

EL FIN DE SIGLO BAJO EL ESPÍRITU DE GOYA. EL PINTOR JOSÉ M^a FERNÁNDEZ Y SU HOMENAJE AL MAESTRO

Belén Ruiz Garrido

La influencia y revalorización de Goya en el "fin de siglo" español son elementos claves de identificación y caracterización del complejo espíritu finisecular. Los artistas acogen la huella goyesca con la misma heterogeneidad que define este espíritu. El pintor José M^a Fernández, como parte legítima del caleidoscopio finisecular, aún desde la periferia, es un ejemplo modelo de esta herencia convertida en motivo, objetivo y homenaje.

GOYA Y EL "FIN DE SIGLO" ESPAÑOL.

Desde que Goya legara su producción y toda una vida de trabajo creativo, su influencia ha sido continua, haciéndose presente en cada uno de los artistas, períodos, escuelas o generaciones que han encontrado en la obra del maestro motivos recurrentes, formas, técnica, temas o inspiración. Julián Gállego resume en una frase el carácter del "genio" goyesco: "(...) Goya no es un estilo, ni un colorido, ni una temática, ni un país, ni una época; sino, además de todo eso, una manera de existir y de ser"¹, características que justifican la universalidad y actualidad del maestro. Y es que la huella goyesca, en forma de citas textuales, referencias más o menos cercanas, o experimentación formal, se puede rastrear en todo el siglo XX, desde la producción de las llamadas vanguardias históricas hasta obras adscritas a últimas tendencias².

Especialmente interesante resulta la influencia de Goya en el "fin de siglo" no sólo por el alcance de la misma, sino además por los propios intereses de lo que la historiografía artística, y los propios artistas, han calificado de "espíritu finisecular" concepto mucho más amplio, y acertado, que los de "movimiento", "período" o "estilo".

Atendiendo a este espíritu, el "fin de siglo" español acogió la huella goyesca con la misma heterogeneidad que define la actitud estética finisecular, heterogeneidad que se manifiesta en los gustos, manifestaciones artísticas, convivencia de poéticas diversas –Simbolismo, Modernismo, Generación del 98–, y distintos lenguajes expresivos para concepciones ideológicas igualmente diferentes, aunque relacionadas

¹ "Goya en el arte moderno", *Goya*, nº 100, Madrid, 1971, págs. 252-261.

² En el último de los congresos sobre *Goya*, celebrado en Marbella del 10 al 13 de abril de 1996, se analizaron algunas de las "presencias" de Goya en el arte contemporáneo –Max Ernst, Grupo Hondo, el cine español, entre otros–, poniendo en evidencia la heterogeneidad y amplitud de aquéllas. *Actas del Congreso Internacional Goya 250 años después (1746-1996)*, Madrid, 1996.

por el deseo común del cambio, y amparadas en la pervivencia temporal hasta bien entrado el siglo XX. Julián Gállego define lo heterogéneo de la situación de influencia de Goya en el arte moderno de forma precisa: “al mismo tiempo impresionista y expresionista, flamenca y censoria, erótica y política, individual y social (...). Otros prefieren el aspecto esperpéntico de Goya, esa valentía con la que se atreve a arros-trar la propia sinrazón y la ajena”³, calificativos todos ellos que podríamos aplicar al carácter de la relación Goya/“fin de siglo”. Es cierto que la revalorización de la obra goyesca se basó, en una gran proporción, en el concepto de casticismo. Gállego se refiere al “aspecto folklórico” del arte de Goya, como el dominante entre los imita-dores finiseculares⁴, afirmación que contempla la relación en términos temáticos. Calvo Serraller incide en esta idea al tratar la actitud modernizadora de la pintura española en su versión costumbrista, actitud que se manifiesta en dos imágenes anti-téticas a lo largo de todo el siglo XIX: una imagen folklórica definida por elementos castizos estereotipados tan del gusto de los viajeros románticos, y el llamado “cos-tumbrismo goyesco” o pintura de “veta brava”, a partir de la visión más alucinada, cruenta y expresionista del maestro aragonés⁵. Pero el término castizo se perfila cuan-do se refiere al sentido que el espíritu noventayochista le da: el enlace con la tradi-ción realista que tiene en lo castizo uno de los elementos definidores, pero no peyo-rativamente, sino como pervivencia de unos valores tradicionales aún válidos⁶.

Teniendo en cuenta este carácter, está claro que los artistas finiseculares supie-ron ver en Goya a un artista y hombre de su tiempo, atento a lo que le rodeaba, que supo conjugar el compromiso real con la creación más libre, aspectos que, salvada la perspectiva temporal, les hacían coincidir.

Escritores, artistas plásticos, críticos, todos desde su posición en el panorama cultural del momento, exaltan el genio goyesco destacando de éste los aspectos más ajustados a sus intereses estéticos particulares. Así, Pío Baroja en sus *Memorias* cita a Goya, junto con Velázquez, como centro de las tertulias pictóricas, señalando como caracteres definidores del maestro su “cólera furiosa y genial”, y sirviendo de mode-lo, referencia y punto de comparación en la medición del genio artístico⁷.

En 1902 Eduardo L. Chávarri, desde el mismo seno de la crítica modernista, reconocía el peso de Goya como referente entre los artistas extranjeros concediéndole al maestro aragonés –y a Velázquez– la primacía de las innovaciones técnicas que

³ Op. cit.

⁴ *Ibid.*

⁵ “Los orígenes de la modernización artística española”, en AA. VV., *Centro y periferia en la moderniza-ción de la pintura española. 1880-1918*, catálogo de exposición, Barcelona, Ambit Servicios Editoriales, 1993, págs. 34-39.

⁶ HERRERA NAVARRO, Javier, *Picasso, Madrid y el 98: la revista “Arte Joven”*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 113 y ss.

⁷ *Desde la última vuelta del camino. Memorias. Final del siglo XIX y principios del XX*, t. III, Madrid, Caro Raggio editor, 1982, pág. 70 y 170.

aquellos se adjudicaban⁸. Por su parte Rubén Darío “sucumbía” ante la influencia del “sombrió hechizo de Goya” desde su labor pseudoperiodística y crítica⁹. En las crónicas de finales de siglo que Darío mandaba a los periódicos americanos las referencias a Goya son continuas, aunque en contextos diferentes. Festejos populares y castizos como los toros y los carnavales ponen en evidencia, a los ojos del crítico-poeta, el inmovilismo trasnochado de la sociedad española: “(...) estamos en un país en que aún flota el espíritu de Goya”¹⁰. El comentario, lejos de ser despectivo para con la figura del pintor, únicamente confirma que el ejemplo siempre era lo suficientemente expresivo y efectista como para utilizarlo en las comparaciones. Prueba de ello es la valoración que hace Darío de la importancia del “espíritu” en la obra del pintor: “ese potente dominador de la luz y de la sombra ponía en sus creaciones, o en sus copias de lo natural, quíntuple cantidad de espíritu”¹¹, empleando el concepto “espíritu” para significar el peso del contenido en su obra, así como de la creación de imágenes, de “caprichos”, y el poder de la fantasía, aspectos que los artistas finiseculares, simbolistas y modernistas, harán coincidir con sus intereses. Darío destacaba igualmente que la imagen de Goya era utilizada culturalmente como sinónimo de grandeza, medida con la que se pretendía en realidad encubrir con prestigio la vulgaridad de un casticismo manido, de poca calidad artística¹².

Goya asimismo se convierte en figura homenajeadada y evocada desde la poesía. Rubén Darío incluye en sus *Cantos de vida y esperanza* un poema dedicado a Goya donde el poeta realiza una exaltación de las cualidades creativas y pictóricas que le atraen del pintor, destacando el lado alucinatorio, el hechizo, todo lo que implica el calificativo de genio: el ingenio, la locura llevada al campo expresivo, la impronta indomable e incomparable:

Poderoso visionario,
raro ingenio temerario,
por ti enciendo mi incensario.

Por ti, cuya gran paleta,
caprichosa, brusca, inquieta,
debe amar todo poeta;

(...)

Tu pincel asombra, hechiza:
ya en sus claros electriza,
ya en sus sombras

(...)

⁸ CHÁVARRI, E. L., “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”, reproducido en GULLÓN, R., *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, págs. 91-98.

⁹ “Puvis de Chavannes”, publicado en *El Mercurio de América* en 1898 reproducido en *ibíd.*, págs. 460-464.

¹⁰ DARÍO, R., *España contemporánea*, Barcelona, Lumen, 1987, págs. 80, 114 y ss.

¹¹ *Ibíd.*, págs. 140-141.

¹² *Ibíd.*, pág. 164.

Tu caprichosa alegría
mezclaba la luz del día
con la noche oscura y fría.

Así es de ver y admirar
tu misteriosa y sin par
pintura crepuscular.
(...) ¹³

Manuel Machado se queda con el lado comprometido del artista al elegir el cuadro *Los fusilamientos de Moncloa* como motivo de recreación poética con la que traducir a palabras una imagen pictórica impactante: el ambiente sórdido y apestoso de sangre, pólvora y barbarie, sonidos y olores de muerte tan del gusto decadente:

Él lo vio... Noche negra, luz de infierno...
Hedor de sangre y pólvora, gemidos...
Unos brazos abiertos, extendidos
en ese gesto del dolor eterno.
(...) ¹⁴

La visión recuperada y realizada de Goya por el “fin de siglo” se fundamentaba en definitiva en la imagen que proyectaba su obra, una obra que había conseguido trascender un momento histórico convulso, una imagen de España en declive, unas circunstancias concretas, para llegar fresca y llena de contenido. “Lo genial es eso: despertar lo desvanecido, avivar con un grito la lucidez humana, mezclar fuera de lo previsible lo que tiene leyes monótonas. Goya sintió lástima de su tiempo y de sí mismo, e hizo un esfuerzo para el respingo salvador en medio del naufragio de los tiempos. Gracias a eso no se coaguló la sangre en sus cuadros y quedan aún redivivos sus contemporáneos, y él entre ellos como médico que les hubiese salvado de la peste”¹⁵. Goya se convierte así, por derecho propio, junto a Velázquez y el Greco, en el “alma” del “fin de siglo”. Goya ofreció a la pintura finisecular “arte puro”, en palabras de Camón Aznar¹⁶, es decir, técnica y formas, ejercicio pictórico, y además el “espíritu”, la creación, formando un todo indivisible. “Esa costra de color, de dramatismo y de humor que es el pintor, mezclada a problema del espíritu, en Goya llega a más crudeza que en nadie”, argumenta Gómez de la Serna para explicar la atracción que ejerce su pintura¹⁷. El interés por el ser humano, por sus miserias, deseos, virtu-

¹³ Cito por *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1968, págs. 677-678.

¹⁴ Incluido en la antología dirigida y prologada por PENA, P. J. de la, *El feísmo modernista*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1989, pág. 80.

¹⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Goya*, Madrid, Espasa-Calpe, 2ª ed., 1958, pág. 27.

¹⁶ Camón Aznar centra el análisis de la relación de Goya con el arte moderno en dos estilos o escuelas concretas: el impresionismo y el expresionismo, “Goya y el arte moderno” (conferencia leída en 1946), en AA. VV., *Goya* (cinco estudios), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.) de la Diputación Provincial, 1978, págs. 10-25.

¹⁷ Op. cit., pág. 26.

des y vicios, por sus anhelos, lo hace absolutamente actual a los ojos del complejo espíritu finisecular: "La vida es el simbolismo de Goya"¹⁸. Desde este presupuesto Goya ofrece respuestas estéticas a todos los grupos y poéticas, a los artistas adscritos y a los inclasificables, para la evasión o para el compromiso crítico, desde la atalaya de los paraísos mentales y artificiales o desde la realidad de una España necesitada de regeneración.

La Generación del 98, por su parte, recoge esta herencia como modelo de identificación, pasando a formar parte de un proceso amplio y complejo que la conecta con las corrientes ideológicas, artísticas y literarias del norte de Europa a través de caracteres compartidos como el "vitalismo trágico y expresionismo exacerbado"¹⁹, y que tiene como materialización importante un sentimiento común de revalorización de la obra goyesca.

Los noventayochistas centraron sus ideales e intereses en el problema de España, el sentimiento y compromiso regeneracionista, la necesidad de reencontrar el norte, y unas circunstancias espacio-temporales modélicas en las que poder definirse como pueblo con esencia propia, el alma de España en resumen. El "98", concebido como espíritu complementario del modernismo, las dos caras de la misma moneda, tal y como lo entendió Lafuente Ferrari²⁰, encuentra en Goya a uno de sus modelos²¹. Los pintores relacionados de una u otra manera con este espíritu lo ponen de manifiesto a través de las diferentes formas que completan el complejo discurso finisecular. La presencia cercana de Goya en la vida y la obra de Ignacio Zuloaga²² es, quizás, el ejemplo más recurrente. Zuloaga se acerca a Goya no sólo como mentor de su figura y producción, o como coleccionista, sino por pura concepción estética. En palabras de Freixa y Pena: "Zuloaga recogería en su pintura la bandera de esa España explicada a través de Castilla, transformando la lírica plenairista del renovado realis-

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 27.

¹⁹ Calvo Serraller analiza este tema en relación al tema de la España Negra, la Generación del 98, Darío de Regoyos y las afinidades de España con el simbolismo y la pintura expresionista norte-europeas, en *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miguel Barceló*, Madrid, Alianza, 1990, págs. 74 y 85 a 90.

²⁰ Seguimos el concepto de este historiador, pionero en los estudios críticos sobre el fin de siglo español, al considerar que "esas dos corrientes (se refiere al modernismo y a la generación del 98) se confunden, se mezclan, se agitan y se influyen hasta un punto en que cualquier esquema que tratase de aislarlas sería, desde el principio, falso", en "La pintura española y la generación del 98", *Arbor*, nº 36, t. XI, Madrid, 1948, págs. 449-458.

²¹ Sobre la relación de Goya y los objetivos de la Generación del 98 véanse MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Literatura y pintura en la generación del noventa y ocho", *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte: Lo viejo y lo nuevo en el Arte Español Contemporáneo, influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1890)*, t. II, Barcelona, 1984, págs. 63-67; VALDIVIESO, M., "La crítica social de la Generación del 98 en la obra de Ricardo Baroja", *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, t. II, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, págs. 907-911.

²² QUESADA, M^a J., "Goya e Ignacio Zuloaga", *Actas del Congreso Internacional Goya 250 años después*, op. cit., págs. 307-316. La autora hace hincapié en que la relación entre los dos artistas traspasa la simple -o nada simple- influencia del maestro aragonés en la obra de Zuloaga, subrayando la importancia de la presencia de la figura y la obra de Goya en su vida.

mo finisecular en bronco y desgarrado expresionismo, que pretendía ahora recoger la herencia del Goya oscuro, por los caminos de un terco nacionalismo diferencial con rostro diferente”²³. La herencia goyesca se continúa en algunos artistas que respiran el espíritu, conectan ideológicamente y se mueven en los ambientes noventayochistas, al menos en un período de su trayectoria artística. Es el caso de Ricardo Baroja y de un joven Picasso, quienes materializan las conexiones con la obra del maestro aragonés principalmente a través de las páginas de la revista *Arte Joven*, de cuya fundación, en 1903, y edición fueron responsables²⁴. En Picasso, el “Petit Goya” como lo llamaban los jóvenes artistas parisienses por su aspecto²⁵, se encuentra desde el Goya “enloquecido”²⁶, es decir, el Goya creador de imágenes, el Goya del lenguaje exacerbado, hasta el castizo de las tauromaquias²⁷, pasando por el Goya crítico de los *Caprichos*, creador de modelos temáticos y formales de proyección internacional: prostitución, pobreza y miseria²⁸, temática cuyo tratamiento está denotando unos intereses existenciales e ideológicos mucho más profundos. Esta relación concretada en artistas singulares confirma la posibilidad de hacerla extensible a toda la generación, aunque, como afirma Herrera, no hubiera declaraciones explícitas de preferencias en las publicaciones noventayochistas²⁹. Efectivamente la mejor prueba de estas preferencias son las propias obras y las actitudes de los artistas. Goyesco es el Madrid que Ricardo Baroja presenta en sus grabados, y Goya el predecesor directo de la pintura negra de Solana, en palabras de Martín González³⁰; igualmente Cirici Pellicer hace heredero a Nonell de la fortuna goyesca, aún de modo inconsciente por parte del pintor³¹, de tal manera que

²³ FREIXA, M. y PENA, M^a C., “El problema centro-periferia en los siglos XIX y XX”, *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, t. I, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, págs. 371-383.

²⁴ Sobre este tema resultan fundamentales los estudios de HERRERA NAVARRO, J., “El pensamiento noventayochista y el joven Picasso”, *Goya*, nº 231, Madrid, 1992, págs. 151-160, y del mismo autor, *Picasso, Madrid y el 98...*, op. cit. El alcance de estas publicaciones no se circunscribe únicamente a la publicación objeto de análisis, sino que el autor ahonda en el espíritu del 98, las relaciones entre los protagonistas, las corrientes ideológicas, temas y formas.

²⁵ La anécdota en CIRICI PELLICER, A., *Picasso antes de Picasso*, Barcelona, Iberia-Joaquín Mir Editores, 1946, págs. 63 y 102.

²⁶ HERRERA, J., *Picasso*, Madrid..., op. cit., pág. 119.

²⁷ *Ibid.*, págs. 214 y ss. Si bien, como afirma Herrera, Picasso sabe trascender el puro hecho castizo y anecdótico: “Goya contribuye de manera decisiva al desarrollo de la temática taurina en Picasso, que (...) será uno de sus puntos de apoyo fundamentales no sólo de sus planteamientos ideológicos referidos al problema de España y sus repercusiones dentro de la cultura universal, sino también desde un punto de vista estético y creativo: y es que, sabedor de la genialidad de Goya en ese sentido, lo tomará como esencial punto de partida mas, cada vez un poco más consciente de sus posibilidades, intentando, como el torero diestro y sabio, llevarlo a su terreno y así interpretar la suerte a su manera (...), sin sujeciones ni servilismos, como base para conseguir la originalidad”, pág. 219.

²⁸ *Ibid.*, pág. 171.

²⁹ *Ibid.*, pág. 214.

³⁰ “Literatura y pintura en la generación del noventa y ocho”, *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, t. II, Barcelona, 1984, págs. 63-67.

³¹ Op cit., pág. 59. Sobre Ricardo Baroja, la Generación del 98 y Goya véanse también VALDIVIESO, M., “La crítica social de la “Generación del 98” en la obra de Ricardo Baroja”, *Actas del VIII C.E.H.A.*, t. III, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993, págs. 907-911, y BAROJA, R., *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989.

El fin de siglo bajo el espíritu de Goya. El pintor José M^a Fernández...

plantea la maestría de Goya como si ésta pudiera palpase en el ambiente, como si se llevara en la sangre y se transmitiera por herencia natural.

Catalizador de primera mano, la prensa, esencial como vía rápida y directa de transmisión cultural, de pensamientos, estudios y modas, y con gran poder de convocatoria en la época, se hace eco y difunde la actualidad del tema Goya. Efectivamente, Goya estaba de moda, es decir, era objeto de actualidad candente y apasionada en el largo "fin de siglo" español, por motivos circunstanciales –llegada de los restos del maestro a España en 1900 y exposición paralela, situación de los Frescos de San Antonio de la Florida, y más tarde la exposición de 1928, conmemorativa del centenario de la muerte del pintor– que ponían en evidencia el deseo y la necesidad de conocer y estudiar en profundidad la figura y la obra del artista aragonés. Como centros polarizadores, la prensa de Madrid³² y la de Barcelona³³, además de recoger estos acontecimientos, concentran en sus páginas los primeros ensayos críticos serios que tratan de valorar, contrastar y poner al día la información dispersa y un tanto legendaria sobre la vida y la producción goyescas. Paralelamente a las publicaciones en prensa, el interés por Goya toma cuerpo en forma de monografías; en la segunda década del siglo XX ven la luz los estudios del profesor Beruete y Moret de las que hablaremos más adelante en relación a José María Fernández.

JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ. UN PINTOR DEL "FIN DE SIGLO" EN LA SOMBRA.

Antes de acometer el análisis del peso de Goya en la producción y en la concepción estética de este pintor antequerano se hace necesario trazar un breve bosquejo de su trayectoria vital y artística³⁴.

La figura humana y artística de José María Fernández aparece marcada por unas circunstancias tremendamente adversas que hacen muy complicada su andadura vital y creativa, pero con un gran convencimiento de su profesionalidad. Sus contemporáneos lo describen como un hombre de aspecto frágil, cansado, de trato tímido, humilde y modesto, que al pintar se transforma. Una vida marcada por las pérdidas familiares (mueren sucesivamente su mujer y sus cuatro hijos) y la lucha constante y asfixiante por sobrevivir que, inevitablemente, va cambiando su carácter. El arte aparece, pues, como su refugio, la única forma de mantenerse vivo y con cierta ilusión. Por encima de todo, estaba el reconocimiento de lo que siempre quiso ser, de lo único que era en definitiva: pintor, artista. Desde la pintura, la escritura, la inves-

³² Véase GÓMEZ ALFEO, M^a V., "La fortuna crítica de Goya en la prensa de Madrid. 1900-1930", op. cit., págs. 337-350.

³³ GARCÍA RODRÍGUEZ, F., "La fortuna crítica de Goya en la prensa de Barcelona. 1900-1930", *Actas del Congreso Internacional Goya 250 años después...*, págs. 351-367.

³⁴ La semblanza biográfica completa del pintor antequerano en RUIZ GARRIDO, B., *José María Fernández y el espíritu Fin de Siglo*, Málaga, Universidad, 1997. Tesis Doctoral microfichada, en prensa.

tigación y defensa del patrimonio artístico de la ciudad y la docencia, Fernández se muestra como un enamorado del arte, dedicándole su vida.

José María Fernández Rodríguez nació en Antequera el 25 de octubre de 1881, en el seno de una familia acomodada de comerciantes. Inicia una temprana pero escueta formación académica en la Escuela de Artes y Oficios de Málaga³⁵. Aparte del mayor o menor aprovechamiento como estudiante, el hecho más trascendente en cuanto a su formación artística fue estudiar con el pintor Joaquín Martínez de la Vega, precisamente cuando su producción entronca y responde a los postulados de las poéticas finiseculares³⁶. Él fue quien le introdujo en la técnica del pastel y en la valoración y dominio del dibujo, enseñanzas luego completadas con el estudio de los grandes pastelistas del siglo XVIII (La Tour, Chardin, Perroneau), y contemporáneos, como Degas y Besnard.

En 1903 Fernández agotará un período de su vida, esa primera etapa de juventud a caballo entre Antequera y Málaga, en la que dibujó con profusión sobre cualquier soporte. Se trata de una fecha clave, pues justo en este año se marcha de Antequera para volver nueve o diez años después entre 1912 y 1913. Son años muy intensos, que le proporcionarían una riqueza cultural, artística y personal incuestionables; período en el que visitó las principales ciudades europeas del fin de siglo, París, Londres, Bruselas, los más importantes centros artísticos del momento, hasta asentarse en Barcelona, Madrid después, Málaga y definitivamente Antequera, de la que ya no volvería a salir. Período asimismo clave en lo personal ya que conoció a su mujer, se casó y tuvo a sus dos primeros hijos. Etapa, por otro lado, oscura en cuanto a su actividad artística, su forma de ganarse la vida, sus contactos y relaciones o los motivos de su vuelta, y no obstante de un evidente y decisivo valor para su producción y su vida posteriores. Con su vuelta muchas cosas se cerraron, pero otras muchas se abrieron, desarrollaron y materializaron en una producción que realizó casi en su totalidad en Antequera. Después de su periplo europeo y sus estancias en Barcelona y Madrid, ya nada podía ser igual, puesto que el bagaje que traía, lo que había aprendido, las experiencias personales vividas, le permitirían realizar la obra que realizó. A todo lo aprendido y asimilado había que incorporar igualmente la realidad del medio en el que vivió, realidad que se convierte en motivo ferviente de preocupación, pero que no era en esencia tan distinta a la del resto de España. Su propia experiencia vital y su interés prioritario por el ser humano completan el discurso.

Una vez en Antequera Fernández se integra totalmente en la vida cultural de la ciudad. Consciente de la riqueza del patrimonio antequerano y de la necesidad de

³⁵ Está documentada únicamente su matriculación en una asignatura en el curso 1895-96 y de tres ya más específicamente artísticas en el 96-97. Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de Málaga (A.E.A.O.M.), Actas de exámenes y calificaciones de los cursos académicos 1895-96, 96-97, libros nº 49 y 50 respectivamente.

³⁶ Sobre Martínez de la Vega véase SAURET GUERRERO, T. y CONDE-PUMPIDO SOTO, B., *Martínez de la Vega, 1846-1905*, catálogo de exposición, Málaga, Colegio de Arquitectos, 1990.

darlo a conocer y estudiarlo en profundidad, dedicó todo su esfuerzo a la investigación y publicación periódica del mismo sobre todo en periódicos y revistas locales, en principio como amante del arte, y después de una forma más profesional desde su posición de archivero y cronista de la ciudad. Su labor investigadora se concreta en un libro recopilatorio, publicado en 1943: *Las Iglesias de Antequera*, que se convirtió en obra de referencia básica para el acercamiento al rico patrimonio monumental religioso antequerano.

Desarrolló al mismo tiempo una profusa actividad pictórica, aunque ésta tuviera dimensión pública en esporádicas ocasiones distanciadas en el tiempo. Las exposiciones dieron a conocer casi exclusivamente su tratamiento de los géneros retratístico y caricaturesco, destinados a la venta.

Relacionada con el ejercicio de la pintura llevó a cabo una labor docente como profesor de Dibujo y director de la Escuela de Artes y Oficios de Antequera que tuvo una accidentada existencia. En realidad, la vinculación profesional con el Ayuntamiento de la ciudad siempre estuvo unida a las veleidades y desavenencias políticas de unos años difíciles que repercutían negativamente en el avance cultural de la ciudad, y por supuesto en la precaria situación laboral y personal del artista.

El reconocimiento público de su labor erudita y de defensa del patrimonio llegó, en la última etapa de su vida, con sucesivos nombramientos como asesor en cuestiones histórico-artísticas por parte de diversas instituciones. Finalmente, el 12 de octubre de 1947 muere en Antequera, legando a la ciudad sus obras y sus bienes reconciliándose en cierto modo con ella, al considerarla: "el único amor que me ha quedado"³⁷.

La obra de Fernández participa de la complejidad del espíritu finisecular con la heterogeneidad que lo caracteriza. Artista polifacético y abierto tanto en temática como en influencias, el pintor muestra una gran capacidad de percepción a la hora de materializar su pintura, de ahí que en su obra se puedan rastrear citas muy variadas. La actitud del pintor se podría comparar, de un modo alusivo, con la de una esponja que absorbe todo lo que sus propios intereses estéticos le pide, para después llevarlo al soporte no literalmente sino analizado y recreado con un estilo e impronta personales. Esto es lo que hará por ejemplo con el caso Goya, uno de los nombres más significativos en su bagaje artístico, como veremos a continuación. El eje central de toda su producción es el ser humano, de tal manera que el propio pintor, como artista y como hombre, está presente e implicado en su obra. El poeta José Antonio Muñoz Rojas, amigo y albacea, resumió a la perfección este carácter vital: "Fernández pintó o dibujó toda su vida y todo cuanto su vida le ofreció"³⁸. De acuerdo con esta premisa el retrato se presenta como uno de los géneros predilectos, preferentemente al pas-

³⁷ Fragmento recogido del testamento y citado por Alfonso Muñoz en la necrológica dedicada al artista y publicada en *El Sol de Antequera*, año XXX, n^o 1.247, Antequera, 19 octubre 1947.

³⁸ En catálogo de la exposición de 1967, y recogido en *El Sol de Antequera*, año L, n^o 2.283, Antequera, 27 agosto 1967.

tel, o a través de dibujos íntimos en los que inmortaliza a su familia, a su mujer y a sus hijos convertidos en modelos de excepción. Su propio rostro y su profesión servirán de motivos recurrentes para los autorretratos que reafirman al artista como pintor y como persona. Toda la sociedad antequerana, sin distinción de clase queda apresada entre sus pinceles y lápices en unos retratos en los que además Fernández experimenta con el lenguaje pictórico. Y junto al retrato, la caricatura, género finisecular por excelencia, en la que como un cronista de época, como hombre de su tiempo atento al mundo que le rodea, despliega una vena satírica, en ocasiones esperpéntica, que lo relaciona de lleno con una parcela del espíritu del “fin de siglo”. La propia ciudad de Antequera, en su riquísimo patrimonio, rincones pintorescos, vistas urbanas y personajes históricos o legendarios, aparecen en sus cuadros como motivos recurrentes. Pero en ellos Fernández trasciende la fidelidad al modelo mediante una recreación de los ambientes tamizada por el ensueño y la proyección de sensaciones, con los que el pintor conecta con la corriente neorromántica finisecular.

Pero donde Fernández participa de los presupuestos del “fin de siglo” de forma más directa es en los dibujos, como grueso de la producción, óleos y pasteles, agrupados en series temáticas diversas: la mitología báquica, las recreaciones de la Antigüedad, como parte de los paraísos perdidos y soñados; la fiesta, como espacio y tiempo de transgresión, representada en el carnaval, el mundo del circo y la noche de San Juan; y por último, una serie de dibujos dispares en superficie y unidos por el vínculo común de las pasiones, el ritual, la carne, el pecado y la muerte: esperpentos goyescos, procesiones antequeranas, toros y baile flamenco, temática eclesial, ajusticiamientos, ejecuciones, desastres de la guerra, miserias humanas, pobreza, locura y prostitución, distintas “puestas en escena” de lo que conforma una visión de España profunda, negra y esperpéntica.

Las diferentes caras del espíritu y de la actitud del “fin de siglo” aparecen sin implicar contradicción. España en la visión del artista tiene el color y las dimensiones del abismo. Este motivo preferente de la visión noventayochista llevado a la pintura, en absoluto está reñido con el lado exótico y evasivo del Modernismo. También el discurso desarrollado por Fernández participa de algunos de los caracteres simbolistas y de algunos rasgos de la sensibilidad decadente aunque Fernández no sea un simbolista o un decadente en sentido estricto.

Fernández, en realidad, expresa los miedos, deseos e intereses del hombre que se siente a caballo entre lo viejo y lo nuevo, viviendo una época compleja y en un medio hostil, alejado de círculos artísticos reconocidos, y en definitiva desconocido y desarraigado.

EL ESPÍRITU DE GOYA EN LA OBRA DE J. M^a FERNÁNDEZ.

La influencia de Goya en la obra de Fernández se plantea de forma expresa precisamente en estas series temáticas, y en ellas centraremos nuestro estudio. No

obstante la presencia del maestro se percibe desde la más tierna juventud del artista. En los cuadernos de notas y de dibujo, fechados entre 1896 y 1900, en hojas sueltas y sobre cualquier soporte, Fernández dibuja y realiza apuntes mientras el papel aparece emborronado de firmas y nombres de artistas con los que el joven estudiante se "codea" al mismo nivel: Rosales, Emilio Sala, Rodin, Alma-Tadema, Meissonier, Campoamor, Martínez de la Vega..., y por supuesto Goya. Y junto al cuaderno de notas, un dibujo definitivo de los más tempranos, fechado en Málaga en 1896, con el retrato a pluma del admirado maestro, en el que Fernández soluciona con gran habilidad el ejercicio de captación de parecido físico [1].

Este primer e intenso interés se continua con un paso importante como es el conocimiento de la obra de Goya. Las portadas de un coleccionable sobre los *Caprichos* goyescos fechadas en 1901 lo corroboran. Desvinculadas y separadas del contenido las portadas, que el artista siempre conservó, servirían de soportes improvisados para satisfacer esa fiebre de dibujar que lleva al artista a utilizar cualquier superficie [2].

Durante su estancia en diversas capitales españolas, como vimos anteriormente, Fernández tuvo la oportunidad de contemplar en vivo la obra goyesca, oportunidad que con toda seguridad no desaprovechó. En carta a su hijo que cumplía el servicio militar en Zaragoza no deja de aconsejarle que visite el Rincón de Goya, "que yo por cierto, no conozco, pues se creó muchos años después de mi última visita a Zaragoza, en conmemoración del primer centenario de la muerte del pintor"³⁹.

No hay que olvidar que Fernández además de pintor, fue un gran amante del arte en general, disciplina que trabajó como conocedor y erudito, ejerciendo una labor de investigación del patrimonio seria y profunda. En su extensa biblioteca los títulos dedicados a Goya son abundantes y una muestra de que al artista estuvo interesado hasta su muerte por estar al día en los estudios sobre el aragonés⁴⁰.

Goya está en el joven Fernández, en sus intereses artísticos, en su afán de aprender, pero sobre todo Goya está en su obra, en las series temáticas que no pueden plantearse como partes aisladas y anecdóticas de su producción, sino como la verdadera obra del artista, la que le servía de ejercicio, de estímulo, de expresión, de desahogo, de refugio, de grito y manifestación de deseos. Una obra heterogénea, sin relación cronológica, realizada casi en su totalidad a partir de 1915 tras su regreso definitivo a la ciudad que le vio nacer, pero con un hilo conductor que la une: las

³⁹ Antequera, 9 Junio 1932. Correspondencia José M^a Fernández. Archivo Histórico Municipal de Antequera.

⁴⁰ Entre estos títulos las obras de Beruete y Moret, *Goya, pintor de retratos*, el segundo tomo, *Composiciones y figuras*, y un tercero bajo el título de *Goya, grabador*, publicadas en Madrid, por Blass y cia en 1916, 1917 y 1918 respectivamente; *Los grabados de Goya*, de Sánchez Rivero, Madrid, Saturnina Calleja, 1920; *Goya en el Museo del Prado*, de Rafael Domenech, Barcelona, Hijos de J. Thomas, sin fecha; *Sequeira y Goya*, de Reynaldo Dos Santos, conferencia leída en la Residencia de Estudiantes en 1929 y publicada en Madrid por la Compañía Ibero- Americana de Publicaciones en el mismo año; *Goya. La familia de Carlos IV*, de Xavier de Salas, en la colección "Obras Maestras del Arte Español III", Barcelona, Juventud, 1944 y de la misma colección *Goya. El Dos de Mayo y Los Fusilamientos*, de Lafuente Ferrari, 1946.

pasiones humanas. Con todo, Fernández no sólo estaba representando la realidad externa, sino que exponía lo interno, desvelaba sus secretos mejor guardados. No resulta casual que en muchos de los dibujos, óleos y pasteles que se incluyen en estas series encontremos la huella goyesca, a veces de forma explícita, otras extraída, trabajada y recreada con sello propio. Y no resulta casual porque esta obra al margen del oficio, al servicio de la creación, nutrida de experiencias profundas y realidades aplastantes, luego trascendidas, con la sinrazón como protagonista, se acerca, en cierto modo, al capricho goyesco, definido por Ortega y Gasset: “pintor de capricho, o sea, pintor original, y creador de caprichos, es decir, de acciones, escenas y figuras humanas (...) concebidas en el idioma universal de la sinrazón”⁴¹. Precisamente Goya utilizó el dibujo como un vehículo de primera mano, convirtiéndolo en obra definitiva⁴². Los dibujos de Fernández son sus caprichos e invenciones, a medio camino entre la exaltación y la crítica, mezclando el deber con el deseo, provocando confusión entre su vida y lo recreado, haciendo que lo que aparecía en el papel se convirtiera en una segunda vida para él, y mostrando, en definitiva, la complejidad del ser humano, y, a la vez, una gran confianza en él.

Fernández admira de Goya su capacidad creadora, su fantasía, la gran capacidad expresiva de sus personajes –en los gestos, las poses, las dimensiones– y su dominio de la técnica.

En el dibujo *Sátiro grotesco* [3] incluido en la serie mitológica⁴³, el velludo híbrido de patas de cabra, de miembros desproporcionados, desgarrado y grotesco aparece ejecutando un paso de baile como consecuencia de la ebriedad que caracteriza a estos miembros del cortejo báquico, acción que contrasta con su rostro lascivo, brutal y casi terrorífico. La forma en que Fernández presenta al personaje, sobredimensionado y sin apenas cabida en los marcos físicos del dibujo, aumenta el efecto de ridiculez que un ser de estas características puede producir. Los referentes y citas que se pueden rastrear en este dibujo son amplias –desde las danzas cómicas del teatro clásico, las llamadas *bacchílica*, hasta la caricatura griega o los antecedentes plásticos aportados por el arte romano, como en los *Enanos danzantes* de Herculano–; no obstante, es un modelo goyesco el referente más cercano. Se trata de los gigantes bailarines del *Disparate alegre*, del *Disparate de Bobo*, o del dibujo *Fantasma bailando con castañuelas* del Museo del Prado⁴⁴ [4], cuya relación con el dibujo de Fernández son obvias.

⁴¹ Citado por HELMAN, E., *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1983, nota preliminar, pág. 10.

⁴² PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, págs. 463 y ss.

⁴³ Se trata de la única serie realizada con esta intención expresa, a juzgar por la numeración en romano que aparece en setenta y nueve de los ciento cincuenta y un dibujos y cuatro óleos que la componen. *Sátiro grotesco* tiene el número LXXXII. También es la única que aparece fechada entre 1914 y 1915. Fondos del Museo Municipal de Antequera.

⁴⁴ Sobre el tema de los danzantes goyescos véase BIALOSTOCKI, J., “Disparate alegre. Las figuras danzantes en el lenguaje visual de Goya”, en AA. VV., *Goya, nuevas visiones*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987, págs. 91-97.

Este referente puramente iconográfico, pasa a ser conceptual en otro de los dibujos destacables por su contenido y por los elementos formales con que Fernández lo presenta. Se trata de tres escenas de la Noche de San Juan⁴⁵, celebración popular en la que la magia y la inversión de papeles se aúnan para transgredir las normas, para liberarse. Precisamente este es el aspecto que interesa a Fernández a juzgar por las representaciones que dedica a este tema.

El artista deja bien claro cuál es el sector de la sociedad que necesita más de esta liberación: las mujeres. Algún hombre en los tres dibujos, algún niño también, pero sobre todo, las mujeres, de todas las edades. Son ellas las que queman al esperpento masculino, las que rodean la hoguera expectantes por que las llamas consuman de una vez por todas al mamarracho, acercándose satisfechas y lanzando una mirada consciente y complacida al espectador; son ellas las que atizan con la escoba, con todas sus fuerzas, al borracho monigote que en estas circunstancias no tiene salvación; es la venganza de las féminas [5].

La relación entre el pelele y la mujer es un tema que interesó a Goya desde los cartones para tapices. En la célebre obra *El pelele*, cuatro mujeres mantienen a un muñeco de trapo, de miembros desvencijados y rostro ingenuo. Bialostocki interpreta esta escena popular aparentemente inocente resaltando la relación desigual entre los sexos: "la grotesca figura masculina es presentada como un juguete en manos de las mujeres. Su actitud es alegre, (...) mientras que la figura del pelele es portadora de los aspectos pasivos y melancólicos de la existencia humana"⁴⁶. Pero no estamos ante una simple escena bucólica y festiva. Bihalji-Merin capta un matiz muy sutil que anticipa el futuro tratamiento del tema: "el "pelele" ya no fue una pura experiencia rococó; la alegre sonrisa de las jóvenes damas parece helarse trágicamente ante los miembros casi dislocados del pelele que vuela por los aires"⁴⁷. El asunto reaparece en el *Disparate I. Disparate femenino* [6], y el matiz que se presentía en el cartón adquiere tintes satánicos: "los rostros y los movimientos ya no están dominados por el esparcimiento de una diversión propia de la picaresca juvenil. Los rostros de las mujeres son sombríos, sus gestos profundamente exaltados. El juego se ha transformado en un rito cultural"⁴⁸. La interpretación que hace Bihalji-Merin de la relación de fuerza hombre-mujer en Goya parte directamente del psicoanálisis: "el *disparate femenino* presenta rasgos de elegante brutalidad. El fuego sensual y libertino con el hombre-muñeco nace del complejo de agresión femenina -complejo de virilidad-, contra el que Goya ciertamente no estaba inmunizado"⁴⁹.

⁴⁵ Estos dibujos forman parte de la serie *Fiesta y transgresión: el carnaval, la noche de San Juan y el circo*. Fondos del Museo Municipal de Antequera.

⁴⁶ BIALOSTOCKI, J., "Disparate alegre...", en AA. VV., *Goya, nuevas visiones...*, op. cit., pág. 94.

⁴⁷ BIHALJI-MERIN, O., "Goya y Gea", en ibíd., pág. 104.

⁴⁸ Ibíd., pág. 105.

⁴⁹ Ibíd.

También en los *Caprichos*, la relación entre la mujer y el hombre en los términos referidos es tratado como tema esencial. Nos interesa sobre todo el *Capricho 20. Ya van desplumados* [7], en el que unas jóvenes, animadas por dos alcahuetas, echan a escobazos a unos infelices pajarracos con cabezas de hombres. A pesar de las visibles diferencias temáticas entre el grabado de Goya y el dibujo de Fernández, el paralelismo de ambas escenas es evidente: en el dibujo de éste, la joven que sostiene la escoba en alto, preparada para descargar, ha sido sustituida por una mujer mayor, de fuerte complejión y seguridad, y por lo tanto de mayor experiencia, mientras que el lugar de las alcahuetas es ocupado por las jóvenes del pueblo; obviamente el pajarraco desplumado ahora es un pelele, un monigote que pronto quedará igualmente desplumado por el fuego [5].

Resultaría inapropiado trasladar a Fernández las conclusiones del análisis psicoanalítico al que Goya es expuesto por los especialistas, teniendo en cuenta el tiempo que le separa del maestro aragonés, el cambio de mentalidad y circunstancias; tampoco podemos hacer extensible el pensamiento de un artista a otro. Pero si nos detenemos un momento y reflexionamos, nos daremos cuenta de que los problemas que obsesionaban a nuestros antepasados más lejanos no han dejado de preocupar, ni siquiera hoy en día. El “fin de siglo”, que enmarca y da carácter a la actividad creadora de Fernández, recoge la herencia y la renueva hasta tal punto que hace de las relaciones hombre-mujer uno de los temas prioritarios en todos los ámbitos profesionales y sociales: médicos, psicoanalistas, sociólogos que surgen en este momento, escritores, artistas, materializan en sus respectivos trabajos lo que no es más que una experiencia vital.

El Carnaval es otro de los temas genéricos incluidos en las fiestas transgresoras tratados por Fernández, y de nuevo Goya aparece como un suministrador de imágenes, de todo un repertorio iconográfico de primera mano. Es el caso de la destrozona [8], uno de los personajes de la “fauna carnavalesca” más abundantes en el carnaval de nuestro artista. Ramón Gómez de la Serna, en su libro *Ramonismo*, del que Fernández tenía un ejemplar, reivindica el valor del personaje porque continúa el camino emprendido por los *Caprichos* de Goya:

El que pasa por las calles de Madrid los días de Carnaval lo que más tiene que admirar son las destrozonas, verdaderos diseños “goyescos”, verdaderas encarnaciones del pueblo (...). Si yo fuese un pintor, buscaría con empeño durante las tardes del Carnaval las mejores destrozonas (...). No he visto nada más humano y que desentrañase más los bajos fondos de la vida y el alimañismo humano, que las destrozonas vestidas de sociedad (...). Hay que fomentar la destrozona, producto nacional, que es el último “capricho” de Goya, que vive en plena vida con gran espontaneidad. Ni hay nada de tan gran variedad en las calles de Madrid, ni que llegue en lo monstruoso a tan arbitrarias suposiciones, como esa de las mujeres con sombrero de señora, un pañuelo negro en vez de peluca, para tapar su pelada cabeza de hombre, una

colcha, y, por fin, una careta con rizados y acaracolados bigotes de hortera juvenil⁵⁰.

La obra carnavalesca de Fernández entra a formar parte de una tradición de carnaval popular a través de estos personajes callejeros, esencia de la fiesta, cuyos modelos iconográficos tienen en Goya un precursor. Se trata de la misma línea en la que se inscribe, con unas claves más negativas, el carnaval de Solana.

Y no sólo los personajes carnavalescos, también los temas relacionados con el tiempo de carnestolendas ofrecen un campo abonado por el “capricho” goyesco. Es el caso de la Muerte, personalizada en disfraces de rostro calavérico. Además de estas referencias más o menos directas a la muerte en el carnaval, no podía faltar la presencia de la muerte de un modo simbólico. El protagonista del dibujo *Tétrica pareja de carnaval* [9] luce una máscara –¿o es la Muerte misma?– con la imagen de una calavera. El tipo va enfundado en la misma túnica con capucha anudada en una gran lazada del disfraz que ya analizamos. La horrible máscara comparte la escena con una joven vestida de chulapón, con pantalón ajustado y pañuelo al cuello, pero no podemos conocer la expresión de su rostro ante semejante aparición porque está vuelta de espaldas. No obstante la relación de la siniestra pareja parece distendida a juzgar por la expresión “amable” de la cadavérica máscara y el gesto familiar con que atrae a la muchacha.

La calavera, asociada directamente al Carnaval y más concretamente al final del mismo y el comienzo de la Cuaresma, está presente en muchos de los cuadros de temática carnavalesca. Dos de los pintores que han representado este momento con maestría son Goya y Solana. Las referencias iconográficas al tétrico disfraz aparecen en *El entierro de la sardina* [10], donde varias máscaras ocultan su rostro bajo la calavera: una confundida entre el gentío, a la izquierda muy cerca del gran árbol que ocupa la mitad superior del lienzo, con un gracioso sombrero de tres picos, y la otra mucho más visible, presta su siniestro semblante a un demonio que baila junto a las máscaras destacadas en segundo término.

Un paso más en el sentido transgresor de la fiesta de carnaval se produce cuando se traspasan los límites de la realidad y se entra en la dimensión del carnaval de la razón, que produce monstruos. Fernández se adentra en el tema, goyesco en su esencia, y lo lleva a su máxima expresión en *Máscaras cadavéricas* [11]. En este pastel no hay duda sobre la identidad fantasmagórica de estos seres: súcubos e íncubos, rostros enfermos cubiertos de postillas, espectros cadavéricos con todos los signos de la muerte en sus rostros, viejos desdentados, sin más recubrimiento para los huesos que la piel macilenta. Como en un conciliábulo, los celebrantes, salidos de las tumbas que los acogían, se calientan agrupados alrededor de una hoguera. El mejor referente para semejante aquelarre lo proporcionaban los grabados goyescos. Goya se nutre para sus

⁵⁰ *Ramonismo*, Madrid, Calpe, 1923, págs. 83-86.

Caprichos y *Disparates* de seres deformes, auténticas máscaras grotescas acordes con las situaciones [12]. Él mejor que nadie sabía que el sueño de la razón produce monstruos. El tema, no obstante da mucho de sí, y la tradición goyesca se perpetúa a través del mensaje romántico y simbolista. Para Baudelaire esta muerte podía ser deleitosa:

¿Vienes a perturbar con tu mueca potente
la fiesta de la vida? ¿O algún viejo deseo
espoleando aún tu viviente carcasa,
te empuja al aquelarre, crédulo, del placer?

¿Con cantos de violines, o con llama de velas,
esperas tu burlona pesadilla ahuyentar,
y vienes a pedir al torrente de orgías
que refresque el infierno encendido en tu alma?⁵¹

Llegados a este punto, el carnaval se asocia con la muerte, con la muerte física y la racional. Los elementos carnalescos válidos en sí mismos, superan su ámbito primero para situar la fiesta en otra dimensión. Muerte y erotismo unidos indisolublemente, una relación tratada por Goya que las poéticas finiseculares llevan a su máxima expresión.

Entre esta visión del carnaval y las oscuridades abismales que ofrece la propia realidad los límites se diluyen. La vida se convierte en parodia y las pasiones humanas convierten a los seres en monstruos transformados por la injusticia, la superstición, la ignorancia, el miedo, el terror, la lujuria y la necesidad. El interés de Fernández por el ser humano en toda su extensión, en principio, no tiene una demarcación física o temporal. Sin embargo en su entorno el artista cuenta con todo un arsenal de pasiones acerbadas. España aparece como un espacio especialmente abonado, donde las pasiones adquieren un carácter distintivo. Pero la visión de Fernández no es la del costumbrista. España se convierte en un tema de reflexión sangrante, por ello la crítica está presente con la mayor mordacidad y crudeza a través del lenguaje del esperpento tragicómico. En realidad, los motivos le sirven de pretexto para dar un paso más: indagar en “la cara oculta, imperceptible e inimaginable de la realidad”⁵², guiado por el maestro de las pasiones, su admirado maestro: Goya.

En la serie de dibujos, pasteles y óleos, reunidos bajo el tema común de la España Profunda, Goya se presenta como fuente inagotable; las referencias son incontables, por ello seleccionaremos los ejemplos más significativos con objeto de ofrecer una visión lo más completa posible.

Se podría decir que Fernández está homenajearlo al maestro de manera continuada en toda su obra: a veces en el tema, otras en leves detalles como un gesto, una actitud, el tratamiento técnico o la visión creadora. Pero realiza una serie de dibujos

⁵¹ Fragmento de *Danza macabra* en *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 379.

⁵² BIHALJI-MERIN, O., “Goya y Gea...”, op. cit., pág. 102.

que pueden agruparse como *Esperpentos goyescos*, pues reúnen, de una manera global, los diferentes elementos que conforman ese homenaje sentido. En principio la indumentaria de todos los personajes, y los personajes mismos, hacen referencia a la época en que vivió Goya: el paso del siglo XVIII al XIX. Trajes de maja populares y más lujosos, chisperos, damas y caballeros nobles con pelucas de golilla, magistrados y altos funcionarios, clero, médicos, celestinas, prostitutas, acróbatas, y máscaras igualmente goyescas. Otro de los elementos está referido a la utilización de la obra de Goya como fuente para los dibujos, sobre todo los *Caprichos*, aunque también podremos rastrear la referencia de algunos dibujos y grabados sueltos que no están encuadrados en una serie concreta. Los temas tratados por Fernández responden, igualmente, a asuntos de contundente presencia en la obra de Goya. Por último, y como elemento determinante y definidor del carácter de los dibujos, la visión esperpéntica que afecta a los temas, a los gestos, a las situaciones y a los mismos rostros de los protagonistas.

El tema clave que reúne a estos dibujos es el amor, concretado en distintas formas y manifestaciones. Fernández supo captar la importancia del tema amoroso en la obra de Goya, quizá porque en él encontró un referente perfecto para sus propias obsesiones. Beruete, en su completo estudio sobre el maestro aragonés, presente como hemos visto en la biblioteca personal de Fernández, corrobora el valor de este tema tanto en la vida como en la obra goyesca, particularmente en los *Caprichos*: “(...) y de aquellas representaciones abstractas dimanaban ideas de todo género, esencialmente la del amor que palpita en muchas de ellas. Es una verdadera obsesión la que creo apreciar en *Los Caprichos* por el amor y la mujer, el amor y la mujer con todas sus consecuencias, no ya tan sólo la del matrimonio que parece la más natural, sino los amores de todo género, terribles, trágicos, rendidos, absurdos, ridículos, desesperados, pero siempre amores o preparación de amores o consecuencias, poco gratas, las más de las veces, de amores perdidos”⁵³.

Los amores galantes son el tema de *Hasta la muerte* [13]. Pero unido a éste aparece un matiz muy interesante que es el de la vejez no asumida. Una anciana decrepita de rostro cadavérico, engalanada con un inapropiado traje estilo imperio con unas juveniles manguitas de globo y un coqueto sombrero, es cortejada por un caballero maduro de nariz grotesca. La tierna escena es observada por otro petimetre que apenas puede disimular la risa ante la ridícula declaración de amor. Dos *Caprichos* sirven de referencia para el dibujo: por una parte el *Capricho 27. Quien más rendido* [14], en el que una pareja parece deshacerse en elogios amorosos, especialmente el joven e incauto caballero, imitados por una pareja de perritos (Fernández deja abocetada la silueta de un perrito en primer plano); pero la vejez de nuestros protagonistas y la figura del divertido testigo remiten al *Capricho 55. Hasta la muerte*

⁵³ Goya grabador, op. cit., pág. 27.

[15], en que una anciana con aspecto de niña coqueta se engalana delante del espejo ajena a la presencia de dos jóvenes petimetres que no comparten la misma admiración por ella: mientras uno suspira ciego de amor, el otro ríe ante la grotesca escena.

Fernández corrobora la concepción goyesca del erotismo femenino: “la mujer en Goya, que puede ser frágil porcelana del rococó setecentista, duquesa afrancesada o maja castiza, es siempre, a través de todas sus versiones, un punzante enigma de pecado y de tentación, sentidos como tales, por tanto, mostrando en su exhibición los dos opuestos casos: seducción y peligro, incentivo arrebatador y diabólico reverso”⁵⁴. En todas estas “caras” de la mujer, la seducción y la coquetería aparecen como elementos consustanciales a la esencia femenina: “la coquetería a manera de fuerza cósmica, elemental y eterna”⁵⁵. Se trata, en definitiva, de la antecesora de la mujer fatal finisecular, figura obsesiva para escritores, pintores, escultores, artistas en general, médicos y sociólogos.

En el dibujo *Esperpento noble con mujer desnuda* [16], la mujer joven, sensual, liviana, superficial y frívola se ha convertido en prostituta y el vicio y la lujuria han marcado al viejo que la galantea con el estigma de la enfermedad y de la muerte: el rostro del noble engolillado de facciones cadavéricas se muestra cubierto de bubas y postillas, pero aún le quedan fuerzas para acariciar a una mujer que sentada en sus rodillas muestra sin pudor su cuerpo desnudo y trabajado.

Los viejos esperpentos nobles quieren remedar a los dioses y celebran orgías que, no obstante, nada tienen que ver con las bacanales en las que el desenfreno transportaba a los seres al espacio mítico. Los esperpentos engolillados [17], a los que la muerte ha dibujado en los rostros máscaras macabras, rodean lujuriosos, como animales al acecho, a dos mujeres desnudas que bailan en el centro de la estancia. Las bacantes de cuerpos de nácar han descendido del Olimpo y han perdido el halo mítico para convertirse en hetairas mortales. El baile que ejecutan contorsiona sus cuerpos, cincelados a fuerza de trabajo, hasta deformarlos, y convulsiona las extremidades de un modo salvaje. Los rostros, ocultos tras el remolino de la sensual cabellera suelta⁵⁶, no interesan; sólo importa la danza desenfrenada de efectos hipnóticos que ejerce un poder sobrenatural en los hombres que la contemplan. Fernández reúne en este dibujo los elementos que conforman el erotismo finisecular cuyas obsesiones giran en torno a la figura transgresora de la mujer en su vertiente fatal, y la relación *eros-thanatos*, sexo, pecado y muerte.

Las referencias goyescas en estos dibujos no se limitan a la visión esperpéntica con que son tratados los personajes. El mismo tema de la danza ofrece un referen-

⁵⁴ LAFUENTE FERRARI, E., “La situación y la estela del arte de Goya”, en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, catálogo de exposición, Madrid, 1947, pág. 130.

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ El cabello suelto se asocia a la voluptuosidad y es poseedor de un gran contenido erótico. Sobre este tema en la historia del arte y la literatura véase BORNAY, E., *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, 1994.

te iconográfico muy interesante. Si comparamos las figuras de danzarines del *Disparate alegre goyesco* [18] con las mujeres que bailan en los dibujos de Fernández podremos apreciar la semejanza. Bialostocki describe el grabado en los siguientes términos: “los bailarines y bailarinas están vestidos de “majas” y “majos”, pero es una burla. Las figuras de dos de los hombres son pesadas y groseras, mientras que el tercero, joven, actúa de modo exagerado, como un loco. Ninguno de ellos responde al noble concepto de elegancia, de juventud, de dignidad característico de los “majos” (...). En lugar de experimentar alegría, se tiene, más bien, la impresión de asistir a una “danza macabra””⁵⁷. En un principio, ni los temas, ni los ambientes, ni los personajes parecen conectar en forma alguna. Sin embargo, las mujeres de Fernández repiten la misma pose pesada, grosera, grotesca, exagerada y loca de los danzarines de Goya. Ciertamente, nuestro artista ha radicalizado la imagen, la ha vulgarizado simplificándola, despojándola del símbolo en definitiva, pero ha sabido captar y conservar el sentido último: la sensación de estar ante una “danza macabra”, o lo que es, en última instancia, “una alegoría lúgubre de la vida humana contemplada como una danza vertiginosa que entraña el riesgo de una desastrosa caída”⁵⁸.

El papel de las prostitutas en los mismos dibujos orgiásticos puede plantear también este aspecto ambivalente. En *Al mejor postor* [19] la atmósfera asfixiante que envuelve la escena contribuye sobremanera al efectismo de la misma: una mujer se desnuda en presencia de los esperpentos engolillados que la rodean apiñados, confundidos entre la maraña de líneas que apenas permite distinguirlos. Situada sobre una especie de plataforma iluminada se levanta la falda para mostrar el sexo desnudo a los hombres de toda condición que, expectantes, llenan la estancia: en primer término aparece un aristócrata con lujosa casaca y peluca empolvada recogida en una lazada, justo detrás distinguimos a otro personaje de rostro cadavérico, ataviado con una capa y un bicornio, y rodeando a la mujer unos tipos zafios a los que sólo vemos los rostros grotescos. Como en una escena de carnaval todos los estamentos reunidos e igualados por la lujuria. Pero una escena de estas características no quedaría completa sin la presencia de una figura emblemática dentro de los temas relacionados con la prostitución y las relaciones clandestinas: la vieja celestina que aparece en un primer plano, oculta tras el mantón que cubre su cabeza, agazapada, casi desapercibida y en cierto modo ajena a la “subasta” que se está celebrando. Podemos encontrar un punto de referencia para este dibujo en el *Capricho 14. Que sacrificio!* [20] en el que una joven inocente y sumisa acepta el cortejo de unos viejos deformes de aspecto grotesco que la pretenden como mocitos, acto que, para Goya, venía a ser otro tipo de prostitución. Pero en esta ocasión, de nuevo Fernández traslada la escena al ambiente del burdel, transformando la realidad pura y dura bajo la visión esperpéntica: cuan-

⁵⁷ “Disparate alegre...”, en AA. VV., *Goya, nuevas visiones*, op. cit., pág. 98.

⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 99.

do los instintos se desbordan, la frontera entre lo humano y lo animal se diluye y, en este momento, lo real y lo fantástico se confunden; los seres, como personajes de teatro, conviven con sus propias sombras, fantasmas que cobran vida independizándose de la materia; los rostros, más que nunca espejos del alma, se deforman como lo hace el hombre por dentro. Con la risa y la caricatura se consigue que un mundo de aparente fiesta, el carnaval de las pasiones humanas, aparezca trágico en extremo.

La relación del mundo goyesco con la realidad circundante es un aspecto que Fernández nunca pasa por alto. El artista sería consciente de los prejuicios cicateros que le rodeaban y, en contrapartida, presenta a una mujer goyesca en el extremo opuesto: atrevida, interesada, frívola, igualada con el hombre en el amor, e incluso, en muchas ocasiones, superior a él. En realidad, nuestro artista consideraba que, en el fondo, la mujer de su entorno era tan *femme fatale* como la de cualquier otro lugar; así en un artículo dedicado a las fiestas populares afirma:

(...) hasta en las huertas y cortijos más apartados pueden encontrarse sorprendentes remedos de *mujer fatal*⁵⁹,

corroborando, de esta manera, su visión de la esencia femenina sin apenas cambios en el tiempo.

Otro de los temas que suponía una preocupación esencial para Goya, como lo demuestra su obra, es el de la superstición y sus consecuencias: el gusto por los fenómenos extraños e incomprensibles, los ritos satánicos, aquelarres y demás contactos con el diablo y la muerte. Este tema será tratado por Fernández en varias ocasiones. En *Reunión diabólica* [21] un grupo de nobles, con idéntico indumento –la casaca oscura y la peluca de golilla–, como seres fabricados en serie sin diferencia alguna entre ellos, aparecen congregados, de espaldas al espectador, ante un altar que no podemos ver. Sobresaliendo por encima de sus cabezas, una imagen terrorífica de un esqueleto crucificado aún en estado putrefacto, preside la reunión. El carácter macabro, clandestino y tenebroso de la escena queda claro cuando comprobamos que en primer plano, semiocultas por una neblina fantasmagórica, se apiñan numerosas calaveras y huesos. Estamos pues ante la celebración de una especie de misa negra en la que las imágenes se han invertido⁶⁰: la figura de Cristo en la cruz ha sido sustituida por el diablo en forma de cadáver descompuesto, y la del sacerdote, por los oficiantes de este rito macabro. Resulta curioso constatar cómo Fernández ha representado a una clase poderosa, nobleza o autoridad, como los protagonistas-víctimas de un acto de superstición y creencias satánicas, generalmente atribuidas al pueblo inculto e intolerante. No obstante, en los *Caprichos* goyescos los nobles no salen muy bien

⁵⁹ “Toros, cañas, romerías y otros regocijos populares”, *El Sol de Antequera*, nº especial de Feria, Antequera, mayo 1945.

⁶⁰ Valeriano Bozal analiza la inversión de motivos iconográficos del mundo religioso en relación a uno de los dibujos, considerados preparatorios o antecedentes del *Capricho 70. Devota profesión*, en concreto el dibujo del Álbum B, *Brujas à bolar* [sic]. En *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 127.

parados; todo lo contrario. Goya, siguiendo a sus amigos ilustrados, se muestra tremendamente crítico con las clases poderosas improproductivas, explotadoras y tradicionalistas que se oponían, con su actitud, al progreso del país⁶¹, de modo que una práctica de este tipo contribuía a reforzar esa imagen negativa. Ningún estamento se libraba de la afición por los fenómenos sobrenaturales, gusto que alcanzaba incluso a los mismos ilustrados⁶².

Al analizar la deformidad esperpéntica de los personajes podemos constatar que ésta afecta sobre todo a los miembros de las altas esferas sociales, culturales o políticas, con especial ensañamiento si además son ancianos. Este tratamiento diferenciado es otra de las características de la obra de Goya con la que Fernández se sentía absolutamente identificado. Bozal lo plantea —en el caso goyesco— como un juego peculiar entre la belleza y la fealdad: “cuando más altos se encuentran los personajes en este peculiar sistema jerárquico, tanto más feos y bestiales, cuanto más bajos, más hermosos y sensuales. (...) las muchachas jóvenes que esperan la iniciación (...) o el matrimonio por interés (...), las prostitutas mismas, gozan de una atractiva belleza sensual, son deseables. (...) La deformidad se enseñoorea de frailes, alguaciles, brujos y brujas, aristócratas”⁶³. También la vejez entra en esta escala jerarquizada. Como indica Helman “raras veces representa Goya la vejez con simpatía o compasión (...) en las estampas caprichosas los viejos aparecen inútiles por ineptos y viciosos o presumidos y frívolos, defectos que chocan sobremanera en individuos que hace mucho tiempo alcanzaron la edad de la razón”⁶⁴. De esta manera, las mujeres de los dibujos de Fernández, como hemos visto, son sensuales incluso en los momentos de mayor degradación y rara vez pierden el atractivo. La deformidad física y moral se reserva para los viejos magistrados y nobles, viejos lascivos, arruinados por los vicios, ridículos ante la inadaptación al paso del tiempo.

Tenga o no tenga que ver con una postura moralista, lo cierto es que la complacencia de Fernández en estos temas no es gratuita. Con sus dibujos Fernández actúa en tres frentes: uno dirigido a los aspectos negativos de la sociedad que le rodeaba —los prejuicios, la hipocresía, el inmovilismo y la dejadez de las clases poderosas en los asuntos culturales, la intolerancia y la incultura—, como se recoge en su correspondencia y deja entrever en sus artículos; en otro frente, en íntima relación con el primero, combate contra sí mismo, contra sus problemas, su desesperanza, su desgan progresiva, la incomprensión de un entorno con el que mantiene relaciones de amor y de odio y, en definitiva, contra sus miedos, sus deseos ocultos, sus pasiones más íntimas; el tercer frente se hace eco de los otros, los une, los amplía y los generaliza, pues es el que atañe al hombre en general, a esas pasiones universales sin tiem-

⁶¹ HELMAN, E., *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, 1983, pág. 201.

⁶² *Ibíd.*, pág. 169.

⁶³ *Op. cit.*, pág. 133.

⁶⁴ *Op. cit.*, pág. 60.

po ni espacio, las pasiones más apropiadas para una sátira profunda, como indica Beruete y Moret: “la sátira es siempre más honda y trascendental cuando ataca los vicios, los prejuicios, las preocupaciones y las debilidades humanas de una manera general, que no cuando se fija en los individuos”⁶⁵.

Fernández encontró en la obra de Goya, en la forma de plasmar sus inquietudes, el lenguaje perfecto para sus propias inquietudes. Nuestro artista pudo comprobar cómo los temas e interrogantes planteados por el maestro aragonés no diferían sustancialmente de los que le preocupaban a él. Y es que las obras de Goya, como bien señalaba Eugenio d’Ors, “por su carácter, por la misma ley de su esencia estética, insértanse en la línea de una tradición antigua, pero abren al mismo tiempo las vías por donde ha pasado toda la pintura moderna y roturan el campo de una sensibilidad que todavía produce en nuestros días flores y frutos”⁶⁶. La clave de tales coincidencias estaba en el interés mútuo por el hombre, por los instintos y pasiones que le mostraban al desnudo, sin dobleces, primitivo, desbordado, tiranizado y al límite. Unas concepciones sin tiempo ni espacio, como las que se exponían en los *Caprichos*: “los legistas, los teólogos, los justicias, los eclesiásticos, los políticos, los médicos, los maestros y los discípulos, los usureros, los contrabandistas, los enamorados, los amantes y los burlados, los ricos y los pobres, los que mandan y los que obedecen, los de arriba y los de abajo, aparecen en estos *Caprichos* con una eterna actualidad, precisamente por lo que aquellas concepciones tienen de general y de humanas”⁶⁷.

En su empeño, que surge de la necesidad, el universo goyesco se presenta como una atalaya salida de un sueño. Es ese “mezclar vida y arte, transplantándose a éste en carne y sueño”, de que habla Ricardo Gullón en relación a Goya⁶⁸. Los dibujos, como los sueños que liberan de las angustias y los prejuicios, se convierten en “terapia” para Fernández, pues a través de ellos grita al mundo sin complejos.

Las similitudes temáticas, el contenido goyesco extraído, retomado y reconstruido según una visión actual por el artista, se completan con los referentes formales. Los dibujos de procesiones antequeranas son buena muestra de ello. Independientemente del valor etnológico y religioso, Fernández consigue trascender la anécdota a través de los valores plásticos. El paso de la Virgen del Socorro [22] sube por la calle empinada y estrecha, en la que no queda ni un solo espacio libre, ni siquiera en las ventanas desde las que casi puede tocarse el palio. Los fieles, apenas diferenciados, se han apiñado hasta transformarse en una masa que se compacta con la distancia sin perder las vibraciones que provoca el fervor. Verdaderamente pareciera que la multitud sube cuesta arriba el paso ayudando con su impulso a los “hermanacos”. El ambiente caldeado que se respira traspasa el espacio del dibujo y llega

⁶⁵ Goya grabador, op. cit., pág. 26.

⁶⁶ Goya, Picasso, Zabaleta, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 36.

⁶⁷ BERUETE Y MORET, A. de, Goya grabador, op. cit., págs. 26-27.

⁶⁸ De Goya al arte abstracto, Madrid, Seminario y Ediciones, 1972, pág. 24.

El fin de siglo bajo el espíritu de Goya. El pintor José M^a Fernández...

al espectador, situado en una posición elevada, por encima de la multitud anónima y al nivel de la imagen que se aleja. Ya prácticamente nada se distingue con claridad, pues sólo el fulgor de las bengalas y las velas encendidas iluminan el fondo nebuloso y mágico por el que está pasando la Virgen. Fernández consigue que el fervor se convierta en locura, como podemos apreciar en los únicos rostros que se pueden distinguir en primer término: ojos fuera de órbitas, bocas desencajadas, expresiones de delirio que traspasan el umbral de la fiesta e impregnan el ritual de tintes sobrenaturales.

Estas experiencias de fervor popular y colectivo debían impresionar intensamente la retina de nuestro artista, como pintor, habida cuenta de las características y posibilidades plásticas del momento, y como hombre afectado por el misterio que rodea una manifestación religiosa de estas dimensiones. De ahí que su interés se centre, en estos dibujos, en la energía taumatúrgica que movía a la multitud hasta el delirio, en el poder de la masa anónima pero protagonista, animada por fuerzas místicas procedentes de la divinidad. En este sentido, resulta indispensable y casi inevitable referirse de nuevo a la maestría de Goya con respecto a este tema, pues fue pionero en hacer de las masas las protagonistas de una historia sin héroes⁶⁹. El carácter de la multitud en las obras de Goya se manifiesta de acuerdo con las escenas que protagonizan: desde lo festivo del carnaval a lo sanguinario y enloquecido de la guerra, pasando por lo enigmático y oscuro de las procesiones y aquelarres⁷⁰. Pero siempre hay un punto en común en todas ellas: se trata de una "humanidad anónima, vulgar, pero sinceramente viva"⁷¹. Ese carácter vivo y activo de las masas constituye la característica más interesante y destacada de la visión goyesca. Lafuente Ferrari así lo cree: "es Goya el pintor en cuyos lienzos las masas se presentan por primera vez en acción, actuando por iniciativa propia y, lo que es más, apareciendo como único personaje del cuadro, como su agente colectivo. No se trata de masas pasivas ni devotas, sino de masas activas y agitadas (...) la masa, en las obras de Goya, no es un grupo anodino de comparsas en una comedia (...), sino que está llena de esa vida y esa violencia de que Goya sabe impregnar sus creaciones. Goya conoce al pueblo y sus resortes; lo pulsa y no ignora ni sus cambiantes aspectos ni sus trágicas alucinaciones"⁷².

Independientemente de la resolución técnica y plástica de las obras respectivas del maestro aragonés y de Fernández, resolución diferente, nos interesa en este momento el carácter vivo que adquiere la multitud en todo tipo de acontecimientos colectivos: es la fuerza del pueblo que se lanza a la calle movido por el fervor que alienta el enigma de la divinidad, por el cual acompaña a la imagen procesionada en el recorrido por la ciudad y empuja, y casi arrastra, a los pasos. No obstante, la acti-

⁶⁹ CHUECA GOITIA, F., "Goya y el paisaje", en AA. VV., *Goya, nuevas visiones...*, op. cit., pág. 158.

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ GÁLLEGO, J., "Algunos aspectos de Goya dibujante", en AA. VV., *Goya, nuevas visiones...*, op. cit., pág. 173.

⁷² *Antecedentes, coincidencias...*, op. cit., pág. 131.

vidad y agitación de las masas proviene de instancias superiores que atraen y absorben, a veces en un grado peligroso, y lo comprendemos al reparar en los rostros alucinados que en un momento de la subida por las cuestas se han vuelto para mirarnos. Nos debatimos de forma confusa entre la creencia firme en un verdadero fervor, sentido conscientemente, y el miedo a que éste supere a la razón y se convierta en la excusa de la intolerancia y el fanatismo.

Precisamente la intolerancia y el fanatismo, con todo el catálogo de horrores que se desprenden de estas prácticas, nutren sobradamente la temática relativa al carácter negro y abismal de una España ancestral y atávica. Como no podía ser de otra manera, de nuevo Goya aporta imágenes universales que encontramos en la obra de Fernández.

Los dibujos dedicados a la crítica eclesial, a medio camino entre la parodia carnavalesca y el ritual demoníaco, muestran esa cara oculta a la que nos referimos. La celebración del ritual en la iglesia, las prédicas desde el púlpito o desde el altar mayor para unos fieles diabescos, las ceremonias de bendición por parte de los obispos [23], las correrías nocturnas de los diablillos, todas estas escenas son planteadas como verdaderos aquelarres en una interpretación libre. Las formas del aquelarre en la obra goyesca son variadas, pero en todas existen personajes y elementos comunes. El óleo *Aquelarre* presenta la “encarnación del demonio en forma de macho cabrío sentado dominando un círculo de brujas que le han traído y presentan niños en diferentes estados de consunción”⁷³, mientras que en el *Aquelarre* de la Quinta del Sordo, “Satán aparece en forma de un enorme macho cabrío ataviado con hábito frailuno. Sus admiradoras se han reunido en conciliábulo para homenajearlo y él levanta la pezuña en gesto de saludo o bendición”⁷⁴ [24]. Nos interesa especialmente esta última forma del aquelarre por la relación que establece Goya entre el mundo brujeil y el religioso al vestir al macho cabrío de fraile. En los dibujos de Fernández no aparece de forma expresa el animal que encarna al diablo por excelencia, pero en su lugar, ocupando su puesto, el obispo, que conserva en el rostro cierto aire diabólico, representa directamente, sin la intercesión del símbolo, a la Iglesia.

De esta manera el obispo, y los acólitos que le acompañan, pasan a formar parte del universo infernal que en la obra de Goya poblaban además brujas, duendes, frailes y monjas. En el *Capricho 70. Devota profesión* [25], unos obispos grotescos con corozas, que hacen clara referencia a las mitras obispales, sostienen un gran libro bíblico con las tenazas, instrumentos con los que los verdugos torturaban a los reos de la Inquisición. Esta crítica a la intolerancia y la maldad promovida por la propia jerarquía eclesiástica se tiñe de un aire fantasmal porque, para Goya, ésta era la única comparación posible para explicar la barbarie. En otras ocasiones, Goya cuestionaba

⁷³ BARRIO-GARAY, J. L., “Antropofagia y hematofagia en la iconografía de Goya”, en AA. VV., *Goya, nuevas visiones...*, op. cit., pág. 74.

⁷⁴ BIHALJI-MERIN, O., op. cit., pág. 103.

el propio carácter de la liturgia como en el *Capricho 53. Qué pico de oro* [26], en el que “un loro predicador, la cabeza erguida, la pata derecha levantada para acentuar algún dicho sutil y ridículo, dirigido a unos religiosos que le escuchan extáticos”⁷⁵, y con el que el maestro hacía una crítica mordaz de los sermones extravagantes. Los ambientes fantasmales para los miembros de la Iglesia, el tratamiento demoníaco de los mismos, la utilización de la fuerza para inculcar la fe, el efecto hipnótico de unos sermones sin sentido, todo ello venía a manifestar, en última instancia, la inutilidad de una comunidad religiosa no sólo excesiva en número sino además mantenedora y promotora de la ignorancia.

Siguiendo este carácter crítico de la obra de Goya, no debe resultar extraño, a juzgar por las opiniones que hemos visto en sus artículos, que Fernández planteara en sus dibujos estas cuestiones que continuaban de actualidad. Sus obispos, como los machos cabríos de los aquelarres, o como el loro predicador, se dirigen a los acólitos con un poder congregador extraordinario, sobrenatural e hipnótico, que los homogeneiza anulando voluntades. No obstante, Fernández adorna siempre la crítica con la caricatura grotesca hasta el punto de que el espacio y los ritos sagrados se convierten en mascaradas.

Ese lado oscuro de la religión plagado de intolerancia, superstición, fanatismo, incultura e ingenuidad, hacía presente el mundo de los demonios y los monstruos sin necesidad de bajar a los infiernos o viajar a ultratumba. Esos demonios nacían del ser humano, eran el ser humano mismo, y por lo tanto convivía con ellos; esta cercanía era la que los hacía peligrosos. Aquí residía una de las grandezas de Goya: “lo demoníaco y lo brujeril no tienen en Goya (...) una fuente mítico-clásica. No se trata de una amenaza del más allá. La desesperanza de Goya consistió en que ni el paraíso ni el infierno eran para él instituciones de ultratumba. Las *Pinturas negras* no representan un macabro viaje al más allá: el infierno está aquí y ahora”⁷⁶.

Contra esa amenaza lo único que queda es el poder del exorcismo que los artistas consiguen con su propia obra. Los visionarios con cara de diablo [27], los obispos demoníacos, no hacen huir a los fieles porque éstos ya no disponen de su voluntad, no son conscientes del poder maligno de aquellos, porque les ciega una fuerza mayor. Sólo el artista, y nosotros con él, logramos descubrir la metamorfosis terrorífica. “Goya no creía, al realizar sus *Caprichos*, que las sátiras sirvieran para corregir vicios ni para ayudar a los virtuosos a precaverse contra los designios o astucias de los viciosos. Al dibujar y grabar las depravadas costumbres y ridículas supersticiones de sus contemporáneos, confiesa sus propios vicios y preocupaciones, odios y terrores, logrando de este modo liberarse de ellos”⁷⁷. Quizá, también Fernández pretendiera liberarse de los suyos.

⁷⁵ HELMAN, E., op. cit., pág. 83.

⁷⁶ BIHALJI-MERIN, O., op. cit., pág. 104.

⁷⁷ HELMAN, E., *Trasmundo...*, op. cit., pág. 152.

El cénit de los comportamientos intolerantes llega con las distintas formas de muerte, con las diferentes maneras de matar. Fernández descubre en las imágenes más crueles de la serie que la irracionalidad humana no tiene límites y que es en las formas de degradación a los más débiles, a los vencidos o a los seres marginales donde aquélla se manifiesta en una variedad escalofriante que llega a resultar, en ocasiones, alucinatoria.

De nuevo en esta ocasión y con la intención de plasmar en imágenes las consecuencias máximas de la irracionalidad, el artista contaba con la referencia inestimable de la obra goyesca. Los grabados de los *Desastres de la Guerra* constituyen una fuente de primera mano para los dibujos. Nunca la barbarie se había presentado con la pasión, la contundencia, la habilidad técnica y la capacidad de trascendencia con que lo había hecho Goya. Precisamente en esa capacidad expresiva y de trascendencia de lo anecdótico y los motivos reales residía la admiración de Fernández por la obra del maestro aragonés. Los *Desastres de la Guerra* partían de un acontecimiento de la historia española que sin embargo quedaba trascendido en pos de intereses que afectaban al ser humano independientemente de su particularidad, con validez por encima del espacio y del tiempo: “los *Desastres* constituyen una de las manifestaciones centrales, si no la central, de lo patético en la obra de Goya, constituyen una alternativa radical a lo sublime bélico y militar de las pinturas de la época y configuran una perspectiva desde la cual pensar y vivir la época moderna”⁷⁸. Es esta perspectiva abierta la que permite ver las estampas del XIX con plena vigencia en el XX. No es extraño, por tanto, que Fernández tuviera en ellas una fuente perfectamente comprendida para sus dibujos más negros.

Al mismo tiempo los *Desastres* venían a ser todo un catálogo de horrores, pues la muerte aparecía en toda su variedad. Bozal destaca este aspecto de la serie goyesca: “la muerte en sus diversas formas es el motivo persistente a lo largo de todas las estampas, el que “organiza” su recepción, su contemplación, el que resulta más evidente y dramático para quienes las miramos. (...) Goya no ha representado sólo muertes diversas, ha representado, como en una sinfonía trágica, las variaciones de la muerte”⁷⁹. El interés de Fernández en esta variedad de la muerte, o mejor, de las formas de ajusticiar a un ser humano, queda patente en los dibujos: empalamientos, crucifixiones, ahorcamientos, quema en la hoguera, masacres de inocentes ponen al descubierto la imaginación humana al servicio del terror.

Pero además, las referencias explícitas de algunos de los dibujos a los grabados los convierte en pequeños “homenajes” a la obra del maestro, y al mismo tiempo en retos personales para Fernández como pruebas de su propia afirmación como artista.

⁷⁸ BOZAL, V., *Goya y el gusto...*, op. cit., pág. 197.

⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 199.

El fin de siglo bajo el espíritu de Goya. El pintor José M^a Fernández...

Los ajusticiados [28-29] tienen su fuente en algunas de las estampas goyescas. El empalamiento del *Desastre 37. Esto es peor* [30] y el aguafuerte *El agarrotado* [31] proporcionan las referencias más directas, pero Fernández no copia sino que selecciona los elementos que más le interesan, como la desnudez de los ajusticiados o la actitud abatida del cuerpo y la cabeza sin vida, además de la propia forma de matar. En la concepción de los cuerpos, sin embargo, Fernández se distancia de Goya: los cuerpos torturados y salvajemente mutilados hasta la muerte de los grabados conservan, no obstante, la dignidad y el idealismo de las proporciones miguelangelescas y hercúleas, mientras que Fernández rompe con todo idealismo al presentar verdaderos despojos humanos, machacados por el tormento, consumidos, conservando apenas la piel y los huesos. Los personajes secundarios también son distintos: en el lugar ocupado por los militares franceses en los grabados de Goya aparecen unos personajes extraños, tal vez curas, de apariencia siniestra, ataviados con túnicas y bonetes, que avanzan como fantasmas alejándose de la terrible visión. En definitiva, todo en el dibujo gira alrededor de la barbarie humana: al espacio desolado, sin ningún tipo de referente reconocible o identificable, en el que se sitúan las figuras, se une la atmósfera densa y angustiosa que se respira.

A pesar de la escasez de referencias objetivas que permitan la identificación del lugar, el espacio en estos dibujos no es neutro sino que aparece cuajado de connotaciones dramáticas. Esta cualidad está presente en los grabados de Goya, en los que la naturaleza “contribuye de forma decisiva a crear el mundo, la atmósfera, dando sentido a los acontecimientos mismos (...) Los campos yermos enfatizan lo terrible de la muerte (...) contribuyen de forma decisiva a perfilar el patetismo de las escenas”⁸⁰. De esta forma, los dibujos en que a la espantosa muerte de los reos se ha unido la aridez de un campo yermo, separado del cielo por una tenue línea de horizonte que apenas los distingue, se resuelven técnicamente de la misma forma, a base de trazos fuertes y ágiles. Ni siquiera la presencia de testigos o verdugos logra romper el protagonismo de la muerte que llega a ser absoluto en *Ajusticiado en la horca* [32], no sólo por la dureza de la escena representada sino también por el tratamiento de la misma. Dos personajes de aspecto siniestro, vestidos con largos abrigos y pañuelos extraños anudados en la cabeza, de los que no podemos distinguir su sexo, se han topado en su camino con una visión espeluznante: el cadáver de un reo, ya en estado de descomposición, aún colgado de la horca. Fernández sitúa a las figuras en un espacio inmenso, ilimitado, que aumenta la sensación de desolación y soledad, y lo envuelve con la oscuridad de la noche que apenas permite ver. En el tratamiento del dibujo, a base de trazos decididos, y de la luz irreal, filtrada a través de los nubarrones, el artista busca el efecto de las estampas en una tonalidad cercana a la grisalla.

⁸⁰ *Ibíd.*, págs. 213-214.

Con estos elementos no es extraño llegar a la conclusión de que el artista está representando una aparición fantasmagórica de la Muerte. En el artículo, ya mencionado, que Fernández dedicó a la plaza de San Francisco se hacía referencia a este tipo de fenómenos, producto de la superstición y fruto de las mentes atribuladas:

El último reo ajusticiado en la plaza de San Francisco, fue el *Cedacero*, y hay todavía quien cree percibir, al atravesar la plaza solitaria en la noche avanzada, el eco siniestro de los gritos de aquel desgraciado: ¡No lo perdono!, ¡no lo perdono...!⁸¹

Precisamente, corroborando esa idea, uno de los personajes del dibujo, vuelve la cabeza para cerciorarse de la espeluznante visión.

Nos referíamos a la comunión entre el carácter de las escenas y el espacio o el ambiente en el que se desenvolvían. Nada en los dibujos es arbitrario. En este sentido, la misma naturaleza, con su evidente valor expresivo, participa y contribuye a crear ese carácter. También para este aspecto, Fernández encuentra en la concepción goyesca de la naturaleza el referente adecuado para sus dibujos: “por una parte, pierde en buena medida su determinación narrativa y se hace mucho más abstracta; por otra, de acuerdo con este cambio, se comporta de manera mucho más expresiva y se valora ante todo como atmósfera”⁸². Pero hay un elemento de la naturaleza que, tratándose de ajusticiamientos, adquiere una significación añadida: el árbol que, como en los *Desastres* de Goya, “se convierte en un factor expresivo, también él forma parte de la atmósfera que da sentido pleno a la escena. Formar parte de la atmósfera no es cuestión estrictamente iconográfica: la disposición del árbol, su destacar tenebroso en la tenebrosidad misma del paisaje se aúna con la fisonomía desnuda, enfatizando la expresividad general de la escena. El árbol es elemento de composición e ingrediente del valor semántico de la imagen”⁸³. En los dibujos, los instrumentos de muerte, la horca, las cruces, los garrotes son árboles desmochados y secos, sin vida, como las víctimas ahorcadas, atadas o crucificadas: “aparecen sus ramas a veces tronchadas, como las vidas humanas, descortezados los troncos, mutilados o caídos, como los cadáveres que en ellos han sido torturados o ejecutados (...) El árbol, torturado él, es el elemento de la tortura: la naturaleza terrible se hace una con el torturado, como si el del horror fuera el único mundo posible”⁸⁴.

Otro recurso que emplea Fernández para dotar de una inmediatez absoluta a la muerte es la utilización de los primeros planos centrados en el ajusticiado, de tal manera que lo que pudiera parecer anecdótico se convierte en paradigma. Se trata de un procedimiento utilizado por Goya en los *Desastres*: “los sitúa en primer plano,

⁸¹ “La calle de Estepa y las plazas de San Sebastián y San Francisco”, *El Sol de Antequera*, nº extra de feria, Antequera, agosto 1944.

⁸² BOZAL, V., “El árbol goyesco”, en AA. VV., *Goya, nuevas visiones...*, op. cit., pág. 127.

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ *Ibíd.*, págs. 129-130.

pero los convierte a la vez en horizonte y nunca en marco para la presentación del héroe y la batalla (...). La figura del moribundo o de los desconsolados se recorta en un cielo plomizo que hace de ella una figura emblemática”⁸⁵. La confrontación con la muerte se vuelve definitiva, casi podríamos decir que brutal, en los primeros planos [29]. Como despojos humanos, los ahorcados penden de la horca de la que sólo vemos parte de la soga. En ellos Fernández elimina todo elemento superfluo y accesorio que pudiera distraer de algún modo al espectador de la contemplación pura y dura del sufrimiento más atroz. Pero la sensación de horror que se desprende de las escenas no tiene la misma intensidad en ambas. La imagen del ajusticiado del primero de los dibujos es mucho más expresionista, y por lo tanto impresiona con mayor contundencia: el rostro, que aún conserva el gesto de pavor que desencajó la boca en los estertores de la muerte, presenta los rasgos espeluznantes que el avanzado estado de descomposición va marcando, y los cabellos, erizados como púas, semejan los ramalazos que conforman el cielo encrespado. El impacto de la imagen aumenta cuando comprobamos que la figura incorpórea del ahorcado parece balancearse con el viento. De nuevo Fernández pudo hacer uso del referente que le proporcionaban los *Desastres* goyescos, por ejemplo el rostro del ahorcado del *Desastre 32. Por qué?* [33], con el que el de nuestro dibujo presenta evidentes similitudes. Sin embargo, en el ajusticiado del segundo de los dibujos, Fernández apenas carga las tintas: el cuerpo, apenas esbozado, pende de la cuerda sin vida, con la cabeza inclinada, pero el artista no se recrea en lo terrible de la muerte y oculta su rostro colocándolo de perfil y en sombra. De esta forma, se plantea una dicotomía entre lo real y lo soñado o imaginado, entre la contemplación veraz de la muerte y la alucinación de una aparición fantasmagórica, un juego entre lo cercano y lo extraño que, en definitiva, no era menos real que la experiencia vivida conscientemente.

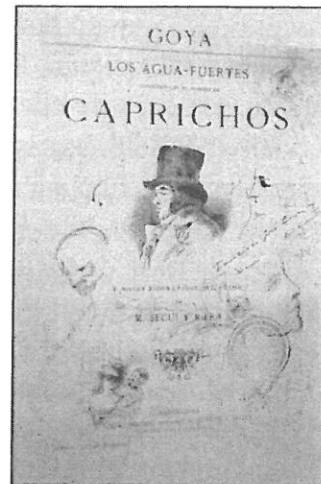
Desde los dibujos primeros en los que un joven Fernández homenajeaba a su admirado maestro con una madurez prometedor, con la sinceridad y honestidad de un artista que quiere abrirse camino como creador, hasta esta obra sombría, mezcla de horror y sarcasmo, Fernández recorrió un largo camino. Evidentemente no están todas las imágenes que son, pero en todas ellas está presente Goya.

⁸⁵ BOZAL, V., *Goya y el gusto...*, op. cit., págs. 202-203.

Belén Ruiz Garrido



1. J. M.º Fernández. Retrato de Goya, 1896.



2. J. M.º Fernández. Dibujos sobre portadilla del coleccionable Goya. Caprichos, h. 1901.



3. J. M.º Fernández. Sátiro grotesco (serie Mitología y Antigüedad), 1914-15.



4. Goya. Fantasma bailando con castañuelas.



5. J. M.º Fernández. Noche de San Juan (serie Fiesta y transgresión).



6. Goya. Disparate 1. Disparate femenino.



7. Goya Capricho 20. Ya van desplumados.

El fin de siglo bajo el espíritu de Goya. El pintor José M^a Fernández...



8. J. M^a Fernández. Locura de carnaval (serie Fiesta y transgresión).



9. J. M^a Fernández. Tétrica pareja de carnaval (serie Fiesta y transgresión).



10. Goya. El entierro de la sardina.



11. J. M^a Fernández. Máscaras cadavéricas (serie Fiesta y transgresión).



12. Goya. Desastres de la Guerra 69. Nada.

Belén Ruiz Garrido



13. J. Mª Fernández. Hasta la muerte (serie La España Profunda).



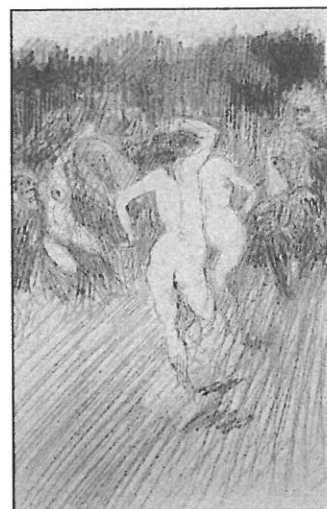
14. Goya. Capricho 27. Quien más rendido?



15. Goya Capricho 55. Hasta la muerte.



16. J. Mª Fernández. Esperpento noble con mujer desnuda (serie La España Profunda).



17. J. Mª Fernández. Bacanal macabra (serie La España Profunda).



18. Goya. Disparate alegre.

El fin de siglo bajo el espíritu de Goya. El pintor José M^a Fernández...



19. J. M^a Fernández. Al mejor postor (serie La España Profunda).



20. Goya. Capricho 14. Que sacrificio!



21. J. M^a Fernández. Reunión diabólica (serie La España Profunda).



22. J. M^a Fernández. La "Vega" de la Virgen del Socorro (serie La España Profunda).



23. J. M^a Fernández. Masquerada eclesiástica (serie La España Profunda).



24. Goya. Aquelarre.



25. Goya. Capricho 70. Devota profesión.



26. Goya. Capricho 53. Que pico de oro.



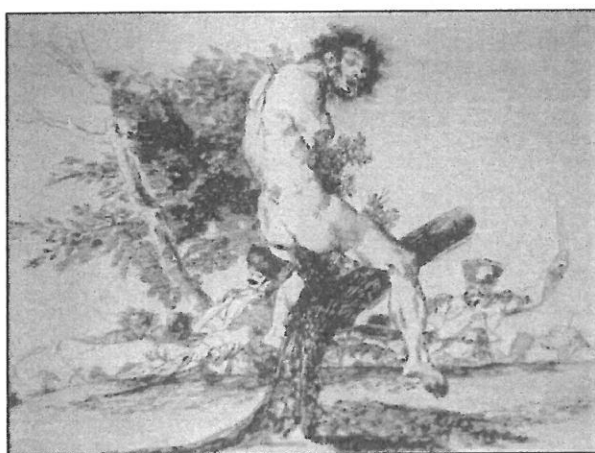
27. J. Mª Fernández. Prédicas visionarias (serie La España Profunda).



28. J. Mª Fernández. Ajusticiado a garrote vil (serie La España Profunda).



29. J. Mª Fernández. Ahorcado (serie La España Profunda).

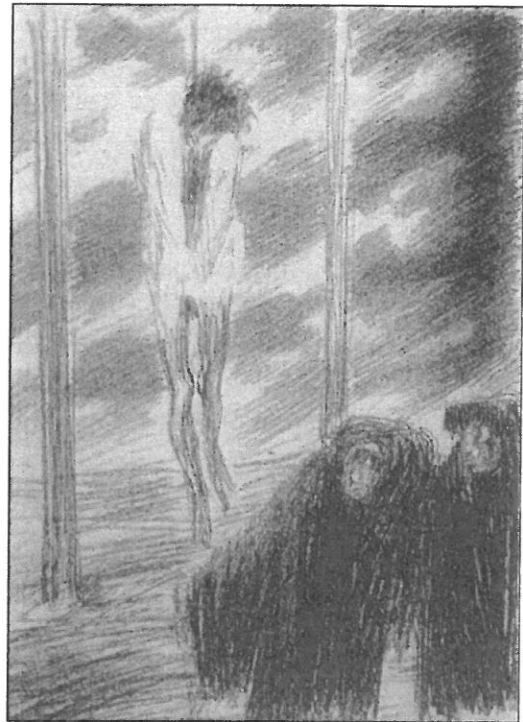


30. Goya. Desastre 37. Esto es peor.

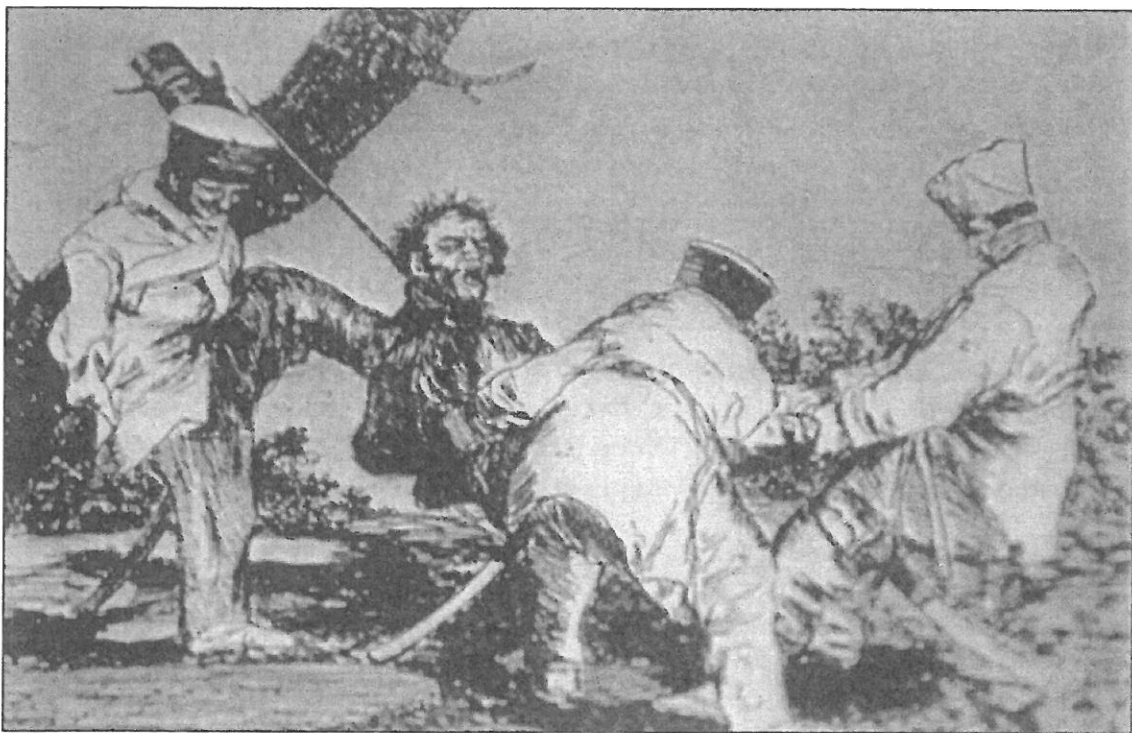
El fin de siglo bajo el espíritu de Goya. El pintor José M^a Fernández...



31. Goya. El agarrotado.



32. J. M^a Fernández. Ajusticiado en la horca (serie La España Profunda).



33. Goya. Desastre 32. Por qué?