilista que algunas veces se le ha atribuido deba ser cambiado ahora por uno menos pesimista. Este texto se halla en *Paradojas políticas y morales,* en el que el artista se abrevó con insistencia, como se verá más adelante.

Se ha especulado mucho sobre el mundo animal de Goya. La defensa que hace Feijoo de la inteligencia y sensibilidad de los animales está expuesta en *Racionalidad de los brutos* y en *Compasión con los irracionales.* Ambos ensayos fueron famosos en su tiempo. Pero el «Disparate 21», de Goya, en que un elefante escribe sobre la arena de

un circo, copiando de un libro que se le presenta, es más conocido hoy día que los relatos de Feijoo sobre la sagacidad elefantina, y este cuento en particular. Ambos hombres conceden la palma de la estupidez al asno, porque siempre está serio, como dice el fraile. El doctor asnal del «Capricho 40», de Goya, puede proceder del divertido chiste portugués del escritor acerca del «Gran Burro de Doctor», lo mismo que el joven genealogista del «Capricho 39» parece tomado de *Valor de la Naturaleza e influjo de la sangre,* con su relación de «aquellas disparatadas genealogías...»

Léanse las dedicatorias de los libros...

El ensayo *Racionalidad de los brutos* termina así: «Si es posible, ya que no le haya de hecho, invención de idioma entre los brutos, es materia de discusión más larga, y ya este discurso se ha extendido mucho...»

Nuestro autor benedictino siente un particular afecto hacia los perros y tiene una capacidad infinita para defender su sagacidad y lealtad, y contemplamos a los diminutos perros falderos de Goya con nueva comprensión cuando leemos la relación del hambre que se les hacía pasar para que no crecieran. Tal vez esté permitido suponer que en la extraña pintura de una cabeza de perro, destacándose sobre un paisaje «incompleto», en la Quinta del Sordo, Goya estuviese obsesionado por la conclusión de Feijoo de que los perros están muy cercanos a nosotros en sensibilidad y sagacidad y que el mundo que ellos ven sólo difiere en detalles del nuestro; que sus horizontes están sensiblemente cerca de los nuestros.

Los dibujos de animales menos reales también encuentran su clave en los ensayos de Feijoo. Incluso el «Capricho» *Bueyes volando* puede referirse a *Verdadera y falsa urbanidad,* y el incidente de Santo Tomás de Aquino, que sale para ver este portento en el cielo, porque le es más fácil creer que los bueyes vuelen que pensar que los hombres puedan ser mentirosos... Compárese la figura central vestida de blanco con las figuras oscuras de los supersticiosos que la rodean. Indudablemente, dibujos tales como la *Adoración del macho cabrío y otras divinidades animales* pueden proceder de sugestiones tomadas en *Voz del pueblo, el Toro de San Marcos, Cuevas de Salamanca y Toledo y mágica de España* y *Contra la pretendida multitud de hechiceros.*

Aun más curiosa, en parte a causa de la forma en que lleva a temas más amplios, es la indiscutible relación entre el «Capricho 63» y los holandeses —*Auris batava*— y el hombre-pájaro ruso —animal bípedo implume—, ambos ligados entre sí tanto en el texto como en el dibujo. Dando por descontado el total y firme desprecio de ambos por parte de Roma, reconoce el genio holandés para la política y la alta lucubra-

ción. Explica luego que el hombre ruso fue calificado alguna vez como «el hombre de Platón» —un animal sin plumas que anda en dos pies. A continuación se esfuerza en demostrar que esto es una calumnia y que los rusos son un pueblo de gran capacidad e inteligencia. ¿Cómo, si no, podrían haber conquistado y conservado tanto tiempo intacto un tan vasto imperio, rodeados como están de poderosos rivales? Añade que, aunque es cierto que Moscovia fue anteriormente una parte de la antigua Escitia, cuyos habitantes tenían fama de salvajes y bárbaros, este retraso, sin embargo, no era debido a innata incapacidad, sino más bien a falta de oportunidades, ya que el único individuo de aquel pueblo que estudió en Grecia llegó a ser el famoso filósofo Anacarsis. De esto saca la conclusión de que si otros escitas pudieran haber hecho lo mismo, Escitia habría producido, probablemente, otros filósofos semejantes. Este «Capricho» tiene un pie en que se vuelven a relacionar las orejas largas con la gravedad (1).

Su elogio de la «habilidad» rusa corre pareja con su admiración por la belleza y la honestidad de sus mujeres. Todo esto puede leerse en su *Mapa intelectual y cotejo de las naciones*. Este ensayo es una vasta exposición de la distribución de la inteligencia y espiritualidad en el universo, que sólo esperan la oportunidad de demostrar su existencia y de ejercitarse y trata del despertar de los atributos de la humanidad, haciendo un vigoroso despliegue de los pueblos del mundo en toda su variedad y condiciones actuales.

No se ha podido encontrar ninguna explicación para el grupo de figuras vestidas a la usanza rusa en los frescos goyescos de San Antonio de la Florida y su inclusión en ese conjunto de personajes ha suscitado toda clase de conjeturas. En su brillante y aleccionador estudio de esas únicas pinturas religiosas, Lafuente Ferrari describe el círculo completo con fidelidad a su relación con la obra de Goya en conjunto y con el conocimiento de una vida consagrada en su totalidad a su estudio. Sus opiniones son de la mayor utilidad en este intento de relacionar los frescos con las ideas de Feijoo; por ejemplo, que tienen una gran semejanza con muchos ejemplos de los «Caprichos», «Desastres de la guerra» y los «Disparates»: ya se ha mostrado y volverá a mostrarse que existen muchas relaciones entre las ideas de Feijoo y estas tres series. Los comentarios de Lafuente Ferrari sobre los diferentes grupos dan también incidentalmente base para tal conexión entre este ensayo y los frescos. Hace observar que esas ahumadas figuras rusas pueden ser llamadas «los sensitivos», y esto concuerda con

(1) Podemos también suponer que otro dibujo, *El desplume de los pájaros*, «Capricho 20», alude de una manera indirecta a la broma de Diógenes que Feijoo intercala en su comparación de los holandeses y los rusos. Obsérvese que Feijoo también escribió una carta comparando al monarca francés con el zar.

la opinión de Feijoo sobre los rusos. Su descripción de la figura salvaje que viene tras ellas coincide también con la referencia al bárbaro escita. Igualmente su interpretación de los chiquillos encaramándose a las barandillas es curiosamente adecuada, ya que llama la atención sobre sus expresiones anárquicas, y Feijoo tiene un famoso ejemplo de que, considerando las cosas desapasionadamente, el niño puede ser «padre» del hombre en cuanto a tendencias criminales y perversas. Opinión que se repite en *Paradojas políticas y morales.*

Feijoo centra su atención en todas las razas, una por una. No admite que ninguna tenga una innata inferioridad potencial. Insiste en que el tiempo y la suerte brindan oportunidades a todos. Turcos, persas, indios de las llanuras, canarinos de la costa, africanos, amerindios, de todos ellos, y especialmente de los chinos, hace una justa y generosa estimación. «... en cuantas partes de la tierra donde juzgamos la gente estúpida...» los encontramos iguales a nosotros mismos cuando surge la oportunidad...; «pero queda oculto el metal de su entendimiento por no examinarse en la piedra de toque del estudio...»

El hecho de que la cúpula de San Antonio ofreciese una oportunidad única para pintar esta primera presentación de un mundo, *concepto de naciones y pueblos,* pudiera ser la razón —permítaseme sugerirlo— de que Goya invirtiese el orden clásico de colocar las creaciones angélicas arriba y los seres humanos abajo. Estos frescos muestran una liberación del espíritu y una universalidad de horizontes no igualadas hasta entonces en la pintura religiosa; el hecho de que se elevase a tales nuevas alturas de visión puede ser debido al bello panorama de la sociedad descrito por Feijoo y que le sirvió como de trampolín a su propia ambición, puesto que todo el círculo ofrece un estudio contemplativo de la universalidad, que muestra notables afinidades con el del monje benedictino. Su interpretación coincide admirablemente con ese relativamente borroso sentido de la perspectiva humana, que prosigue con las siguientes palabras: «Padece nuestra vista intelectual el mismo defecto que la corpórea en representar las cosas distantes menores que lo son. *No hay hombre, por gigante que sea, que a mucha distancia no parezca pigmeo. Lo mismo que pasa en el tamaño de los cuerpos, sucede en la estatura de las almas. En aquellas naciones que están muy remotas de la nuestra se nos figuran los hombres tan pequeños en línea de hombres, que apenas llegan a racionales... Si los considerásemos de cerca, haríamos otro juicio...*»

Aquí parece residir la explicación de lo borrosas que están pintadas las figuras de las razas lejanas y el tamaño, superior al natural, y la nitidez de las que representan a los españoles contemporáneos de Goya; probablemente la diferencia de tamaño entre el hombre supers-

ticioso (Feijoo tiene mucho que decir sobre los que creen en el poder del mal de ojo en España) y los que le rodean, así como la «estatura de alma» de la otra figura a gran escala, el verdadero creyente (2), comparada con las figuras indiferentes que la rodean, se refiere también a la distinción que hace el benedictino entre los verdaderos católicos en España y los meramente supersticiosos.

Tal vez la explicación del *hombre borroso* de los frescos se encuentre en la sección VII de dicho ensayo. «En empezando el hombre a buscar la deidad fuera de sí misma, no hay que hacer cuenta de la mayor o menor capacidad, porque anda también fuera de sí misma la razón. Para quien camina a oscuras es indiferente el mayor o menor precipicio, porque no los ve para medirlos. Y aun no sé si empezando a errar, se descamina más el que más alcanza; porque en punto de religión, supuesto el primer yerro, fácilmente se confunde lo misterioso con lo ridículo, y afecta la sutileza hallar algunas señas recónditas de divinidad en lo que más dista de ella, según el juicio común...»

Naturalmente, la grandeza de la idea de la igualdad de la humana capacidad no justificaría por sí sola su representación en torno a la cúpula de San Antonio de la Florida. El propósito final y su justificación en dicho lugar es el instinto religioso, que Feijoo encuentra por todas partes en el hombre. Pone enérgicamente en duda que se pueda encontrar en algún sitio de la tierra un pueblo irreligioso, pues no podemos estar seguros de que las opiniones que nos hemos formado sobre la importancia del culto idolátrico sean exactas. Algunas de las razas aparentemente más retrasadas tienen una delicada concepción de la deidad inmanente —dice— y adoran el principio del Creador de una manera en modo alguno insensible, aunque no exenta de un tinte de superstición en la práctica.

«Clama toda la naturaleza la existencia del Criador con tan sonoros gritos, que parece imposible que la razón más dormida no despierte a sus voces...» Aquí reside tal vez la justificación final de Goya para agrupar la variedad de los pueblos en tan diversas condiciones de sensibilidad en torno a la figura obligada de San Antonio.

Entre las muchas y pertinentes conclusiones a que llega el señor Lafuente Ferrari en su estudio de los frescos, hay dos que deberían citarse aquí. «El conjunto de la obra de Goya en el transcurso de su larga carrera tiene, en realidad, mucha más continuidad de lo que muchos críticos de arte quisieran hacernos creer». Los temas humanos es lo que confiere su supremo valor a los frescos de la Florida.

Aunque Feijoo nos pone en guardia contra los juicios temerarios de los fisionomistas profesionales en su ensayo *Fisionomía,* vale, sin

(2) Véase también LAFUENTE FERRARI sobre estas dos figuras.

embargo, la pena comparar las caracterizaciones de Goya en estos frescos, y en otras partes, con las reglas y tablas que establece Feijoo en ambos ensayos sobre el carácter nacional y su diferencia con los rasgos individuales.

Incidentalmente, y puesto que Lafuente Ferrari llama la atención sobre la barandilla a que se encaraman los niños goyescos, vale la pena compararlos con los niños que juegan en una barandilla de madera en el cuadro de Breugel, *Juegos de niños* (pág. 56) (Skira).

La actitud de Feijoo respecto a las mujeres es significativamente muy parecida a la de Goya en aspectos importantes. Ambos ven las facetas más débiles y oscuras de la docilidad femenina, el disimulo a que situaciones equívocas pueden llevarlas; no se libran de las críticas del fraile en su disertación *La mentira,* y el «Capricho 52» parece directamente relacionado con *Las modas.* «La moda se ha hecho un dueño tirano...», etc. Pero lo más destacado es la insistencia de ambos de que la mayor cualidad de la mujer es su valor y fortaleza en tiempos de peligro, crisis y guerra.

En su *Defensa de las mujeres,* Feijoo dedica un gran espacio a hacer relatos de su bravura, peculiarmente lo mismo que Goya en sus planchas de *Desastres de la guerra.* Nueve de las dieciocho primeras láminas son escenas, iguales a las descritas por Feijoo, de mujeres disparando los últimos cañones, ofreciendo una última resistencia por la libertad cuando sus compañeros han sido sometidos por un enemigo arrollador. Feijoo expone, por medio de anécdotas históricas, los respectivos vicios y virtudes de hombres y mujeres. Goya dice: «Se ha discutido mucho acerca de si son peores los hombres o las mujeres...» Lo significativo de esta comparación del valor de las mujeres a lo largo de la serie de los *Desastres* tiene una enorme importancia cuando vemos también repetidos aquí los relatos del fraile sobre el hambre en Galicia (véase *La ociosidad desterrada y la milicia socorrida* y *Honra y provecho de la agricultura),* ya que él presenció realmente entierros en pleno campo (véase *Desastre* 26 y 27) a consecuencia del hambre y carestía que sucedieron a la guerra, y sus tristes palabras: «Como se sigue muchas veces a la guerra la hambre, efecto peor que su causa y hija más cruel que su madre», pudieran muy bien haber sido el punto de partida para el «Disparate 2» de Goya. Incluso las propias palabras del fraile *Lo vi* son repetidas por Goya («Desastre 44»), a través del cual las recuerda la posteridad. Por lo tanto, tal vez sea lícito sospechar que Goya tenía presentes las experiencias del fraile al dibujar la portada *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* para la serie de *Desastres de la guerra.* Hasta qué punto estuvo generalmente influido por el ensayo de Feijoo *Antipatía de franceses y españoles*

en algunos de sus más extremados horrores de las guerras napoleónicas, es cosa difícil de decidir; pero debemos recordar que una de sus más crueles escenas, la de unos brazos y piernas cortados y colgando de un árbol tiene un cierto parecido con el relato de Feijoo de un joven que, después de vencer a un soldado, lo fue despedazando, miembro a miembro, con un hacha.

El que Goya leyese este relato parece cosa más que probable, ya que figura en un ensayo *Remedios del amor,* que contiene temas muy curiosos, a cuya luz es posible interpretar los enigmáticos dibujos relacionados tradicionalmente con la duquesa de Alba (3) de una manera totalmente nueva y coherente; y lo que es más: hace posible demostrar que nada queda sobre las escandalosas referencias acerca de aquella amistad y que se le puede, por lo tanto, absolver de cualquier cargo de ingratitud o resentimiento hacia ella. Esta es la sencilla explicación: en este ensayo Feijoo comenta y describe por extenso los remedios de amor de Ovidio y los varios métodos por medio de los cuales el poeta clásico asegura que puede ser vencido. Insiste en que la imaginación es la primera causa y la raíz de este «mal», y afirma que el paciente debe pensar continuamente en los defectos de la persona amada y no en sus encantos y fascinación. Si esto no es suficiente, cada vez que surja la imagen del ser amado, en aquel mismo momento debe ser instantáneamente confrontado con otra imagen —su contrapuesto— y que ésta debe ser lo más contraria que se pueda imaginar, y en los casos extremos, la más terrible y amedrentadora posible, según la capacidad de cada uno. Reconoce que esto representa un esfuerzo difícil; pero insiste en que se debe persistir en él, pues con la práctica se hace más fácil. «Es cierto que el ejercicio de juntar dos ideas en la mente o dos objetos en la imaginación engendra entre ellos cierta especie de vínculo mental, por el cual después no se puede pensar en uno sin que al mismo momento ocurra al pensamiento el otro...»

Entre las contraimágenes o imágenes *contrapuestas* describe la sugerencia de Ovidio de que se debe recurrir a un tipo de mujer más complaciente, imaginándola en las condiciones adecuadas para este doble propósito; ello se propone como un ejercicio para aliviar la presión emocional de esa imagen favorable que fue la primera causa de la pasión.

Obsérvese sobre *Sueño de la mentira y la inconstancia,* que Feijoo aconseja el uso de múltiples imágenes que se contrapongan: «Tal vez las que son juntamente terribles y disuasivas harán todo el efecto que se desea, sin llegar a las que son puramente terribles; tal vez con-

(3) Las referencias a lo largo de todo este ensayo, y en particular a los dibujos de la duquesa, están basadas en los libros indispensables de Sánchez Cantón.

vendrá que éstas precedan para que, templando la impresión que hace el objeto amado, hallen las otras algo quebrantado el enemigo, con que será fácil ganar completa la victoria.»

Aquella «otra imagen» de los dibujos goyescos de la duquesa de Alba puede haber surgido para este mismo remedio, aplicado en la forma que describe Feijoo, pero con el uso sublimado de pinceles y lápices. De esta suerte las ambiguas imágenes dobles trazadas en los cuadernos de Sanlúcar y los bocetos relacionados con ellos adquieren un aspecto de una experiencia clásica y acreditada, y el constante paralelismo de una mujer «secundaria», de más baja calidad, es un propósito meramente especulativo. En particular, los intrigantes detalles de *Sueño de la mentira y la inconstancia* pueden explicarse por medio del texto de Feijoo. Incluso el detalle en primer plano de una serpiente fascinando a un sapo con la fatal atracción de su aliento recuerda la famosa ilustración de la extraña fuerza de atracción y repulsión físicas que se encuentra en *La nueva potencia sensitiva.* La sugerencia de Ovidio de que la imaginación debe evocar las más terribles imágenes que pueda concebir, tal como está transcrita por Feijoo, arroja alguna luz sobre la figura con un dedo en la nariz; Feijoo dice en otro lugar que éste es el gesto más ofensivo para los españoles, y Goya lo emplea también en *El salteador de los caminos,* que también demostraremos estar basado en uno de los ensayos del religioso. Tampoco es sorprendente encontrar una deformación al estilo de Breugel en el monstruo situado en primer término —compárese con la forma semejante en Dulle Griet (Skira, 73)—, ya que Breugel y el Bosco eran fáciles y accesibles fuentes de inspiración en Madrid. Cualquier pintor a la búsqueda de contraimágenes aún más grotescas que las que se podían encontrar en la vida ordinaria en España hubiera recurrido fácilmente a las colecciones de dibujos de esos artistas del Norte. Tal vez incluso el claro dibujo de la maja desmayada en los cuadernos de Sanlúcar pudiera ser un recuerdo caprichoso, a la manera de Watteau, una variante de Feijoo, de su tema de que debe disciplinarse a la pasión por medio de la evocación de imágenes terribles, de acuerdo con el grado de necesidad de cada individuo...: «Hay quien se desmaya al ver ejecutar en otro una sangría y ve sin alteración sensible hacerse cenizas una ciudad...»; pero esto es más inseguro.

Incluso en este último dibujo («Disparate 11»), que podría titularse *Adiós a la vida,* la duquesa está también ensombrecida, por esa contraimagen, en esta ocasión tal vez la temprana muerte que la está esperando dentro.

Obsérvese el largo comentario de Feijoo sobre las «sortijas de amor» y su poder de atracción mágica en *Causas del amor.* Compárese con el

anillo con la inscripción «Goya Alba», que lleva la duquesa en el retrato de 1797. ¿Estaba enterada de esta inscripción o fue pintada después de que Goya hubo terminado el cuadro?

Todavía se han seguido haciendo más conjeturas en torno a los dos cuadros de *La maja*. También en este caso dicho ensayo ofrece una explicación que se armoniza con la investigación y la conclusión de Sotomayor de que las cabezas fueron pintadas después de ser terminados los cuerpos y con el relato del nieto de Goya, del fraile francés y la muerte de una señora. El más macabro cuento de Feijoo de un remedio para el amor es el del religioso trapense *abbé* Rancé y la muerte de *la hermosa duquesa que idolatraba*... El cual, habiéndose enterado de su muerte, quiso verla por última vez en su lecho mortuorio; pero encontró el lugar abandonado y la cabeza precipitadamente desgarrada del cuerpo, por el solo motivo de que el féretro había resultado demasiado corto. A partir de aquel momento, el amante se convirtió en monje trapista, de la más severa observancia, que llegó a ser famoso por su dedicación a los moribundos. Esto parece confirmar la conclusión de Sotomayor de que las cabezas no fueron pintadas al mismo tiempo que los cuerpos, sino que se añadieron más tarde y apresuradamente, y también de que los cuerpos no fueron pintados según un modelo vivo. Nunca se ha podido precisar cuánto tiempo guardó Goya en su taller esos cuadros descabezados. Pero esta nueva prueba arroja una luz inesperada sobre uno de los más macabros y complejos incidentes de la sensibilidad romántica en el arte; el relato del nieto de Goya de *l'abbé agonisant* queda, finalmente, y por lo menos en parte, confirmado.

Finalmente, aunque no el menos importante de este ensayo, es el extraño pero también clásico remedio para las pasiones desesperadas de ese *Salto de Leucadia*, sobre el que el buen fraile se extiende prolijamente. Todos los críticos han comentado la extraña naturaleza de doña Leucadia, que entró en la vida de Goya después de la muerte de la duquesa y después de la muerte de su mujer. Según el rumor general, es evidente que no reinó mucha armonía entre ellos, y no es menos obvio que Goya pudo lamentar a veces su propio *Salto de Leucadia*. Al menos, la coincidencia del nombre añade una nota menos romántica, pero más moderna de tragicomedia a la experiencia emocional de Goya durante toda una vida.

En contraste con esto, *Senectud del mundo* ofrece extraordinarios retos a la visión del artista en su intento de dar trascendencia a sus experiencias cotidianas. Goya los aceptó resueltamente y extrajo toda su naturaleza potencial con fuerza y pasión. El famoso dibujo («Disparate número 4») de un gigantesco joven que ríe, baila y toca las casta-

ñuelas, mientras que una pareja de ancianos gira tambaleante ante él encuentra, finalmente, un texto adecuado en las últimas palabras de Feijoo... «Los individuos, pues, aun en mármoles y bronces, se envejecen; las especies inmortales se conservan... Ni nosotros podemos perpetuarnos la juventud ni el mundo llegar a la decrepitez...»

Las *Visiones fantásticas,* sin embargo, son más amplias tanto conceptualmente como en su alcance y color. Tal vez el estudio de los dos colosos, con el contraste de sus actitudes, sea una consecuencia de la observación del autor de que sólo dos gigantes son tenidos en cuenta exactamente en la Biblia: Goliat y Basán. La actitud guerrera del primero está sugerida en la gran figura ante cuyo ademán amenazador huye la gentecilla buscando un refugio, ilustrando así el texto *¡A tus tiendas, oh Israel!* Hace contraste con la pacífica escena que sugiere a Basán, rey de Og, vigilando sus tierras y sus gentes.

*Las cuatro figuras,* a las que se dió el nombre de *Las Parcas,* nunca satisfactoriamente a causa de su número, pudieran representar la descripción que hace Feijoo de los cuatro elementos y la idea de que cada uno de ellos pudiera haber tenido en algún tiempo su ángel de la guarda; en otra parte Feijoo se pregunta si los cuatro elementos no podrían haber sido representados más exactamente de lo que permiten las viejas ideas. Este cuadro sugiere que Goya pudo haber intentado ilustrar tan curioso pensamiento. En la figura que presenta un espejo ustorio al sol (Feijoo explica el uso que se hacía antiguamente de estos espejos en dos ocasiones por lo menos) podemos ver el Fuego; la figura con vestiduras flotantes y sosteniendo una diminuta figurilla podría representar el fluir del Agua y su renovación; la figura a medio atar, que nos mira de frente, representaría entonces la Tierra, contrastando con la desnuda figura del Aire, el elemento invisible y, por lo tanto, el más puramente abstracto de ellos, con sus cortantes tijeras para los vientos.

Obsérvese la relación que hace Feijoo de los ángeles guardianes del Fuego y del Agua.

Las dos figuras voladoras pueden estar tomadas de la descripción del escritor de la maldad del demonio cuando lleva a Cristo hasta el pináculo y le tienta con todos los reinos de la tierra, y la indiferencia de Cristo en aquella circunstancia. Feijoo llamó a aquello «una manifiesta disparidad». Así, pues, Goya puede haber tenido el propósito de dibujar disparates religiosos, lo mismo que los de temas históricos y sociales tomados de Feijoo.

Saturno, aunque trazado pictóricamente siguiendo la composición de Rubens, difiere de éste en algunos detalles muy significativos. La creación de Rubens es de una inexorabilidad y una bestialidad total-

mente mitológicas; el Saturno de Goya parece sugerir un incipiente sentido de horror ante tan terrible obligación. Pues bien, en *Origen de la fábula en la historia,* Feijoo habla de la teoría de una lenta evolución de las supervivencias mitológicas en las ideas bíblicas e ilustra su exposición precisamente con el caso de Saturno, emergiendo bajo la forma de Abraham, ofreciendo en sacrificio a su hijo Isaac, sugiriendo así una profecía precristiana. Si comparamos el cuadro de Goya primeramente con el de Rubens y luego, acaso, con el Abraham sacrificando a Isaac, de Berruguete, sería razonable suponer que se sitúa intencionadamente a medio camino entre esos dos estadios de la evolución del pensamiento en el mito y en la Biblia.

Una convicción cada vez más creciente de que Goya era guiado por el anciano fraile en su búsqueda de temas verdaderos y permanentes que él pudiera ilustrar dignamente y darles así un más largo alcance, nos permite suponer que cuando se instaló en la Quinta del Sordo la amplió y preparó sus paredes para pintarlas, en el sentido de que pensaba en retirarse del mundo al acercarse a la vejez, pudo incluso haber tenido presente el relato que el buen fraile hace del retiro de Carlos V a Yuste, cuyas paredes hizo cubrir de sentencias morales y religiosas que le ayudaran a meditar sobre cuestiones espirituales. Esto, sin embargo, sólo puede ser expuesto como un interesante punto de interrogación especulativo. El tema de Yuste está expuesto en un extenso e importante ensayo titulado *Apología de algunos personajes famosos de la historia.*

La generosidad de Goya regalando en vida sus mayores tesoros ha sido muy comentada. Nótese que Feijoo alaba «la piedad y grandeza de ánimo de Carlos V», que hizo donación de sus bienes terrenales al retirarse a Yuste. «¿Quién se atrevería a reprobar el que un moribundo quisiese antes expender el caudal libre que tiene, en limosnas a gente necesitada, que en sufragios a favor de su alma?

También merece destacarse la gran cantidad de coincidencias entre la *Fuente milagrosa de San Isidro* (4) y el insistente propósito de Feijoo de extirpar los errores vulgares; en esta pintura mural se resume tal vez todo lo dicho en *Milagros supuestos, Tradiciones populares, Observaciones comunes, Sobre la continuación de milagros en algunos santuarios, Sobre la multitud de milagros, Examen de milagros,* etc. En todos estos textos tiene un gran cuidado en establecer la distinción entre los verdaderos milagros y la credulidad del pueblo ingenuo, que acude en tropel a las romerías, que sirven de pretexto para la holganza y la inmoralidad. Los últimos renglones de *Examen de milagros* resumen su posición y la interpretación goyesca del tema: «La

(4) Véase también el cuadro pintado anteriormente de esta romería.

multitud de milagros falsos o dudosos que se preconizan de algunos santuarios llama mucho la gente a las romerías; mas no por eso observan mejor los mandamientos; antes vemos cuánto y cuán frecuente es el abuso que se hace de las romerías. El error nunca puede ser buen cimiento para la devoción...»

Todo aquel que conozca las obras de Sánchez Cantón se habrá dado cuenta de lo que este ensayo les debe. Su último libro *El Prado* nos permite una vez más enfocar un problema clave en forma directa. Al tratar de *El aquelarre de las brujas,* de Goya, destaca el contraste con la dama elegantemente vestida, con mantilla y manguito. «Esta figura es probablemente la clave del significado de la composición, que resulta oscura para unos ojos modernos.» Una vez más los textos de Feijoo ofrecen una prueba concreta de su sentido original y deliberada ilustración. En *Contra la pretendida multitud de hechiceros* escribe: «... Y entienda V. md. que aquí debajo del nombre de vulgo comprehendo no pocas brilliantes pelucas, no pocos venerables bonetes, no pocas reverendas capillas...» Como el doctor Sánchez Cantón añade justamente, «esas extremadamente extrañas composiciones pintadas en las paredes de la "Casa del Sordo"... son conocidas impropiamente como "oscuras"».

Entre las últimas visiones, el cuadro de los dos hombres peleándose puede personificar las ideas de Feijoo en *Simpatía y antipatía.* Al tratar de estas categorías a la luz de la naturaleza predeterminante se vale del relato de Séneca del combate fatal entre Juba y Petreyo para ilustrar la innata discordia que existe entre algunos seres vivientes y plantas que «se destruyen mutuamente, cayendo ambas muertas en el campo»: *Petreyus, et Juba concerrerunt, jacentque alter alterius manu coesi.*

Goya parece inspirarse frecuentemente en la serie de paradojas contenidas en el ensayo *Paradojas políticas y morales,* algunas de las cuales suscitaron fuertes controversias al ser publicadas. *El salteador de los caminos* se parece a la paradoja tercera, *La que se llama clemencia de príncipes y magistrados, perniciosa a los pueblos.* Hace en ella una gráfica descripción del horror de ser atacado, despojado y asesinado en un camino. «Mira allí... un hombre revolcado en su sangre, dando las últimas agonías, solo...; un venerable anciano tendido en el suelo, lleno de golpes, vertiendo sangre por dos o tres heridas, pidiendo al cielo la justicia que no halla en la tierra...; una mujer de obligaciones, casi en la última desnudez, atada a un roble, puestos en el cielo los ojos, de donde derrama amargas lágrimas, arrancando de su lugar el corazón la violencia de los gemidos, con que parece testificar que aun en el honor se atrevió la insolencia...» La actitud agresiva del

bandolero que se halla frente a ella parece sugerir que lo descrito está a punto de suceder.

La descripción de *El salteador de los caminos* debería empezar con estas palabras: «Apartar esta funesta representación o *trágica pintura* que tiene delante de los ojos del alma y sustituir en su lugar otra mucho más trágica y funesta...»

La paradoja primera hace el elogio de la invención y utilización de la pólvora. Feijoo da explícitamente su opinión de que es tan útil en la paz como en la guerra. ¿Pudiera ser que los dos estudios de Goya: el de *Los moledores de pólvora* y el de *Los fabricantes de balas en la sierra de Tardienta,* fueran hechos para ilustrar ambos usos, tal como subraya el autor? Los trajes civiles de los personajes del primer estudio hacen pensar que tal vez ése fuera su propósito, y existe probablemente un sugerido contraste entre la Paz y la Guerra en los fondos de ambos estudios (5).

«Mirado a otro respecto, la pólvora es convenientísima a las repúblicas, por los muchos y grandes usos que tiene. Sirve para la caza de las aves, para el exterminio de las fieras, para allanar sitios ásperos, romper canteras, abrir caminos, atajar incendios y otras mil cosas...»

El pie puesto por Goya a uno de sus cuadros de que «la tortura es inútil» corresponde a la paradoja décima. *La tortura es medio sumamente falible en la inquisición de los delitos,* que sugiere el origen del cuadro de *La Inquisición.* Incluso el *Carnaval* puede proceder de la impopular paradoja segunda, *La multitud de días festivos, perjudicial al interés de la república y nada conveniente a la religión.* El pintor parece seguir la descripción del moralista de la degeneración del comportamiento público en algunas festividades; su primer plano resalta los descritos «amores ilícitos» y la ebriedad.

Obsérvese la distinción que hace Feijoo entre fiestas religiosas y seculares; estas últimas son las que él hubiera restringido.

Muy parecido a éstos en la lobreguez que arroja densas sombras sobre las composiciones religiosas de este inquieto período de la vida de Goya son las dos obras que forman pareja: *Procesión* y *Los flagelantes.* Las pintó cuando estaba recobrando la salud y sus facultades imaginativas, como dijo él mismo. *El valor actual de las indulgencias plenarias,* de Feijoo, penetra profundamente en las opiniones conflictivas sobre el pecado y las necesarias mortificaciones para su expiación. Sus más evidentes puntos de contacto están en su comparación de aquellos que mortifican realmente su carne y los tibios que se contentan

(5) Así parece ahora posible relacionar estos cuadros como demostración de que el informe de Feijoo puede ser comparado con las variantes de Goya sobre el tema.

con dar unos pocos pasos en una procesión hasta la iglesia más cercana. No es bastante, dice, cumplir las diligencias prescritas, incluso si van acompañadas del esfuerzo y penalidades de una larga caminata, para efectuar una total exculpación de nuestros pecados... «si no añadiesen una gran mortificación de la carne y de los sentidos: que eso significan aquellas ponderativas palabras: *tantaque cum carnis et sensuum mortificatione.* ¡Cuántos menos juzgaría bastante para ganar una indulgencia plenaria, como tal, el visitar una iglesia distante treinta o cuarenta, ni aun dos o tres mil pasos de la casa del que la visita!», carta pastoral de San Carlos Borromeo, de la que Feijoo saca el tema. Es digno de notar que Goya utiliza la frase «mortificación de mis males» al dar las razones para pintar esos temas; el que esta serie incluya también los cuadros del *Carnaval* y la *Casa de locos* parece hacer de ella un conjunto relacionado con la influencia de Feijoo en su mente en aquella época crucial. La sucesión de ideas que contienen nos da los elementos para calcular hasta qué punto llegó su enfermedad y la clase de sus sufrimientos.

La *Visita del monje.* Obsérvense las secciones XIX y XX de *Verdadera y falsa urbanidad, Visitas de enfermos y visitas de pésame.* «Fuera de parientes y amigos»... hasta «personas de esta calidad.. ».

El hermoso cuadro de la *Visita del monje* puede proponerse inmortalizar el famoso acontecimiento de la vida de Feijoo cuando fue a visitar a una pobre loca, a la que hizo recuperar la suficiente cordura para confesarse. Tenía un profundo conocimiento de la locura que se podía encontrar dentro y fuera de los manicomios en España, y tenía un gran adelanto sobre su generación, por lo menos en la forma de tratar y en el tratamiento que se debe dar a los locos; sus propios informes están llenos de compasión y piedad en la comprensión de los pacientes. Igualmente *El lazareto,* de Goya, puede relacionarse con el ensayo sobre los lazaretos: *Si los que padecieron peste una vez y sanaron, reinciden o no en el mismo mal,* que no ha sido reimpreso en la época actual.

Es probable que el cuadro llamado *Construcción* sea otro ejemplo de la compenetración de Goya con los comentarios de Feijoo. En sus *Glorias de España,* el religioso historiador pone al día su informe sobre el genio inventivo de los españoles, dando pruebas actuales del antiguo talento nacional para perfeccionar la maquinaria minera y la construcción en general. Describe unas máquinas moldeadoras perfeccionadas, gracias a las cuales se pueden producir ahora bloques enormes, y además en mucho menos tiempo, ya que dos hombres bastan para hacer en una hora lo que antes requería todo un día. Elogia más adelante otro invento perfeccionado de una máquina que evita muchos acciden-

tes a los obreros que la manejan, «con lo que le quitó el riesgo que tenía para los obreros». El cuadro de Goya insiste en estos dos puntos. *Construcción* corresponde al año 1787, lo mismo que *El salteador de los caminos,* con el que, estilísticamente, está relacionado.

Feijoo considera esta inventiva para crear máquinas como la penúltima gloria de España. Reserva el puesto de honor al invento español de un lenguaje para los sordomudos. No cabe duda de que Goya leyó sus explicaciones de los medios por los que los sordomudos pueden comunicarse con sus compañeros con particular atención.

Una pintura aislada: «El tiempo, demostrando a España ante la historia» parece referirse a la primera parte de *Glorias de España,* «... cuyo asunto es *mostrar* a la España moderna la España antigua: a los españoles que viven hoy, las glorias de sus progenitores...». «Haremos lo que los geógrafos, que para dibujar región grande *en poco lienzo,* sólo apuntan con breves caracteres las poblaciones mayores...» En su propio «poco lienzo» parece haberse atenido Goya a este concepto.

El ensayo que valió a Feijoo una gratitud especial del Papa fue *Música en los templos.* Su condena de la escandalosa secularización de las interpretaciones musicales en las iglesias de su época puede parecer excesiva, pero estaba justificada; los informes sobre las parodias de las partes más realistas de las óperas contemporáneas que podían ser presenciadas, por ejemplo, en algunos conventos no son tan conocidos de los historiadores de la música en general, como podía esperarse de su curiosidad. Las descripciones que hace Feijoo son generalmente acertadas y con frecuencia divertidas y contadas con habilidad. «La música propia del teatro se trasladó al templo», dice, y acompañada frecuentemente de instrumentos inadecuados. Estos acompañan «... ese aire de canarios, tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas gigas... El que oye en el órgano el mismo minué que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente?... Aun a los mismos instrumentalistas, al tiempo de la ejecución, los provoca a gestos indecorosos y a una risillas de mojiganga...». Insiste en que las iglesias no son lugar adecuado para esta clase de «travesura pueril, que incite a dar castañetadas...». Añade que, aunque la Iglesia autorice el uso de instrumentos, «... el caso está en la elección de ellos»... «Pero aún no he dicho lo peor que hay en las cantadas a lo divino; y es que, ya que no todas, muchísimas están compuestas al genio burlesco...», y luego, para concluir su diatriba tan justamente celebrada, dice: «¿Qué concepto darán del inefable misterio de la Encarnación *mil disparates* puestos en las bocas de Gil y Pascual? Déjolo aquí

porque me impaciento de considerarlo. Y a quien no le disonare tan indigno abuso por sí mismo no podré yo convencerle con argumento alguno.» Y en este momento en que el indignado fraile deja la pluma parece como que Goya toma su lápiz. Su propia versión de esos *mil disparates* está ejemplificada en su dibujo de un fraile cantando y una monja desmayándose, el primero de los cuales se refiere a esos «quiebros amatorios, aquellas inflexiones lascivas...» que los demonios enseñaron a los actores de comedias, y éstos, a otros cantantes. El párrafo siguiente emplea la frase de «aquellas caídas desmayadas» para describir a esos cantantes de iglesia que se complacen a sí mismos y a sus auditorios con sugestivos cromatismos llevados a las iglesias de los teatros de ópera. Es curioso comparar estas dos frases con el fraile haciendo gorgoritos y la monja desmayada. Este dibujo es, sin duda, una excelente «invención». Sin embargo, sólo comparándolo con los textos de Feijoo podemos apreciar realmente hasta qué punto se ciñe el humor de Goya al comentario en su totalidad y su ingenioso y genial resumen de toda esa acusación.

Otro punto de contacto con el papado puede apreciarse en el dibujo de un papa andando por la cuerda floja mientras una muchedumbre, debajo, le observa. Aunque este dibujo se ha interpretado generalmente como prueba de una tendencia antirreligiosa, creo que se trata de una interpretación equivocada que queda rectificada por el ensayo de *Sí hay otros mundos*. Feijoo trata aquí de los problemas relacionados con algunos aspectos de la infalibilidad papal, y se apoya en la autoridad de Cano para demostrar que el Papa puede legítimamente hablar sobre una cuestión no esclarecida en su calidad de «doctor particular» siguiendo la opinión corrientemente aceptada en su época, sin que ello tenga nada que ver, sin embargo, con la infalibilidad de su condición papal. La cuerda floja de Goya alude probablemente a este doble aspecto, a este equilibrio inestable de la inteligencia pontifical; tal vez haya también una referencia secundaria a interpretaciones similares de los problemas papales mencionados por Feijoo en otros lugares, como en la diferencia de conducta de un prelado antes y después de haber sido elevado a la Santa Sede, como en *La política más fina*. El supuesto anticlericalismo de Goya queda muy disminuido cuando se descubren tales correspondencias con los escritos de Feijoo. Este defendía el derecho tradicional de los sacerdotes a criticar a sus colegas caídos en el error. No se anda con miramientos para condenar a los que se aprovechan de los temores supersticiosos de sus ignorantes feligreses, aunque lo hagan con el propósito de aumentar la veneración a los milagros y santuarios de sus parroquias.

*El naufragio,* de Goya, se ha relacionado tan decididamente con la

obra de otro autor, que podría parecer terquedad nuestra hacer observar que en *Examen de milagros* se encuentra un texto que parece adecuado para hacer una composición simbólica. «La sagrada virtud de la religión, conducida en la nave de la Iglesia, navega entre dos escollos opuestos: uno es el de la impiedad, otro el de la superstición. En cualquiera de los dos que tropiece padecerá funestísimo naufragio. Así, es menester llevar la religión por un medio igualmente distante de uno y otro. Mas para justo régimen se debe tener presente una advertencia de suma importancia, y es que la religión, concretada al vulgo, nada o casi nada peligra hacia el primer escollo, y, al contrario, peligra infinito hacia el segundo... Mas, al contrario, es tan resbaladizo hacia el escollo de la superstición, que para que no se estrelle en él se necesita una extrema vigilancia de parte de los que rigen la nave...» Goya ha pintado el barco estrellándose contra el mayor y más siniestro escollo, el de la superstición; el escollo más pequeño, el de la impiedad, queda relegado a un arrecife menor, o que así lo parece. Los supervivientes, igualmente, en sus fervientes plegarias, creen, evidentemente, en la intervención divina. Hay, por lo tanto, algo que decir en favor de la influencia de Feijoo sobre este cuadro. Por cierto, que este símil del naufragio era uno de sus favoritos. Lo aplica igualmente a la nave de la jurisprudencia avanzando con sumo cuidado entre el poder papal y el poder monárquico, etc.

En contraste con el carácter y los puntos de vista tan evidentemente castizos, se ha hecho algunas veces la observación de que sus dibujos de Torregiano, Galileo, Copérnico, etc., resultan inexplicables en su obra. Teniendo en cuenta que Feijoo los incluye en su universal conjunto de ideas, tanto en *Glorias de España* como en otros ensayos relacionados con éste, y explica a sus lectores todos los sufrimientos que les ocasionó defender unas teorías y experimentos que tanto se anticipaban a su época, estos dibujos sirven para que comprendamos mejor hasta qué punto estos volúmenes sirvieron para ampliar la restringida vida del pintor encerrado en su sordera. El docto fraile habla con la misma soltura de los recientes hallazgos de mamuts en Siberia y arriesga teorías sobre su modo de vida como cuando se absorbe en los detalles de los más recientes experimentos hechos sobre ciencias naturales y medicina por sabios jesuitas u otros hombres eminentes de su época, a los que cuida entonces de incluir en su círculo de buscadores de la verdad en España.

El también, por su parte, hace sus experimentos en menor escala. En *Observaciones comunes,* sección VIII, comunica los resultados de los experimentos realizados durante toda la vida para demostrar que, contrariamente a la creencia general de que pasar directamente del

calor al frío es peligroso para la salud, él personalmente ha encontrado que es una buena costumbre calentar todo el cuerpo antes de salir a la intemperie por tiempo frío. Cita por dos veces a las aguadoras para demostrar su teoría, ya que salen con toda clase de tiempos, y son, sin embargo, notablemente fuertes y saludables y viven muchos años. Aún más, dice que esas *mozas de cántaro* hacen «infinitos millones de millones de experimentos por mi opinión». El cuadro de Goya —*La moza del cántaro*— destaca los buenos colores y robustez del que sale a la intemperie en todo tiempo; sus cabellos, que el viento hace ondular, aumentan esta impresión; es éste un punto de vista que sin duda concordaría con su propio temperamento aragonés, rudo y entero.

Puesto que está generalmente aceptado que *La moza del cántaro* está relacionada estilísticamente con *El amolador* y con *La forja*, examinaremos los ensayos de Feijoo relativos a la vida de los trabajadores del campo y trabajores en general con especial atención. *Honra y provecho de la agricultura* es una exposición benévola, pero también realista de las primeras glorias de las artes agrícolas desde la antigüedad hasta los tiempos presentes en España. En conjunto resume el punto de vista expresado por Goya en *Esto es lo verdadero* («Desastre» 82). Ya hemos visto que Feijoo se preocupaba por la frecuencia de los accidentes en la vida de los trabajadores en *Glorias de España*, y su preocupación se muestra intensamente aquí. Con gran sentido práctico propone mejoras a fin de que puedan trabajar más eficientemente y mejorar de condición. En particular observa que un buen obrero puede no ganarse bien la vida por falta de herramientas e insiste en la necesidad de utensilios eficientes y en buen estado. Tanto el amolador como los herreros de Goya parecen afilar y martillear vivamente esta moral básica y esta realidad fundamental.

Ver sección XXVII, *Resurrección de las artes y apología de los antiguos...*, en la que se detallan las «artes factivas, útiles y necesarias a la vida humana...» «aun en los instrumentos más vulgares de las artes... no sólo la sierra, el compás, la tenaza, el barreno, el torno...; más también en la garlopa, el martillo, el clavo, las tijeras, hallo qué aplaudir. *Nada de esto se celebra comúnmente...*».

Las comparaciones que hace nuestro autor sobre los antiguos y los nuevos métodos están agudamente hechas y advierten insistentemente sobre la inevitable ruina que no tardará en llegar a causa de la negligencia retrógrada del suelo y su cultivo. Su elogio de la valía intrínseca de los obreros españoles queda ensombrecido por su compasión por la rudeza del clima que soportan, los accidentes a los que están expuestos y la indigencia y el hambre que constantemente padecen.

Los últimos tres cartones para tapices se emparejan de manera sorprendente con las relaciones de Feijoo sobre accidentes, cierzos invernales, esposas y viudas desemparadas y niños hambrientos. Se ha estimado que los tres últimos cartones difieren notablemente de los primeros, y tal vez ya hacia 1786-1787 Goya empezaba a utilizar la obra del anciano fraile como piedra de toque de sus propias experiencias y elección de temas. La sinceridad y la generosidad son las dos cualidades esenciales en los hombres y en las mujeres útiles, había dicho Feijoo; tal vez Goya consideró que son igualmente un buen guía hacia la verdad en arte. En todo caso, se puede afirmar probablemente sin error que la actitud de Goya frente a los problemas de su raza y la crisis de su generación, no fue tan caprichosa y variable como se ha creído cuando se ha tenido en cuenta únicamente, como prueba la observación aislada de sus dibujos. Se ha dicho que el que se ha llamado su «último período» muestra una «renovada» fe en los destinos de su pueblo y una «recuperación» de su perspectiva social. Pero juzgando por la relación de su producción con los puntos de vista del escritor benedictino, Goya era mucho más objetivo e intelectual en la elección de sus propósitos que subjetivamente emocional y desarrolló un propósito mucho más sostenido dentro de este plan de reforma de lo que se ha supuesto. En el ensayo *La ociosidad desterrada y la milicia socorrida,* que está relacionado con *Honra y provecho de la agricultura,* es donde se encuentran esos informes sobre el hambre y sus horrores que acechaban al país en tiempos de Feijoo y sobre los que Goya meditó, al parecer, tan profunda y turbulentamente como un presentimiento de los disturbios y trastornos de su época.

Hubo, sin embargo, intervalos históricos comparativamente felices entre los dos extremos de su experiencia, en algunos de los cuales Goya representó un papel y demostró su talento antes de que las tormentas napoleónicas estallasen sobre las cabezas de Carlos IV y su corte en Madrid. Siempre pimpante, siempre encantador, el luminoso cuadro de *La pradera de San Isidro* aparece como una prueba convincente de los placeres y paseos, descuidados y despreocupados del mañana. Fue pintado hacia el momento en que el reinado de Carlos III llegaba a su fin y Carlos IV le sucedía en el trono. Hemos visto que ya entonces Goya estaba pintando inspirándose en Feijoo para una gran variedad de escenas e ideas; en todo caso, ya estaba planeando «Los caprichos». Tanto como príncipe heredero que como rey, Carlos IV estaba muy bien dispuesto hacia él, y lo mismo la reina que el rey tenían la reputación de simpatizar bastante con las ideas de reformas entonces en boga. Después de la presentación de este cuadro,

acerca del cual Goya escribió a Zapater que no descansaría hasta verlo terminado, fue recompensado con el cargo oficial en la corte, que anhelaba.

Ahí, por lo tanto, parece que hay algo más que una curiosa coincidencia en la semejanza de la escena de *La pradera de San Isidro* con la encantadora anécdota con que Feijoo termina su defensa en favor de los animales en su *Compasión con los irracionales,* con el que se ha intentado demostrar que Goya lo conocía sobradamente.

«Estando el rey, nuestro señor, y la reina, nuestra señora, cuando estos dos príncipes no eran más que príncipes, en la diversión del paseo, en una salida de Sevilla, hacia la que llamaban torre de San Isidro del Campo, sucedió que una paloma herida vino a caer cerca de sus pies. Viendo el príncipe padecer la inocente avecilla y que verosímilmente duraría algún tiempo su tormento, porque la herida no era de las más ejecutivas, compadecido de ella, mandó que al momento acabasen de matarla, para dar fin a su dolor. Pero a esto acudió la princesa, diciendo que le parecía mejor salvarle, si pudiese ser, la vida, llamando a un cirujano que la curase. ¡Oh corazones verdaderamente regios! ¡Noble benignidad, con que se debiera dar en rostro a otros príncipes que bien lejos de compadecerse de los afligidos brutos, ni aun se duelen de las angustias de aquellos míseros racionales que la Providencia colocó debajo de su dominio! ¡Ay de los vasallos de reyes que tienen por parte de la soberanía la inclemencia!...»

El enfoque, en primer término, del ave herida en el cuadro de Goya —*La paloma herida*— y la real compasión hacia ella sugiere una alusión a la ternura, por no decir a la bondad, por parte del artista, que estaba compelido a halagar y probablemente a agradar realmente con esta original demostración de devoción y lealtad. Le bastaba con utilizar la escena de la pradera de San Isidro, en Madrid, en vez de su opuesta sevillana, para concebir y presentar su paralelo.

Para demostrar la variedad que las páginas de Feijoo sugieren a la mirada observadora y a la mente siempre en acecho de un pintor en busca de temas, tal vez no se pueda hallar mayor contraste que el que existe entre esta escena topográfica y contemporánea y las últimas impresiones, llenas de un latente misterio, de una cascada y un paisaje con tres árboles. Y, sin embargo, el ensayo de Feijoo *Peregrinaciones de la naturaleza* podría explicar ambas, y tal vez estas dos evocaciones sean un intento de visualizar algunos de los extraños fenómenos de las fuerzas naturales, que él describe, las fuerzas del agua que fluye y cae y la manera especial de crecer de tres especies de árboles.

Feijoo había leído intensamente a los escritores ingleses y podía

citar a Bacon y Newton y a Locke y Harvey con una exactitud que demuestra su familiaridad con ellos. Estaba igualmente al corriente de los ensayistas contemporáneos en Londres, como lo demuestra de graciosa manera la historia que cuenta en *De la crítica* de un astrólogo inglés y su creencia en las grandes y pequeñas *antiluminarias*. Dicho astrólogo opinaba que la noche no era tanto el efecto de la ausencia del sol como de la influencia de unas funestas estrellas que arrojaban sus siniestras sombras sobre la tierra. Feijoo aplica a España este concepto de las *antiluminarias* y dice: «Pero para cada estrella luminosa hay veinte, treinta, cincuenta, ciento de las tenebrosas, que al punto salen a oscurecer lo que aquéllas han iluminado. Y hay estrellas tenebrosas de diferentes tamaños. Hay algunas de muy bastante magnitud, se entiende por sus títulos, estudios y empleos, y aun en cierto sentido por su doctrina. Y hay otras (de éstas, muchas, muchas) por todos respectos pequeñísimas...» Esas estrellas del «Capricho» 71 —*Si amanece, nos vamos*— están puestas de manera muy evidente en relación con las fatídicas criaturas; son también de diferentes tamaños. Es posible que Goya pensara en este especial concepto de las antiluminarias cuando hizo este dibujo, insistiendo en la faceta moral de la idea, lo mismo que Feijoo.

Las insinuaciones educativas en la frase de Goya: «¡Qué estúpido es querer determinar el futuro de un niño en la infancia!» pudieran relacionarse con la teoría del doctor Huarte, tal como está expuesta en *La nueva potencia sensitiva:* Feijoo explica que esta teoría ha sido enérgicamente controvertida por algunos españoles.

El humor de Goya se sintió atraído, sin duda, por el cuento de Feijoo, de un fraile compañero suyo, que siempre era presentado en las visitas como «el hermano de Fulano de Tal», refiriéndose a su hermano mayor, que, aunque había heredado el título nobiliario de la familia, era, sin embargo, un cretino. Cansado de esta situación, el fraile protestó un día diciendo que *también tenía algunos familiares racionales:* tal parece ser el origen del dibujo que lleva este pie. Una vez más el ingenio de Goya aparece mucho más profundo cuando se conoce toda la historia.

Igualmente pertinente, aunque más en serio, es el paralelo entre el «Capricho 34» y un párrafo de *Causas del atraso que se padece en España en orden a las ciencias naturales:* «Doy que sea un remedio precautorio contra el error nocivo cerrar la puerta a toda doctrina nueva. Pero es un remedio sobre no necesario, muy violento. Es poner el alma en una durísima esclavitud. Es atar la razón humana con una cadena muy corta. Es poner en estrecha cárcel a un entendimiento inocente, sólo por evitar una contingencia remota de que cometa

algunas travesuras en adelante.» Nuevamente el propósito completo de Goya y la exactitud de su habilidad para dibujar sus pensamientos sólo quedan totalmente revelados cuando se compara de cerca con este texto su «Capricho 34», representando a España en su inteligencia y su espíritu inocentes y enérgicos, aprisionada *en una estrecha cárcel,* con *una cadena muy corta* y unos hombres dormitando a su alrededor. Las palabras de Goya «Los rinde el sueño» sugieren un pensamiento relacionado con el título de este ensayo.

Indudablemente, la opinión de nuestro fraile de que de todos los inventos españoles fue el más importante el de crear un medio de comunicación para los sordomudos, tal como se expone en *Sobre la invención del arte que enseña a hablar a los mudos,* fue de especial interés para el artista. Las orejas cerradas con candados de los pobres imbéciles en el «Capricho 50» coinciden con las palabras de Feijoo de que el oído es superior a la vista, ya que el propósito del ojo es registrar, mientras que la misión del oído es examinar el alma de las cosas y su interpretación espiritual. Sin duda Goya pasó por momentos de profunda desesperación cuando vio que esta incomunicación espiritual era peor que la física disminución de la sordera (6).

Los comentaristas de Goya reconocen generalmente una cierta asociación entre el dar de comer con cuchara y la falta de entendimiento. Aunque el *Gran disparate* de un hombre descabezado al que están operando parece referirse al Tratamiento de la locura, del Bosco, puede relacionarse también a los informes de Feijoo, en *Razón del gusto,* sobre las estúpidas obsesiones de algunos hombres de padecer achaques imaginarios. El hecho de que el paciente esté dando de comer con una cuchara a su propia cabeza sugiere que está creando su propia locura y que el cirujano le está siguiendo el aire de su manía operándole la cabeza, tal como lo describe Feijoo. De esta suerte, Goya nos da un comentario mucho más sutil de lo que hasta ahora se había sospechado sobre la idea, relativamente sencilla, del Bosco.

He aquí otra posible fuente de inspiración para la invención del *Gran disparate,* de Goya. «A este modo se pueden discurrir otros estratagemas para casos semejantes, en los cuales será más útil un hombre ingenioso y de buena inventiva, que todos los médicos del mundo...»

Ya hemos hablado antes del ejemplo de los tres postilliones voladores. Los curas volantes de Goya pueden relacionarse con la divertida historia contada en *De la transportación mágica del obispo de*

(6) Esta es sólo una referencia generalizada, con objeto, probablemente, de relacionarla con el *Gil Bas* recientemente impreso en España, y la cita que hace Goya de las chinchillas.

*Jaén.* Igualmente, el «Disparate 3» puede relacionarse con *Transmigraciones mágicas;* nótese, además, la extensa referencia a las supersticiones mágicas en *Causas del amor.*

Los últimos párrafos de *Ventajas del saber* pueden haber sido el punto de partida para el «Capricho 29», *Esto sí que es leer,* de un hombre leyendo mientras otros asuntos se van desarrollando en torno suyo. El pie que tiene, «No está perdiendo el tiempo», parece inspirado en el primer párrafo de *Dictado de las aulas.* «Duélome del tiempo que se pierde en la lectura de las materias tanto filosóficas como teológicas... ¿Qué quiero decir? ¿Que la lectura, como tal, es inútil?... No digo que se pierde todo el tiempo que se emplea en la lectura, sino buena parte de él...» La afición de Goya a «las combinaciones ingeniosas» parece haber operado nuevamente.

El loro en la sala de conferencias, «Capricho 53», «¡Qué pico de oro!», y la referencia a Parece una sesión académica parecen tomados de *Dictado de las aulas,* en donde Feijoo se duele de que a los estudianes sólo se les enseñe a repetir de memoria en vez de pensar por sí mismos. Este «Capricho» está relacionado conceptualmente con el «Capricho 80», y este último puede haber sido tomado de ensayos relacionados con *Dictado de las aulas,* tales como *Abusos de las disputas verbales* y *Guerras filosóficas.*

El hecho de que nuestro pintor encontrase tiempo para ilustrar la necesidad de mantener mejores relaciones con los judíos puede demostrar simplemente lo tolerante y comprensivo que era; sin embargo, Feijoo hizo lo mismo antes que él, como lo demuestra su ya citada *Carta a un judío:* «Todos los hombres debemos contemplarnos como hermanos...»

Ver sección VI, sobre los judíos, en *Observaciones comunes.*

Algunos de los ensayos de Feijoo que parecen relacionarse con la obra de Goya no han sido reimpresos en la época actual y, por lo tanto, no son de fácil acceso al lector corriente, como los incluidos en el volumen de la Biblioteca de Autores Españoles.

Sin embargo, sus títulos, por sí solos, traen a nuestra mente varios dibujos y escenas goyescas de su manera más característica. *Virtud y vicio, Humildad y alta fortuna, Virtud aparente,* etc., sugieren un fondo general para las más conocidas observaciones moralizantes de Goya, sobre las majas virtuosas y viciosas y sus majos, bien sentados en las famosas barandillas o paseando por los alrededores de Madrid, en ferias y romerías, o conversando con sus familiares, de noche o de día (7).

(7) Esto no debe considerarse como un intento de menospreciar la influencia de don Ramón de la Cruz.

Aunque mucho se ha dicho sobre el republicanismo de Goya, los textos de Feijoo sugieren que, políticamente hablando, una interpretación más prudente pudiera estar más cerca de la verdad, respecto a la actitud del artista. *La luz de la justicia, Lux ex tenebris* y otros dibujos semejantes parecen referirse ahora a los ensayos *Balanza de Astrea o recta administración de la justicia* y *Lámpara inextinguible.* El uso hecho por Feijoo de las palabras «república» y «ciudadanía del mundo» era para que se comprendiesen, y en aquel tiempo así se entendían, como expresión del espíritu de ilustración y reforma del siglo XVIII y no de revolución.

El que Goya aprendiese francés en la segunda mitad de su vida puede ser una razón tan válida de sus impulsos como el deseo de dar vida a los pensamientos que Feijoo expresa en su ensayo *Paralelo de las lenguas castellana y francesa.*

Ver también las dos cartas sobre la conveniencia de aprender francés mejor que griego.

N. B. He omitido una página sobre el cuadro de la *Junta de las Filipinas;* ello requiere consultar más textos.

La sección IX de *Tradiciones populares* puede haber sido el punto de partida para los dibujos relacionados con la *Revelación de la verdad,* ya que en ella Feijoo relata la historia de la carta de la Virgen concediendo la Divina Protección a la ciudad de Mesina, lo que viene a ilustrar el concepto de «Veritas vindicata».

En esta misma sección se describe la *Vida del duque de Osuna,* por Gregorio Leti, y es digno de hacer notar que el interés de Goya por Feijoo parece haberse desarrollado de manera decisiva aproximadamente en la época en que estaba pintando cuadros para la finca llamada La Alameda de Osuna. Las obras goyescas de la Alameda continen no solamente paralelos con los temas de Feijoo sobre la vida agrícola, tal como se exponen en *Honra y provecho de la agricultura,* sino que también las escenas de brujerías corresponden a las descritas por Feijoo.

Desde esos tiempos primeros hasta sus últimos años en Francia, Goya siguió haciendo dibujos sobre juegos y deportes populares. Su *Juego de naipes,* de la primera época, encuentra un inesperado paralelo en *Causa de la destreza en el juego de naipes,* uno de los ensayos que no fueron reimpresos en la Biblioteca de Autores Españoles. También se ocupa Feijoo de los juegos en las secciones de arte schoenobática y arte prestidigitadora de *Resurrección de las artes y apología de los antiguos.* Se ha supuesto que el dibujo de los hombres en sacos se refiere a un deporte. Pero también podría aludir a la sorpresa expresada por Feijoo cuando sus admiradores recorrían el camino hasta

Oviedo para ofrecerle sus respetos en su ancianidad. «¿Por qué iban a desear ver *un saco de tierra?*» Se puede suponer que Goya se sentiría interesado por ese otro relato de los seis obreros (8) aragoneses que fueron a ver a Feijoo poco antes de su muerte, cuando Goya era aún muy joven. Le dijeron que su obra era muy famosa en su «tierra».

Cuando se intenta seguir la pista a los misteriosos movimientos de Goya durante las guerras napoleónicas y sus fatales consecuencias en España, el ensayo de Feijoo *Amor de la Patria y pasión nacional,* nos permite guiarnos en cierto modo en su poco frecuente ambigüedad. Probablemente estuvo meditando sobre la distinción que hace Feijoo entre el puro amor a la raza y al país y el interés personal que se disfraza de orgullo nacional y pasión. No se ha prestado el suficiente interés al hecho básico de que la sordera de Goya le impedía compartir de una manera inmediata el impacto de los acontecimientos y, por lo tanto, con la misma violencia de los demás españoles. Todo el buen deseo de sus amigos no podía compensar esta falta de total participación en los momentos críticos, en el instante de producirse; tal vez esto explique las tardías fechas en que fueron pintadas sus escenas de guerra y su utilización de las primeras experiencias de Feijoo en *Desastres de la guerra,* que pudieron servirle para completar los relatos de los acontecimientos contemporáneos en España que sólo llegaban a su conocimiento a través de signos o relaciones escritas.

Su afirmación de que en razón de «sus sabias e ingeniosas combinaciones, el artista es merecedor del título de inventor y deja de ser un mero copista subordinado», puede ser considerada bajo una nueva luz al ser reveladas todas estas correspondencias. Su relación con el pasaje ya citado acerca del inventor en *Ventajas del saber* es autorreveladora. Es posible, sin embargo, descubrir en esa última frase un intento de desvanecer el pensamiento consciente de que, para las personas de mentalidad puramente mecánica, se le pueda considerar, ya que no un copista, por lo menos y en cierto modo, como un ilustrador. Esto nos retrotrae nuevamente a la suposición de Ortega de que, hasta cierto punto, Goya se vio a sí mismo como perteneciente a la *artesanía* tradicional, y tal vez esta colaboración con Feijoo prueba parcialmente el hecho, si bien en un sentido nunca imaginado o supuesto por Ortega. Pues si Goya ilustró estos textos es porque también él creía en la posibilidad del perfeccionamiento humano, en parte, tal vez porque él mismo había encontrado en aquellas páginas la fortaleza para enfrentarse de nuevo con el mundo y para hacerlo esta vez desde una experiencia universalizada. De todos modos, la tradi-

(8) *Campicos* es la palabra que usa Goya para referirse a sus paisanos en sus cartas a Zapater.

ción de la *artesanía* española es tan gloriosa, que Goya no tenía nada que perder siguiéndola, especialmente en el terreno de ilustrar grandes textos, ya fuesen religiosos o seculares, y su estatura, tanto en el aspecto religioso como intelectual y moral, y sobre todo como artista visionario y espíritu humano inabatible, se eleva a alturas inconmensurables al quedar demostrado su total y firme propósito por la forma en que amplió su alcance y los horizontes de su arte gracias a su fiel sometimiento a los objetivos y propósitos civilizadores del admirable religioso.

Traducción de JESÚS ALBERTO MORETE SÁNCHEZ.
Calle Sánchez Barcáiztegui, 39. MADRID.

ANN LAPRAIK LIVERMORE
The University of Vancouver
BRITHIS, Columbia (Canadá)