




Goya

y su contexto



Obsequio á el maestro [detalle].
Caprichos [estampa], 47, 1797-1798,
aguafuerte, aguatinta bruñida y escopio
(o buril), 306 x 201 mm [papel].

Goya

y su contexto

**Seminario internacional
sobre
Goya y su contexto**

ZARAGOZA, 27, 28, 29 DE OCTUBRE DE 2011

Instituciones organizadoras

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» y FUNDACIÓN GOYA EN ARAGÓN

Comité científico

DRA. M.^a DOLORES ALBIAC

Profesora titular del Departamento de Filología Española, Universidad de Zaragoza

DR. GONZALO M. BORRÁS GUALIS

Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza

DR. VALERIANO BOZAL

Catedrático de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid

DR. JUAN CARRETE PARRONDO

Doctor en Historia

Comité ejecutivo

DR. GONZALO M. BORRÁS GUALIS

DR. JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ

LCDA. REGINA LUIS RÚA

*Miembros del «Grupo consolidado de investigación Vestigium»,
del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*

Secretaría

Institución «Fernando el Católico»

Diputación de Zaragoza

Plaza de España, 2. 50071 Zaragoza

Goya

y su contexto

Seminario internacional celebrado en la Institución «Fernando el Católico»
de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011

....



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza
ZARAGOZA, 2013

Publicación número 3263 de la Institución «Fernando el Católico»,
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 · 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79 · Fax [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
www. ifc.dpz.es

© Los autores

© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico»

ISBN: 978-84-9911-252-7

DEPÓSITO LEGAL: Z 1566-2013

PREIMPRESIÓN: Fototype, S.L.

IMPRESIÓN: Huella Digital, S.L. Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA. UNIÓN EUROPEA

PRESENTACIÓN

DURANTE LOS DÍAS 27, 28 Y 29 DE OCTURE DE 2011 se celebró en la Institución «Fernando el Católico» de Zaragoza el *Seminario Internacional sobre Goya y su contexto*, dedicado a la figura de Francisco de Goya desde el contexto social, cultural, político y artístico de la época.

El Seminario fue organizado por la Institución «Fernando el Católico» y la Fundación Goya en Aragón. Conscientes de la necesidad de ahondar y poner en común ciertos estudios hasta ahora poco conocidos en torno a Francisco de Goya, celebraron este foro dirigido por los profesores Gonzalo M. Borrás Gualis y Juan Carlos Lozano López. Dicho seminario contó con un comité científico formado por diversos especialistas que ofrecieron interesantes ponencias dentro del marco del encuentro.

El entorno del pintor en los diferentes enclaves en los que vivió, los políticos y las costumbres del momento, además de los apuntes acerca de prácticas artísticas, la problemática de ciertas atribuciones, las interpretaciones de sus estampas o de las pinturas negras, o cómo todo lo que Goya vivió y representó en sus obras se ha reflejado en artistas posteriores a él, se trató en el curso que presentamos en este volumen de actas, para que los investigadores y estudiosos de la figura de Francisco de Goya cuenten con otra publicación de referencia.

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»
FUNDACIÓN GOYA EN ARAGÓN

ÍNDICE

Cruzas del occidente hasta la aurora (Homenaje a René Andioc) por MARÍA-DOLORES ALBIAC BLANCO	9
--	---

Sección 1.ª. Goya: Contexto cultural

Ponencias

Sobre la «construcción» de la imagen de Goya: algunos usos y abusos, por JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS	17
Páginas y lienzos. La organización de la felicidad en la literatura ilustrada, por MARÍA-DOLORES ALBIAC BLANCO	39

Comunicaciones

El círculo de amistades de Goya en Zaragoza entre 1746-1775, por REGINA LUIS RÚA	69
El <i>Cuaderno italiano</i> : memorias de viaje y apuntes íntimos, por MALENA MANRIQUE ARA	81
<i>El Coliseo de Comedias de Zaragoza en llamas</i> : óleo de Goya y signo de su tiempo, por ERNESTO VIAMONTE LUCIENTES	93
<i>Floridablanca</i> por Goya. Retrato de un hombre de estado, por CRISTÓBAL BELDA NAVARRO	113
Usos e impacto de la indumentaria teatral a través de la estampa: la <i>Colección de Trages Españoles</i> de Luis Paret y Alcázar, por ALEJANDRO MARTÍNEZ PÉREZ	137
Los comentarios manuscritos del siglo XIX a los <i>Caprichos</i> : ¿desvíos o clave de interpretación del sentido oculto de los grabados?, por HELMUT C. JACOBS	155

La <i>Tauromaquia</i> de Goya a la luz de su contexto: el problema de la interpretación, por OZVAN BOTTOIS	177
El entorno político y social en los contenidos de las <i>Pinturas Negras</i> de Goya, por CARLOS FORADADA	193
Una época convulsa de la sociedad española a través de la figura de Goya en el cine, por EVA OTERO VÁZQUEZ	211

Sección 2.ª. Goya: Contexto artístico

Ponencias

La estela de Goya, por VALERIANO BOZAL	225
De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto, por JUAN CARRETE PARRONDO	239

Comunicaciones

Deshacer y rehacer un <i>puzzle</i> : a propósito de la atribución a Goya de las pechinas de Calatayud, Muel y Remolinos (Zaragoza), por JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ	249
Goya y el ambiente artístico romano, por PAOLO ERASMO MANGIANTE	285
<i>El pintor filósofo y el filósofo pintor</i> . La influencia de la teoría artística de Mengs en los retratos de Goya, por NOEMÍ CINELLI	301
La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando Goya era profesor (1785-1797), por ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ	317
Asensio Julià (1753-1832): notas al margen de un artista en el olvido, por JUAN LUIS BLANCO MOZO	343
La fallida traducción española de los tratados de Vicente Requeno (1743-1811) sobre la encáustica (1785-1799), por ANTONIO ASTORGANO ABAJO	369
Buscando estrategias para esclarecer personalidades artísticas en Aragón en tiempos de Goya, por JOSÉ IGNACIO CALVO RUATA	391
El escultor Juan Adán y su entorno familiar, por REBECA CARRETERO CALVO	411
<i>Estragos de la guerra</i> : La mirada lúcida de Goya y Dix por CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO	429
Goya según Antonio Saura, por JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ	445

CRUZAS DEL OCCIDENTE HASTA LA AURORA (HOMENAJE A RENÉ ANDIOC)

MARÍA-DOLORES ALBIAC BLANCO

ESTE SEMINARIO, tan cuidadosamente pensado y preparado por el Dr. D. Gonzalo Borrás Gualis y el grupo de estudiosos y colaboradores que trabajan con él y que cuenta con el patrocinio de instituciones arraigadas en la vida cultural de nuestra tierra, debió haberlo inaugurado el Dr. René Andioc y así fue inicialmente anunciado. El hilo que unía al investigador nacido en Cervère con la vida se rompió el 14 de marzo de 2011 en Mirepoix-sur-Tarn, privándonos —por pocos meses— de la sabiduría de sus palabras, de la generosidad con que compartía datos, experiencia y opiniones, y dejándonos huérfanos de la sonriente cordialidad de su presencia. Ante la imposibilidad de contar con el Profesor René Andioc, el Director de las jornadas tomó la feliz decisión de dedicarlas a su memoria.

René Andioc recibe hoy el homenaje de los estudiosos porque fue un maestro excepcional. Perteneció a esa escuela de hispanistas franceses en la que el estudio de lo literario no se entiende sino en el marco interdisciplinar que pone en relación al autor, el tiempo y las plurales tradiciones en que se produce la obra. Los que tuvimos la suerte de conocerlo y tratarlo sabemos que René Andioc trabajaba y buscaba información en bibliotecas, en archivos, en tenderetes de lance, en librerías y hasta en los papeles rotos de las calles, que decía Cervantes; observaba el urbanismo, la traza de los edificios, analizaba el arte, el mundo de las ideas y el del pensamiento, y lo mismo estudiaba la evolución de la escritura de un autor que la composición del papel de un manuscrito o de una tinta. Trabajó siempre con rigor y pulcritud hasta hacerse con el último dato que pudiera guiarlo para entender cabalmente la literatura y el arte, a los que tan gozosos esfuerzos dedicó. Su gran erudición era, en realidad, el basamento que le aseguraba en su labor de analista y de intérprete porque René Andioc fue un gran historiador que sacaba conclusiones y que buscaba, siempre, aquella unidad de coherencia de la que hablaba Juan Pablo Forner.

René Andioc fue parte del hispanismo extranjero que Jean François Botrel llamó con agudeza el «hispanismo de sustitución»; lo conformaron un esforzado grupo de investigadores que se dedicó a estudiar etapas de la literatura y la historia de España que venían siendo condenadas por la mentalidad ultramontana y por los anatemas del —por otra parte— muy sabio Marcelino Menéndez Pelayo. El siglo XVIII español fue considerado por el erudito santanderino y por el nacionalcatolicismo franquista como uno de los siglos equivocados de nuestra historia. Consecuentemente, no se estudiaba y cuando se hacía era con falsilla.

Los hispanistas franceses empezaron a incorporar el estudio del XVIII gracias a la sabiduría de Raymond Foulché-Delbosc, de la mano de Jean Sarrailh —un combatiente de la Resistencia francesa, luego Director General de Enseñanza Universitaria en 1945— que propició los estudios con criterios marcadamente progresistas en el ámbito de la *civilisation*. Y el hecho de que su recordado libro, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIè siècle*, de 1954 (traducido al español por Antonio Alatorre en 1957), haya sido ampliamente superado, no debe empañar la importancia que su estudio tuvo para despertar las vocaciones de quienes formaron una generación de maestros como Albert Dérozier, Georges y Paula Demerson, Marcelin Defourneaux o Paul Guinard. Sus continuadores —René Andioc entre ellos— han contribuido a conocer con rigor y metodología propia la historia del teatro, la del libro, la de la religiosidad española, o entender mejor la crisis que recorrió el siglo y dio caracteres tan contradictorios como el de Forner, habitualmente mal entendido, frecuentemente no leído y peor tratado, y al que tan esclarecedores trabajos dedicó François Lopez, colega y amigo fraterno de René Andioc. Cuando los españoles nos incorporamos a esa rigurosa tarea de estudio con los colegas franceses, ingleses, alemanes, italianos... se inauguró, de nuevo en palabras de François Botrel, el «hispanismo de cooperación».

Para todos los dieciochistas René Andioc es ejemplo del trabajo bien hecho y para ilustrar mejor su voluntad de exactitud pondré un ejemplo revelador y, por demás, conocido: cuando estudió el epistolario de Leandro Fernández de Moratín observó ciertos cambios de letra y tinta que se intercalaban en la correspondencia que coquetamente guardaba para su publicación. René Andioc se percató de que, misteriosamente, había cartas tempranas escritas con la misma letra y tinta usada en escritos posteriores. Analizó la evolución de su letra (más grande cuando, con la edad, precisó gafas) y las mezclas que en cada periodo usaba para hacer la tinta y, con todo ello, llegó a la conclusión de que la vanidad de don Leandro había incluido cartas «falsas». No quedaba duda de que una porción de ellas fueron ideadas tardíamente, como demostraban

los cotejos de letra y tinta, pero las fechó con anterioridad, para hacerlas pasar por epístolas tempranas y anteriores a ciertos acontecimientos que parecen prever. Con este engaño quiso presentarse a la posteridad como un clarividente y perspicaz analista, capaz de anunciar las consecuencias de tal o cual situación española o europea, y como un intelectual osado y valiente. La presunción del dramaturgo por pasar a la historia como ese gran conocedor de los ritmos de la política y la estasiología, se vio truncada por el escrupuloso trabajo y la fecunda inteligencia del Profesor Andioc, su gran estudioso y, a la fecha, el mejor conocedor de su obra.

René Andioc valoraba hasta la última tilde; sus trabajos demuestran el compromiso que mantuvo el investigador con el rigor y el progreso. Porque lo cierto es que René Andioc fue un intelectual comprometido con la sociedad, la francesa, la española, la de cualquier rincón del globo. El suyo fue un compromiso militante y solidario, patente en la convicción con que combatió errores e injusticias, comprobable en la generosidad con que ayudó, con desprendimiento, a estudiantes, investigadores y colegas. Lo que investigaba y aprendía lo contaba y lo compartía con quien lo necesitara, aun antes de publicarlo. No le preocupó que aprovecharan científicamente sus hallazgos, pero sufrió un dolor intenso cuando le robaron las cartas autógrafas de don Leandro que guardaba como un tesoro. Le amargó no haber podido preservar un patrimonio español del que se consideraba depositario y así lo dejó escrito.

Era un hombre guapo, divertido, dicharachero y amante de las risas. El hispanista catalano-francés, de la Cerdaña, que gustaba el español más castizo, mejor pronunciado y empleado con más exactitud y chispa que se pueda imaginar. Nadie escribía cartas como él; las suyas desplegaban un estilo y un garbo capaz de dar envidia al mismísimo don Leandro.

René Andioc es una luz que nos regaló ese azar, a veces feliz, que rige el mundo; una suerte de sol para los planetas y pequeños meteoritos galácticos que, trabajosamente y con varia fortuna, nos movemos en la órbita del dieciochismo. En un año nos han dejado huérfanos de su magisterio François Lopez, Rinaldo Frolidi y René Andioc. Este nos ha regalado, para seguir con él, a Annie, su esposa, la amiga cálida y generosa de cuantos fuimos sus discípulos y amigos.

Como buen ilustrado René Andioc fue un buen materialista, sensible y sensualista, dialogador y tolerante, como le ordenó ser Locke; pero creo que alguna duda debía albergar acerca de la posibilidad de un retorno a este mundo, de cuya gran cadena fue eslabón de gozne, y por eso se ha dejado un deber por hacer, que él sabe que yo le tengo en cuenta: nos debe la edición, comentada,

.....

anotada y completa de *La derrota de los pedantes*. Apolo, el sol, la luz, cumplen su giro anual y luego vuelven. René vive ya en un permanente regreso, que se cumple cada vez que leemos sus libros, trabajamos en sus temas, lo citamos... Y es tal la cantidad y hondura de su rastro que, igual que nosotros, dialogarán con él nuestros hijos y los hijos de los hijos de nuestros hijos. *Terra sit levis*.

GOYA Y SU CONTEXTO



Sección Primera

GOYA: CONTEXTO CULTURAL



PONENCIAS

SOBRE LA «CONSTRUCCIÓN» DE LA IMAGEN DE GOYA: ALGUNOS USOS Y ABUSOS

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
(CSIC [Madrid])

Resumen. En este trabajo se hace un recorrido crítico por algunos de los textos que han contribuido a la elaboración de las distintas imágenes de Goya (los de Carderera, Somoza, Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors, Ortega y Gasset, entre otros), así como por las interpretaciones que de la época ilustrada se han realizado desde la figura del pintor.

Palabras clave. Goya, Imagen, Historiografía.

Abstract. This work is a critical tour by some of the texts that have contributed to the development of the various images of Goya (Carderera, Somoza, Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors, Ortega y Gasset, among others), as well as the interpretations of the illustrated era have been made from the figure of the painter.

Keywords. Goya, Image, Historiography.

De lo que trataré a continuación es de algunas de las distintas interpretaciones que se han dado de la obra y de la personalidad del pintor aragonés. Son fragmentos de historia de la percepción de Goya; ejemplos que se han convertido en imágenes de la «realidad Goya». Pero también de cómo su figura y esas elaboraciones han buscado explicar la época que le tocó vivir e incluso otras, a menudo con poca fortuna, pues, con frecuencia, el estudio de su producción y figura se hizo descontextualizado o con conocimiento parcial e insuficiente del tiempo en que vivió. Se trata, por tanto, de un proceso que tiene dos direcciones¹.

A lo señalado hay que añadir las dificultades que devienen de querer insertarlo en un periodo histórico y artístico tan complejo como el del cambio

¹ GLENDINNING, N. inició, en parte, este estudio con su libro *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1983, de modo que las páginas que siguen, además de estar en deuda con él, solo intentan, aunque parcialmente, avanzar en una dirección que él desarrolló menos. Solo atenderé a unos pocos casos, por ser significativos de líneas y maneras de actuar o por su impacto en la construcción de la imagen de Goya.

del siglo XVIII al XIX. No es ajeno a esta dificultad el que, acostumbrados y cómodos como estamos en los grandes periodos estéticos e historiográficos, esas décadas aún sigan relativamente en el limbo de la indeterminación, sin saber muy bien cómo calificarlas ni caracterizarlas, pues lo que se entiende —quizá de forma demasiado estrecha— como Ilustración, no se ajusta tanto a ello, pero tampoco estamos ya en los tiempos del Romanticismo.

Por otro lado, a pesar de las investigaciones que se han hecho sobre su vida, todavía hoy resulta difícil separar lo que es real y comprobado, de lo que es ficción y leyenda en la imagen que se tiene del pintor. Pero si las interpretaciones fantásticas obstaculizan el conocimiento de su personalidad y de su obra, dan también información sobre el mecanismo mediante el cual es necesario dotar de una imagen autoral a la producción artística. La firma autoriza una obra, pero la firma necesita una biografía y esa biografía que está detrás de la firma da mayor seguridad y puede emplearse para explicar la obra, y viceversa. Por eso, cuando no se tienen noticias fidedignas sobre el autor, o se conocen pocas, se recurre a la invención y a la suposición, porque es necesario completar el retrato y el relato de la vida y la obra. Es necesario ajustar el objeto de estudio a las convenciones historiográficas. Pero si no se tiene información fiable, se trabaja entonces, aunque quizá no se sea consciente de ello, en la elaboración de un mito, que se ajusta a las ideas del momento en que se realizan los distintos relatos. Por otra parte, como ya se adelantó, el objeto de la invención suele servir para explicar (o al menos para intentarlo) el momento histórico del que elabora el retrato.

La obra de Goya, al menos parte de ella, ha servido para ilustrar algunas de las pasiones humanas y algunos de los extremos a los que pueden llegar los individuos. Se han convertido en iconos que representan actitudes, conductas y desafueros. Quizá el más consolidado tenga que ver con las imágenes acerca de la guerra: la plasmación de su punto de vista ha traspasado el localismo y el momento histórico del conflicto bélico concreto para erigirse en paradigma capaz de representar los horrores de la guerra y suplantar la descripción literaria de los hechos. Su formulación ha superado las de otros artistas y escritores, y pone de relieve la «ruina de la palabra» a la hora de transmitir la experiencia devastadora de la guerra, lo que implica también la crisis de los registros literarios tal y como se conocían hasta entonces². Que sus imágenes hayan quedado como representación del desastre bélico, del proceso de invisibilidad del individuo y su

² BLANCHOT, M., *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila editores, 1990; SANTIÁÑEZ, N., *Goya/ Clausewitz. Paradigmas de la guerra absoluta*, Barcelona, Alpha Decay, 2009, y ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., «1808-1814. Escritores en guerra. El concurso nacional por los Sitios de

entorno, manifiesta, por otra parte, las limitaciones de los lenguajes y de las imágenes tradicionales para expresar satisfactoriamente un escenario de guerra total, así como sus consecuencias.

Por lo que respecta a la falta de noticias para escribir su biografía, se recurrió al expediente de la fabulación para llenar los huecos que quedaban en el discurso cronológico. Conviene tener en cuenta que, aunque las apelaciones a contar la verdad histórica son constantes, en rigor, el concepto moderno de historia y el de historiador no comienzan a forjarse hasta muy entrado el siglo XIX, así como los instrumentos adecuados para trabajar desde la aparente y buscada objetividad. Por eso, para escribir las biografías de personajes famosos se recurría a modelos previos, ya fueran los de los clásicos, ya otros formatos literarios que, por lo general, mezclaban la ficción con el recuerdo y el dato conocido. En el caso de Goya, Valentín Carderera, su primer biógrafo, parece haber tomado como referente para reproducir una vida tormentosa de artista rebelde la autobiografía de Benvenuto Cellini, abundante en invenciones y exageraciones.

Como se sabe, de Goya se comenzó a hablar y a escribir ya en el mismo siglo XVIII, por lo general de forma positiva, aunque hubo también voces discordantes que criticaban su apresuramiento o que pintara con instrumentos no ortodoxos, como con cuchillos o con los dedos. Es el caso de Juan Antonio Ceán Bermúdez, que, sin embargo, se refirió a su arte como el resultado de una «pasión insaciable», apuntando a algo que después otros han desarrollado: a su capacidad para pintarlo todo. Hubo quien, como José Mor de Fuentes en 1799, relacionó parte de su pintura con la poesía sensista del momento, de la que eran modelos los poemas sobre las estaciones de Gessner y Thomson, lo que muestra que, al menos la parte de su obra paisajista, descriptiva de la naturaleza a veces sublime, encajaba perfectamente con la sensibilidad emocional del fin de siglo que entonces practicaban casi todos los escritores y artistas. Desde esta perspectiva, Goya era un artista integrado en la estética de la época, como tantos otros, y conforme con el objetivo moral que se otorgaba al arte, como demuestran sus sátiras y caprichos. Sin embargo, éstos recibieron opiniones dispares, como se puede comprobar en el *Semanario Patriótico* de Cádiz, del 27 de marzo de 1811. Si hubo quien los rechazó por no entender su lenguaje o los consideró obra de un loco, otros, como Gregorio González Azaola, destacaron ya algo que se recuperó más tarde: la inquietud que producía desconocer el significado y el sentido de las imágenes, que la interpretación de las sátiras quedara abierta a la

Zaragoza», *El comienzo de la Guerra de la Independencia*, Emilio de Diego y José Luis Martínez Sanz (ed.), Madrid, Actas, 2009, pp. 589-626.

capacidad de cada uno, no tener certidumbre del significado de lo que se veía³. En realidad, se puede hablar de que desafían al espectador con sus significaciones no cerradas y que producen tantos sentidos como intérpretes los miran.

La imagen de Goya se creó desde su obra, imagen contradictoria al no saber cómo integrar aspectos y manifestaciones artísticas tan variadas y disímiles. La dificultad estribaba en integrar las facetas de un pintor que parecía muchos, dificultad que se complicó más con la ampliación de su catálogo. Una de las interpretaciones más interesantes en el cambio de siglo se debe a Bartolomé José Gallardo, con el que la crítica ha establecido más de un paralelismo y relación desde el punto de vista de la sátira. Gallardo le ve precisamente como un satírico, como alguien sutil, agudo, original e imaginativo⁴. Es decir, como un pensador que usa los pinceles para comunicar su pensamiento, y, en este sentido, Goya sería un «filósofo», pues conviene señalar que la palabra satírico en la época, como después en tiempos de Larra, se identificaba con la figura del filósofo, en tanto persona que cuestionaba las costumbres, reflexionaba sobre ellas y proponía (o no) alternativas de conducta. Desde esta perspectiva, se debería ampliar la consideración de Goya como pintor costumbrista, pues no es solo costumbrista porque muestre más o menos complacientemente costumbres madrileñas o españolas en general —como percibieron ya en el siglo XVIII tratadistas como Antonio Ponz o Bourgoing—, sino también, y sobre todo en otra parte de su obra, porque las critica y cuestiona. El costumbrismo, antes de ser interpretado en clave exclusivamente nacionalista y convertirse en una manera estética estandarizada para presentar las supuestas esencias del carácter nacional, también fue un movimiento o un género estético europeo con fuerte contenido crítico, que llevaba en sí una propuesta de reforma en tanto que reflejo de la revolución burguesa⁵.

Gallardo insiste, pues, en esta dimensión satírica, es decir, filosófica, del personaje, que solo más tarde retomaron críticos como Charles Yriarte. En gran parte, la razón del abandono de esta línea interpretativa más objetiva, que le convertía en un artista universal, no por su impacto en otros (que difícilmente

³ Véase MOR DE FUENTES, J., «Hermandad de la pintura y la poesía», *Semanario de Zaragoza*, 1799. Se publicó también en el *Diario de Madrid*. GONZÁLEZ AZAOLA, G., «Sátiras de Goya», *Semanario Patriótico* de Cádiz, del 27 de marzo de 1811; GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, op. cit.

⁴ GALLARDO, B.J., *El Criticón*, I (1835), p. 41.

⁵ ESCOBAR, J., «Mimesis costumbrista», *Romance Quarterly*, 35, 1988, pp. 123-133; ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, pp. 219-245.

podía tener entonces) sino por la trascendencia de su crítica y pensamiento (no centrados solo en España, sino en las conductas), se debe a la irrupción del Romanticismo. Las lecturas que se hicieron del pintor en esa época le desenfocaron más que otras y aún hoy resulta difícil deshacerse del sedimento que depositaron, aprovechado por todas las formas de ficción, desde la novela al cine. En cierto modo, aunque le hicieron más conocido del mundo, limitaron su alcance al hacer énfasis, por lo general, en aspectos nacionales. Esto significó, en parte y entonces, cercenar su alcance. Como otras figuras, fue víctima de los crecientes procesos nacionalistas y de la necesidad, ya conocida desde el siglo XVIII, de convertir el pasado en historia nacional y la cultura en expresión del carácter patrio. De este modo, los románticos se apropiaron del personaje —tanto los conservadores como los progresistas— y proyectaron sobre él una imagen extraída de su obra que les identificaba a ellos y a una idea de España. Los procesos que en otros ámbitos de la cultura se daban para erigir el Panteón español y que acabaron con Miguel de Cervantes como príncipe de nuestras letras, ocurrían también en la pintura y así Goya emergió como la representación de lo español, en competencia con Velázquez.

Por eso, en contra de lo que se ha dicho, tras su muerte no cayó en el olvido, hasta el punto de que menos de veinte años después de su fallecimiento, además de lo que se había escrito sobre él, se celebró una exposición, en 1846, en el Liceo Artístico y Literario de Madrid, que fue un homenaje a su figura, en la que sus obras se mezclaban con las de algunos de sus imitadores y discípulos —como Asensio Julià, Antonio Brugada, Carderera, Rosario Weiss— y otros pintores contemporáneos suyos y posteriores, como Carnicero, Camarón, Enguídanos, Esquivel, Vicente López y Federico de Madrazo: Goya aparecía ya como el germen de un variado campo de tendencias pictóricas⁶.

Al tiempo que representa a España con sus corridas de toros y sus cuadros sobre el 2 y el 3 de mayo, entre otros, se construye el personaje que se acerca a la idea que se tiene de cómo son los españoles: individualistas, indisciplinados, apasionados, impulsivos. De este modo, el pintor en sus biografías salta muros para tener encuentros con monjas, es duelista, torero y rápido en la agresión;

⁶ Liceo Artístico y Literario, *Catálogo de las obras de pintura, escultura y arquitectura presentadas a exposición en junio de 1846, y ejecutadas por los profesores existentes y los que han fallecido en el presente siglo*, Madrid, Est. tipográfico de D. Francisco de P. Mellado, 1846; LAFUENTE FERRARI, E., «La situación y la estela de Goya», est. preliminar al catálogo *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya* —catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932—, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, pp. 208-209.

se parece «psicológicamente» a los jaques de las comedias de capa y espada y tiene la divisa del honor como referente, cuando durante el siglo XVIII se había dado todo un debate sobre las imágenes de España y de los españoles y sobre cómo habían de ser representados, con un José Cadalso a la cabeza de las posturas más consecuentes desde sus *Cartas marruecas*. Las anécdotas, reales o fingidas, toman cuerpo en su biografía y aparece un Goya que más se parece a los hombres del Siglo de Oro que a los del moderno siglo de la Ilustración; un Goya que se enfrenta a Wellington porque éste discrepa sobre el parecido de su retrato, que agrade a Mengs, de manera que su agresión, su enfrentamiento, no solo es político sino también estético: la escuela española de pintura encontraría en él al representante y al defensor. Quien mejor hizo esta lectura del personaje, quien mejor la inventó, fue José Somoza (*Semanario Pintoresco Español*, 1838), que lo presentó como amante de la duquesa de Alba, alguien cercano y popular, que anda con banderilleros y matadores, y que se identifica con el pueblo, al que retrata y explica desde sus obras⁷. Somoza seguía los pasos de Valentín Carderera, su primer biógrafo (en *El Artista*, 1835), que no dudó en manipular todo aquello que no encajaba en su diseño romántico. De este modo, presentó al pintor como antiacadémico, sin considerar lo suficiente su producción ortodoxa y su interés por pertenecer a la Academia de Bellas Artes y alcanzar, como alcanzó, cargos y distinciones en las cortes de Carlos III, Carlos IV, José I y Fernando VII.

En esta imagen de un Goya contestatario y hasta cierto punto marginal, Carderera y Somoza dejan de lado sus posiciones políticas y sus críticas de carácter religioso y anticlerical, de manera que su hosquedad e independencia, que podían responder a actitudes más profundas, quedaban vacías de contenido esencial, pues las protestas se presentan ligadas a anécdotas que no reflejan la condición crítica de parte de su pintura.

En este sentido, lo que se suele denominar «goyesco», palabra que aparece en el diccionario de la Real Academia Española en su edición de 1925, aunque se documenta ya en el siglo XIX⁸, es en realidad el resultado de adelgazar el pensamiento y las propuestas de Goya, algo que se percibe a lo largo del siglo

⁷ Véase, sin embargo, MOLINA, A., y VEGA, J., «Imágenes de alteridad: el 'pueblo' de Goya y su construcción histórica», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI, 2008, pp. 131-158.

⁸ Por ejemplo, en el libro del conde de la Viñaza (1887). La acepción del diccionario no alude a nada de lo señalado aquí; solo remite a lo que tiene semejanza con el estilo del pintor, con «cierto» estilo.

y aun después. Lo goyesco no es sinónimo de filosofía de la Ilustración, de crítica y reforma; lo goyesco se emplea para designar un siglo XVIII desprovisto de ideología y cargado de casticismo y costumbrismo en el peor sentido de la palabra. Puesto que había dificultades para aceptar un siglo como el XVIII, que se calificó de volteriano, afrancesado y antiespañol, la imagen que se dio de él y se continuó en el XIX y en las primeras décadas del XX fue la «goyesca», que abundaba en pelucas, brillos y casacones representados por Fortuny, José Jiménez Aranda y otros, y tiene en *Goyescas*, la ópera de Enrique Granados y Fernando Periquet, de 1916, inspirada en los tapices, un hito fundamental. Una imagen parcial y poco ajustada que no da cuenta de los debates que tuvieron lugar en esa centuria ni de cómo España entraba en la Modernidad ni de cómo se preparaba para una nueva etapa política; una imagen que deja fuera a liberales y afrancesados, como si no hubieran existido, y que carga al pintor con una ideología determinada. Goya fue utilizado para dar esa imagen de una época de fundamental importancia para nuestra historia. Esta manera de ver pone de relieve las dificultades de los historiadores (no solo los del arte) para asumir una parte del pasado nacional. Los que en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX quisieron explicar la Ilustración española —a la que casi nunca llamaron así—, procedieron de modo similar al aceptar solo la parte menos conflictiva del período. De este modo se marcaba la distancia con Europa y se proporcionaba la idea de un siglo XVIII español, distinto del que habían tenido los europeos⁹.

Lo político y revolucionario en la construcción de la estatua de Goya llega con la Revolución de 1868, aunque en Francia a mediados de siglo Charles Baudelaire había destacado esos aspectos. El retrato que hizo el poeta francés tuvo mucho eco, como también lo había tenido entre los franceses el trabajo de Carderera, muchas veces plagiado. Baudelaire insiste en lo misterioso de su pintura, en su capacidad para lo cómico grotesco y la caricatura deformante, y en que lo feo y degradado también es arte. Aspectos y poética que descubre en él, pero que son propios del «pintor de la vida moderna». El autor de *Las flores del mal* fue uno de los franceses que en el siglo XIX levantaron la estatua de Goya, junto con Théophile Gautier, Laurent Matheron, Charles Yriarte y

⁹ Se puede ver más desarrollado este asunto en ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., «Representaciones de la Ilustración. ¿Cómo se vio, cómo la vieron, cómo la vemos?», en J. Astigarraga, M.^aV. López-Cordón y J.M.^a Urkía (ed.), *Ilustración, Ilustraciones*, I, San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País/ SECC, 2009, pp. 101-127.

Paul Lefort¹⁰. Continuaron la línea romántica, destacando su españolismo y su condición de rebelde; el método con el que trabajaban no era riguroso en la parte biográfica y, como se ha señalado para sus predecesores, aún no existía la profesión de historiador, de modo que mezclan al mismo nivel y con la misma importancia anécdotas, datos contrastados y falsos, mientras los huecos en el discurso biográfico se llenan con invenciones que se ajustan a la idea previa del pintor genial. Matheron e Yriarte, como otros en la época, están imbuidos del mito del gran hombre y se lo ajustan a Goya, pero a pesar de estas generalizaciones del personaje, Matheron avanzó en la elaboración del catálogo de su obra y presentó otras facetas de su actividad artística, como las de grabador, fresquista o dibujante, ampliando el espectro del pintor. Por su parte, Yriarte, que hace de él un don Juan, recupera (aunque desconocía el antecedente de Bartolomé José Gallardo) la idea de un Goya comprometido con su tiempo, un Goya ilustrado y filósofo porque es crítico de la sociedad y escéptico en materias de religión. Incluso hace que participe de los principios de la Revolución Francesa, cosa harto improbable.

Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza, destacó esta doble dimensión de los estudiosos franceses al señalar que hacían un personaje fantástico de Goya, con una biografía llena de mentiras y falsedades, pero que, al tiempo, realizaban un esfuerzo a la hora de catalogar su obra y presentar en toda su extensión las facetas del artista¹¹. En realidad, el conde continuaba la línea de reappropriación del pintor —demasiado en manos francesas— para España, fenómeno que tuvo en Francisco Zapater y Gómez a uno de sus más activos representantes. Éste había publicado en 1868 *Goya. Noticias biográficas* con el objetivo de corregir esa tendencia a la fantasía y de presentarlo como un español conservador y religioso¹². Como parte de la campaña, Zapater fue uno de los primeros, si no el primero, en solicitar la repatriación de los restos del pintor, que reposaban en Francia. Más

¹⁰ MATHERON, L., *Goya*, Paris, Schulz et Thullié, 1858; en español en 1890. Edición moderna, Zaragoza, Diputación, 1996; YRIARTE, CH., *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédites*, Paris, Henri Plon, 1867. Edición moderna, con traducción de Enrique Canfranc y Lourdes Lachén, Zaragoza, Diputación, 1997; LEFORT, P., *Francisco Goya. Étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre, gravée et lithographiée*, Paris, Renouard H. Loones, 1877. Apareció antes de forma periódica en la *Gazette des Beaux Arts* de 1867 y 1868. Sobre Gautier, Baudelaire y estas obras, GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, op. cit.

¹¹ Se ha reeditado recientemente, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón, 2011. Véase también RUBIO JIMÉNEZ, J., *Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza, biógrafo y crítico de Goya*, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón, 2011.

¹² ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya. Noticias biográficas*, edición facsímil, Ricardo Centellas Salameró (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996.

atenuado, aunque también presente, está este aspecto nacionalista en el libro de Gregorio Cruzada Villaamil sobre *Los tapices de Goya*, publicado en 1870. Este trabajo fue una importante aportación al conocimiento de una faceta poco conocida entonces, y supuso además la recuperación de sus cartones, a punto de perderse. Implicó también un fuerte apoyo a la consolidación de su imagen como pintor costumbrista¹³.

La interpretación del conde de la Viñaza está regida tanto por el intento de ser riguroso —utiliza nuevos documentos—, como por la tendencia nacionalista de la época, manifiesta en considerar al pintor como una de las glorias españolas. Si Feijoo a los comienzos del siglo XVIII había trazado ya uno de los primeros mapas de la nación cultural en su artículo «Glorias de España», el conde, en esta línea y en la de su maestro Menéndez Pelayo, parte de la perspectiva de considerar a Goya un «gran hombre», una especie de institución que sería lugar de memoria española. Desde esta consideración entiende que su trabajo es un primer paso para elevar al genio el monumento que se merece, al estilo de la recuperación que se estaba haciendo de otros. Nos encontramos en los años ochenta —su libro apareció en 1887— y por entonces, además de celebrar los aniversarios, entre otros, de Pedro Calderón de la Barca y Santa Teresa de Jesús —en los que participó con sendos «ensayos críticos»—, se habían elevado monumentos eruditos (de desigual valor) a personajes como Quevedo y Alarcón, Cervantes y Garcilaso, de los que hace mención el conde, y con los que se vincula, al explicar el sentido de su libro:

Quisiera para Goya un mausoleo tan glorioso e inmortal, cual el erigido a Alarcón y Quevedo, por D. Luis y D. Aureliano Fernández-Guerra; a Céspedes y Murillo, por D. F. M. Tubino; y por D. Martín y D. Eustaquio Fernández de Navarrete, D. Fermín Caballero y D. Antonio Cánovas, a Cervantes, a Garcilaso de la Vega, a los ilustres conquenses y al Solitario¹⁴.

La actitud del conde se encuadra en la tendencia de la época a devolver a los grandes hombres españoles algo de lo que ellos habían dado a su patria. En esta forma de compensación entraba también la ya mencionada repatriación de los restos de algunos de ellos, como Donoso Cortés, Moratín, Meléndez Valdés y el propio Goya. Los de Meléndez llegaron en 1866; los de Goya en 1900. Se

¹³ Sobre su actividad como cartonista y su colaboración con la Real Fábrica de Tapices, véanse, entre otros suyos, los trabajos de HERRERO CARRETERO, C., *Tapices y cartones de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1996; «La Real Fábrica de Tapices de Madrid y las innovaciones en tiempos de Francisco de Goya», en *Realidad y sueño en los viajes de Goya*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1996, pp. 69-85.

¹⁴ *Goya, su tiempo, su vida, sus obras, op. cit.*, p. 7.

procedía a la complicada visualización del Panteón español, en lo que el conde participó activamente. Como Zapater y Gómez, deseaba enterrar al pintor en la basílica del Pilar, pues su objetivo era convertirle en un icono de la «españolidad» al sepultarlo en la ciudad que había sucumbido heroicamente a los franceses, en el templo de la que era «generala de la tropa aragonesa», de modo que se «le absolvería para siempre de la nota de afrancesado» y se convertiría sin duda en un español¹⁵. De este modo, Goya, como antes Calderón y más tarde Cervantes, era la excusa para recuperar y valorar la tradición española artística y moral; y, al ofrecer su perfil, se daba el de España y se proporcionaban ejemplos del genio patrio, que se afirmaba en tanto que nación. Se aportaban más casos de la existencia de una ciencia y un arte españoles, más allá de cualquier duda suscitada por historiadores extranjeros —no siempre bien informados de aquello sobre lo que trataban— de acuerdo con una de las primeras líneas de actuación del joven Marcelino Menéndez Pelayo¹⁶.

Como otros en el mismo siglo XIX, el conde quiso destacar su realismo o su naturalismo, del mismo modo que se hizo con Velázquez. La razón de esta estrategia estriba en que se imponía la idea de que la cultura española era tradicionalmente realista y naturalista. Para Menéndez Pelayo, entre otros historiadores de la literatura, obras como *El conde Lucanor* o *La Celestina* eran muestra de esta verdad que se extendía por la historia y que Menéndez Pidal, más tarde, convirtió en rasgo característico. Se trataba de un naturalismo distinto del de Zola; un naturalismo auténtico que apelaba a las bases del ser nacional. Según esta perspectiva, Cervantes era el máximo exponente literario del naturalismo, lo mismo que la escritura costumbrista; y Velázquez lo era para la pintura, como el mismo Menéndez Pelayo señaló y antes de él Manuel Cañete, en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando en 1880, que veía a Velázquez como el primer pintor naturalista del mundo¹⁷. El conde aplicó a Goya el mismo esquema nacionalizador y caracte-

¹⁵ MUÑOZ Y MANZANO, C., «Francisco de Goya y Lucientes», *Revista Contemporánea*, VIII, sept.-oct. 1882, pp. 153-178, 340-352, 427-438; p. 352. Una «españolidad» similar a la que presenta Yriarte en su libro, para quien Goya «n'est pas seulement un Espagnol, c'est l'Espagnol; il n'est pas un Aragonais, c'est l'Aragonais; il a toutes les qualités de sa nation, comme il en a tous les défauts», *Goya*, p. 29.

¹⁶ RUBIO JIMÉNEZ, J., *Cipriano Muñoz y Manzano, op. cit.*, pp. 21-24.

¹⁷ MENÉNDEZ PELAYO, M., «La poesía mística en España», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, II, Madrid, CSIC, 1941. CAÑETE, M., *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. Manuel Cañete el día 23 de mayo de 1880*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1880, p. 16. BOZAL, V., «Sobre el realismo de Goya», *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen, 1983, pp. 103-244.

rizador del naturalismo que había servido para la literatura española, y mantuvo que el suyo, el de Goya, en nada se parecía al de Courbet, pero no reparó en la condición crítica de ese realismo. De hecho, la recuperación y apropiación de la cultura nacional iban en esa dirección, como demuestran los nombres rescatados para el Panteón español a los que se quiso asimilar el conde de la Viñaza: Cervantes, Quevedo, Alarcón y Estébanez Calderón, «El Solitario».

La imagen española, romántica y rebelde es la que se mantuvo todo el siglo XIX y parte del XX, y en ella insisten por lo general cuantos escriben, de modo que su arte se llega a ver como una forma de protesta, idea que impregna luego las interpretaciones marxistas de su obra, y a él como alguien que entiende al pueblo y sus costumbres, que es lo que señala Emilia Pardo Bazán, por ejemplo, cuando se detiene sobre su figura: su identificación popular¹⁸.

Para el cambio de siglo, la imagen de Goya es la del genio independiente, único en su especie, según la teoría del héroe romántico; revolucionario para los franceses, cómodo con los valores «nacionales», para los españoles. Para casi todos es un caso de «genio lego», como se dijo de Cervantes, de inconsciencia crítica pero de talento que responde a la expresión de las esencias y los sentimientos nacionales. Como se ha señalado, esta interpretación adelgaza la profundidad de ambos personajes, porque les hace dueños de unas técnicas y habilidades que no están sustentadas en una base teórica y de conocimientos. Serían reos de una capacidad innata que utilizan de modo más o menos feliz. La crítica posterior ha demostrado este error de apreciación que, en el caso de Goya, como se verá luego, tiene en José Ortega y Gasset a su representante más insigne.

Por su impacto y trascendencia nacional, un momento importante en la apropiación e interpretación de la figura del pintor tuvo lugar en 1900, cuando se repatriaron sus restos y se enterraron junto con los de Donoso, Meléndez Valdés y Moratín. La prensa dejó abundante constancia del momento y de la exposición que se preparó para conmemorar el traslado¹⁹. De modo que se evidenciara la apropiación por parte del Estado de los restos, de la figura y de la obra del pintor, la exposición se celebró en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y se pudo entender como una forma de homenaje de la Patria a uno de sus hijos, en el marco de una política cultural de conmemoraciones y reconocimiento de sus

¹⁸ PARDO BAZÁN, E., «Goya», *La lectura*, VI, II (1906), pp. 233-252.

¹⁹ VEGA, J., «Goya 1900. La exposición» y «Goya 1900. Visión crítica», en *Goya 1900* —catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes—, I, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 87-116, 117-130. El catálogo en el segundo volumen de esta publicación.

grandes figuras. Los políticos e intelectuales del momento seguían la estela iniciada años antes, con el antecedente de la celebración del tercer aniversario del nacimiento de Diego Velázquez, celebrado en 1899. Si ese año se inauguró la sala Velázquez en el Museo del Prado, lo mismo se hizo en 1900 con Goya, aunque desde 1874 estaba planteada la posibilidad, rechazada por aquellos que no consideraban su talla similar a la del sevillano.

La celebración fue, también, un ejemplo de cómo las dificultades políticas, por enfrentamientos entre liberales y conservadores, habían demorado la erección y consolidación del Panteón de hombres ilustres, desde que en los años treinta fuera propuesto por los primeros²⁰. Fue el gobierno del conservador regeneracionista Francisco Silvela —abuelo de Manuel Silvela, amigo de Moratín en el exilio— el que consiguió repatriar los cuerpos de varios afrancesados (Meléndez, Goya, Moratín) y de un conservador (Donoso Cortés), de modo que el acto podía interpretarse como un intento de reconciliación nacional —a pesar de las críticas de los más reaccionarios—, pero, por otro lado, la repatriación se daba dos años después del desastre del 98, de modo que los actos en homenaje a los españoles beneméritos fueron también un antídoto para restaurar el ánimo del «gran ser de nuestra raza», como señaló Juan Valera en su discurso en la Real Academia Española con motivo de la inhumación. Don Juan vinculaba explícitamente el desastre y la «emancipación prematura de las colonias» con la recuperación y el agasajo tardío a los hijos insignes de la patria española, que eran testimonio de la grandeza nacional²¹.

A pesar de las críticas y las acusaciones de afrancesado, con la exposición en su honor, Goya quedó como símbolo de modernidad y libertad, como genio que retrata y critica la historia y las costumbres españolas. Pero también, tras los estudios

²⁰ Véase sobre esto, MESONERO ROMANOS, M., *Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés: Reseña histórica de los anteriores enterramientos y traslaciones de sus restos mortales hasta su inhumación en el mausoleo del cementerio de San Isidro el día 11 de mayo de 1900*, Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1900; también BOYD, C. P., «Un lugar de memoria olvidado: el Panteón de Hombres Ilustres en Madrid», *Historia y política*, n.º 12, 2004, pp. 15-39, y ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., «Ramón de Mesonero Romanos y el Panteón de Hombres Ilustres», *Anales de Literatura Española*, 8, 2005, pp. 37-51.

²¹ *Discurso leído ante Sus Majestades y Altezas Reales por el Excmo. Sr. D. Juan Valera. En Junta Pública celebrada por la Real Academia Española el día 13 de mayo de 1900 con motivo de la traslación de las cenizas de Goya, Meléndez Valdés, Fernández de Moratín y marqués de Valdegamas*, Madrid, RAE, 1900. Véase ZARAGOZA, T. y SEGOVIA, E., «Repatriación de los restos de Goya y prolegómenos de una exposición», y GARCÍA MEDINA, A., «La exposición de Goya en 1900. Un hito en el camino hacia la regeneración cultural», en *Goya 1900* —catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes—, *op. cit.*, pp. 53-68, y 69-85.

realizados y gracias a esta misma exposición, se puso de manifiesto que su figura no tenía solo una importancia nacional —que no respondía solo al genio de la raza—, sino que alcanzaba cotas mayores, pues se evidenciaba su influjo en pintores posteriores, su condición de artista moderno que, desde el pasado, modificaba la historia del arte. Esto, aunque se rechazara su relación con los impresionistas y, por ahí, con el pensamiento anarquista, pues parte de la crítica entonces relacionaba el movimiento artístico con el político. No era difícil establecer tal relación entre la imagen que se había elaborado del pintor y el pensamiento de Bakunin, pero tampoco era posible obviar su influjo en el devenir de la historia del arte. De modo que, cuando llegó el aniversario de su muerte, los intelectuales y los artistas del momento le tuvieron por modelo de la renovación artística, por libertador, como se ve en la *Gaceta literaria* de julio de 1927.

Tanto unos estudios como otros ponen de relieve el uso que se hacía de la figura y la obra del pintor y los procesos de apropiación e invención, pues lo habitual era acercar y explicar su obra desde los problemas y las inquietudes del presente, y utilizarlo para intentar comprender la realidad contemporánea. Todavía hoy Tzvetan Todorov lo emplea para intentar explicarse nuestro tiempo y hablar de la guerra de Vietnam, de las cárceles de Abu Graib, de la invasión de Irak o de los estragos nazis de la Segunda Guerra Mundial, de forma que, a la postre, el valor del artista residiría casi en su capacidad profética o en la que tuvo para fijar imágenes en las que poder reconocer lo oscuro de la Humanidad, pues este *modus operandi* suele olvidar toda otra parte de su pintura y de su actividad artística —que cambiaría su interpretación— para ajustar al interés del autor su visión del pintor²².

Por otro lado, a la hora de enfocar su obra y su personalidad, muchos estudiosos se encontraban con una dificultad añadida, como era que, sobre haber sido afrancesado o liberal²³, según el punto de vista, había vivido en el siglo que desde muy pronto se consideró antiespañol, como ya se señaló. Si la valoración de la época era negativa por su pensamiento, Goya, cercano a los ilustrados, ilustrado él mismo, solo podía ser reprobado. De modo que, ante el evidente prestigio que cobraba su obra y ante el interés por su vida, solo quedaba la salida de construir un Goya adulterado en materias de religión y política y lo más «español» posible, para lo que se aprovechó su producción de carácter costumbrista, en cartones, óleos y estampas. Esta imagen ofrecía solo un aspecto de la totalidad del artista y dejaba de lado las potencialidades por las que fue más conocido después y por

²² TODOROV, T., *Goya. A la sombra de las Luces*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

²³ GONZÁLEZ TROYANO, A., «Una lectura reciente en clave liberal», en *La reinención de un cuadro. Goya y «La alegoría de la Constitución de 1812»*, Madrid, Abada, 2012.

las que, también, se ha abusado de él. Para hacerlo cercano, individualista, casi un guerrillero que no admite disciplina, se utilizaron o se inventaron anécdotas que insistían en su condición primaria y espontánea; anécdotas que, junto con su enfermedad, también explicarían el que diera salida a su «rareza» artística. Es el caso últimamente de Todorov que, como otros antes, explica la producción de Goya por el efecto de su enfermedad, que le habría hecho tomar conciencia de su subjetividad y optar por ella a la hora de representar el mundo, cuando es cierto que la filosofía del siglo XVIII —en realidad la de los sensistas escoceses del XVII y otras tendencias de la época— llevaron a la «aparición» del individuo, del sujeto, hasta crear una antropología sentimental, de la que es buen testimonio parte de la obra de Kant. Esto que sucedió a casi todos los intelectuales y artistas de la época no parece adecuado explicarlo en uno de ellos desde la enfermedad.

Sin desdeñar el efecto que sobre la psicología y la mirada del artista pudiera tener la sordera, cabe pensar que la doble faceta de la producción de Goya —esa ordenación «diurna» y «nocturna» de la que se ha hablado— tiene otra razón de ser, o que, al menos, son varias las razones que pueden explicarla. Como otros artistas del momento y de después, el pintor se encontró en un sistema de producción que hacía del artista un criado del rey o de su mecenas. Esto significaba que debía adaptarse a los gustos de la Corte si quería triunfar en ella y vivir de su arte mediante encargos. Es lo que él hizo, como Mozart en otro ámbito, sobrellevando mal los dos esa dependencia y la presión del entorno que entorpecía el desarrollo de sus capacidades artísticas y la exploración de sus lenguajes. Uno y otro son ejemplos famosos de la pugna, que recorrió el siglo XVIII en el ámbito de la cultura, por conseguir la emancipación de un sistema clientelar que, no solo no satisfacía las necesidades de los artistas y de los hombres de letras, sino que trabajaba en su contra. Son muchos en Europa los casos de músicos, pintores y escritores que se quejan de esa dependencia y buscan formas de eludirla. Los enfrentamientos de Mozart con el cardenal Colloredo, por ejemplo, son muestra de ello, pero también, antes, los de Haydn con sus mecenas y los de Bach con las autoridades que le contrataban²⁴. La doble «manera» de Goya, quien, una vez triunfó en la Corte, se permitió innovar en los lenguajes aceptados por los cortesanos, puede deberse a esa presión, no a la enfermedad. El desengaño que muchos ilustrados sufrieron durante el reinado de Carlos IV y a raíz de la Revolución Francesa pudo llevarlo a ver la realidad en tonos grises y con contornos deformados y exagerados;

²⁴ Algunos se pueden encontrar en ELIAS, N., *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1998; D'HONDT, J., *Hegel*, Barcelona, Tusquets, 2002, y ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006.

un tipo de representación que no tenía aceptación entre el público, como pudo comprobar al poner a la venta los *Caprichos*. Solo unos pocos apreciaron que la arbitrariedad del arte de Goya no era rareza, sino que, tal vez, como se decía del *Quijote*, ocultaba otros sentidos. El problema era que no estaban claros, que dejaba solo al espectador ante la interpretación de los signos contemplados, algunos de los cuales tenían relación con referentes anteriores (como el uso satírico y paródico de animales al tratar de los humanos; recuérdense los bestiarios morales). Por otro lado, que quisiera romper las reglas de la pintura y del decoro, no entra en colisión con lo que sucedía a finales de siglo en otras artes, en las que las reglas del clasicismo se saltan, si bien no del modo tan rotundo en que lo hizo él, de manera que las representaciones de la realidad no impactan como las suyas. Todo ello era, precisamente, consecuencia del descubrimiento de la subjetividad del individuo y era la tendencia desde que se había pasado de imitar la naturaleza en abstracto a hacerlo en particular.

Bastante de estas controversias sobre la condición artesanal y de criado del artista se encuentra en las páginas que José Ortega y Gasset dedicó al pintor. La polémica para diferenciar la práctica del artista de la del artesano venía de atrás, pero todavía en el XVIII tiene peso y se debate²⁵. Ortega se muestra incómodo con la pintura de Goya, como han señalado otros críticos; no parece entenderla bien, ni de dónde surge ni cómo son sus procesos creativos —tampoco comprendió el siglo XVIII, ni su importancia—, pero esa idea de que Goya era un artesano está presente en su reflexión. Ahora bien, le sirve para restarle importancia, pues piensa que su trabajo «no germina nunca en la inteligencia: o es vulgar o es evidencia de sonámbulo», del mismo modo que le sorprende el interés de Goya por sobrepasar los límites de las técnicas, por pasar de una a otra, del óleo al grabado, etc. Considera esta necesidad de aprender («Aún aprendo») como una manifestación de su «artesanía», de su condición «de artífice y nada más»²⁶. Quizá por este punto de partida de su reflexión rechaza las falsificaciones de su vida, la identificación llevada a cabo con una idea de españolismo, y la imagen romántica. Por eso, aunque no sitúe bien el significado de su obra, no deja de tener interés cuanto señala respecto de la necesidad de escribir una biografía correcta y no fantástica del pintor y acerca de su supuesto popularismo, que rechaza, en línea, aunque no lo cita, con lo que había escrito Eugenio d'Ors. Niega ese populismo, precisamente, para combatir la imagen romántica y española, y señala que no eran asuntos elegidos por él sino indicados por Mengs o por Bayeu los que plasmaba, al menos en sus cartones. En

²⁵ GALLEGO, J., *El pintor, de artesano a artista*, Universidad de Granada, 1976.

²⁶ ORTEGA Y GASSET, J., *Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 111, 21 y 22.

todo caso, esta línea costumbrista de Goya pone de relieve la sintonía existente con la estética del momento, como se señaló ya, pues es característica de la época en Europa, al menos desde que en los periódicos ingleses se empezó a escribir de forma moderna sobre las costumbres, y los dibujantes y caricaturistas siguieron la tendencia. Pero es cierto que, con el paso de los años, Goya introdujo también en los tapices innovaciones en temas, composición y colores²⁷.

El costumbrismo fue un movimiento europeo moderno que buscaba la representación actual de las identidades nacionales, y tenía unas características comunes, sin embargo la historiografía decimonónica —dentro de los procesos de nacionalización— lo interpretó como un género o una manera exclusivamente española y, por tanto, nacionalista, recortando su proyección y su sentido de unidad europeo. Ortega vinculó la atención a lo popular y el costumbrismo con lo que denominó «plebeyismo»: la tendencia de la aristocracia a vestirse y comportarse como la «plebe», pero supo ver de qué modo, mediante los encargos que se le hicieron para los tapices y gracias al contacto con intelectuales ilustrados, descubrió «lo español» como tema²⁸. Es decir, al observar con distancia y crítica alcanzó una mirada que le permitía objetivar las imágenes que otros tenían por «castizas». Esa producción que así se ha denominado comienza precisamente cuando más relación tiene con ilustrados como Jovellanos, Vargas Ponce y Moratín en la década de los ochenta, momento de apogeo reformista, por lo que Ortega sospecha que en dichas representaciones hay denuncia, más que afecto. Piensa que Goya está escindido entre la crítica de una forma de ser español y la que representan o proponen los ilustrados. Como observador de un tiempo que cambiaba y que no tenía dirección clara, lo que ve y representa es la duda de los españoles a la hora de elegir bando, moda, tradición, en el momento de alinearse con alguno de los modelos normativos que se debatían entonces. Las polémicas sobre la moda y el lujo también van en esa dirección.

Pero, cuanto señala Ortega está imbuido de la idea de que el XVIII fue el siglo más antiespañol que hubo en nuestra historia, como él mismo escribió. Sin embargo, esto no es del todo cierto si atendemos, por el contrario, a los múltiples proyectos que desde Felipe V se llevaron a cabo para dar visibilidad a la historia, a la ciencia y a la cultura nacionales —en forma de historias de las diferentes materias del árbol de la ciencia y de reconocimiento de los archivos, así como de cata-

²⁷ Como ha mostrado Concha Herrero Carretero en los trabajos citados en nota 13.

²⁸ ORTEGA Y GASSET, J., *Goya, op. cit.*, p. 45. Al menos en 1946, D'Ors había utilizado el término al referirse al supuesto casticismo de Goya: «¡Y aquellas sus broncas invenciones de plebeyismo, cuando no de aquellarre!»; D'ORS, E., *Goya. El vivir y el arte de Goya. Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura*, Madrid, Libertaria/Prodhufi, 1996, p. 328.

logación del patrimonio artístico—. Si tenemos esto en cuenta, no tendría nada de extraño que se representara «lo español» desde las costumbres, como hicieron también los escritores. Los ilustrados trabajaron por forjar una historia de España y una cultura nacional investigando en archivos y recuperando textos y obras del pasado para fijar una representación nacional desde la cultura. Parte de ese proceso tenía que ver con la imagen «física» o visual con la que querían ser reconocidos y con algo, aparentemente baladí, como el debate acerca de cuál había de ser el «traje nacional». Todo ello, de nuevo, dentro de procesos europeos, pues la idea de tener un traje nacional no surge exclusivamente ni primero en la monarquía hispana; se trata de una tendencia que recorre el Continente de España a Rusia, pasando por Italia y Centroeuropa. En Francia se quiso alcanzar durante la Revolución Francesa. El proyecto en España fracasó en 1788, aunque para Juan de la Cruz el traje nacional era el que vestían majos y majas, como demuestra en su *Colección de trajes*²⁹. De un modo u otro, Juan de la Cruz, Jovellanos, Goya, se planteaban la cuestión de la identidad y lo hacían en relación, por su continuidad, con la antigüedad de los modelos que se presentaban. Se trataba de representar a los nuevos ciudadanos, a los nuevos españoles, como señaló Argüelles en el «Discurso preliminar» a la *Constitución* de 1812. De un modo u otro, Goya, como los intelectuales de la época, quiere interpretar la Tradición (en forma de historia y costumbres) y asumirla como parte de aquello que da sentido y explica lo que se es.

El acercamiento de Ortega a Goya fue un intento de poner algo de orden en lo que se escribía generalmente sobre él, en especial en lo relativo a su biografía y a saber quién era en realidad el pintor. Puso de manifiesto su vocación por la pintura, que identifica con su modo de vivir, pero también introdujo cierta distancia crítica que le llevó a rechazar formas de su estilo, a verlo más que como un individuo que proyecta su subjetividad moderna sobre el entorno y su arte, como un artesano que nunca aprendió bien su oficio³⁰.

El texto de Ortega vio la luz en 1956; sin embargo, en 1947 había aparecido un espléndido trabajo de Enrique Lafuente Ferrari, manantial del que ha manado

²⁹ CRUZ, J. de la, *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos*, intr. V. Bozal, Madrid, Turner, 1981. Sobre la cuestión del traje nacional, véase MOLINA, A. y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, 2005 y ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., «Eutrapelia y control de la distinción: el proyecto de traje nacional de 1788», en Joaquín Álvarez Barrientos y Jerónimo Herrera Navarro (ed.), *Para Emilio Palacios Fernández. 26 estudios sobre el siglo XVIII español*, Madrid, FUE, 2011, pp. 465-488.

³⁰ En una línea similar se encuentran muchas de las páginas que sobre Goya escribió Eugenio d'Ors, como puede verse en *El vivir y el arte de Goya* (1928); aunque su apreciación cambió en *Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura* (1946).

mucha sabiduría posterior, que Ortega debió conocer (y a veces parece aludir), aunque nunca lo cita. «La situación y la estela del arte de Goya» se sumaba a otros de Aureliano de Beruete y de Elías Tormo y contradecía —antes de ser escrito— mucho de lo expuesto por el filósofo respecto de la no aplicación de métodos críticos e historiográficos, acerca de la fabulación para rellenar los huecos biográficos y del preciso análisis crítico de la obra. Su libro es un trabajo seminal, que se aleja de las pretensiones míticas de unos, españolistas de otros, y que estudia la obra del pintor enmarcada en su tiempo, considerando tanto la tradición pictórica como el influjo de los cambios culturales que se dieron en su vida. Lafuente traza un estado de la cuestión pero también las líneas maestras de trabajos posteriores, directamente inspirados en él. Y, además, señala la recepción de que fue objeto la obra del aragonés en la pintura europea. Es un trabajo serio, medido, que atiende a cuestiones pendientes, surgidas muchas de ellas de la celebración en 1928 del centenario de su muerte y, de nuevo, planteadas en 1946 con motivo del aniversario de su nacimiento. El libro es un hito en la historiografía sobre Goya, marcada entonces por un uso franquista del personaje, como en su momento lo fue *Trasmundo de Goya* (1963), de Edith Helman.

De ese año 1946 es también el de Eugenio d'Ors, *Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura*; un intento de corregir la imagen tópica del pintor. D'Ors trabaja con lo que llama «antonomasias», algunas de las cuales intenta desmontar. Estas antonomasias son las imágenes que se habían creado hasta entonces. En realidad, su intento es comprender al artista y hacerlo sin las anteojeras que significan esas codificaciones previas. Algunas tienen que ver con asuntos que ya se han señalado, como su condición castizo-plebeya y con lo goyesco³¹.

Respecto del primer asunto, lo castizo, comprende D'Ors que Goya fuera erigido en referente del casticismo, frente a pintores como El Greco o Velázquez, y asimila el proceso al que sufrió Miguel de Cervantes en literatura, como se ha visto más arriba al tratar sobre el realismo de las letras españolas. Uno y otro han representado a la sociedad desde los reyes a los mendigos, y en sus representaciones aparecen cualidades y atributos que la tradición y el tópico atribuyen a los españoles. Pero, en realidad, estas imágenes tienen sus límites. Goya representó lo rural y provincial de forma excepcional, no por sistema. Le interesa más la Corte, es decir, un plano que le permite dar imagen a la naciente burguesía y a la aristocracia; le interesa más lo que cambia y el fenómeno

³¹ D'ORS, E., *Goya. El vivir y el arte de Goya. Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura*, op. cit., pp. 323-329.

humano que está detrás de las anécdotas. Por eso su costumbrismo, como el europeo del momento, responde a una inquietud por reflejar las alteraciones de una sociedad mutante; no a la motivación nostálgica del recuerdo de algo que desaparece. Por usar las palabras de José Cadalso: «en vista de las costumbres que aún conservamos de nuestros antiguos, las que hemos contraído del trato de los extranjeros y las que ni bien están admitidas ni desechadas, siempre me pareció que podría trabajarse sobre este asunto con suceso»³². La «identidad» no está definida ni cerrada.

Para comprender mejor esta forma de representación llamada casticista o costumbrista, habría que tener en cuenta el peso de las influencias extranjeras y la dimensión europea que tiene el punto de vista costumbrista, como ya se señaló más arriba.

Pero interesa desarrollar más la antonomasia de lo goyesco, mencionada antes como forma de adelgazamiento del pensamiento y de la pintura de Goya, así como modo de desustanciar la fuerza ideológica de la Ilustración. Utilizar la categoría historiográfica «Ilustración» es común hoy y, por lo general, hay un acuerdo en su significado, duración y consecuencias. Sin embargo, esto no era así en la época de Ortega, de D'Ors, de Lafuente Ferrari. La historiografía había castigado al periodo con los calificativos de siglo antiespañol, afrancesado, etc. Para el mismo Ortega, el XVIII era el siglo menos español de todos, lo que implicaba, en efecto, que había una forma de ser español que excluía las demás. Hasta los años setenta del siglo XX no se habló de Ilustración de forma corriente y se hablaba de algo tan vago como el «espíritu del siglo XVIII». Todo lo más, se llegaba a nombrar la «Ilustración católica». Y todo ello para señalar una Ilustración de carácter técnico y económico, para indicar que no hubo contaminación ideológica.

La denominación «goyesco» va en esta misma dirección. Por un lado, como se ha indicado, pretende descargar a la obra de Goya de su carga crítica y limitarla solo a una expresión relacionada con lo castizo y costumbrista; y, por otro, a menudo se la ha tomado para identificar al siglo XVIII español, pero como esa representación exterior, anecdótica, arcaica y castiza. Una imagen que convierte al siglo menos español en el más español, pues se asimila a las representaciones cómicas de los sainetes de Ramón de la Cruz y más tarde de zarzuelas como *El barberillo de Lavapiés*, *Chorizos y polacos*, *Pan y toros* y otras. Esta línea llevaría a identificar a Goya, como le sucedió a Ramón de la Cruz,

³² CADALSO, J., *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, E. Martínez Mata (ed.); est. prel. N. Glendinning, Barcelona, Crítica, 2000, p. 4.

con Madrid y a hacer de él un pintor madrileñista. La mirada goyesca, por su distancia, vuelve la realidad dieciochesca complaciente y amable, alejada de las disputas que cuestionaban el ser español y de los debates que planteaban una alternativa política que pudiera sacar a la nación de su ensimismamiento. Toros, mantillas, abanicos, tricornos y ropa de seda; juegos y requiebros, majos y petimetres, a eso queda reducido el Siglo de las Luces gracias a la interpretación goyesca, mientras deja de lado las pinturas negras, los caprichos —reinterpretación del género y de la palabra—, los cuadros sobre curas y locos, y todo lo que de reforma, crítica y cambio se dio en la centuria.

Una propuesta distinta es la que presenta Francisco Sánchez-Blanco en *La Ilustración goyesca*, pues pretende que ese adjetivo englobe precisamente todo lo que había quedado fuera: pensamiento y filosofía ilustrados de las últimas décadas del siglo hasta el inicio de la Guerra de la Independencia. Si bien Sánchez-Blanco percibe que la obra de Goya responde a ciertas estéticas de su tiempo —como se ha podido ver— y que introduce notables cambios en lenguajes tradicionales, no parece posible, sin embargo, pensar en el pintor como en «la figura central de la época», a pesar de la importancia que su pintura tiene retrospectivamente para nosotros³³. Como se sabe, Goya no tuvo un impacto ni específico ni grande sobre los pintores contemporáneos —ni mucho menos su obra más moderna—, y, de aceptar sus primeras pinturas para tapices y sus retratos, se pasó a no entender (salvo excepciones) sus *Caprichos* y el resto de su pintura. Por otro lado, la pretensión de utilizarlo para dar nombre a una época que está entre la Ilustración y el Romanticismo no parece la más adecuada, si no se quiere cometer un anacronismo y dar a la producción del pintor una relevancia que entonces no tuvo. Lo específico del momento no es Goya, tampoco es Goya una flor espontánea (como no lo fueron los novatores); Goya es algo exótico que crece en un caldo de cultivo previo, que gestiona su propia tradición y las influencias contemporáneas y explora lenguajes nuevos. Como se ha tenido ocasión de comprobar, la estética de finales del siglo XVIII se diluye en formas expresivas que dan más espacio a la subjetividad y a las costumbres, algo de lo que participan muchos escritores y pintores de la época; pero lo original de Goya es su punto de vista y su condición omnívora, es decir, su condición de pintor del todo: nada es ajeno a su pincel o a sus manos, además de haber ido más lejos en el rompimiento de los lenguajes tradicionales que avalaban las preceptivas. La atención a la naturaleza, la expresión sublime, las brujas y los

³³ SÁNCHEZ-BLANCO, F., *La Ilustración goyesca. La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, Madrid, CEPC/ CSIC, 2007, pp. 253 y 256.

fantasmas están en Goya como están en tantos otros artistas y literatos del momento; está en la sensibilidad estética moderna de cierta poesía, de los géneros sentimentales y de las novelas góticas, pero es su peculiar modo de formalizar la imagen lo que le hace distinto. Goya, como los novelistas del momento, al presentar el mundo de la noche, de las pesadillas y del miedo, da entrada a lo emocional en la representación del individuo, al comprender que la sola razón no sirve para explicarlo. Desde este punto de vista, estaría siendo netamente ilustrado, si se entiende que la Ilustración es la suma de razón más sensibilidad y sentimiento³⁴.

El hecho de tener presente la tradición iconográfica y sus recursos expresivos es una de las razones por las que su estética puede ser aceptada y en parte entendida, si bien es cierto que, en coincidencia con René Andioc, la imagen no es un idioma universal, como tampoco lo es la música³⁵. Emplear animales para satirizar las costumbres y los vicios humanos, así como recurrir a los símiles y las comparaciones, formaba parte del lenguaje de la tradición; hacerlo como lo hace él, no. Si un espectador puede entender que el papagayo representa a un charlatán, y lo mismo con la iconografía que forman monos, burros, serpientes y objetos como los espejos, hay otro cúmulo de imágenes que no descifra; su modo de representar esas reflexiones es lo que hace que sean únicas y que algunas hayan quedado como referentes icónicos. Goya es moderno porque produce sentidos múltiples al trabajar con libertad sus asociaciones, lo que implica multiplicidad de significados o dejar estos a la comprensión y competencia del receptor, y lo es, así mismo, porque realiza una pintura de las costumbres, porque le interesan los vicios y su corrección moral en la sociedad civil; la suya es su peculiar y propia expresión de la mimesis costumbrista, como queda claro en el anuncio de los *Caprichos* en el *Diario de Madrid* del 6 de febrero de 1799³⁶. Ahora bien, esa condición mimética y moral le lleva muchas veces más a pintar lo que piensa y desea, que lo presente; sería, en cierto sentido, una pintura programática, el diseño de un futuro deseado para la sociedad. Y su crítica nacería del desengaño y de la melancolía que están en los orígenes de la modernidad.

Se emplea a Goya para intentar dar explicaciones sobre el presente de quien escribe y para forjar teorías que den sentido a la época en que vivió, aunque se

³⁴ ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis, 2005, pp. 101-112.

³⁵ Véase al respecto, ANDIOC, R., *Goya. Letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008.

³⁶ Aunque el texto del anuncio parece escrito por Moratín y quizá para ajustarse a ciertas convenciones.

fracase en el intento, pues no es posible explicar un tiempo por la trayectoria de una persona. Y menos aún por la de alguien como Goya, parte de cuya obra se sintió ajena y no se comprendió. Son los usos y los abusos de que el pintor ha sido objeto, y a los que René Andioc dedicó varios trabajos en los que reflexiona sobre los peligros de la sobreinterpretación, como la llamó Umberto Eco, y sobre las consecuencias negativas que se derivan de aquellas otras a las que se lleva una erudición insuficiente o mal digerida. Se encuentran recogidos en su libro *Goya. Letra y figuras*. Los comentarios de Andioc, no por humorísticos dejan de tener autoridad. Esos trabajos, como otros suyos, suman rigor metodológico y amplio saber erudito, y bien pueden tomarse como modelos de exigencia.

Entre el uso y el abuso hay una distancia que es la de quien quiere suplir lo que no sabe con la fantasía, y la del que quiere brillar por una interpretación sorprendente, aunque desafíe a la realidad. Entre el uso y el abuso están también los que desean explicar una época por un detalle, por unas palabras, por la obra de un artista o de un político, lo cual es reducir la realidad a esquemas pequeños y sencillos que no pueden dar cuenta de la complejidad de la experiencia, del mismo modo que es inútil servirse de declaraciones descontextualizadas o que responden a un momento concreto para explicar un periodo, una vida o una trayectoria artística.

PÁGINAS Y LIENZOS. LA ORGANIZACIÓN DE LA FELICIDAD EN LA LITERATURA ILUSTRADA

MARÍA-DOLORES ALBIAC BLANCO
(Universidad de Zaragoza)

Para René Andioc que —como dice Annie—
anda más allá de la estrella Sirio en conversación
con sus amigos, Goya y don Leandro.

Resumen. Los ilustrados españoles se propusieron modernizar España y difundir las ideas de progreso, libertad, tolerancia y la confianza en la ciencia empírica, como bases para lograr la felicidad común e individual y para que el Estado alcanzara el nivel de las naciones cultas europeas. En su lucha contra el oscurantismo y la superstición, en su defensa de la modernidad, demostraron estar al mismo nivel que los legisladores, científicos y filósofos del resto de Europa. Pero el retraso e incultura generalizados y el reaccionarismo de ciertas instituciones, en especial el de la cúpula «administrativa» de la Iglesia católica y la existencia del disuasorio tribunal de la Inquisición, obligaron a los reformadores españoles a arriesgar opiniones por las que fueron perseguidos y, muchas veces, a ocultar sus verdaderos objetivos. Para ello recurrieron a estrategias de lenguaje y a un modo de escribir oblicuo que, camuflando sus reales opiniones, permitiera al lector interpretarlas. La idea de felicidad y de libertad y la condena de cuanto se les oponía fue, sin duda, el objetivo más caro a los españoles comprometidos con la filosofía de la Ilustración.

Palabras clave. Luces, Ilustración, felicidad, tolerancia, progreso, estoicismo, materialismo, sociabilidad, sensualismo, relativismo, iusnaturalismo, amistad, fraternidad, censura, Razon, superstición, diálogo, agnosticismo, derecho, suicidio, tortura, matrimonio, Goya, Cadalso, Jovellanos, Meléndez Valdés, Álvarez de Cienfuegos, León de Arroyal, Lista.

Abstract. The illustrated Spanish proposed to modernize Spain and to spread the ideas of progress, freedom, tolerance and confidence in the empirical science, as bases to achieve common and individual happiness and for the State to reach the level of other educated European nations. In his fight against obscurantism and superstition, and in his defense of the modernity, they demonstrated to be at the same level that legislators, scientists and philosophers of the rest of Europe. But the generalized backwardness, lack of culture and reactionarism of certain institutions, especially that of the catholic Church «administrative» dome, and the existence of the discouraging Inquisition court, they forced the Spanish reformers to run risks with opinions which made they were chased, and, often, forced to hide their real intentions. For it, they resorted to strategies of the language and to a sideways

way of writing that, camouflaging his real opinions, was allowing to the reader interpreting them. The idea of happiness and freedom and the condemnation of all that was opposed to these was definitely the most expensive target to the Spanish compromised with the Illustration philosophy.

Keywords. Enlightenment, Illustration, happiness, tolerance, progress, stoicism, materialism, sociability, sensualism, relativism, iusnaturalism, friendship, fraternity, censure, Reason, superstition, dialogue, agnosticism, law, suicide, torture, marriage, Goya, Cadalso, Jovellanos, Meléndez Valdés, Álvarez de Cienfuegos, León de Arroyal, Lista.

Es ocioso reiterar que el pintor que mejor representó las tensiones de su tiempo fue, sin lugar a dudas, Goya y que en su catálogo figuran desde escenas de extrema dureza, como las pinturas de la Quinta del Sordo o la serie de los *Desastres de la Guerra*, a idealizaciones de utopías de época, como el cuadro de la marquesa de Santa Cruz bucólicamente vestida de diosa Flora. Goya captó los momentos de descanso, ternura y chanzas en los trabajos de la era, la solemne concordia doméstica de los Osuna, la tranquila melomanía del ilustrado dandy marqués de Villafranca y la aspiración al equilibrio y al retiro meditativo que trasmite el retrato del *pensieroso* Jovellanos. La carnalidad de las majas habla de sensualidad y muchos de sus cuadros evocan ese mundo que también quiso ser feliz jugando con cometas, festejando en una romería de pradera o sintiendo la satisfacción del trabajo bien hecho como trasmite la hermosa pintura de Félix de Azara. Esta última y feliz parte de la brevísima evocación viene a cuento porque ahora a lo que quiero referirme, tan en especial como parcialmente, es a esos aspectos del siglo XVIII que elogian el estudio, la armonía, la solidaridad, que sonríen al progreso y se preocupan por el modo de alcanzar una suerte de felicidad universal en lo material y en lo moral. La idea de felicidad, en este caso, nada tiene que ver con el estereotipo que en niveles extraacadémicos presenta al siglo XVIII como un tiempo indolente y querencioso de una arcadia de máscara, de *menuetto* y de columpio en la umbría, que fue minoritario y terminó arrollando en su estallido, entre otros, a sus escasos y elitistas cofrades.

Trataré de reflexionar acerca de la idea de felicidad a la que aspiraban los reformistas ilustrados y de la que, en coincidente complicidad, nos ha dejado prueba la literatura y la pintura del siglo XVIII, porque nunca se dirá suficientemente que el siglo XVIII inició la modernidad, en ocasiones bajo formas cautelosas, pero es menester afirmar que pocas épocas han estado tan abiertas a los cambios útiles y al progreso como la nuestra y que pocas también han hecho tanto por la emancipación de artistas y creadores, por defender los derechos de los desafortunados, por reivindicar el valor de la enseñanza y por divulgar ideas de libertad e igualdad, siquiera fuera moral. Y eso es cosa que costó mucho poder expresar y aún más tratar

de conseguir: se hizo sobre todo mediante escritos y a veces cuadros y grabados que sus autores pagaron en moneda de zozobra, de libertad y hasta de su propia vida. La misma pintura que relató el bienestar de nobles progresistas amantes de la música y de la pintura, la comodidad de los dueños del viñedo y el esplendor del lujo, dio también la crónica de la otra cara del mundo de un Antiguo Régimen basado en la desigualdad. Cuando Goya pinta a los desprotegidos que viajaban en *El invierno* (comentado por Jean Starobinski en 1789. *Los emblemas de la Razón*), a los niños con pústulas y descalzos, a los hombres y animales maltratados¹, las tremendas visiones del fanatismo y la incultura de los aquelarreros o el espectáculo sangriento de la tauromaquia, lejos de transmitir delectación o complacencia, lanza, más bien, un mensaje de perplejidad y dolorosa repugnancia, por no repetir lo tantas veces dicho sobre su visión de los autos de fe, de la tortura y de la fatua vanidad de los prepotentes. La pintura habla también de lo que no debe ser y representa la contrafaz de esa felicidad lícita a que tan legítimamente aspiran los seres humanos. No hay que referirse a los extranjeros, a un Julien Offroy de la Mettrie², para encontrar en pintores, juristas o literatos españoles esa defensa de la felicidad individual que, con misión de contribuir a la colectiva, define también las esperanzas de los mejores espíritus del humanista siglo XVIII.

En este trabajo habré de referirme, obviamente, a la parte literaria y empezaré por recordar lo conscientes que fueron los literatos españoles de la índole y magnitud de los obstáculos que se oponían al logro de su aspiración. Como quiera que no todos los impedimentos eran iguales, ya que unos eran obra exclusiva de las personas (costumbres, prejuicios, leyes...), mientras que otros radicaban en la naturaleza física del mundo, los nuevos filósofos distinguieron entre aquellos estorbos que podían desterrarse aplicando los remedios de la modernidad y de la ciencia empírica y aquellos otros con los que no quedaba más remedio que convivir razonablemente y tratar de menguar filosóficamente su impacto.

Al progreso científico y a la voluntad educadora se encomendaba luchar contra la ignorancia, el atraso, la superstición, la intolerancia, la pobreza y resolver los inconvenientes de una naturaleza frecuentemente hostil a la que debía atender la cien-

¹ Sobre la figura de Goya y su relación con las costumbres y la cultura hay que citar los estudios de BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Lumen, Barcelona, 1983, y *Goya y el gusto moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 2002. Más recientemente ha salido una recopilación de trabajos imprescindibles publicados por ANDIOC, R., desde 1982 a 2008 en *Goya, letra y figuras*, Casa de Velázquez, Madrid, 2008.

² Fue el médico autor, en 1751, de un *Arte de gozar* y de *El antiséneca o discurso sobre la felicidad*.

cia médica, la botánica, la química o la física experimental procurando, mediante el estudio y experimentación, nuevos avances y mejoras útiles. Los avances técnicos, por su parte, aportaban su cooperación para facilitar las comunicaciones, la producción, el comercio y para la construcción de carreteras, puertos, canales, navíos competitivos, se fundaron y organizaron escuelas de navegación como el Colegio de Náutica de San Telmo, en Sevilla. Por su parte, la nueva ciencia económica dispuso de esa correcta policía estudiada por Pablo Sánchez cuya función era advertir a los ciudadanos los modos mejores para allegarse progresos y utilidades. El objetivo de la filosofía ilustrada era generalizar la enseñanza, extender los modos de pensamiento basados en la Razón, desarrollar y aplicar la ciencia empírica y universalizar las ideas de sociabilidad y tolerancia, porque el mundo, con sus claroscuros, era un prodigio de la creación y los filósofos proclamaban que atreverse a saber, a progresar y a ser comunitariamente libres era el ideal de la virtud y fundamento de la felicidad.

El término «literatura», conviene recordarlo, tuvo en el siglo XVIII el significado amplio de saber transmitido a través de las *litterae*, es decir de la escritura, de las letras y se codea con lo que hoy llamaríamos lo cultural. Cuando Ignacio de Luzán publica las *Memorias literarias de París* (1751) habla de la vida cultural de esa capital, de sus teatros, escuelas, adelantos científicos, de las costumbres y academias, etc. De modo que dentro de ese concepto de literatura cabe entender los tratados científicos, los económicos y los filosóficos o técnicos. La creación literaria, lo que hoy llamamos habitualmente literatura, se acogía en el siglo XVIII al nombre genérico de «poesía», siguiendo la tradición de la poética aristotélica y clásica; por eso se distinguía al poeta, al dramaturgo, o se hablaba de un literato. Yo voy a referirme a la locuacidad con que algunos testimonios escritos hablan de progreso, de cómo mejorar la calidad de vida, de cómo dan pautas para hacer más cordial y solidaria la convivencia e invitan a que cada ser humano busque su propio sistema de equilibrio y felicidad personal para compartirlos con sus semejantes. Pero también habré de referirme a la osadía con que los ilustrados atacaron creencias, tradiciones y normas reaccionarias, contrarias al progreso y a la modernidad y de qué estrategias se valieron para hacerse entender por los lectores y sortear las iras de los misoneístas (enemigos de las reformas) y la vigilancia de los censores.

LA SONRISA DE LA RAZÓN

La voluntad enciclopédica por conocer —en círculo encadenado— el mundo, su historia, su composición, sus medidas y por entender las relaciones que

rigen su sistema, llevó a los estudiosos a enfrentarse a una realidad compleja y muy poliédrica, como sabemos. Avanzar por el camino del enciclopedismo llevaba obligatoriamente a reunir los trabajos de botánicos, naturalistas, geólogos, arqueólogos, antropólogos, matemáticos, ingenieros, filósofos, economistas, historiadores y de cuantos estudiosos se aplicaban a sus investigaciones, especialmente de aquellos que lo hacían con criterio, asimismo, enciclopédico. Para hacer posible ese plan era menester que los saberes avanzaran siguiendo los dictados de la moderna ciencia empírica que se basaba en los datos experimentales y en las fuentes documentales para los de índole histórica y filológica. El padre Torrubia buscó, estudió y clasificó fósiles que hablaban de los antepasados de la tierra y de los hombres, sus escritos y dibujos fueron pioneros en una ciencia llamada a tener gran trascendencia también en España. Las investigaciones recogidas por Jorge Juan en sus *Observaciones astronómicas* (1748) —cuyo heliocentrismo desautorizó el inquisidor general Pérez de Prado— demostraron que meridianos y paralelos respondían a una matemática exacta de grados que permitía conocer la medida de la tierra y concluir que el mundo estaba bien hecho. Y de idéntica manera lo estaban también las leyes de la naturaleza que rigen los ciclos botánicos analizados y dibujados por José Celestino Mutis. Para los reformistas dieciochescos ese mundo fascinante ofrecía problemas e incógnitas, pero la investigación y el desarrollo del saber podía resolverlas para aplicarlas en beneficio del progreso. En esa vía estaban empeñados naturalistas, físicos, químicos y, de modo especial, los matemáticos ya que su ciencia aportó al racionalismo y a la sensibilidad ilustrados su filosófico relativismo, su aportación al mundo de la relación de la cantidad con determinados fenómenos físicos y apuntaló el *esprit de finesse* que deriva de la práctica de la abstracción. Para los ilustrados el estudio de las matemáticas era un antídoto contra la superstición y lo mítico y ya el tercer conde de Fernán Núñez dijo en 1680 que su conocimiento alejaba de la «quimera», lo que implica una defensa de lo material y comprobable.

Los hombres del siglo XVIII se sabían habitantes de un mundo gobernado por reglas físicas que atendían a una geometría sorprendente, pero sabían, asimismo, que no era un mundo fijo y acabado, sino una composición material en transformación y movimiento, donde se producían aparentes rupturas de la norma conocida —tifones, terremotos, erupciones volcánicas, tempestades...— que era conveniente estudiar para entender su mecánica y, en la medida de lo posible, dotarse de los instrumentos precisos para prever y aprender a evitar o a minorar sus daños. El terremoto de Lisboa de 1755 promovió una oleada de estoicismo que marcó el pensamiento europeo de la segunda mitad del siglo y dio testimonio de la fragilidad del hombre y de sus obras frente al poder de

los elementos desatados. La literatura se hizo eco de la preocupación física por esos fenómenos y muchos eruditos y curiosos escribieron acerca de las causas y signos de los terremotos, como hizo en 1756 el padre Feijoo con *El terremoto y su uso*. La boga fue tal que la aprovecharon también los escribidores de almanques y pronósticos como Martínez Molés, un curioso *piscator* que dio por su mala cabeza en una cárcel de Madrid y con un destierro a Zaragoza y fue autor de unos *Presagios, que antecedentemente, anuncian este terrible Metheoro, y explicacion de todas las Questiones, que sobre tan extraño Phenomeno pueden hacerse*³. Pero el fenómeno lisboeta no sólo provocó reflexiones ensayísticas y la repristinación de una importante corriente filosófica, también obligó al marqués de Pombal en Portugal a desarrollar materiales y sistemas de edificación resistentes a los movimientos sísmicos para reconstruir su capital y hacer de ella una fortaleza contra nuevos embites de la naturaleza. Mientras los grabados sobre la destrucción de Lisboa permitieron que Europa conociera las escenas de horror vividas en una de sus capitales más ricas y admiradas, mientras físicos y constructores estudiaban la elasticidad de los sistemas de edificación, los literatos humanistas trataron de enseñar el mejor modo de enfrentar las calamidades sin perder el decoro y buscaron entenderlas como esa parte de casualidad —hado, sino, azar, destino— que siempre acompaña la vida del hombre⁴.

La aspiración a la felicidad nacía de que la sensibilidad materialista de las Luces no entendía la vida como el *lachrimarum vallis* destinado específicamente a merecer la salvación mediante el sufrimiento, y porque la aspiración al progreso científico y la convicción de que la Razón llevaba a la virtud, coadyuvaron a presentar la felicidad como un derecho y como la meta obligada del hombre ilustrado. Esa afirmación contó con detractores en el ámbito político, en el filosófico, el religioso, el económico y el social en toda Europa, sin embargo dio títulos como *Réflexions sur le bonheur, Système du vrai bonheur, L'arte di essere felice, Die Glückseligkeit, On happiness*, que revelan la extensión que adquirió esta filosofía durante el siglo XVIII y cómo tuvo un importante reflejo en España⁵.

Que el hombre había nacido para ser feliz formaba parte de una convicción ética que definió las metas de la filosofía ilustrada, guió a científicos y pensadores y estuvo en el origen del estallido de 1789. Saint Lambert explicó de modo muy di-

³ Madrid, en la Imprenta de Juan de San Martín, 1755.

⁴ El poema de Voltaire sobre el terremoto de Lisboa es, sin duda, el texto literario más conocido acerca de cuanto se viene diciendo.

⁵ Sigue siendo un ítem de referencia por la amplitud de los temas que abarca el estudio de MAUZI, R., *L'idée de bonheur au XVIIIè siècle*, Armand Colin, Paris, 1969.

dáctico que era obligación del buen ciudadano aspirar a la felicidad y compartirla con sus semejantes en su *Cathécisme universel* de 1797, un compendio de las ideas que expusieron los enciclopedistas:

PREGUNTA.—¿Qué es el hombre?

RESPUESTA.—Un ser sensible y racional.

P.—Como sensible y racional, ¿qué debe hacer?

R.—Buscar el placer, evitar el dolor.

P.—Ese deseo de buscar el placer y evitar el dolor, ¿no es en el hombre lo que se llama amor propio?

R.—Lo es, y, además, necesario.

P.—¿Todos los hombres tienen igualmente el amor propio?

R.—Sí, pues todos los hombres tienen el deseo de conservarse y de obtener la felicidad.

P.—¿Qué entendéis por felicidad?

R.—Un estado duradero en el que se experimenta más placer que dolor.

P.—¿Qué hay que hacer para obtener ese estado?

R.—Tener Razón y guiarse por ella.

P.—¿Qué es la Razón?

R.—El conocimiento de las verdades útiles para nuestra felicidad

P.—El amor propio, ¿no nos mueve siempre a buscar esas verdades y seguirlas?

R.—No, porque no todos los hombres saben amarse.

P.—¿Qué entendéis por esto?

R.—Quiero decir que unos se aman bien y otros se aman mal.

P.—¿Cuáles son los que se aman bien?

R.—Los que tratan de conocerse y no separan su felicidad de la de los demás⁶.

Otras muchas obras antes que esta venían invitando a obtener placer de la virtud y la sociabilidad: Tindal en *Christianity as Old as Creation* (1730), aseveraba que Dios hizo al hombre para ser feliz, el sensualista Helvetius fue autor de un poema en seis cantos, *Le bonheur* (1772); y con miras más sociales Ludovico Antonio Muratori escribió su *Tratado sobre la felicidad pública*. Uniendo bien común y felicidad privada Le Prieur trazó su poema *La Nécessité d'être utile* (1768) y el berlinés de ascendencia francesa Formey, que polemizó con Rousseau, escribió un *Système du vrai bonheur* (1751) y *De l'obligation de rechercher toutes les commodités considérée come una nécessité morale* (1767). El mismo rey Federico II de Prusia dedicó un discurso al concepto de amor propio en la Academia de Ciencias y humanidades el 11 de enero de 1770.

En España, cuyos ilustrados no vivieron de espaldas a Europa y estaban perfectamente al tanto de los movimientos de una modernidad a la que con-

⁶ SAINT-LAMBERT, J.F. DE, *Oeuvres philosophiques*, H. Agase, Paris, an IX [1797], vol. II.

tribuyeron de modo mucho más riguroso y eficaz de lo que —aún hoy— se sigue diciendo, Forner escribió una «Oda a la felicidad humana», Alberto Lista dedicó uno de sus *Idilios* a «La felicidad» y otro a «La simpatía» y el tema se repite en Meléndez, en Cienfuegos... Y, con anterioridad, Cadalso contó en su *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida* que «me había yo forjado un sistema de gobierno a mi modo, bajo el estilo de una novela, y el nombre de *Observaciones de un oficial holandés en el nuevamente descubierto Reino de Feliztá*». La pieza —sin duda un relato utópico— se ha perdido pero interesa el nombre del imaginario reino. El amor propio, la esperanza optimista en un futuro mejor, el derecho a la felicidad, la tolerancia, el sentimiento de solidaridad y el de la amistad, confluyeron en el ejercicio de la sociabilidad que fue, para los ilustrados, una virtud civil, una forma de moralidad y otra manifestación más del sentimiento de plenitud, de optimismo y esperanza.

Esa sociabilidad hallaba lugar de privilegio en Academias, sociedades patrióticas, en los salones, en las «conversaciones» y tertulias domiciliarias o en los encuentros en cafés, también llamados «casas públicas de conversación». Por cierto que el café vino a mejorar el ambiente más populachero de las tradicionales tabernas ofreciendo bebidas más escogidas y exóticas (ponche, café...) y un ambiente más limpio y selecto desde que inició su andadura en Sevilla hacia 1758. En las Academias el nivel debía ser científico y erudito; en los salones se cultivaba cierto protocolario desenfadado y en las reuniones domiciliarias y las de lugares públicos más que erudición convenía demostrar cultura, estar al día de novedades y tendencias, hacer gala de capacidad de convivencia, llevar una conversación amena y exhibir agudeza y respeto ante las opiniones de los demás. Todo ello dice mucho del talante cordial y de la vocación de vivir gratamente que tenían las gentes de las Luces. La correspondencia, los diarios y la literatura, tanto la normativa como la de creación, ofrecen multitud de ejemplos de cómo la sociedad culta gustaba de estos encuentros y de la importancia que se daba al intercambio de ideas y a la elegancia y riqueza de la conversación. Ignacio de Luzán escribió una *Retórica de las conversaciones o sea arte de hablar*⁷, Díaz de Benjumea fue autor de un *Arte de bien hablar* (1759), el hijo del periodista alcañizano Nifo escribió un *Arte de agradar en la conversación* (1787), y no faltaron publicaciones sobre la conveniencia y mejor conducción de las tertulias, como *La tertulia crítica* (1734), de Jerónimo Sánchez de Torrijo o el anónimo *Tratado sobre las tertulias*. Las alertas que las condenaban también acudieron a la cita, porque muchos veían

⁷ Esta obra ha permanecido inédita hasta la edición de Manuel Béjar, Gredos, Madrid, 1991.

los riesgos que podían derivarse de la libertad conversacional, de la mezcolanza de gentes de distintos niveles y hasta la impropiedad de que a muchas de ellas asistieran mujeres o ejercieran de anfitrionas en sus domicilios; tal fue el caso de los *Vicios de las tertulias y concurrencias del tiempo* (1785), de Gabriel Quijano.

La equiparación que científicos y pensadores hacían de la filosofía ilustrada humanitaria con el desarrollo y el progreso, convenció a los gobernantes ilustrados de que se podía garantizar la felicidad de los ciudadanos si había un Estado fuerte y con voluntad «social». Esta ecuación es la que defiende el materialismo de los enciclopedistas que partían de la creencia de que el progreso de la cultura espiritual (el refinamiento de costumbres, el arreglo y difusión de los conocimientos) y la mejora de las condiciones materiales, por su propia dinámica y fuerza de convicción, debía producir un mejor orden social, más moral y seguro⁸.

Aludiré a un relato del viaje imaginario que es el diálogo de las *Cartas marruecas*, concretamente el de la carta LXIX, donde Cadalso utiliza elementos propios de la tradición utópica para situar, a poca distancia de Madrid, un ideal «estado» laico e ilustrado. El carruaje de Gazel se accidenta y lo recoge e invita a pernoctar en su finca un noble filósofo, cuya propiedad se describe como un *locus amoenus* («un hermoso plantío lleno de toda especie de árboles frutales al lado de un estanque muy capaz, cubierto de patos y ánades», donde tampoco falta para la despensa «un corral lleno de toda especie de aves»); el lugar es una isla de felicidad y justicia donde vive el matrimonio propietario y los alegres y respetuosos hijos. Todo es sencillo, cómodo, limpio, no hay derroche de lujo y trajes y mobiliario se adecuan a la sencillez del medio. El amo estudió en la Universidad, fue militar y, desengañado de la Corte y sus envidias, vive retirado en sus posesiones. En ellas fomenta los adelantos agrícolas de las tierras; compra y traduce libros extranjeros para enseñar a sus aparceros a cultivarlas con el mejor rendimiento, les exime de pagos en las malas cosechas, los visita y beneficia en sus casas, funda escuelas, dedica parte de la casa a hospital, dirime las discordias, dota a las huérfanas de los contornos para que puedan casarse sin tener que recurrir a entrar en un convento (como era uso) y en esa arcadia aldeana, donde no hay ociosos y se practica la hospitalidad «cual se ejercía en Roma en sus más felices tiempos», el amo premia cada sábado al niño que mejor se ha portado.

Los elementos laicistas son claros: en la aldea no hay capellán, ni iglesia; el sábado —no el domingo— los habitantes se reúnen para premiar a quien se ha destacado por su comportamiento y de los hijos del amo no se dice que reciban

⁸ Estos aspectos los analiza VENTURI, F., *Los orígenes de la Enciclopedia*, Crítica, Barcelona, 1980.

educación religiosa: «En tan tierna edad manifiestan una alegría inocente, un estudio voluntario, una inclinación a todo lo bueno, un respeto filial a sus padres, y un porte benigno y decoroso para con sus criados». La ausencia del elemento religioso resulta tan insólito en el diseño de ese *estado* que sólo puede ser deliberado y prueba que Cadalso prescindió de la religión para proponer un ideal de vida muy moral y pagano, en su propia tierra, no lejos de Madrid. El patricio de la carta es *el ilustrado* y la ausencia de confesión religiosa marca la universalidad de la filosofía de las Luces, no atada a credo concreto. La moralidad que vertebra el relato se asienta en la ley natural, en el respeto, en el progreso científico y técnico y en un estoicismo evocador de la Roma republicana.

Como alguna vez he dicho, este siglo filosófico que leyó a Horacio y Cicerón, los glosó, tradujo en prosa y verso y cuya ética quiso incorporar a su filosofía moral, fue también el siglo del optimismo⁹; del razonable optimismo que desarruga el gesto de la Razón y la obligó a sonreír, a relativizar. Los ilustrados desearon ser felices en una naturaleza de la que se sabían parte y a la que procuraron transformar en su propio beneficio. Pero el optimismo no significaba irresponsable alegría o despreocupación, sino la certeza de vivir en un universo que alcanza óptimos grados de perfección —como el orden del giro de los astros o la matemática y exacta física que los mantienen—, e incluye la contingencia que preside la existencia entera de los seres humanos. El optimismo filosófico no negó el mal, sencillamente aceptó que la creación era encanto y catástrofe y en esa dialéctica el hombre tenía su propia misión marcada y no era otra sino la de progresar solidariamente y hacer del mundo un lugar cada vez más aceptable, donde lo bello fuera útil y el dolor fuera motivo de autocontrol y virtud. La imperfección y el mal eran realidades de la existencia, tan presentes como la exactitud y lo perfecto. El mal y el azar, como parte del mundo material e inmaterial, se entendían como un engranaje más en el *compactum* de la gran unidad de lo creado.

El pensamiento ilustrado contó con la casualidad para explicar la fragilidad y lo mucho que escapa al control humano; y fue la conciencia del azar lo que ayudaba a mantener la disposición filosófica precisa para sobrellevar la fluctuante existencia. La idea de la «gran cadena del ser» fortalecía la idea de una plenitud en la que cada eslabón ocupaba su lugar y cumplía un cometido muchas veces fortuito y no previsto por los hombres, pero que tenía su función en el seno de la creación. El optimismo de Lord Shaftesbury en su *Ensayo sobre*

⁹ Un concepto muy bien desarrollado por LOVEJOY, A.O., *La gran cadena del ser. Historia de una idea*, Icaria, Barcelona, 1983.

el mérito y la virtud (traducido por Diderot en 1745), explica que hay que creer que «cada cosa está gobernada, ordenada y regulada por un principio o por una inteligencia buena y eterna». Alexander Pope resumió la idea en unos versos que leyó la Europa culta: «¡La vasta cadena del ser! que comienza en Dios, / ordena lo eterno, lo humano, el ángel, el hombre, / la bestia el pájaro, el pez, el insecto, lo que el ojo no puede ver / ni la lente puede alcanzar; desde el Infinito hasta ti, / desde ti hasta la nada». La idea de que «Todo está bien» estructura su *Essay on man* (1733), y resume la convicción de que los hombres de bien son felices: «¡Oh, felicidad! ¡Fin y objeto de nuestro ser! ¡Bien, Placer, Bienestar, Contento, y cualquiera que sea tu nombre». Llamar a las desgracias «mal físico», «mal metafísico» o «mal moral» fue una forma de conjurar estoicamente el dolor catastrófico, manteniendo el equilibrio moral y la dignidad de no verse arrastrado por acontecimientos externos.

En la tragedia de *Don Sancho García*, Cadalso presenta en un humanista y modélico monólogo el estoicismo con que el consejero de Almanzor, Alek, asume el injusto castigo de su despótico señor, convencido de que eso es lo que el azar, la fortuna, ha dispuesto para él:

Inconstante Fortuna, aquí me tienes
 (firme en tus variaciones y vaivenes)
 no como en otros tiempos estimado
 de mi rey Almanzor, sino arrojado
 de lo alto de la cumbre al precipicio.
 Hiciste, oh suerte, tu común oficio.
 Feliz aquel que de la humilde vida
 nunca subió. No teme la caída.
 Aquel que sube a la mayor privanza
 con susto fuerte y débil esperanza,
 previendo en cada acaso de la suerte,
 la vida triste o la infelice muerte,
 comprando con peligros los favores,
 apura de los hados los rigores.

Este mismo personaje explica a la Condesa cuál es el premio que debe esperar el hombre virtuoso con un sencillo: «¿Y de qué la virtud nos serviría / contra el acaso, fraude y tiranía, / si no hubiese dispuesto el justo Cielo / que en ella hallemos superior consuelo?». El conjunto revela que el destino forma parte del orden de la creación, que obrar virtuosamente es el único premio que debe esperar el hombre de bien y, además, que el «justo Cielo» (dicho con una fórmula deísta para aludir a la providencia), al ordenar la gran cadena del ser, no

ha previsto compensaciones trascendentes —en las que, obviamente, Cadalso no creía— sino que ha determinado que el premio o el castigo se resuelvan en esta vida y en la conciencia del hombre.

Algo más tarde habría de volver sobre el mundo de la esperanza en un mundo, por fin, feliz para los humanos el poeta más interesante del Parnaso sevillano, Alberto Lista y Aragón, un excelente filósofo, teólogo y matemático, que dominaba el francés, inglés, italiano, latín y griego, se ordenó sacerdote y cuando en la *Revista de Madrid* (1838), recordaba los trabajos que realizó el grupo de poetas sevillanos en la Academia de Letras Humanas, evocaba las lecturas de Quintiliano, Blair, Luzán, Virgilio, Herrera, fray Luis de León, Rioja, Villegas, Milton —que era el preferido de Blanco White—, las de Meléndez Valdés... todo lo cual compone un canon perfectamente clasicista. Lista se relacionó con la masonería, admiró la ilustrada ética de los adoradores del Gran Arquitecto y animó a practicar el humanismo en filantrópicos poemas como «La beneficencia», «La gloria de los hombre benéficos», «La felicidad pública», «La bondad es natural en los hombres» o «El triunfo de la tolerancia». En todas glosa ideas que repite en «A la juventud estudiosa de Cádiz»: «Si el puñal del odioso fanatismo / y la segur cruel de la barbarie / hoy dominan el mundo, será un tiempo / que extienda la razón su cetro de oro».

SENSUALISMO, SENSUALIDAD, EROTISMO

El sensualismo de Locke, al rechazar que el conocimiento se originara en lucubraciones o mediante la revelación, planteó con claridad que el conocimiento empezaba con las percepciones que reciben los sentidos y con ello reivindicó y dignificó la función física del cuerpo humano y su trascendencia intelectual. La nueva filosofía habló del dolor y del gozo y en su defensa de las formas de relación social situó la cortesía como una forma irrenunciable de sociabilidad, de modo que la gracia y lo sensual, que habían sido una marca de lo «femenino» y «no viril», pasaron a formar parte de la estética y la filosofía ilustrada. A esta vocación por el goce sensual a esa generalización del valor de la delicadeza responde la vuelta de la anacreóntica clásica y la de Villegas, visible en los poemas de Nicolás Fernández de Moratín, como el dedicado «A los días del coronel don José Cadalso», que es un elogio a la amistad, a la hombría de bien del militar y a sus complicidades intelectuales como dramaturgos; el exaltado final —«brindemos muchas veces / el tiempo que nos queda / dancemos

y cantemos / y déjala que venga»— habla por sí solo de la real influencia de la filosofía sensualista.

Es cierto que en España no se pudo desarrollar una literatura libertina del calado de la que, en novelitas y piezas teatrales, se dio en otros países europeos, señaladamente en Francia, pero sí hubo una literatura «salada» (que no salaz) donde lo erótico —no lo pornográfico— protagonizaba el tratamiento desenfadado de temas de índole sexual en que el escritor manifestaba una suerte de gozo vital ante los hechos de la naturaleza y, de paso, zahería a los usuales protagonistas de las historias escatológicas y alegremente procaces: frailes, casadas insatisfechas, viudas, viejas añorantes, solteras curiosas, mozos aprovechados... El objetivo de estas obritas, normalmente en verso, era provocar la risa, no excitar la libido del lector. Entre los ejemplos más conseguidos hay que citar el *Arte de las putas* de Moratín padre y *El jardín de Venus* de Félix María de Samaniego que compone un friso reivindicativo de una sensualidad directa, gratificante y divertida. Cabe también mencionar a Cabarrús que, a la par que defendía el derecho al divorcio en nombre de la felicidad conyugal, hablaba de la necesidad de regular la prostitución por razones higiénicas y de buena civilidad. El subido tono erótico de algunas composiciones de Meléndez sigue la tradición griega y latina que con tanto gusto leía el magistrado y que él trasladó a poemas muy acordes con el sensualismo y con la idea de felicidad y del derecho al placer, que forman parte de la filosofía de las Luces.

Los ilustrados españoles, al igual que sus correligionarios europeos, habían leído los sensualistas *Essai sur les connaissances humaines* (1746) y el *Traité des sensations* (1754) de Condillac. Pero conviene recordar que esos mismos poetas amantes de la *debauche* y la juerga, también desarrollaron en sus obras reflexiones filosóficas, una alta admiración por la ciencia, la creencia en la igualdad moral de los hombres, y se plantearon al hombre, a la mujer y a los niños como seres moralmente autónomos y con derechos (a la lactancia materna, a la protección en la infancia, a la libertad en la elección matrimonial, a una enseñanza no oscurantista...) y atacaron —como mejor pudieron para eludir excesivos riesgos— el mundo de la superstición y el fanatismo.

PAUTAS DE LA FELICIDAD

No hubo disciplina ni forma de comportamiento que no fuera considerado por los reformistas del siglo XVIII como una vía para conseguir una vida mejor en este mundo, de ahí el giro que dio el modo de entender la función de la economía, la misión del derecho, la voluntad de racionalizar las creencias y eliminar la supersti-

ción, la importancia que cobró el sentimiento de amistad, el mérito civil de la importancia de practicar la tolerancia, la preocupación por generalizar la educación y la exigencia de libertad en la elección matrimonial.

Las obras literarias suelen proponer títulos que se refieren a la necesidad de lograr vivir mejor, en lo material o en lo moral, y en ese objetivo coinciden todos, desde los economistas a los juristas o los pensadores. José del Campillo escribió *Lo que hay de más y de menos en España para que sea lo que debe ser, y no lo que es* (ca. 1741), *España despierta* (1742), *Nuevo sistema económico para América*; Tomás de Anzano buscaba remedios en los *Discursos sobre los medios que pueden facilitar la recuperación de Aragón* (1768), y el fiscal Campomanes planteó en el *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774) y el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775), las medidas que en su opinión podían aumentar la producción artesanal, dar nuevos cauces y mejorar la economía y lograr que la vida de las mujeres y los hijos en el hogar fuese económicamente productiva y allegase, además de autoestima, recursos a la familia.

Cuando Jovellanos escribió su *Memoria para una policía de espectáculos y divisiones públicas*, vale la pena recordar que el término que empleó, «policía», deriva del griego, *politeía* y del latín, *politia*, voces que significaban la relación del ciudadano con el Estado. Durante el siglo XVIII se entendía que policía era la cotidiana vigilancia que facilitaba el adecuado desarrollo de una sociedad comercial, en la que el legislador debía señalar al ciudadano cuáles eran las costumbres útiles, que permitían una mejor relación social y garantizaban el general desarrollo económico, y cuáles no lo eran. La policía era, pues, un estado de alerta para que se expandieran las ideas de sociabilidad, comercio y bienestar y con ese sentido económico la empleó Antonio Muñoz en el *Discurso sobre economía política* (1769), donde explicaba que «la policía es aquella providencia que mantiene el orden en los pueblos, y que procura todas las comodidades para el comercio de sus habitantes»; también en ese sentido utilizan el término Campomanes, Ward o Jovellanos. Volveré sobre este autor ya que voy a fijar este sucinto recorrido por la busca de la felicidad ilustrada en unos aspectos de su literatura que —como bien saben los historiadores del arte— están presentes también en la pintura, como son la nueva idea de derecho, la superstición, el matrimonio y la sociabilidad¹⁰.

¹⁰ Huelga remitir a obras de Goya, tan conocidas por los lectores de este libro como son las que se refieren a duelos —a espada o garrotazos—, escenas de bodas y de adulterio, aquelarres, Autos de fe, o a la brutalidad de los contendientes en las guerras y las simbólicas casas de locos.

EL DERECHO

La vieja consideración del derecho como un *corpus* de normas de obligado cumplimiento, pasó a entenderse con las Luces como un sistema garantista donde el legislador había de conceder a cada ciudadano aquello a lo que tenía derecho para alcanzar justicia y vivir ejerciendo su propia libertad. Esta idea la consolidaron en Europa juristas que habían leído a Heinecio, Grocio, a Christian Thomasius, a Samuel Pufendorf y que se llamaban Charles-Louis de Sécondat Montesquieu o Cesare Beccaria y en España hemos de recordar, entre los más significativos, a Jovellanos, Meléndez Valdés y Juan Pablo Forner. Meléndez, más conocido por sus versos, en detrimento de la fuerza de su pensamiento jurídico y moral, trató en sus *Discursos forenses* de la relación concausal que liga el delito con la pobreza y con la marginalidad social, insistió en la responsabilidad que tenía el desigual reparto de bienes y oportunidades en la comisión de delitos y recriminó, con dureza, el despilfarro y los abusos contra los débiles; condenó con acritud la obscena ostentación de lujo de que hacían gala los poderosos y clamó contra la tortura. En su etapa de catedrático en Salamanca aconsejó a su alumno Nicasio Álvarez de Cienfuegos que defendiera unas conclusiones (una tesis) contra la tortura; esa práctica de la que abominaron todos los juristas ilustrados.

Juan Pablo Forner en su *Discurso sobre la tortura*, coincidió con todos en que tal práctica sólo demostraba la resistencia física de los reos, pero no ayudaba a descubrir la verdad y llegó en su defensa del derecho del hombre a la integridad de su cuerpo a insinuar el abolicionismo de la pena de muerte amparándose en ejemplos de la Antigüedad. Jovellanos advertía a los alguaciles que no dieran tormento a los imputados que debía juzgar siendo alcalde del Crimen de la Audiencia de Sevilla (1768-1778), y condenó la obscena práctica en tres informes que aparecen en la relación de Julio Somoza y que hoy están perdidos: *Informe sobre la abolición de la prueba del tormento*, *Informe sobre el interrogatorio de los reos*, *Informe sobre la reforma de las cárceles*.

Contra la tortura terció asimismo la literatura ensayística, la poesía y el teatro. El benedictino padre Feijoo escribió en «Paradojas políticas y morales»: «Parece, pues, que igualmente peligran en la tortura los inocentes que los culpados [...] lo peor es que no es el peligro igual, sino de parte de los inocentes mayor». Voltaire, en esa misma línea, prefería un delincuente libre a un inocente ajusticiado, pues el error sumaba dos injusticias. En el ámbito de la literatura de creación en la comedia lacrimógena de Jovellanos, *El delincuente honrado* (1773), el personaje Torcuato repite el pensamiento del magistrado: «¡La tortura...! ¡Oh nombre odioso! ¡Nombre funesto! ¿Es posible que en un siglo en que se respeta la hu-

manidad y en que la filosofía derrama su luz por todas partes, se escuchen aún entre nosotros los gritos de la inocencia oprimida?». El monólogo plantea la diferencia entre legalidad y legitimidad y afirma que la administración de justicia, cuando practica la tortura, se sitúa en el terreno de la ilegitimidad porque, a pesar de que la tortura era legal en España, al oponerse esa práctica a principios superiores como la *luz* de la *filosofía* y la *humanidad* (tres términos intencionales), forzosamente ha de resultar injusta y, por consiguiente, ilegítima. Forner iteró su idea en los versos de «La necesidad carece de ley», donde afirma que el estado de necesidad es un eximente: «Ahora bien: o haz que triunfe la justicia / o perdona; vivir es lo primero». Incluso un mediocre comediógrafo, Luciano Francisco Comella, criticó la tortura en *Federico II en el campo de Torgau*, en nombre de las ideas ilustradas del monarca.

Una de las mayores repercusiones que la filosofía ilustrada tuvo fue la de legar la idea de que el mundo y la vida de los hombres estaban en permanente evolución, en tránsito y cambio. Cambiaba, porque avanzaba y se perfeccionaba la ciencia, cambiaban las ideas y las costumbres; la física y la geografía de la tierra estaban en permanente movimiento. En consonancia, para los ilustrados era cosa evidente que las leyes, que debían sancionar los comportamientos, no podían ser normas eternas, sino códigos abiertos, constantemente sometidos a crítica y remodelación para resolver las necesidades y atender las dificultades de las personas. El derecho perdió el antañón halo de norma inamovible y otorgada por una *au-toritas* superior y se situó en el nivel de las actividades humanas. Hasta los otrora incuestionados derechos de los gobernantes pasaron a ser un privilegio que era menester ganarse y merecer. Este principio se repetía en discursos y piezas teatrales; en la oración fúnebre que pronunció Cabarrús en elogio de Carlos III expresa con nitidez que «la felicidad de los súbditos es el grande objeto de toda soberanía» y remata su explicación, avisando a los monarcas que deben ir desconfiando de que la idea del origen divino del poder les serviría de escudo:

Príncipes, en ellos, los corazones de sus súbditos, está el verdadero cimiento de vuestro poder. La fuerza que levanta los tronos, los destruye con mudar de mano. Casi todos los hombres conocen la necesidad de un gobierno político y prefieren justamente para la suprema magistratura algunos nombres que una larga tradición les ha acostumbrado á respetar á otros menos esclarecidos; pero al cabo prevalece la voz de la naturaleza que les grita que sólo merece gobernarlos aquel que los hace más felices¹¹.

¹¹ CABARRÚS, F., *Elogio de Carlos III, Rey de España y de las Indias*, Madrid, 1789, pp. III y VII-VIII.

Meléndez Valdés en la apertura de la Real Audiencia de Extremadura, en abril de 1791, afirma que:

Las leyes deciden siempre de la suerte de los pueblos, los forman, los modifican y rigen a su arbitrio, y sus ejecutores tienen con ellas en su mano su felicidad o su ruina; pero esta importante y sencilla verdad, o se había olvidado entre nosotros, o aunque de clarísima evidencia, no estaba aún bastante conocida para hacer de ella un principio, ni calcular dignamente su inmensa utilidad.

En general, la idea de que los gobiernos y las leyes debían estar al servicio del bien común y este se cifraba en que los individuos fueran más felices, marcó una forma de corrección ilustrada. No por otro motivo, en Cataluña, el jurista Francisco Romá y Rosell rotuló su obra con el prometedor título de *Las señales de la felicidad en España y medios de hacerlas eficaces* (1768).

Otra cuestión de interés, y relacionada con el principio de propiedad sobre el propio cuerpo a que he aludido, es la del tratamiento que el suicidio recibió por parte de los ilustrados. Cesare Beccaria publicó en el verano de 1764 *Dei delitti e delle pene*¹², libro que pronto se hizo famoso en Europa y del que se editó una traducción española en 1774, acompañada de una advertencia tan contradictoria como propia del ambiente general que planteaban los conflictos entre reacción y Razón: si por una parte se informaba de que el libro se imprimía para instruir a sus lectores, a continuación, por otra, se avisaba de que su lectura no era recomendable porque «las ideas que expresaba eran contrarias a las leyes del reino»¹³. Sucedió que la modernidad del texto forzosamente tenía que herir las sensibilidades conservadoras y había puntos tan resbaladizos como el capítulo dedicado a «*La pena de muerte*» o el XXXII, dedicado al «*Suicidio*». Beccaria no cree que el suicidio pueda perseguirse ni castigarse porque antes de cometerlo —dice— no se puede culpar al sujeto, pues aún no ha «delinquido», y una vez cometido el acto, como el autor está muerto no hay modo de aplicarle sanción alguna: Beccaria piensa con mucha sensatez que «Cualquier ley que carezca de poder coactivo o que la naturaleza de las circunstancias haga inoperante, no debe promulgarse»¹⁴. Lo deja, pues, en el ámbito de las decisiones privadas y en el de la conciencia individual para que, en todo caso, Dios lo

¹² *Edizione a cura di Franco Venturi*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1965-1994. Existe traducción española, también con prólogo de Franco Venturi, Barcelona, Editorial Bruguera, 1983.

¹³ *Apud.* DEFOURNEAUX, M., *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1973, p. 156.

¹⁴ *Loc. cit.*, p. 121.

juzgue, pues la acción no le parece susceptible de ser contemplada, regulada y penalizada por las leyes humanas. En nombre del derecho a la libertad razona:

El que se lleva consigo cuanto tiene no puede ser castigado después de lo que ha hecho. A este delito, una vez cometido, es imposible aplicarle una pena, y castigarlo antes equivale a castigar la voluntad de los hombres y no las acciones; significa mandar en la intención, una parte del hombre tan libre que escapa del imperio de las leyes humanas [...] la ley que aprisiona a los súbditos en su país es inútil e injusta. Igual lo será, por consiguiente, el castigo del suicidio; y por ello, aunque sea una culpa que Dios castiga, porque él es el único que puede castigar después de la muerte, no es un delito delante de los hombres¹⁵.

Si recordamos que Tediato, el protagonista de las *Noches lúgubres*, desesperado por la muerte del ser amado, decide exhumar el cuerpo, y suicidarse ardiendo en una pira con él, podemos preguntarnos si tan descabellado designio —y tan contrario a la ilustrada voluntad de autodominio— Cadalso lo presenta como una decisión patológica nacida del estado de caos y amargura que padece Tediato (en cuyo caso estaríamos ante un acto irresponsable), o si es una elección racional, nacida del derecho del hombre a poner fin a su vida y nada inusual entre los estoicos de la Antigüedad, cuya moral admiraban los reformistas del XVIII. En mi opinión no cabe desdeñar que sea la suma de ambas, de modo que el designio suicida, si bien nacido en los momentos de dolor y ofuscación que padece el ilustrado personaje, también se basa en la convicción de que le asiste la libertad de decidir sobre su propia vida, y de ahí que no cese de manifestar ausencia de remordimiento. La ambigüedad con que juega Cadalso plantea este dilema de forma muy intencional. Ningún lector de sus obras puede ignorar que el autor no es partidario del suicidio, y es patente que en las *Lúgubres* la decisión aparece como una opción no deseable; pero Cadalso, siguiendo el modelo estoico más senequista, no lo sataniza con ningún anatema moral porque decide enviar a su público el doble mensaje: el suicidio no es la solución a la que para resolver sus problemas debe acudir el hombre de bien, pero es un derecho. Y, como tal, lo presenta.

Sólo partiendo de la idea laicista que Cadalso tiene de las leyes se puede entender que Tediato no se sienta culpable mientras planifica su suicidio y que a lo largo de la obra proclame su inocencia, virtud y bondad. En la «Segunda noche», al ser prendido y acusado, une —sintomáticamente— la protesta de inocencia con la manifestación de su decisión de morir, y lo hace sin remordi-

¹⁵ *Ibidem*, pp. 121-122 y 123-124.

miento por violar la ley *en la que él cree*: «¡Delito! Jamás le tuve. Si le hubiera tenido, él mismo hubiera sido mi primer verdugo, lejos de complacerme en él. Lo que me es gustosa es la muerte». Su designio de morir, claro en el texto, no empece la paz de su conciencia y lo expresa con el argumento laico de quien no precisa creer en castigos para obrar virtuosamente, ni espera otro premio que saberse moralmente en paz¹⁶. Parece claro que por Tediato habla la voz del ilustrado convencido, como Beccaria, como Cadalso, de que esa decisión no compete a las leyes sociales y pertenece al ámbito de la libertad moral del individuo. La conciencia que Tediato tiene de su inocencia ahonda su sentimiento de soledad ante una justicia que actúa movida por las apariencias y, frecuentemente, yerra. El abierto final deja al lector sin saber si, finalmente, Tediato se quitará la vida o si, por el contrario, su personalidad ilustrada le ayudará a superar el mal momento y aceptará hacer frente al dolor renunciando a la abrupta e irresponsable decisión de pegar fuego a su casa con la muerta y él mismo dentro. Era el final esperable ya que, si Cadalso —de acuerdo con sus tantas veces expresadas exigencias— hubiera apartado a Tediato del suicidio, podría parecer que condenaba tal acción cuando, uno de los objetivos del escritor era, precisamente, defender, como hizo Beccaria, el derecho del ser humano sobre su propio cuerpo y vida. Tal defensa, mantenida por quien no contó con el suicidio como remedio de los conflictos personales, sólo puede ser entendida como una manifestación clarísima del espíritu liberal, de tolerancia y respeto a la libertad de conciencia del prójimo.

TRASGOS, BRUJAS Y AQUELARRES

Los que atacaban la irracionalidad de los duelos, la tortura o la práctica de ejecuciones secretas, quisieron también erradicar del ámbito del derecho y de la opinión toda implicación con el mundo de la brujería, las apariciones de ultratumba y cuanto se relacionara con supersticiones y con la credulidad barata y la ignorancia. Las leyes que promulgaron los gobiernos ilustrados con frecuencia

¹⁶ En *Don Sancho García* Alek responde a la pregunta «¿quién consuela tu pecho?», de este modo:

La inocencia.
Ella sola me basta y es sobrada
contra los golpes de la suerte airada.
El infeliz que en su inocencia piensa,
encuentra en su virtud su recompensa.

fueron más allá de lo que la mentalidad de los españoles, y la de los clérigos que manejaban su sistema de indoctrinación, estaba preparada para aceptar. Ideas y conciencias dependían de un discurso clerical, mayoritariamente oscurantista y reaccionario, cuyas primeras víctimas eran los creyentes y cristianos críticos —neoeasmistas, neojansenistas—, los defensores de la separación de la Iglesia y el Estado —los regalistas—, los que veían en Dios la imagen del padre y no la del juez inexorable, los que pedían una iglesia pobre y evangélica. Como ellos pensaban deístas como Meléndez Valdés, agnósticos como Leandro Fernández de Moratín y Cadalso y cuantos abominaban de la disuasoria Inquisición, que fue el gran soporte de la reacción. Durante las Luces no se pudo escribir contra su existencia y sólo tardíamente y en el extranjero pudo salir una obra literaria como *Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición*, que publicó en París Luis Gutiérrez (1801).

En 1811 reeditó Leandro Fernández de Moratín el *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño los días 7 y 8 de noviembre de 1610. Segunda edición ilustrada con notas por el bachiller Ginés de Posadilla, natural de Yébenes*; el bachiller era el seudónimo que ocultaba al verdadero autor quien, presumiblemente (como avanzaron Sánchez-Cantón y Helman), podía tener redactadas las notas desde 1797 y haberlas conocido entonces Goya como parecen traslucir sus *Caprichos*. En el prólogo que le puso Moratín denunciaba la existencia de la Inquisición, la culpaba del atraso de la nación, acusaba de su permanencia a la «Silla Romana» y se preguntaba cómo los reyes habían podido «mirar con indiferencia las ilustres víctimas que sacrificó en el exceso de su frenesí. Era obvio que detenía los progresos de la ilustración, mantenía y propagaba errores absurdos, atropellaba la formalidad de las leyes, los derechos más sagrados de los hombres y castigaba delitos que es imposible cometer». En las notas que puso Moratín a la edición se burlaba de la creencia en brujas y de los crueles medios de intervención inquisitorial: «¿Qué tribunal ha habido jamás tan piadoso? Él no hacía otra cosa que aprisionar, atormentar, desterrar, confiscar, afrentar, excomulgar». En 1819 la Inquisición prohibió la edición de Moratín, *in totum*, para quienes no tuvieran licencia, con estos argumentos tremebundos: «su prólogo y las notas [contienen...] proposiciones *sapientes heresim*, impías, cismáticas sediciosas, *simplicium* seductivas, escandalosas, temerarias y atrocemente injuriosas al Santo Oficio, a nuestros Reyes Católicos, al Gobierno, a los Regulares, autores clásicos y a la Nación Española». Treinta y seis años antes que Moratín hijo, hacia 1770, Cadalso debió protegerse aún más y evitar mencionar a la Inquisición para expresar lo mismo y acusarla de analfabeta y de fundar su actuación en fuentes sin solvencia:

Tengo, como vuestra merced sabe, don Joaquín, un tratado en vísperas de concluirle contra el archicrítico maestro Feijoo, con que pruebo contra el sistema de su reverendísima ilustrísima que son muy comunes, y por legítima consecuencia no tan raros, los casos de duendes, brujas, vampiros, brucolacos, trasgos y fantasmas, todo ello auténtico por deposición de personas fidedignas, como amas de niños, abuelas, viejos de lugar y otros de igual autoridad.

ASPECTOS DE LA SOCIABILIDAD

En sus reflexiones sobre la educación pública Jovellanos asume la conveniencia de clausurar «tantas cátedras de latinidad y de añeja y absurda filosofía como hay establecidas por todas partes, contra el espíritu y aún contra el tenor de nuestras sabias leyes» y establecer «institutos de útil enseñanza en todas las ciudades y villas de alguna consideración», para la formación de los propietarios. El *Informe* declara que toda persona debería saber «escribir, leer y contar» y los que trabajan la tierra, además, recibir enseñanzas específicas mediante unas amenas «cartillas técnicas» —las cartillas rurales— concebidas para divulgar el modo de «preparar las tierras y las semillas, y de sembrar, coger, escardar, trillar y aventar los granos [...]; que describiesen sencillamente los instrumentos y máquinas del cultivo y [...] todos los recursos, todas las mejoras y adelantamientos que puede recibir esta profesión». Jovellanos quería que el clero buscara el progreso de los feligreses y les enseñara conocimientos útiles: «¡Dichosos cuando sus pastores, después de haberles mostrado el camino de la eterna felicidad, abran a sus ojos los manantiales de la abundancia y les hagan conocer que ella sola, [...] puede dar la única bienandanza que es concedida a la tierra».

Pero el gijonés sabía que si la felicidad dependía, de una parte, de la prosperidad y erradicación de la miseria, no dependía menos del disfrute de diversiones, de poder gozar de tiempo de expansión y de ocio. En la *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, progreso y diversión se empastan admirablemente en la pluma de Jovellanos. La memoria fue un encargo de la Academia de la Historia que terminó en 1796, y se publicó póstumamente, en 1812. El término titular de «policía», como he avanzado, deriva del griego, *politeía* y del latín, *politia*, con el significado de relación del ciudadano con el Estado; durante el siglo XVIII se entendía que policía era la cotidiana vigilancia que facilitaba el adecuado desarrollo de una sociedad comercial. Mediante esa vigilancia el legislador debía enseñar al ciudadano cuáles eran las costumbres útiles que permitían una mejor relación social y garantizaban el general desarrollo económico, y cuáles no lo eran. La policía venía

a ser un estado de alerta para que se expandieran las ideas de sociabilidad, comercio y bienestar. El campo semántico de policía une la idea de orden público y la de ejercitar los comportamientos que facilitan a las personas vivir cada vez mejor, en lo económico y en lo social. La policía que vigila e impone orden —limpieza y control— y la policía como sinónimo del conjunto de virtudes ilustradas que procuran la riqueza y bienestar, son dos realidades con las que contaron los tratadistas del siglo XVIII y, cuya diferenciación a partir de los motines, ha estudiado —como he dicho— Pablo Sánchez.

Jovellanos en la *Memoria* se preocupó del buen orden preciso para que la gente ejercitara la sociabilidad y se salvaguardaran las economías, particulares y las del Estado, porque el objetivo era conciliar el trabajo y la diversión. La primera parte critica negativamente los espectáculos sangrientos como torneos y justas, de los que avisa «que a los ojos de la moderna cultura desaparece toda la ilusión de este espectáculo, y que nada se ve en los torneos que no huela a ignorancia y barbarie». Jovellanos piensa que si hoy «aplaudimos el destierro de aquel furor» que se relacionaba con el patriotismo y el deber de la nobleza de guerrear en defensa de la patria, por idéntico motivo debieran erradicarse las sangrientas y peligrosas corridas de toros, que, además de no merecer llamarse «diversión nacional» ni generar la menor mengua a la nación si se proscriben, carecen de utilidad pública. Jovellanos espera que la prohibición gubernativa de las corridas de toros se extienda a las excepciones que aún se contemplan y recuerda que Isabel de Castilla quiso prohibirlas y «cuando la renovación de los estudios iba introduciendo más luz en las ideas y más humanidad en las costumbres, la lucha de toros empezó a ser mirada por algunos como diversión sangrienta y bárbara».

A Jovellanos no le gustó la protección que dieron el rey Felipe V y Fernando VI a las compañías teatrales italianas y le fastidiaba la chabacanería de los Polichinelas y titiriteros callejeros. Jovellanos se manifiesta como político y considera que el teatro es un espectáculo caro al que no deben asistir los jornaleros (que cobran por día trabajado), puesto que si abandonan labor para asistir a una función, además del jornal que no ingresan, gastan un dinero que su familia necesita para vivir... Y lo cierto es que esa era, desdichadamente, una realidad innegable, por lo que no debe extrañar que el teatro se le aparezca como un espectáculo para gente con posibles o, como dice el texto, para «ricos». En opinión de Jovellanos el pueblo necesita diversiones y no asistir pasivamente a espectáculos, porque lo que precisa es intervenir, actuar y crear su propia fiesta. Los restrictivos reglamentos de orden público apenas dejaban libertad para la iniciativa y la espontaneidad popular; pueblos y aldeas padecían un rigor ordenancista opresivo por puro «furor de mandar». Jovellanos repasa la dureza del

trabajo físico de la gente de los pueblos y de los pobres y busca la manera de compensarlos con aquellas distracciones que considera más a propósito para hacerlos felices. La idea de suprimir restricciones ordenancistas y aplicar una mayor tolerancia la resume diciendo que «el estado de libertad es una situación de paz, de comodidad y de alegría; el de sujeción lo es de agitación, de violencia y disgusto». Jovellanos observa que «la mayor parte de los pueblos de España no se divierten en manera alguna», andan taciturnos, deambulan «sin objeto ni propósito [...] pasan tristemente las horas y las tardes enteras sin espaciarse ni divertirse» y concluye que «bajo tan dura policía el pueblo se acobarda y entristece, y sacrificando su gusto a su seguridad, renuncia la diversión pública e inocente [...] y prefiere la soledad y la inacción, tristes a la verdad y dolorosas, pero al mismo tiempo seguras». Jovellanos había recorrido muchos pueblos y conocía sus costumbres y necesidades; para realizar su proyecto no partía de informes librescos sino de los datos que había observado personalmente. Era muy consciente de que la espontaneidad y la naturalidad eran precisas para evitar que un «infeliz gañán, que ha sudado los terrones del campo y dormido en la era toda la semana, no puede en la noche del sábado gritar libremente en la plaza de su lugar ni entonar un romance a la puerta de su novia». La reforma y liberalización de ordenanzas que permitieran los festejos y manifestaciones populares y públicas era, en opinión de don Gaspar, el remedio preciso.

A los intelectuales y rentistas que sí podían permitirse frecuentar espectáculos y divertirse con otras formas de contemplación, también quiso llevarlos a formas más útiles y gratificantes de ocio. Es partidario de desoír a los moralistas que condenan el teatro y de impulsar una reforma teatral en la que espectáculos, lugares de representación, tramas y actuaciones se ajustaran al decoro y a la finalidad de educar en los valores ilustrados. Plantea fundar en España un doble de la Academia Dramática de Parma, donde los cómicos aprendieran a entender los textos, a moverse adecuadamente por la escena, a decir con intención, a pronunciar con claridad y convencer al público. Su obsesión por la utilidad le lleva a aconsejar a los que disponen de tiempo sobrante ocuparse en actividades distraídas y provechosas como realizar labores educativas en las Maestranzas, frecuentar las tertulias de establecimientos como «café o casas públicas de conversación y diversión cotidiana [...] donde matar el tiempo», practicando «conversaciones instructivas y de interés general»... Y, de paso, leer periódicos y practicar «juegos sedentarios y lícitos de *naipes*, *ajedrez*, *damas* y *chaquete*; [y] los de útil ejercicio como trucos o billar». Jovellanos desea recuperar los bailes de máscaras, los bailes públicos (de carnaval y navidad), los juegos de pelota, las carreras de caballos, gansos, gallinas, las comparsas de moros y cristianos. En el

proyecto de la *Memoria* diseña con pormenor el ideal a que deben acomodarse el hombre del común, el aristócrata y el rico para ser felices y útiles a la nación, sin olvidar el aspecto práctico y utilitario que cabe exigir a cualquier programa. La felicidad ha sido siempre una aspiración del ser humano, pero los reformistas españoles del siglo XVIII creyeron tan firmemente en la posibilidad de alcanzarla que hasta trataron de regular su organización con minuciosas normas.

Para cerrar este apartado recordaré que un aspecto fundamental de la sociabilidad ilustrada y motivo de felicidad y consuelo, fue el sentimiento de amistad que halló su máxima expresión en la poesía del llamado Parnaso salmantino. El maestro fue Cadalso y tuvo su mejor acento en Juan Nicasio Álvarez de Cienfuegos, cuyas ideas sociales superaron las de Meléndez cuando hablaba de los aradores y campesinos, y también las de León de Arroyal en la solidaria reflexión del poema «En alabanza de Juan Fernández de la Fuente, labrador honrado de la Villa de Vara del Rey». El oprimido de Cienfuegos «En alabanza de un carpintero llamado Alfonso», ya no es el campesino tradicional sino un obrero manual, un menestral, cuya desgracia no es la dureza de su trabajo sino la iniquidad de quienes lo explotan y dejan que muera de agotamiento y privaciones. La denuncia se dirige a que «en trabajo inclemente / fuera estéril sudor el de tu frente», lo que lleva el poema a la conclusión radical de que el objetivo del sudor/trabajo no es únicamente realizar bien su cometido, sino recibir justa paga y si no lo logra, como le sucedió a Alfonso, el trabajo resulta «estéril». La existencia de diferencias sociales se achaca a la «usurpación» que la riqueza hizo de la igualdad con que organizó la creación el «Padre universal» y la condujo a inventar las «distinciones» y decretar que «tu destino es servir, mandar el mío». Tomás de Iriarte incluyó el léxico científico en sus poemas y Cienfuegos, dando un paso más, lo hizo con el humilde instrumental de trabajo que elevó a categoría poética al parangonarlo con objetos alegóricos del poder, en esta indignada e inmisericorde explosión de igualitarismo ilustrado: «¿Pueden honrar al apolíneo canto / cetro, toisón y espada matadora, / insignias viles de opresión impía? / ¿Y de virtud el distintivo santo, / el tranquilo formón, la bienhechora / gubia su infame deshonor sería?».

La idea de fraternidad, de amor entre los seres, constante en sus poemas; se refleja en «Mi paseo solitario de primavera», donde leemos: «Por nueva senda nuestro bien busquemos, / por virtud, por amor. Ciegos humanos, / sed felices, amad: que el orbe entero / morada hermosa de hermanal familia / sobre el amor levante a las virtudes / un delicioso altar, augusto trono / de la felicidad de los mortales». El salmantino sentimiento de amistad alcanzó su excelencia con Cienfuegos: una prueba es la carta con la que dedicó la primera edición de sus

Poesías (1798), «A mis amigos», en la que confiesa que «si alguna belleza moral hay en mis poesías, toda entera la he copiado de vuestros hermosos corazones». En «Mi paseo solitario de primavera» evoca el sueño de la feliz edad de oro y concluye confesando que «vos, mis amigos, / cuantos partís mi corazón amante, / vosotros solos habitáis los yermos / de mi país de amor»; confía en que «tal vez un día la amistad augusta / por la ancha tierra estrechará las almas / con lazo fraternal»... Pero, aunque no le sea dado el premio de verlo, «entretanto, / amadme, oh amigos, que mi tierno pecho / pagará vuestro amor, y hasta el sepulcro / en vuestras almas buscaré mi dicha».

En un poema hondamente racionalista, «La escuela del sepulcro», el poeta aconseja a la marquesa de Fuertehíjar que se consuele de la muerte de su amiga con el recuerdo de la «eterna amistad» que las unió («siempre has vivido en mi memoria; siempre / ardió por ti mi corazón sincero») y pide a la marquesa Lorenza que, en el adiós, recomiende a su amiga mantener viva —aún desde la tumba— la relación y el amor que compartieron y deben seguir compartiendo: «Y en todas partes te hablarán mis labios / te hablarán la verdad. ¡Oh, nunca apartes / tu oído de mi voz! Adiós, amiga, / adiós, adiós; la eternidad te espera».

El otro pilar de la gran cadena es la Razón, como explica en «La escuela del sepulcro»: «La razón, la razón; no hay otra senda / no hay otra senda que a la alegre virtud pueda guiarte / y a la felicidad. Por ella fácil, / tus deseos prudente moderando / aprenderás a despreciar el mundo, / la gloria y la razón, preciando sólo / lo que inflexible la razón aprueba. / Así constante vivirás contigo, / vivirás para ti». En la poesía ilustrada de Cienfuegos se alían el amor, la naturaleza y la Razón como pilares de la virtud de los buenos sentimientos y del orden:

¡Ay triste, que a la luz cerró los ojos
[...]. Nublada su razón, murió en su pecho
su corazón; en su obcecada mente,
ídolos nuevos se forjó [...]
En lugar del amor que hermana al hombre
con sus iguales, engranando a aquestos
con los seres sin fin rindió sus cultos
a la dominación que injusta rompe
la trabazón del universo entero
y al hombre aísla, y a la especie humana.
Amó el hombre, sí, amó, mas no a su hermano
sino a los monstruos que crió su idea.

La coherencia del filósofo Cienfuegos con su vida no pudo ser mayor y demuestra la verdad de cuanto proclamaba en sus versos; no tuvo apego ni a

cargos ni a puestos y no vaciló en perderlo todo antes que traicionar lo que consideró lealtad a sus ideas y la fidelidad que debía a los amigos y a la patria: el mismo 2 de mayo de 1808, mientras el invasor francés ordenaba el fusilamiento de los resistentes madrileños se anunciaba que se le concedía la Orden de Carlos III. Su insobornable actitud negándose a colaborar con los bonapartistas le impidió recibir el premio y fue conducido, a modo de rehén, por los franceses a Orthez donde murió al poco.

EL MATRIMONIO: UN DERECHO A LA FELICIDAD Y EL PLACER

Adelaida, la filósofa de *La filósofa por amor* (1799), de Tójar, expone lo impertinente de aceptar la presión social sobre la vida personal y se queja con más decisión que otras heroínas, como las de Valladares de Sotomayor de la costumbre que llevaba a los padres a oponerse, incluso con crueldad, a la felicidad amorosa de los hijos. *La filósofa por amor* cuestiona de modo menos genérico y moral que lo que era costumbre la injusticia de una sociedad dividida en clases con derechos diferenciados y donde las mujeres solían ser mercancía de trueque en beneficio de la economía familiar.

El teatro ilustrado, cuando trató de matrimonios, buscó suplir el autoritarismo por la autoridad moral, también criticó la malcrianza y el acogerse a modas pasajeras que ofuscaban a padres y educadores. Tantos denuestos se hallan contra la permisividad y la falta de vigilancia como contra los excesos en las exigencias. La obras teatrales ilustradas insisten en la necesidad de que los jóvenes sean educados en la moral del trabajo y el respeto a los otros, y también en la importancia de que vean reconocido su derecho a ver cumplidos los impulsos de su naturaleza y puedan elegir responsablemente a quien amar. Lograr semejante ideal implicaba, inevitablemente, establecer términos de entendimiento entre el lícito y pasional ímpetu juvenil y la experiencia de padres y tutores (institución no infrecuente en tiempos de corta esperanza de vida), por eso, en su designio de organizar la felicidad, los ilustrados trataron también de esa cuestión en el teatro.

A Moratín le enfadó que la traducción italiana de *El viejo y la niña* modificara lo escrito por don Leandro y la niña —explotada de su herencia y engañada— no abandonara a su odioso marido para ir a un convento (única salida decorosa en la época), porque el traductor se inventó un final facilón, al estilo de «*Misantrópía* de Kotzbue [*sic*] y *La madre culpable* de Beaumarchais». Moratín no quería que la maltratada niña transigiera con un matrimonio desdichado del que no era culpable; y, también, quería evidenciar el daño irremediable

que causaban a la felicidad de las personas las mecánicas normas del Derecho Canónico y la presión de las costumbres sociales. No menos novedoso era que Moratín defendiera que fuera la mujer quien impusiera la solución y castigara al tirano que la retuvo para sí como en una «cárcel». Ya en la primera obra que estrenó, Moratín tuvo la osadía de sacar a escena a una casada que declaraba haber dado su *consentimiento* al matrimonio —con lo cual canónicamente el matrimonio era legal— por despecho, pero que seguía enamorada de otro hombre, su antiguo novio Juan, al que el azar acabó llevando a su domicilio conyugal. El intrínquilis radicaba en que el tutor ladrón y el viejo pretendiente, don Roque, le habían asegurado, falsamente para forzar la boda, que Juan se había casado con otra...

Al revés de lo que ocurrió con la Isabel de *El viejo y la niña*, en *El sí de las niñas* —último estreno moratiniano— a Francisca sí le preguntó por sus sentimientos y deseos de casarse el asignado prometido; y lo hizo antes de que se celebrara el sacramento. Esa averiguación previa, que canónicamente debía realizar el sacerdote, en *El viejo y la niña* ni se menta pero en esta obra la lleva a cabo, con pulcritud, el futuro marido, don Diego, un laico ilustrado, que es quien defiende la dignidad y sacralidad del matrimonio e impide los daños que no se evitaron con don Roque e Isabel: «Yo no soy de aquellos hombres que se disimulan los defectos. Yo sé que ni mi figura ni mi edad son para enamorar perdidamente a nadie; pero tampoco he creído imposible que una muchacha de juicio y bien criada llegase a quererme con aquel amor tranquilo y constante que tanto se parece a la amistad, y es el único que puede hacer los matrimonios felices». Frente a don Roque, una suerte de cómitre de galeras que más que esposa quería esclava, el personaje de don Diego presenta la lícita ilusión del hombre de cincuenta y nueve años al que agradaría ser amado por una jovencita guapa y virtuosa de dieciséis, pero renuncia decorosamente porque la elegida ama a otro. El final desolador y ejemplar de *El viejo y la niña* tiene su réplica feliz en el de *El sí de las niñas*, que demuestra paladinamente, que en la vida civil, entre personas de bien, puede regir la Razón y un entendimiento que no existe entre incultos (don Roque) ni en las normas institucionales de la Iglesia tradicional.

La aceptación de las normas de la naturaleza, el deber de buscar la verdad y confiar en el diálogo son paradigmas que no obedecen los personajes negativos de las dos obras. Para la madre, doña Irene, la boda se presenta como un negocio que no oculta al admirarse de los «bienes y posibles» de su futuro yerno: «Qué casa tiene! [...] ¡Qué ropa blanca! ¡Qué batería de cocina! ¡Y qué despensa llena de cuanto Dios crió!»... E insiste en repetir a su hija Francisca «que un

casamiento como el que vas a hacer, muy pocas le consiguen. Bien que a las oraciones de tus tías, que son unas bienaventuradas, debemos agradecer esta fortuna». Moratín asocia el despropósito matrimonial con la obediencia ciega, el egoísmo («complacer a su madre, asistirle, acompañarla y ser el consuelo de sus trabajos, esa es la primera obligación de una hija obediente») y una educación que enseña a fingir y en la que tiene su parte la Iglesia, en este caso las monjas, y que repugna a don Diego:

Ve aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una pérfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se les permite menos la sinceridad. [...] con tal que se presten a pronunciar, cuando se lo manden, un sí perjuro, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo.

Lo que en *El viejo y la niña* fue dolorosa imposición de una renuncia injusta y antinatural, se trueca en *El sí de las niñas* en triunfo de la naturaleza y de los sentimientos, en la aceptación de las lícitas pulsiones gozosas y en la proclamación del derecho a la felicidad y la libertad, gracias a la tolerancia y hombría de bien de don Diego. Cuando se leen bien las obras de Moratín, aún hoy, sorprende la libertad técnica y la amplitud moral con que las escribió. La idea filosófica de felicidad de Moratín el joven es la misma que expresa Saint-Lambert porque, como demuestra la figura de don Diego renunciando a casarse con Francisca, se es feliz en la medida en que se logra la dicha de los demás.



COMUNICACIONES

EL CÍRCULO DE AMISTADES DE GOYA EN ZARAGOZA ENTRE 1746-1775

REGINA LUIS RÚA¹

Resumen. Este artículo analiza las amistades y contactos profesionales de Francisco de Goya que tienen su origen en su etapa de juventud zaragozana, entre 1746-1775.

Palabras clave. Goya, amistades, contactos profesionales.

Abstract. In this article are analyzed Francisco de Goya's friendships and professional contacts, who had their origin in his youth in Zaragoza, from 1746 to 1775.

Keywords. Goya, friendships, professional contacts.

En este artículo centraremos nuestra atención en las amistades que surgen en la etapa juvenil del pintor, es decir, en el periodo que —por comodidad clasificatoria— se ha establecido entre 1746 (fecha de su nacimiento en Fuendetodos) y 1775 (año en que marcha a Madrid para trabajar como cartonista de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara). Esta etapa transcurre fundamentalmente en Zaragoza, con la salvedad de las estancias madrileñas (1763 y 1766) e italiana (1769-1771) que el pintor realiza con fines formativos. Por ello no puede extrañar que las personas más afines a Goya en este momento sean de Zaragoza o, al menos, mantengan una vinculación directa con la ciudad del Ebro.

Los más íntimos de Goya en esta etapa son los pintores Francisco Bayeu y Manuel Eraso, los escultores Juan Adán y Carlos Salas, el arquitecto Agustín Sanz y los zaragozanos Martín Zapater y Juan Martín de Goicoechea.

El pintor zaragozano Francisco Bayeu (1734-1795) fue una de las figuras más determinantes en la vida de Goya, no en vano, fue su maestro, mentor,

¹ Licenciada en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza. Becaria de investigación del Gobierno de Aragón en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre la pintura del siglo XVIII en Zaragoza. Dirección de correo electrónico: regiluis@unizar.es

protector y cuñado. Mucho se ha escrito sobre esta relación y lamentablemente, en muchas ocasiones, se han vertido informaciones faltas de objetividad y adulteradas con el propósito de alimentar el mito de Goya. Con el telón de fondo de la disputa suscitada entre los cuñados en torno a la decoración pictórica de la *Regina Martyrum*, la imagen que se ofrecía de Francisco Bayeu era la de una persona envidiosa y temerosa de que su cuñado, de mayor talento, consiguiera eclipsarlo mientras que Goya quedaba caracterizado como el genio que sufre las embestidas de los envidiosos y de los mediocres que no supieron apreciar la novedad de su pintura. Siguiendo este pensamiento, Francisco Bayeu habría protegido a su joven discípulo hasta que sintió la amenaza de su superior talento, y a partir de ese momento, se las habría ingeniado para desacreditarlo públicamente y desprestigiarlo. Nada más lejos de la realidad.

La formación con Francisco Bayeu está perfectamente documentada gracias a dos testimonios redactados y firmados por el propio artista en los que se refiere a su maestro. La primera noticia conservada en la que Goya alude a Bayeu es la carta enviada a la Academia de Parma junto con el cuadro *Anibal vencedor contempla por primera vez Italia desde los Alpes*, que presenta al concurso convocado en 1770 por la susodicha academia para conmemorar al abate Carlo Innocenzo Frugoni. En las *Actas*, publicadas el 27 de junio de 1771 con el fin de dar a conocer el dictamen del jurado, se dice que el cuadro presentado por «il Sig. Francesco Goja, Romano e Scolare del Sig. Francesco Vayeu, Pittore de Camera di S. M. Católica» ha obtenido seis votos que le han hecho quedar en un meritorio segundo puesto. Goya, por tanto, proclama el magisterio de Francisco Bayeu, un pintor plenamente consagrado y que ya en 1771 se encontraba en la cumbre de su carrera profesional. Unos años después, Goya volverá a reafirmarse en este aprendizaje junto a Francisco Bayeu y en la declaración que hace como testigo de la boda de su cuñada María Bayeu, celebrada el 21 de febrero de 1783, recuerda que «hace veinte años poco más o menos conoce y ha tratado con mucha amistad de Dña. M.^a Bayeu, que le presenta, con el motivo de haber estado aprendiendo su ejercicio en la Casa de su hermano Don Francisco»².

La relación entre ambos pintores se afianzó a raíz del enlace matrimonial entre Goya y Josefa Bayeu. Este hecho constituye, sin lugar a dudas, la mejor prueba de la gran estima en que Bayeu tenía a Goya ya que fue Francisco Bayeu

² ARNÁIZ, J.M. y MONTERO, A., «Goya y el infante don Luis», *Antiquaria*, n.º 27, Madrid, marzo, 1986, pp. 44-55.

—convertido en el *pater familias* desde la muerte de sus padres— el encargado de dar su aprobación a esta relación y al posterior enlace. Es más, no se puede descartar que fuera él mismo quien alentara esta relación confiando en el futuro prometedor que aguardaba al joven Goya, pues conviene recordar que él mismo había contraído matrimonio con Sebastiana Merklein, hija del también pintor Juan Andrés Merklein. Goya aceptaría este matrimonio a sabiendas de los favores que esta unión le reportaría en un futuro inmediato.

Fue entonces cuando el que había sido su maestro se convirtió también en su protector asegurándose de que a su cuñado no le faltara trabajo, promoviendo su ascenso social y actuando como su valedor en la Corte. Francisco Bayeu le aseguró un puesto de trabajo en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, convenció al cabildo pilarista para repartir el encargo de decorar las cúpulas que conforman el Cuadro de la Santa Capilla con su hermano Ramón y su cuñado Goya, y se valió de su influencia en la Corte para conseguir que Ramón y Goya fueran ascendidos a pintores de cámara en 1789, nombramiento que se hizo oficial mediante un documento firmado por Carlos IV, a 30 de abril, en Aranjuez.

Goya realizó dos retratos de su cuñado. El primero de ellos está fechado en 1786³, año en que gracias a la mediación de Francisco Bayeu fue nombrado pintor del rey. Esta circunstancia ha hecho suponer a los estudiosos que este retrato no fuera sino una expresión de agradecimiento del pintor a su cuñado por el favor recibido. Francisco Bayeu, que luce un traje de manolo de color negro y una camisa blanca con chorrera, se presenta de pie ante un lienzo que está trabajando como sugiere el pincel que sostiene con su mano derecha.

Goya realizaría además un retrato póstumo del pintor⁴, en 1795, por encargo de su hija, Feliciano Bayeu, para exponerlo en la Academia de San Fernando con motivo de la muerte de su padre. Goya se inspiró en un *Autorretrato* de Francisco Bayeu (conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid).

El zaragozano Martín Zapater fue el mejor amigo del pintor, su confidente y el encargado de velar por la seguridad y el bienestar de la familia del pintor cuando éste se instaló definitivamente en Madrid.

³ Formó parte de la colección del grabador Benito Monfort quien lo donó a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en 1851.

⁴ Este retrato de Francisco Bayeu forma parte de los fondos del Museo del Prado desde 1872.

Martín Zapater provenía de una modesta familia burguesa que se preocupó de que recibiera una esmerada educación como prueban el estatus social y los reconocimientos que recibió en la madurez. Zapater fue miembro y tesorero de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, y Noble de Aragón desde su proclamación por Carlos IV el 29 de julio de 1789.

La amistad con Martín Zapater tiene su origen en esta etapa juvenil zaragozana si bien las circunstancias y el momento concreto en que surge no han sido esclarecidos.

Un descendiente del amigo del pintor, Francisco Zapater y Gómez, en su trabajo *Goya: Noticias biográficas*, aventuraba que Goya y su tío-abuelo, Martín Zapater, habían estudiado juntos en las Escuelas Pías de Zaragoza donde surgió una amistad que se prolongaría en el tiempo. Para Zapater y Gómez, la evidencia de una formación en las Escuelas Pías era un fragmento de una carta de Goya a Martín Zapater, fechada a día 28 de noviembre de 1787, en la que el pintor se interesaba por el estado físico de su amigo: «Me he vuelto viejo con muchas arrugas que no me conocerías sino por lo romo y por los ojos undidos... lo que es cierto es que ya boy notando mucho los 41 y tal vez tu te conserbaras como en la escuela del P. Joaquín»⁵. Sin embargo, en la carta no se alude, en ningún momento, explícitamente a las Escuelas Pías y la referencia al Padre Joaquín no confirma que acudieran a los escolapios pues era un nombre de lo más común y habría padres Joaquín en casi todos los conventos.

Arturo Ansón Navarro también quiso probar que ambos se habían conocido y formado en los escolapios en una carta, que fechó en diciembre de 1790, y en la que Goya comenta a su amigo: «Jesús, Jesús, que Juramento, es imposible que no hayas pasado la pluma por el contorno del tuyo, pensando en la Pía [...]»⁶. Si bien en la carta se refiere a la Pía, el contenido de la carta resulta tan oscuro y confuso que no se puede enarbolar el párrafo de esta carta como una prueba concluyente.

En definitiva, la realidad es que ni en esta ni en ninguna otra carta, Goya menciona abiertamente y de forma unívoca las Escuelas Pías.

Lo único cierto, tal y como ha documentado José Luis Ona, es que en el año 1762 los dos muchachos vivían a unos escasos metros de distancia ya que Goya, en esa fecha, se instala con su familia en la *subidica* del Trenque y por

⁵ ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya: Noticias biográficas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, p. 45.

⁶ ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, p. 37.

entonces, Martín Zapater ya vivía en la Casa Alduy⁷. Ona concluye que no era necesario que los dos jóvenes acudieran a la misma escuela para que entre ellos naciera la amistad pues, al vivir tan próximos entre sí y al contar casi la misma edad (Goya tenía 16 años y Zapater sumaba 15 años), serían compañeros de juegos y travesuras.

Como testimonio de esta intensa y sincera relación se conservan las cartas que Goya envió a su mejor amigo y los dos retratos que pintó de este comerciante zaragozano en 1790 y 1797.

Esta copiosa correspondencia, que ambos amigos mantuvieron entre 1775-1799 y de la que nos ha llegado un total de 147 cartas enviadas por Goya a Zapater, constituye una de las fuentes principales para conocer la vida del pintor. Las informaciones que recogen han sido fundamentales no tanto para conocer al pintor como para acercarse al hombre. En efecto, las noticias artísticas que arrojan son muy escasas y por norma general se refieren a las prisas por la acumulación de encargos y por el vencimiento de los plazos de ejecución, las dificultades que presentaba la realización de las obras y promesas de crear pinturas para su amigo. Lo cierto además es que es muy reducido el número de obras que menciona —*La predicación de San Bernardino de Siena* para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, las estampas grabadas de cuadros de Velázquez, los bocetos para los cartones y los cuadros de la iglesia de Santa Ana de Valladolid— y son muy escuetas las informaciones que brinda acerca de ellas. Tampoco se detiene en el comentario de los acontecimientos políticos de actualidad con la salvedad de una rápida mención a la Paz de Versalles (1783) y al apresamiento de navíos ingleses. El tema de conversación se ciñe a su faceta más personal y cotidiana. El pintor habla fundamentalmente de sus aficiones —sobre todo, del juego de la lotería, la música, los toros y la caza— y también hace partícipe a Zapater de los momentos más íntimos y, en algunos casos dolorosos, de su vida como las enfermedades sufridas por él y su familia, el fallecimiento de sus hijos, los partos y abortos de su esposa.

El retrato realizado en 1790⁸ muestra a Martín Zapater, de medio cuerpo y sentado ante una mesa sobre la que ha dispuesto una carta en la que se puede leer la dedicatoria del artista a su amigo: «Mi amigo Martín Zapatero. Con el mayor trabajo te a hecho el Retrato, Goya, 1790».

⁷ ONA GONZÁLEZ, J.L., *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, p.61.

⁸ Museo de Arte de Ponce, San Juan de Puerto Rico (Puerto Rico).

El retrato de 1797⁹, pintado seis años antes del fallecimiento de Zapater, es de una calidad muy superior. Goya ha prescindido de cualquier elemento superfluo para centrar su interés en la captación psicológica del retratado. Goya destaca, por encima de todo, su mirada perspicaz y bondadosa, que transmite un carácter afable. Esta cercanía con que Goya representó a su amigo ha hecho que sea considerado uno de los retratos más sinceros de toda la producción del artista.

Otro hombre de gran resonancia en la vida de Goya fue el comerciante Juan Martín de Goicoechea (1732-1806). Hemos de considerarlo, junto con Martín Zapater, como el amigo más íntimo de Goya en Zaragoza. Durante muchos años, la similitud del nombre del comerciante y del consuegro de Goya, llamado Martín Miguel de Goicoechea, hizo creer erróneamente a muchos investigadores que los dos amigos habían emparentado gracias a la unión de Javier Goya con una hija del comerciante.

Juan Martín de Goicoechea llegó de su Baciacoa natal (Navarra) a Zaragoza siendo un niño para instalarse en la casa de su tío Lucas de Goicoechea, de quien heredaría su fortuna al haber contraído matrimonio con la hija de éste. Goicoechea, que estudió comercio en la escuela de Lyon, se convirtió en la persona más influyente del periodo ilustrado zaragozano por su importante actividad en el comercio y las finanzas de Zaragoza entre 1770 y 1806 y por ser un miembro destacado de la Sociedad Económica y vicepresidente perpetuo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

Aunque esta relación no fue tan intensa como la que Goya mantenía con Zapater, el pintor siempre lo consideró como uno de sus más allegados y de hecho, las cartas a Zapater están plagadas de comentarios afectivos y de recuerdos cariñosos hacia él. En una carta, fechada el 13 de octubre de 1784, Goya se despide de Zapater con las siguientes palabras: «A Dios y manda que solo por ti y Goycoechea aia un biaje de buena gana»¹⁰ y en otra epístola escrita el 19 de febrero de 1785, expresa a Zapater su deseo de reencontrarse con los dos amigos: «Quisiera berte aquí y a Goycoechea, que soys los que me hacéis duelo»¹¹.

⁹ Esta obra fue heredada por su sobrino, Francisco Zapater y Gómez. A comienzos del siglo XX se encontraba en la colección parisina Durant-Rouel y fue adquirida para la colección de Ramón Sota y Aburto de Bilbao. En 1980 pasaría por donación al Museo de Bellas Artes de Bilbao.

¹⁰ ÁGUEDA, M. y SALAS, X. de, *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Istmo, 2003, p. 177.

¹¹ *Ibidem*, p. 194.

Pero además Goicoechea destacó por ser uno de sus principales protectores en la ciudad de Zaragoza. Goya así lo expresa en varias cartas remitidas a Martín Zapater. En una misiva, fechada a 21 de enero de 1778, le informa de las gestiones que Goicoechea y Carlos Salas están llevando a cabo para intentar que los canónigos del Pilar le asignen el encargo de pintar las bóvedas y los platillos que rodean la Santa Capilla. En la carta enviada a Zapater, a 25 de julio de 1781, Goya confía a sus amigos la difusión de la noticia relativa al encargo de pintar un cuadro para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, entre todos los que habían cuestionado su valía artística en el asunto de la *Regina Martyrum*.

La mejor prueba de la protección que Goicoechea dispensó al pintor y del aprecio en que tenía su arte son las pinturas —algunas simplemente atribuidas al pintor y otras perfectamente documentadas— que pertenecieron a la colección de este acaudalado comerciante: el *Bautismo de Cristo en el Jordán* (Col. Condes de Orgaz, Madrid), *La Triple Generación* (Col. Marqueses de Las Palmas), *La Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos en Zaragoza* (Col. José Pasqual de Quinto y de los Ríos), el boceto del Coreto del Pilar, de Zaragoza (Col. Ibercaja, Zaragoza), y el propio retrato de Juan-Martín de Goicoechea (Museo de Zaragoza). Pasarían a formar parte de la herencia recibida, en 1867, por Doña María Pilar Alcívar-Jáuregui, segunda esposa del conde de Sobradiel, heredero a su vez de parte de los bienes de Juan Martín de Goicoechea.

El retrato del comerciante Juan Martín de Goicoechea¹² es el que guarda una mayor dependencia estilística respecto a los retratos cortesanos de Velázquez, pintor al que Goya siempre consideró, junto con Rembrandt, uno de sus maestros. Casi con absoluta certeza, Juan Martín de Goicoechea encarga este retrato a su amigo en 1788 tras ser distinguido con la cruz de la Orden de Carlos III por su inestimable actividad como protector de las artes y las letras, y promotor del comercio y la banca. De este modo, Goicoechea continúa la tradición cortesana de retratarse cuando se recibía una condecoración como reconocimiento a unos méritos propios. El comerciante aparece erguido, en posición de tres cuartos, y recortado sobre un fondo neutro muy oscuro, siendo su figura el centro luminoso de la composición. Viste una casaca marrón sobre la que destaca resplandeciente la cruz de la Orden de Carlos III, una de las más altas distinciones de la Monarquía. Goya coloca la mano derecha a la altura del pecho quedando

¹² El cuadro perteneció a la familia de Goicoechea, y a través de vínculos familiares pasó a los condes de Sobradiel, a los condes de Gabarda, a los condes de Orgaz y a los marqueses de las Palmas. En 2008 el Gobierno de Aragón adquirió el retrato a Sotheby's y Asociados con la intención de que ingresara en el Museo de Zaragoza.

ésta parcialmente introducida en el chaleco, gesto que le confiere elegancia y dignidad. La carga expresiva del retrato se concentra en su rostro, con especial intensidad en su mirada viva y penetrante.

La reciente localización, por parte de Jesús López Ortega, del expediente matrimonial de Goya en el Archivo Diocesano de Madrid ha permitido conocer mucho mejor el círculo de amistades del artista. Con motivo de su inminente boda con Josefa Bayeu, el pintor entrega un certificado de soltería firmado en Roma a 27 de abril de 1771 por el pintor zaragozano Manuel Eraso (1744-1813) y el escultor turiasonense Juan Adán (1741-1816). En este documento, los dos artistas aseguran que «en todo tiempo que dho. D.ⁿ Fran.^{co} á echo de mora en esta Ciudad de todo el presente día nohá contraído Matrimonio ninguno ni se há obligado tanpoco contraerlo y esto lo savemos por haber tenido continua practica y hamistad con el sobre dho. D.ⁿ Fran.^{co} Goya»¹³. Con estas escuetas líneas, queda perfectamente probada la amistad entre los tres artistas si bien nada se nos dice acerca de cuándo se fraguó esta amistad. El investigador José Luis Ona ha señalado que el inicio de la amistad con Juan Adán se produciría en el año 1762 cuando los Goya se instalaron en la calle del Trenque convirtiéndose en vecinos del escultor José Ramírez de Arellano¹⁴. En este mismo año, Juan Adán y Joaquín Arali están formándose en el taller de Ramírez quien además les abrió las puertas de su casa. Es fácil imaginar que el primer contacto entre Goya y Manuel Eraso se produciría en la Academia de Dibujo de Zaragoza, a la que ambos asistieron como alumnos. Pero hay que tener en cuenta que Manuel Eraso acudía con frecuencia a la casa de Francisco Bayeu.

El expediente matrimonial de Francisco de Goya ha probado su amistad con el escultor barcelonés y académico de la Academia de San Fernando, Carlos Salas (1728-1780), y con el arquitecto zaragozano, Agustín Sanz (1724-1801), quienes actuaron como testigos de su libertad y soltería con motivo de su enlace con Josefa Bayeu. El zaragozano Agustín Sanz confirma en este testimonio que conoce a Goya desde que el pintor era un niño mientras que Carlos Salas especifica que tiene relación con el joven desde hace 11 años, es decir, el tiempo que lleva residiendo en Zaragoza desde que llegara para trabajar en la decoración escultórica de la Santa Capilla de la Basílica del Pilar¹⁵. La relación debía

¹³ LÓPEZ ORTEGA, J., «El expediente matrimonial de Francisco de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, XXVI, 44, Madrid, 2008, pp. 62-68, espec. p. 67.

¹⁴ ONA GONZÁLEZ, J.L., *Goya y su familia...*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵ LÓPEZ ORTEGA, J., «El expediente...», *op. cit.*, pp. 67-68.

de ser más estrecha con el escultor barcelonés ya que, como ha demostrado el *Cuaderno italiano*, Salas fue además el padrino de bautizo de su primer hijo, Antonio Juan Ramón y Carlos, nacido el 29 de agosto de 1774. Parece que el contacto entre estas personalidades del panorama artístico dieciochesco surgió en el entorno de la escuela de dibujo de los Ramírez aunque seguramente más que el grado de amistad que los unía, lo que pesó en la decisión de Goya de que actuaran como sus testigos fue, en palabras de Juan Carlos Lozano, «el deseo de Goya por situarse, en el campo de la Pintura, a la misma altura que en ese momento lo estaban Sanz y Salas en la Arquitectura y Escultura, respectivamente»¹⁶.

CONCLUSIONES

Este tema es de una importancia sustancial para el conocimiento de la personalidad de Goya por cuanto permite acercarse al ambiente cultural y artístico en el que comenzó a forjarse su arte a la par que contribuye a desterrar la todavía arraigada creencia de que Goya no consiguió pulir unos modales embrutecidos y un carácter indómito sino gracias al amparo de sus amigos ilustrados.

Se comprueba con facilidad que Goya se rodea de compañeros del oficio y profesionales de otras disciplinas artísticas, y que intenta estrechar la relación con los artistas más reputados del momento: Agustín Sanz (arquitectura), Carlos Salas (escultura) y Francisco Bayeu (pintura).

Ya en su juventud, Goya se rodeó de las personalidades más destacadas del arte y la cultura zaragozanas, lo cual no es sino una evidencia más de que Goya tuvo una esmerada educación en lo académico (si bien todavía no está resuelto el debate relativo a la escuela a la que acudió el pintor para recibir las primeras letras) y en lo artístico, de la mano de su progenitor, el dorador José Goya (quien, sin duda, le facilitaría importantes contactos en el medio artístico zaragozano) y sus primeros maestros, José Luzán y Francisco Bayeu.

BIBLIOGRAFÍA

ÁGUEDA, M. y DE SALAS, X., *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Istmo, 2003.

ANSÓN NAVARRO, A., *El pintor y profesor Jose Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1986.

¹⁶ LOZANO LÓPEZ, J.C., «Problemática del *Goya joven* (1746-1775)», *Artígrama*, n.º 25 (monográfico dedicado a *Goya. Nuevas visiones*), Zaragoza, 2010, pp. 67-78, espec. p. 77.

- ANSÓN NAVARRO, A., «Pintura y Academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Las Artes Plásticas en Aragón durante el siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995, pp. 141-182.
- *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995.
- (comis.), *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, Cajalón, 2007.
- ARNÁIZ, J.M. y MONTERO, A., «Goya y el infante don Luis», *Antiquaria*, n.º 27, Madrid, marzo, 1986, pp. 44-55.
- BATICLE, J., *Goya*, Barcelona, Crítica, 1995.
- BEROQUI, P., «Una biografía de Goya escrita por su hijo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. III, Madrid, 1927, pp. 99-100.
- BORRÁS GUALIS, G.M., «Goya y Aragón», *Goya* [ciclo de conferencias que tuvo lugar en la Fundación Amigos del Museo del Prado durante el curso académico 2000-2001], Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2001, pp. 15-30.
- «Goya antes del viaje a Madrid (1746-1774)», en VV. AA., *El arte del siglo de las luces*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores y Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2010, pp. 315-336.
- BOZAL, V., *Francisco Goya: vida y obra*, 2 tomos, Madrid, Tf., 2006.
- CALVO RUATA, J.I., «Goya y los Bayeu a través de las cartas de Fray Manuel Bayeu», *Artígrama*, n.º 10, Zaragoza, 1993, pp. 373-402.
- «El factor Bayeu en la formación de Goya», *Artígrama*, n.º 25, Zaragoza, 2010, pp. 21-51.
- CAMÓN AZNAR, J., *Fran. de Goya, Zaragoza*, Vol. I, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-1982.
- CANELLAS, Á., *Diplomatario*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Istmo: Akal, 2001.
- GALINDO, P., «Goya pintando en el Pilar», *Aragón: revista grafica de cultura aragonesa*, n.º 31, Zaragoza, abril, 1928, pp. 152-158.
- GÁLLEGO SERRANO, J. y DOMINGO, T., *Los bocetos y las pinturas murales del Pilar*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987.
- GARCÍA DE PASO, A., y RINCÓN, W., «Datos biográficos de Francisco de Goya y su familia en Zaragoza», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, V, Zaragoza, 1981, pp. 93-104.
- GASSIER, P., *Vida y obra de Francisco Goya*, Barcelona, Juventud, 1974.
- GUDIOL, J., *Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, 4 vols., Barcelona, Polígrafa, 1970.
- LÓPEZ ORTEGA, J., «El expediente matrimonial de Francisco de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, XXVI, 44, Madrid, 2008, pp. 62-68.

- LOZANO LÓPEZ, J.C., «Problemática del *Goya joven* (1746-1775)», *Artigrama*, n.º 25, Zaragoza, 2010, pp. 67-78.
- ONA GONZÁLEZ, J.L., *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1997.
- TORRALBA SORIANO, F. (comis.), *Goya*, cat. exp., Pabellón de Aragón. Exposición Universal de 1992, Zaragoza, Pabellón de Aragón 92 S.A., 1992.
- ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya: Noticias biográficas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996.

EL CUADERNO ITALIANO:
MEMORIAS DE VIAJE Y APUNTES ÍNTIMOS

MALENA MANRIQUE ARA*
(Fundación del Garabato [Angera, Italia])

Resumen. El carácter heterogéneo de los escritos que contiene el Cuaderno italiano, conservado en el Museo del Prado, permite considerarlo también como un carnet de viaje. En él Goya consigna su itinerario por la península itálica, que le llevó primero a Parma y a Venecia, durante el largo viaje de ida, para admirar las obras de renombrados maestros antiguos (Correggio, Veronés) y ver, quizá, al futuro San José de Pignatelli exiliado en Bolonia, como podría testimoniar un cuadrito goyesco con dicha ciudad al fondo. A la vuelta, que realizó sin esperar al fallo del concurso de Parma de 1771, para ofrecerse a pintar el Coreto del Pilar, debió de partir de Roma navegando desde Civitavecchia hasta Génova, donde consumió algunos días visitando los cuadros de las iglesias vecinas al puerto y adyacentes a la espera de que zarpara su nave hacia España.

Palabras clave. Grand tour, viaje a Italia, «Goya joven», cuaderno de artista.

Abstract. Due to the heterogeneous nature of the writings contained in the Cuaderno italiano (Museo del Prado), it can also be considered as a traveler's notebook. Goya puts down his journey, step by step, through the Italian peninsula, which first led him to Parma and Venice, so admiring the works by well-known old masters (Correggio, Veronese), and probably visiting the future St. Joseph Pignatelli, exiled in Bologna, as a Goya's small painting with that city's skyline in the background could testify. Before knowing the outcome of the competition in Parma (1771) and in order to be commissioned to paint the Pilar's Coreto, he supposedly left Rome travelling by sea from Civitavecchia to Genoa, where he spent several days watching the paintings of the churches by the port while waiting for sailing back to Spain.

Keywords. Grand Tour, Journey to Italy, «Young Goya», artist's sketchbook.

* Dirección electrónica: malenamanrique@libero.it y <http://lanochestrellada.googlepages.com>.

.....

Junto a la carta de participación en el concurso de Parma de 1771, el llamado *Cuaderno italiano* es el único documento escrito que atestigua la estancia de Goya en Italia, y precisamente de algunas cuestiones relacionadas con los escritos que contiene me ocuparé aquí. Cuanto diré es, en cualquier caso, un avance de la edición crítica que he preparado a lo largo de este año para Prensas Universitarias de Zaragoza.

El volumen «in quarto», de seis fascículos o cuadernillos, es muy similar por medidas y tipo de papel, como prueban las filigranas, a los *Cuadernos de Italia* de José del Castillo, solo diez años anteriores y fabricados también en Italia. Los pensionados y aprendices de artista en Roma se proveían de ellos para dibujar y copiar obras de arte o modelos de academia. El primer problema de tan valioso documento, en el caso de Goya, es establecer si era tal y como ha llegado hasta nosotros, pues está mutilado —algunas de sus hojas fueron arrancadas— y hay motivos para sospechar manipulaciones posteriores al viaje a Italia. Para empezar, el propio Goya pudo haberlo reencuadernado, intentando frenar el verosímil deterioro sufrido durante su estancia y el viaje por ser un objeto «de bolsillo». Que le otorgaba gran valor lo probaría el hecho de que decidiera protegerlo con la actual cubierta de piel, sobre la que escribió varias veces su apellido y el de su ciudad natal. Los cuadernos utilizados entonces por los artistas como *sketchbooks*, aunque hechos con papel de buena calidad para resistir tintas y aguadas, solían tener una apariencia más humilde, con la encuadernación en cartón.

Por otro lado, el carácter sumamente heterogéneo del *Cuaderno italiano* hace pensar si no podría ser «un cuaderno de cuadernos». Por ejemplo, las «academias» con estudios de figuras vestidas llenan prácticamente el primer fascículo; el segundo contiene sanguinas de tema religioso, del Antiguo Testamento, junto a la nómina de ciudades visitadas en Italia o los primeros esbozos para la pintura del *Aníbal* que presentó al concurso de Parma. Mucho más dispersas son las referencias romanas e italianas, en general, a partir del tercer fascículo, siendo éstas fundamentalmente copias de esculturas romanas, clásicas y barrocas: el *Torso del Belvedere* de los museos vaticanos, el *San Bartolomé* de San Juan de Letrán (tercer cuadernillo), el *Hércules Farnesio* (quinto y sexto cuadernillos) o el *Desollado* de la Academia de Francia en Roma (sexto cuadernillo). En las últimas páginas del sexto y último fascículo aparecen indicaciones de viaje, presumiblemente del de ida. El cuarto cuadernillo es el menos interesante desde este punto de vista, porque un probable esbozo paisajístico de las afueras de Madrid y los garabatos infantiles de su hijo Javier nada tienen que ver con su viaje de estudios al país cisalpino.

Como también defiende Mangiante, es, en efecto, muy posible que Goya hubiera llenado más *taccuini* durante sus años italianos¹. Lo contenido en el *Cuaderno* no parece suficiente para dar cuenta del trabajo gráfico desarrollado durante aquel período.

Pero volviendo a los textos que aparecen en el *Cuaderno* del Museo del Prado, son pocos y escuetos, variados, a veces indescifrables. A la dificultad de interpretarlos se suma la de contextualizar adecuadamente la información que aportan, por haber hecho los historiadores de Goya, generación tras generación, un gigante del arte al que no puede ni debe relacionarse sino con otros grandes artistas —por ejemplo, Mengs—, incluso en fecha tan temprana como la del viaje a Italia. Sin embargo, será solo después de la mención obtenida por su *Aníbal* en el concurso de Parma, de 1771, cuando su nombre empiece a ser notorio.

Así que teniendo en cuenta este carácter polivalente del *Cuaderno* en tanto que «contenedor» de escritos, esta vez abordaré los aspectos relacionados solo con su faceta de carné de viaje². Ello me permitirá clarificar sus itinerarios por la península itálica, precisar el entorno en el que se movió por algunas ciudades, así como algunas personas a las que pudo frecuentar, para concluir con las motivaciones que fueron guiando sus pasos. Desvelando, además, una anécdota que pudo endulzarle las fatigas del camino.

Goya partió de Zaragoza, como dedujo Ona³, entre mayo o junio de 1769 y febrero o marzo del año siguiente, siendo probable que eligiera la primavera o el verano para desplazarse. En la p. 39 (a) del *Cuaderno* se halla el listado de ciudades italianas y francesas con las probables etapas de su viaje, y dos apartados dedicados a las «mejores» de ellas y a las que vio «por fuera», a saber, Turín, Milán, Pavía y Mantua [fig. 1].

¹ En el ámbito de este mismo seminario MANGIANTE presentó un álbum de dibujos inédito, que atribuye a Goya. Véase, en este volumen, MANGIANTE, P. «Goya y el ambiente artístico romano».

² Recientemente avancé otras conclusiones en relación con su carácter de vademécum de pintor y libro de contabilidad, tratando de responder a algunos interrogantes planteados por Gonzalo M. Borrás al relacionar los murales realizados para la cartuja zaragozana de Aula Dei con algunas páginas de este documento en «Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei», en Joan Sureda (ed.), *Goya e Italia. Estudios y ensayos* —catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Zaragoza del 1 de junio al 15 de septiembre de 2008—, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón y Turner, 2008, vol. II, pp. 123-131. Cfr. MANRIQUE, M.^a E., «Goya e Italia: el enigma sin fin», *Artigrama*, n.º 25 (monográfico dedicado a Goya. *Nuevas visiones*), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2010, pp. 53-66.

³ ONA, J.L., *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, p. 78.



Fig. 1: Probable itinerario de Goya por la península italiana (1769-1771).
Elaboración propia.

Esto hace pensar que a la ida, seguramente, anduvo por tierra ya que, acudiendo a fuentes de la época que relatan la experiencia personal de viajeros, se colige que, más allá de Niza, el camino de mulas que bordeaba la costa hasta Génova era casi impracticable, y es difícil que Goya se arriesgara a ir por allí, en contra de lo que sugiere Ona⁴. Más rápido y seguro pero, también, caro (un luis de oro) para alguien como Goya, habría sido embarcarse en una falúa.

Por ello se internaría en el continente para franquear los Alpes por los pasos de Savoya y Piamonte —el valle del Roja y el paso de Tenda— hacia Turín y Milán; descender entonces en dirección a Pavía y, desde allí, enlazar con las ciudades de la Strada Postale hasta Parma: Tortona, Pontecurone, Voghera, Casteggio, La Villa di Santa Giuletta, Broni y Stradella, enumeradas por su orden correcto, de poniente a levante, en la guarda trasera del *Cuaderno*⁵.

El elenco de las ciudades de dicha p. 39 (a), en cambio, no sigue exactamente el orden del camino de postas. Una vez dentro de Italia parece que los objetivos claros de Goya antes de llegar a Roma eran Parma, para ver a Correggio —de quien destaca en la p. 172 (r) un «Gran cuadro»—, y Venecia, donde apunta otro, esta vez de «Pablo Beronese».

Junto a estos enumera pinturas vistas en iglesias de Génova mientras hacía tiempo para embarcar de vuelta a España, como explicaré más adelante, y cierra tan selecto memorándum un supuesto Rafael en Loreto, ciudad adriática.

La forma en que están hechos estos apuntes, garrapateados con tinta en italiano macarrónico, no disminuye la importancia concedida a tales maestros, auténticos hitos de su peregrinaje artístico.

Desde Parma hasta Venecia es difícil reconstruir su recorrido, ya que la sola indicación del nombre de diversas capitales de la llanura del Po resulta extremadamente vaga para lanzar cualquier hipótesis, pero pudiera ser que eligiera la vía que conduce a Venecia desde Mantua (ciudad que vio «por fuera», o sea, de paso) y Padua. De sus andanzas por la ciudad lagunar encontramos escuetísimas pero interesantes noticias en la p. 159 (a). Allí anota una dirección que no es de Génova, como se creía hasta ahora⁶, sino de Venecia. La «calle de

⁴ *Ibidem*, p. 81.

⁵ Identificadas correctamente por CAPPELLI, F., «Nuove note sul *Cuaderno italiano* di Francisco Goya», *Cuadernos de Filología Italiana*, n.º 3, Universidad Complutense, Madrid, 1996, p. 241.

⁶ MENA, M.B., «Cinco son las Llagas», en Manuela B. Mena / Jesús Urrea, *El Cuaderno italiano (1770-1786). Los orígenes del arte de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado / Fundación Amigos del Museo del Prado, 2008, [ed. Facsimilar], p. 70, nota 20.



Fig. 2: Giovanni Antonio Canal «Canaletto», *Vista del campo de San Salvador en Venecia*, óleo sobre lienzo, 1736. Colección privada, Londres.

Marseria» no es otra que la de Marzaria o Merceria, que une la plaza de San Marcos con el puente de Rialto. Y la «piasa di San Salvatore», apuntada debajo, sería el campo de San Salvatore, plaza de la iglesia homónima a la que se abre la Marzaria di San Salvador, uno de los tramos, cerca ya de Rialto, de esta arteria urbana famosa por sus *botteghe* de tejidos y su abigarrado ambiente [fig. 2].

Honour la describe con pinceladas exóticas y aire de zoco oriental: «En el siglo XVI, los artistas disponían a veces sus pinturas aquí con la esperanza de atraer encargos. John Evelyn la describió en 1645 como «una de las más deliciosas calles del mundo por su calidez» [...] completamente tapizada a ambos lados por telas de oro, damasco y seda, expuestas por los comerciantes que las hacían colgar desde el primer piso de sus tiendas. A esto habría que añadir los perfumes, las boticas y las innumerables jaulas de ruiseñores con cuya melodía te entretenían de tienda en tienda⁷».

Teniendo en cuenta el género con que se comerciaba mayoritariamente, puede no ser casual que Goya anotara inmediatamente debajo, a sanguina, la referencia a un mantero genovés de nombre Bernardo Pascual. La prenda que fabricaba, el *mantello*, era, por cierto, muy usada por los venecianos, ya que formaba parte de la *bauta*, atuendo de enmascarados que se exhibía habitual-

⁷ HONOUR, H., *The Companion Guide to Venice*, Boydell & Brewer, Suffolk, 2001, p. 142.

mente y no sólo por Carnaval. En efecto, hombres o mujeres recurrían a ella cuando deseaban celar su identidad, pero también simplemente para ir al teatro o al café.

Lo testimonian numerosas pinturas de Pietro Longhi, entre ellas *Il Ridotto* (1760), lugar donde se practicaban juegos de azar y resultaba muy conveniente no dejarse reconocer por los acreedores. Existían de hecho numerosos *casini* o *ridotti* privados, típicos de esta *Venezia minore*, que alentaban seguramente el uso del disfraz. Albergados por edificios de apariencia exterior discreta, estaban lujosamente decorados y amueblados por dentro para el esparcimiento íntimo de la nobleza (que los prefería a sus grandes palacios, pensados para la ostentación). En función de los intereses de sus dueños, cobijaban desde salones literarios de intelectuales y artistas hasta timbas o picaderos. Precisamente a pocos metros de la plaza de San Salvador hollada por Goya, en el corazón de las Mercerie y nada más pasar el Ponte dei Baretteri, se hallaba el de la procuradora Venier, ornado con estucos y frescos de sabor rococó entre 1750 y 1760, que conserva todavía hoy una peculiar mirilla en el suelo para ver quién llama bajo el pórtico, señal de su carácter altamente exclusivo y propiciador de encuentros galantes.

Así pues, deambulando por esta calle, el joven Goya debió de cruzarse más de una vez con gentes vestidas de tal guisa, no pudiendo sustraerse al aire irreal que envolvía a una ciudad donde era lícito preservar el incógnito gracias a la máscara. Allí, más que en el fragor puntual del carnaval romano —cuyas máscaras estudió en este mismo *taccuino* (p. 24 (a))—, las alegorías del futuro grabador de los *Caprichos* («Nadie se conoce») o del pintor del *Entierro de la sardina* dejaban de ser ficción.

Desde Venecia, en cambio, y según el mapa de Giuseppe Vallardi de 1835 citado a este propósito por Reuter⁸, las etapas de norte a sur resultan claras: Ferrara, Bolonia, Pésaro, Senigallia, Ancona, Loreto, Recanati, Macerata, Tolentino, Terni, Narni, Otricoli, Civita Castellana.

A propósito de la segunda, quisiera llamar la atención sobre un curioso cuadro devocional supuestamente regalado por Goya al jesuita José Pignatelli, donde se reconoce perfectamente la peculiar silueta de las torres Asinelli y Garisenda de la ciudad *felsinea* [fig. 3].

⁸ REUTER, A., «El *Cuaderno italiano* de Goya», en Joan Sureda (ed.), *Goya e Italia, op. cit.*, p. 88.



Fig. 3: Francisco de Goya, *Aparición de la Virgen a san Isidro sobre el cielo de Bolonia*, óleo sobre papel pegado a tabla, ca. 1774-1775. Colección privada, Génova.

La obra, dada a conocer por Mangiante, le dio pie para sostener que el pintor aragonés se detuvo a ver al futuro santo en su exilio de Bolonia, adonde había marchado después de 1766⁹. Y lo creo posible, pese a que los documentos de beatificación no revelan el nombre del joven artista al que se dice que brindó apoyo durante sus comienzos como pintor¹⁰. Goya mantuvo vínculos con esta familia desde la época en que frecuentaba la Academia de Dibujo ubicada en casa de Vicente Pignatelli, en Zaragoza, y los contactos que allí hizo con jóvenes aprendices de artista, como el escultor turiasonense Juan Adán, se han revelado fundamentales. Lo ha probado la documentación hallada por López Ortega relativa al expediente matrimonial de Goya¹¹. En Roma frecuentó la compañía de pensionados aragoneses alojados en el llamado *quartiere spagnolo*, y allí, a pocos

⁹ MANGIANTE, P.E., *Goya e Italia*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 51 y 257 (fig. 333).

¹⁰ Cfr. la verificación de este relato por ANSÓN, A., *Goya y Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI), 1995, p. 37, nota 150.

¹¹ LÓPEZ, J., «El expediente matrimonial de Francisco de Goya», en *Boletín del Museo del Prado*, n.º 44, Madrid, 2008, pp. 62-68.

pasos de Juan Adán, estaba domiciliado el vencedor del concurso de Parma de la convocatoria anterior a la de Goya¹².

Si me he detenido en reconstruir el *petit tour* de Goya por la región septentrional de Italia que hoy se conoce como *pianura padana*, es para subrayar el hecho de que el pintor aragonés partió de su patria con muchas expectativas, viajando a la velocidad que su escaso dinero le permitía, y decidido a estudiar y adquirir en Italia aquella «manera grande» de pintar que tanto había ponderado un siglo antes otro artista zaragozano, Jusepe Martínez, viajero a Roma como él y gran admirador de Correggio y de los venecianos¹³. A Goya le interesaba, sobre todo, prepararse como pintor de historia y decorador mural, y así lo prueban muchos de los dibujos que atesora el *Cuaderno italiano*¹⁴.

Su vuelta fue más apresurada, y es probable que saliera de Roma poco después de haber mandado su pintura al concurso parmesano el 20 de abril de 1771, pues justo una semana después, Juan Adán y el pintor zaragozano Manuel Eraso le extendían un documento para atestiguar su soltería durante la permanencia en la ciudad de los papas¹⁵. Ello permite suponer que había comenzado a ocuparse de los preparativos de su partida enseguida, antes incluso de conocer el fallo del concurso, hecho público dos meses después, el 27 de junio. Por tal motivo debió de solicitar que le devolvieran su pintura no a Roma sino a España, a Valencia, en un primer momento, y luego a Zaragoza, cambiando de decisión sobre la marcha para presentar su candidatura ante el cabildo del Pilar, que deseaba decorar la bóveda del coreto. El 9 de junio Juan Andrés Merclein ya se había ofrecido a pintarla y Antonio González Velázquez exigía una suma considerable por el trabajo¹⁶. Alguien debió de informar a Goya con presteza de todo y animarle quizá a probar suerte, aprovechando el aura de prestigio que le confería su reciente vuelta de Italia. De nuevo aquí resulta obligado recordar a la familia Pignatelli —que tanto se había señalado en la promoción de las artes en Aragón durante el siglo XVIII—, uno de cuyos miembros, Ramón, era canónigo de la basílica.

Lo más rápido era tomar una falúa hacia Génova desde Civitavecchia. En este caso sí que debió de viajar por mar, porque no menciona ni Pisa ni otras

¹² MANRIQUE, M.^a E., *Goya versus Anibal: apuntes entre Roma y Parma* (en prensa).

¹³ Cfr. MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Malena Manrique (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.

¹⁴ MENA, M.B., «Cinco son...», *op. cit.*, p. 23.

¹⁵ LÓPEZ, J., «El expediente matrimonial...», *op. cit.*, doc. 6.

¹⁶ ANSÓN, A., *Goya y Aragón...*, *op. cit.*, p. 88.

ciudades tirrénicas. Pero solo a la vuelta, a diferencia de lo que opinaron An-són¹⁷ o Reuter¹⁸. De hecho, en la p. 155 (a), Goya escribió junto al de Génova el nombre de Bartolomeo Puigvert, «patrón» de barco, que alguien pudo recomendarle antes de emprender la travesía¹⁹.

A propósito de la «pescatería» o mercado antiguo de pescado aludido en la misma p. 155 (a), ésta se ubicaba en el barrio genovés del Molo, asomado al puerto. Sin salir de él, tierra adentro, se llegaba a la iglesia del Gesú, con tres cuadros de los cinco que Goya resaltó de su visita a Génova, junto a los ya aludidos por mí de Correggio en Parma y de Veronés en Venecia de la p. 172 (r). Uno es sin duda la *Asunción* de Guido Reni²⁰, mientras que los dos de Rubens corresponden a los enormes lienzos de la *Circuncisión* y la *Curación de una obsesa por san Ignacio*, respectivamente²¹.

Encaminándose hacia el este, en el *sestiere* o barrio de Portoria —zona entonces de conventos y monasterios en torno a la colina que señorea la basílica de Santa Maria Assunta in Carignano—, vería los otros dos [fig. 4].

Uno es el *Martirio de San Blas*²², pintado por Maratta hacia 1678, mientras que el otro hay que identificarlo con el *San Francisco recibiendo los estigmas* (1649), de Guercino²³, en la citada basílica, a la que cualquier muchacho sabrá guiar a los viajeros del *Grand Tour* por cuatro perras, a decir de Stendhal²⁴. Es más verosímil que Goya tuviera en mente este *San Francisco* que no la *Muerte de Cleopatra* en el Palazzo Rosso, como propuso Mena²⁵. Para visitar las *quadriere* custodiadas en los palacios (*Rolli*) de la nobleza genovesa, además de una alta recomendación, se requería mucha paciencia, como da a entender el cónsul francés de Trieste y autor de *La cartuja de Parma* durante su visita de 1837 a la capital ligur. Por otra parte, en la literatura de viajes de la época era habitual reseñar elogiosamente ambos cuadros²⁶.

¹⁷ *Ibidem*, p. 80.

¹⁸ REUTER, A., «El *Cuaderno italiano...*», *op. cit.*, p. 88.

¹⁹ *Ibidem*, p. 87.

²⁰ MENA, M.B., «Cinco son...», *op. cit.*, p. 20.

²¹ MANGIANTE, P. E., *Goya e Italia...*, *op. cit.*, p. 51.

²² MENA, M.B., «Cinco son...», *op. cit.*, p. 21.

²³ *Ibidem*.

²⁴ BRILLI, A., *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010 (2006), p. 189.

²⁵ MENA, M.B., «Cinco son...», *op. cit.*, pp. 20-21.

²⁶ Por ejemplo, cfr. DE BROSSES, CH., *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, París, Didier et C^e. Libraires-Éditeurs, 1858.



Fig. 4: Claude-Joseph Vernet, *Vista del puerto de Génova*, óleo sobre lienzo, 1773. Colección privada.

De modo que, a juzgar por la información que brinda el *Cuaderno italiano*, no debió de recalar muchos días en la capital ligur, pues consumió su tiempo visitando iglesias de fácil acceso y meta obligada de turistas con inquietudes artísticas por atesorar algunas obras maestras. Solo el tiempo necesario, como ya apunté, en espera de que su nave zarpara rumbo a España. En Zaragoza le aguardaba el reto del Pilar, un ansiado encargo de pintura mural que ahora podría ejecutar con solvencia gracias a las credenciales adquiridas en Italia.

Para poner fin a esta comunicación, que espero haya servido de entrante a la próxima edición crítica e ilustrada de los textos del *Cuaderno italiano*, traigo ahora una anécdota «golosa», en el sentido literal del término, contenida en un apunte ciertamente íntimo que aparece en la página 41 (a). Poco podemos saber de las circunstancias que acompañaron a Goya durante sus desplazamientos, pero la mención del chocolate y de una cantidad de dinero seguramente destinada a su adquisición tiene que ver con esos aspectos anecdóticos del viaje. Este alimento se tomaba, servido en jícaras y mancerinas, sobre todo en forma de bebida caliente, y en la época de Goya era apreciado además como reconstituyente o alimento sustitutivo en general (a Madame de Sévigné le permitía

ayunar de cuando en cuando). Incluso se le atribuían propiedades afrodisíacas y estimulantes de la fertilidad.

El repostero Juan de la Mata, que recogió varias recetas dulces con el chocolate como ingrediente, omite explicar su preparación en la chocolatera «porque no hay parte ó casa, aun en la del mas rústico Aldeano que no se sepa» —indicio de que ya era bastante popular—, pero no olvida sus virtudes vigorizantes aludiendo, en expresión acuñada por los franceses, al *chocolat de santé* (chocolate de salud), y apostilla: «Si no hubiere forma de poder hacer el Chocolate comodamente, como sucede muchas veces á los caminantes para no defraudarse de este salutífero beneficio, comerà el Chocolate en pasta, en cantidad de una onza u onza y media, mas ó menos, según la regular costumbre que se tuviere, aplicando sobre èl un vaso de agua, no obstante que no se execute muchas veces á causa de ser opilativo»²⁷.

Quizá no desconocía nuestro pintor esta costumbre, y el chocolate fuera su pitanza más de una vez, sobre todo durante el pesado viaje de ida. Existían empresas chocolateras al norte de Italia, en Turín, establecidas en el siglo XVII, que en la época de Goya producían también para Suiza comercializando el producto mercaderes ambulantes, *i cioccolatieri*. Siguiendo, pues, aquellas rutas, nuestro viajero, que no se ahorró la fatiga de cruzar los Alpes ni los Apeninos, no solo habría tenido oportunidad de proveerse de este producto sino también de hacer buen uso de él.

²⁷ DE LA MATA, J., *Arte de reposteria en que se contiene todo género de hacer dulces secos, y en liquido, Vizcochos, Turrones, Natas: Bebidas heladas de todos generos, Rosolis, Mistelas, etc.*, Imprenta de Josef Herrera, Madrid, 1786, p. 145.

EL COLISEO DE COMEDIAS DE ZARAGOZA EN LLAMAS: ÓLEO DE GOYA Y SIGNO DE SU TIEMPO

ERNESTO VIAMONTE LUCIENTES

Resumen. La tarde del 12 de noviembre de 1778 se produjo un pavoroso incendio en el Coliseo de Zaragoza que terminó ardiendo por completo. El cronista de la ciudad, Tomás Sebastián y Latre, nos ha dejado el testimonio más acabado del suceso, dándonos cuenta de la consternación que causó. Pero a la desgracia se acercaron también diversos creadores, poetas los más, junto a detractores de los espectáculos teatrales. Entre los primeros encontramos vates de cierto reconocimiento como el Padre Boggiero o el salmantino Iglesias de la Casa; entre los segundos, grandes predicadores del momento, como Fray Diego de Cádiz, el Padre Garcés y el Padre Bruno. Entre unos y otros nos dan un veraz panorama de cómo era la sociedad en la que se movió Francisco de Goya y Lucientes a quien, por cierto, se le atribuye una tabla al óleo sobre el motivo del incendio teatral.

Palabras clave. Literatura, teatro, Goya, oratoria sagrada, sociedad.

Abstract. On the afternoon of November 12, 1778 there was a terrible fire in Zaragoza's Coliseum that completely destroyed it. The chronicler of the city, Tomás Sebastián y Latre, has left us the testimony of the event, showing the shock it caused. But misfortune also found several artists, mostly poets, as well as the theater detractors. The former included great poets such as the Father Boggiero or Iglesias de la Casa, among the latter, great preachers of the time, such as Fray Diego de Cádiz, Father Garcés and Father Bruno. They all give us an accurate picture of how the society lived in the time of Francisco de Goya y Lucientes who, incidentally, is credited with an oil painting of the theatrical fire.

Keywords. Literature, theater, Goya, sacred oratory, society XVIII.

EL INCENDIO DEL COLISEO ZARAGOZANO

La tarde del 12 de noviembre de 1778 ardió totalmente el Coliseo de Zaragoza. Se representaba *La real jura de Artajerjes*, con libreto de Metastasio, por parte de una compañía de ópera italiana. Contamos con un testimonio magnífico del suceso a cargo del que entonces era Cronista de la ciudad, Tomás

Sebastián y Latre¹, quien nos relata que, concluido el segundo acto, hacia las seis y cuarto, cuando se preparaba un decorado de un jardín para un baile, parece ser que por un descuido de uno de los mozos que manejaban los bastidores, se inclinó una vela que prendió fuego a todo el material que allí estaba. Todos los presentes cercanos acudieron a intentar calmar las llamas, pero los espectadores, al estar echado el telón, no tuvieron una inmediata noticia del hecho. Fue al extenderse el fuego, ya demasiado tarde, cuando todo el público fue consciente de la magnitud del incendio. Se sucedieron las lógicas escenas de confusión, a la par que crecía el fuego y aparecían las primeras víctimas. El suceso se comunicó al exterior y toda la ciudad se puso en marcha: campanas, autoridades, aguadores... Se produjeron actos heroicos. Mientras tanto, las llamas se distinguían a más de cuatro leguas de distancia. El número de víctimas crecía alarmantemente. El fuego amenazaba, además, con extenderse al inmueble vecino, el Hospital, cosa que afortunadamente no acaeció. Se produjo un total caos ciudadano al que las autoridades procuraron poner orden mediante diversas disposiciones. La aparición de los cadáveres consternaba a la ciudad. Hasta entrada la noche el incendio no estuvo controlado. El entierro de los fallecidos se hizo durante todo el día siguiente y aun por la noche. El número de los muertos fue aumentando en los días venideros, a resultas de las heridas y otros percances habidos durante la quema. El mismo día murieron 60 personas; 17 más lo hicieron en días posteriores; otros 52 individuos se contaron entre los heridos. Dificilmente podía encontrarse en la ciudad de Zaragoza persona que no tuviese algún afectado por el suceso, bien cercano, bien conocido.

El Coliseo abatido había sido inaugurado en 1771. Era un teatro de nueva planta acorde con los tiempos y se tenía como uno de los más elegantes y amplios de España. Tenía dos entradas y su capacidad era de unas 1.300 personas, distribuidas en cuatro pisos, en gradas y palcos, y con la clásica cazuela para las mujeres². El Coliseo zaragozano estaba situado en el solar que hoy en

¹ SEBASTIÁN Y LATRE, T., *Relación histórica de los sucesos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio de su Coliseo...*, Zaragoza, Francisco Moreno, 1779. Hay que decir que el Cronista se hallaba presente en el teatro y que salvó la vida milagrosamente.

² EGIDO, E., *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hacia finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987 y AZAGRA MURILLO, V., «Un incendio destruyó el Coliseo de Comedias de Zaragoza el día 12 de noviembre de 1778», *Heraldo de Aragón*, 29.XI.1981.

Las informaciones más pormenorizadas sobre la construcción del teatro ahora incendiado y sus características las tenemos en MARTÍNEZ HERRANZ, A., «La casa de far-sas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza (1580-1778). De corral de

día ocupa el Banco de España, en la plaza que lleva ese nombre y que cuando el incendio se conocía como de San Francisco. Estaba pegado al edificio del Hospital y llegaba hasta la que no hace mucho se denominaba como calle de los Sitios.

La gran impresión que causó el incendio del Coliseo zaragozano fue inmensa en la ciudad, pero también fuera de ella, como lo atestigua la notable cantidad de artistas que al motivo se acercaron. Al parecer, tal fue el caso de Francisco de Goya y Lucientes a quien se le atribuye un óleo titulado *El Coliseo de Comedias de Zaragoza en llamas*. Pero el suceso también dio pábulo a la animadversión hacia los espectáculos teatrales, «sobre los que a lo largo de todo el siglo se había cernido la sombra de la inmoralidad unida, ahora, a la desgracia y a la muerte»³. Evidentemente, tan magna tragedia no iba a ser desaprovechada por los detractores del teatro, que eran numerosos y que llevaban a cabo un ataque sostenido y sin tregua sobre el que ellos sentían como uno de los mayores peligros de la época. Hay que tener en cuenta que por aquel entonces tanto ilustrados como reaccionarios partían de una misma realidad: la degeneración del teatro español. Pero la respuesta al respecto era absolutamente opuesta: reforma frente a aniquilación⁴.

El acercamiento a quienes se ocuparon, de una u otra manera, del suceso del incendio del Coliseo zaragozano nos ayudará a situar la obra de Goya en el contexto de su tiempo. Un contexto pleno de enfrentamientos, fuerzas antagónicas, intentos de cambios, resistencias y pervivencias, y aun contradicciones, en el que los espectáculos teatrales sirvieron de arma entre quienes se decantaban por una política reformista, encabezada por Carlos III, Campomanes y el Conde de Aranda, y el poder de la Iglesia, empeñado en mantener sus privilegios y, en especial, en seguir ostentando el control ideológico de la sociedad española⁵. Ambos, reformadores y eclesiásticos, compartían la idea de que

comedias a teatro a la italiana», *Artígrama*, n.º 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 193-215. También interesa el trabajo de MATEOS ROYO, J.A., «Control público y espectáculo teatral: el Coliseo de Comedias de Zaragoza», *Archivo de Filología Aragonesa*, LXI-LXII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005-2006, pp. 121-138.

³ MARTÍNEZ HERRANZ, A., *Teatro Principal*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1999, p. 13.

⁴ La bibliografía al respecto es, afortunadamente, cada vez más numerosa. No es este el lugar de hacer un catálogo al respecto, sin embargo sigue siendo insoslayable la consulta del clásico de nuestro sabio homenajeado, ANDIOC, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976.

⁵ Sigue siendo fuente primordial sobre el conflicto, COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de

el teatro debía redundar en el cultivo de las «buenas costumbres». El problema radicaba en lo que cada sector entendía por dicho marbete. Los primeros pretendían su utilidad social como vehículo educador; los segundos se decidían por su desaparición. Así, mientras Campomanes favorecía la reapertura de teatros, las autoridades eclesiásticas intentaban impedirlo. En fin, un signo más del tiempo en que a Goya le tocó vivir: la sólita pugna de una nación sumamente sacralizada que frena toda posible evolución secularizadora. El incendio del Coliseo de Zaragoza era, por lo tanto, una buena excusa para que dicha pugna se recrudeciera⁶.

LA ATRACCIÓN POR EL SUCESO

Francisco de Goya y Lucientes

Dicho queda que Goya, al parecer, se sintió atraído por la desgracia acaecida en su tierra dedicándole un óleo. El aragonés, cuando sucede la quema, ya se había establecido en Madrid hacía tiempo. La repercusión del suceso traspasó las fronteras aragonesas. Y así se le atribuye al de Fuendetodos la creación de un óleo sobre tabla que tiene unas dimensiones de 19 x 28 cm. Se especula que fue realizado en el mismo año del incendio, esto es, en 1778. Rita de Angelis nos informa de que «la noticia de que Goya pintara un tema semejante fue proporcionada por el padre López (en Viñaza), y la acogieron varios biógrafos del maestro, concretando que, en el supuesto de una visita a Zaragoza en 1778, la obra pudo haber sido realizada del natural»⁷. [...] La tablita, publicada como autógrafo por Gudiol (intacta según el estudioso), ostenta en su lado inferior los restos de una inscripción que puede interpretarse: «Yncendio del Teatro de Zaragoza»⁸. La obra perteneció al zaragozano Gregorio Alvira⁹. Se fija en la fachada principal, la

Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904. Hay edición moderna a cargo de la Universidad de Granada en 1997.

⁶ Interesa al respecto, RUBIO JIMÉNEZ J., *El Conde de Aranda y el teatro, Zaragoza*, Ibercaja, 1998.

⁷ Pese a la afirmación anterior, lo más probable es que Goya no presenciase ni la tragedia ni sus resultados.

⁸ Del estudio de ANGELIS, R. DE, en Francisco de Goya, *La obra pictórica completa de Goya*, Barcelona, Noguer, 1975, p. 137. Y recuerda también cómo Gudiol observó que en la tabla, a la izquierda, aparecía un grupo de dos hombres transportando a un tercero idéntico al representado en el tapiz titulado *El albañil herido*.

⁹ PACAREO, O., *Goya y el teatro de Zaragoza en su tiempo*, Zaragoza, Tipografía del Hospicio, 1928, p. 30 y sig. Allí se nos cuenta, bien peregrinamente, que estamos ante una tabla de «unos cinco palmos sobre siete de alto y tiene muchísimas figuras».

que daba al Coso, apareciendo el Coliseo en pleno incendio y delante de él un sinnúmero de figuras damnificadas y otras que ayudan a la extinción.

Pero además de Francisco de Goya, fueron otros muchos los creadores que se acercaron al luctuoso incendio. Sin ánimo de exhaustividad, nos fijaremos en unos cuantos.

LOS CREADORES

José Antonio Anzano

Anzano (?-1784) fue franciscano oscense, predicador de cierta fama. Escribió poesía y oratoria sagrada. Sus obras más señaladas fueron una *Carta del Parnaso...* (1769), que es un poema heroico a la llegada del Conde de Aranda a Aragón, y la que aquí nos interesa, pero que no se ha podido localizar: *Poema del incendio acaecido en el Coliseo y Teatro de Comedias de la Ciudad de Zaragoza en el noviembre de 1778*¹⁰.

Jacobo Soriano y Jiménez

Soriano y Jiménez (1749-después de 1797) era natural de Orihuela (Teruel) y pertenecía a una de las principales familias del partido de Albarracín, donde se formó, además de en Valencia. Autor de obra variadísima y amplísima, en especial sobre temas religiosos, militares y de creación, fundamentalmente poesía y teatro. Por citar algo que en este trabajo importa, escribió unas *Décimas en elogio del misionero apostólico capuchino Fray Diego Josef de Cádiz* publicadas en Valencia en 1787. Entre su producción abundan las composiciones de circunstancias, como una dedicada al incendio del Coliseo zaragozano, según nos informa Félix de Latassa¹¹.

Valero Gualberto del Plano y Jiménez

Plano y Jiménez (principios del XVIII-1787) era zaragozano que estudió Filosofía y Jurisprudencia en su ciudad. Fue lírico de múltiples tonos y recursos y miembro de familia de poetas, que trabajó en el Archivo de la ciudad.

¹⁰ LATASSA Y ORTÍN, F. DE, *Biblioteca Nueva*, Pamplona, 1801, t. V, pp. 383-384. La pieza no se publicó.

El teatro en Zaragoza siempre dio lugar a composiciones poéticas de todo tipo. Así sabemos de unas *Décimas joco-serias*, publicadas en Zaragoza en 1756 con motivo de haberse pintado su antigua fachada; o de dos sonetos publicados en el *Diario de Zaragoza*, los días 25 y 26 de agosto de 1799, «Con motivo de ser hoy la primera representación en el nuevo Coliseo».

¹¹ LATASSA Y ORTÍN, F. DE, *Biblioteca Nueva*, op. cit., t. VI, pp. 189-190.

Tiene composiciones de tema religioso y muchas de circunstancias, entre ellas dos en endecasílabos titulados *El Jeremías español, a la Imperial ciudad de Zaragoza, con motivo del incendio de la Casa de Comedia, y Zaragoza festiva y su llanto minorado a vistas de la heroica piedad con que su amante Monarca, el Señor Don Carlos III, ha reparado las deplorables ruinas que padeció el Santo Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, y ocasionó el incendio de su Coliseo cómico en la noche del 12 de noviembre del año pasado de 1778*, publicadas en Zaragoza, por Luis de Cueto en 1779¹².

El padre Basilio Boggiero

Basilio Boggiero de Santiago (1752-1809) nació en Celle, Italia, pero fue naturalizado español. Es uno de los poetas aragoneses del XVIII más interesantes. Escolapio, fue profesor de Retórica, Filosofía y Teología. Y también fue predicador, incluso del Rey. Como poeta tiene una relativamente copiosa obra entre la que destacan dos églogas —el tipo de composiciones más logradas por Boggiero— con el título *El Tyrsis* (1780), además de *Los triunfos de la honestidad. Cantares anacreónticos* (1788) o *Poesías varias castellanas* (1790). Tuvo una importante participación en los Sitios de Zaragoza¹³.

Además, fue Boggiero uno de los creadores que se dejaron seducir por el incendio del teatro zaragozano, magnífico ejemplo para nuestro propósito ya que nos sirve en su doble calidad de poeta y en la de miembro de una orden religiosa. El zaragozano de adopción escribió una composición poética «Al incendio del Coliseo de Zaragoza»¹⁴, que comienza así:

Canto las llamas y el estrago canto
del César-Augustano Coliseo...

Como no podía esperarse menos, Dios aparece presentado como causa de todas las cosas, incluida la de la catástrofe:

Sin precedente aviso
(así Dios Justiciero, así lo quiso)
cayó sobre nosotros de repente
el golpe de la mano omnipotente.

¹² LATASSA Y ORTÍN, F. DE, *Biblioteca Nueva, op. cit.*, Pamplona, 1801, t. V, pp. 445-447.

¹³ LATASSA Y ORTÍN, F. DE, *Biblioteca Nueva, op. cit.*, Pamplona, 1801, t. VI, pp. 261-263.

¹⁴ La canción apareció publicada en *Poesías del Padre Boggiero de Santiago*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos, 1817, pp. 73-78.

Tras diversos tópicos del tipo señales prodigiosas que anuncian la desgracia, comienza con la crítica a las costumbres de la época y, más concretamente, de los espectáculos:

Estaba en el soberbio Coliseo
la gente congregada,
—¡oh tiempos!, ¡oh costumbres!—, y entregada
a aquellas deleznales diversiones
do se dan de pecar dulces lecciones.

Y, naturalmente, toda entendida transgresión ha de tener su castigo:

Perdía Zaragoza su inocencia,
el alma y los sentidos;
los gustos prohibidos
y el néctar que las almas envenenan
bebía a boca llena.
Volaba en el teatro el regocijo,
deseos criminales
ardían en los pechos virginales,
cuando el decreto fijo
y el plazo señalado
habiendo ya llegado,
la mano de la eterna Providencia
a las voraces llamas dio licencia.

Vemos por lo tanto, como cabría esperar de, al fin y al cabo, un sacerdote, que hay una crítica explícita de los espectáculos, pero ni está cargada de virulencia, ni es parte central en la intención de Boggiero.

José Iglesias de la Casa

La conmoción por el incendio del teatro de Zaragoza traspasó los límites locales. Una muestra la tenemos en la composición que le dedica el salmantino José Iglesias de la Casa (1748-1791). Poeta que estudió en su ciudad natal Teología y Humanidades. Además de sentirse atraído por la lírica, Iglesias también cultivó la música, el dibujo y la escultura. Hombre, por lo tanto, ingenioso e instruido, con dominio de la lengua castellana y facilidad para versificar. En 1783 se ordenó presbítero en Madrid. Su temprana muerte nos privó, a buen seguro, de una mayor altura en sus creaciones. Éstas trataron tanto temas religiosos como profanos, incluso algunas de ellas, tenidas hoy como notables, son de motivos jocosos. Destacó en los epigramas. Iglesias de la Casa es *Arcadio*, para sus compañeros de la «Escuela Poética de Salamanca», grupo inspirado por Cadalso y Jovellanos y al que pertenecieron Meléndez Valdés, Fray Diego Tadeo González o José Somoza, entre otros.

Pues bien, como se ha apuntado, Iglesias de la Casa tiene una extensa composición titulada: *El llanto de Zaragoza*¹⁵. La pieza consta de cuatro elegías de alrededor de 200 versos cada una. El trabajo se imprimió en Salamanca en 1779, en la oficina de Santa Cruz de Domingo Casero. Fecha que nos habla bien a las claras de la conmoción y repercusión que el suceso tuvo lejos de Aragón. La elegía comienza así:

¡Qué triste y angustiada
la ciudad Imperial de Zaragoza...

Y apunta:

¿De qué pantera hinchada
o sierpe habrá nacido
quien no sienta su pecho enternecido
habiendo tan gran lástima escuchado?

Algo que nos da una pista del juicio de Iglesias de la Casa, ya que cuando describe el teatro lo hace así:

Estábase alegrando
el pueblo en el profano Coliseo,
la música escuchando
del ciego Amor, del fabuloso Orfeo...

Pero no pasa del uso de tópicos del tipo menosprecio de riquezas frente a la alabanza de la pobreza, o de la futilidad de todo bien terreno. La parte final de la elegía primera y toda la segunda la dedica a describir el incendio y todo tipo de desgracias con los tintes más descarnados. Y cierra la segunda:

El Señor, reducido
a hundir aquel lugar enteramente
con el lazo de muerte que ha tendido
a quien quizás a su voz fue inobediente,
retirar su alma diestra no ha querido
y mitigar aquella voraz lumbre
hasta que para nuevo desconsuelo
la soberbia techumbre,
forzada de su peso, vino al suelo.

¹⁵ Cito por la excepcional antología de AUGUSTO DE CUETO, L., *Poetas líricos del Siglo XVIII*, concretamente por la publicación que Ediciones Átlas hizo en Madrid, en 1952, de la *Biblioteca de Autores Españoles*, t. LXI, pp. 480-485. Véanse las pp. 407-416 para saber noticias de la vida y la obra de Iglesias de la Casa.

Porque en todo momento se plantea el incendio como un acto justiciero del Señor, un castigo a los excesos cometidos. En la elegía tercera tenemos el panorama después de la tragedia. Y en la última focaliza la atención sobre el teatro en ruinas, para verlo como causante del dolor que la ciudad vive, hasta exclamar en versos de este jaez:

¿Y querrás por ventura,
oh juventud hispana,
la carrera seguir de la liviana
gente que en pos del vicio se apresura?

Y va concluyendo:

Vosotros, cualesquiera a quienes tiene
de esas sagas la voz embelesados,
huid de sus pestíferos tablados,
hurtaos el mal que en ellas sobreviene.

Podríamos decir que, por comparación con Boggiero, la crítica de Iglesias de la Casa hacia los teatros sube un peldaño. La hay, aunque nuevamente no sea motivo central. Lo que importa es la pintura del dolor ciudadano y la descripción pormenorizada de la tragedia. Pero en todo caso, queda patente la abominación de los espectáculos teatrales. Y esto, recordemos, sale de la pluma de un miembro de la «Escuela de Salamanca», cultivado y admirador de Cadalso y Jovellanos.

LOS DETRACTORES

Naturalmente, el incendio del Coliseo no lo podían dejar de pasar por alto todos aquellos que reprobaban cualquier tipo de espectáculo. El suceso era ocasión pintiparada para propagar la idea de que la catástrofe era un castigo divino ante el relajo de las costumbres de la época. Todo ello dio lugar a un encono de la polémica, con los favorables al ocaso de las representaciones ganando posiciones. En tal enfrentamiento, hubo un vehículo clave: el púlpito. Mediante él, las ideas más reaccionarias llegaban a un número ingente del pueblo, con lo que su influencia fue enorme a la hora de conformar lo que se conoce como «mentalidad popular». Téngase en cuenta que la predicación se entiende como la dispensación legítima de la palabra de Dios. En ella el componente religioso es determinante pero, además, la Iglesia juega con ventaja: el miedo reverencial a lo sagrado, en un tiempo, hay que tenerlo presente, en el que, como escribió Sarrailh, «la masa de la nación sigue confiada en sus sacerdotes y en sus

frailes»¹⁶. Con lo que tenemos al púlpito convertido en la cátedra más universal e influyente a lo largo de nuestra historia, máxime teniendo en cuenta que la letra escrita era solo privilegio de unos pocos¹⁷.

Entre los grandes combatientes de los espectáculos estaban verdaderos maestros de la oratoria sagrada como los famosísimos predicadores Padre Antonio Garcés, Fray Diego José de Cádiz o el Padre Bruno de Zaragoza¹⁸. Si entre los creadores arriba estudiados se ha visto una censura no disimulada hacia el teatro, ésta no pasa, permítase la expresión, de una nota a pie de página al lado de lo que llevan a cabo los oradores religiosos.

Padre Antonio Garcés

Antonio Garcés nació en Alagón en 1701. Dominicano, excelente y precoz predicador, aun antes de tomar el hábito. Recorrió parte de las dos Castillas y Aragón. Carlos III lo nombró Predicador de Número, por lo que residió en Madrid entre el 1760 y el 1765. Fue entonces nombrado por su orden, Provincial en Aragón. En Zaragoza tuvo una destacada labor en el conocido como «Motín de los broqueleros», cuando se interpuso ante los amotinados logrando que cesaran en sus incendios y saqueos. Su muerte causó sensación entre el vulgo, y se cuenta que las gentes se desbordaron para hacerse con un trozo de sus vestiduras. Sus publicaciones fueron muchas y variadas sobre Teología, Derecho Canónico, Moral y Oratoria Sagrada, entre otras.

Sobre su vida se cuentan las más curiosas anécdotas, desde el momento en que se dio a conocer: como cuando tuvo que sustituir a un huido predicador e improvisó brillantemente o cuando en Burgos logró, con sus prédicas, que los regidores municipales derruyesen de inmediato el teatro de la ciudad. Lo que nadie le niega eran sus impresionantes cualidades: memoria, uso de un

¹⁶ SARRAILH, J., *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 612-613.

¹⁷ AGUILAR PIÑAL, F., «Aragón en el siglo XVIII: predicación y mentalidad popular», *Actas del primer seminario de la Ilustración aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985, p. 39 y sig. y CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, Sarpe, 1985. Y también el prólogo que OLMEDO, F. G., pone al tratado sobre oratoria sagrada de Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de Predicadores*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

¹⁸ VIAMONTE LUCIENTES, E., «Un ejemplo de oratoria antiilustrada: el sermón del Padre Bruno al incendio del Coliseo de Zaragoza», en *Iglesia y religiosidad en España. Historia y archivos. Actas de las V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en Archivos*, Guadalajara, ANABAD, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara y Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 1535-1550.

lenguaje castizo y sobrio, al servicio de una oratoria llena de imágenes, además de una dicción y torrente vocal espléndidos.

El Padre Garcés tuvo en el teatro uno de sus recurrentes motivos de predicación. Sermoneo repetidamente cuando en Zaragoza se derribó el Corral de Comedias quedando sin espacios específicos para las representaciones, a fin de que se frenase la construcción, primero, y la inauguración, después, del nuevo Coliseo. Una vez levantado, no cesó de dirigir sus prédicas vehementemente en contra de los teatros, antes de que sucediera la tragedia. Incluso llegó a dedicarle el más terrible de los pronósticos, en especial sabiendo lo que sucedió: «¡Esa casa se hará cenizas en un día de mayor concurso!». Garcés no vio cumplido su aviso, porque murió en 1773, pero su campaña contribuyó al empeoramiento de los fondos teatrales ya que logró que muchas gentes se abstuviesen de acudir al coliseo»¹⁹.

Fray Diego José de Cádiz

Fray Diego fue capuchino nacido en Cádiz en 1743 y muerto en 1801. Estamos, a buen seguro, ante el más popular de los oradores sagrados del momento, atrayendo tras de sí pueblos enteros y haciendo numerosas conversiones. Fue beatificado por León XIII en 1894. Publicó buen número de obras, figurando entre lo más destacado de su producción seis tomos, inéditos a su muerte, que contenían 800 sermones, varias novenas y otros muchos opúsculos. Menéndez y Pelayo nos lo describe: «Su frase culta era brillante y ardiente de un fuego interior. Todo predicaba en él, su voz tonante, el esplendor extraordinario de sus grandes ojos, normalmente muy dulces, su barba blanca como la nieve, su hábito austero, su cuerpo descarnado. Se le atribuía hasta el don de lenguas»²⁰. En Granada, donde «La Caramba» estuvo llenando durante cuatro años seguidos, logró cerrar sus puertas a todo espectáculo. Y se dice que otro tanto hizo en numerosas ciudades: Sevilla, Córdoba, Jerez, Úbeda... Cuentan quienes lo presenciaron, que la fuerza de su verbo era tal, que se dice que con ella convirtió a una de las cómicas más célebres del momento, la citada María Antonia Vallejo Fernández, más conocida como «La Caramba», quien vivió los últimos años de vida en penitencia y mortificación a causa de su arrepentimiento tras haber oído predicar al fraile capuchino. De

¹⁹ LATASSA Y ORTÍN, F. DE, *Biblioteca Nueva, op. cit.*, t. V, art. 153, p. 201, dice, concretamente, que Garcés escribió sobre «Teología, Rezo, Mística, Pastorales, Derecho Canónico, Disciplina Eclesiástica, Moral, Oratoria Sagrada».

²⁰ ALFARO, E., *El teatro en Zaragoza durante el siglo XVIII*, Zaragoza, La Cadiera, 1951, p. 10.

su fuerza nos informa el poco sospechoso de afinidad José Joaquín de Mora, mediante los siguientes versos:

Yo vi a aquel fervoroso capuchino,
al blasfemo, al ladrón, al asesino
fulminaba sentencia aterradora.
Vi en su mirada resplandor divino,
con que angustiaba el alma pecadora.
Y diez mil compungidos penitentes
estallaban en lágrimas ardientes.

En Zaragoza su intervención más destacada la realizó en el conocido «Caso Normante»²¹. A la capital aragonesa llegó tras el incendio del Coliseo y en cuanto tuvo ocasión de subir al púlpito no dejó pasar la ocasión para dirigir sus diatribas en contra del teatro, recordando la profecía del Padre Garcés.

Padre Bruno de Zaragoza

El Padre Bruno de Zaragoza era hombre de linaje infanzón. Su nombre: Pedro Pablo de Arcas Ximénez. Ocupó en su congregación capuchina relevantes cargos, por ejemplo, Comisario General de las misiones de Cumaná o Calificador del Santo Tribunal de la Inquisición. Pero en la labor en la que destacó fue en la oratoria sagrada. Latassa consigna un total de trece obras debidas a su pluma, fundamentalmente de carácter religioso²². Llegó a dedicar al incendio que nos ocupa una pieza titulada *Representación del Juicio a ocasión de haberse incendiado el Teatro de las Comedias en la ciudad de Zaragoza*. Resulta interesante acercarse a ella para concretar lo hasta ahora dicho sobre los enemigos de los escenarios.

La prédica tuvo lugar el primer lunes de Cuaresma tras el suceso. Homilía que es un acabado ejemplo del tipo de oratoria sagrada de la época, cargada de resabios barrocos, e ilustración de las ideas más reaccionarias del momento. La obra conoció la imprenta, lo que no parece un dato baladí, en Zaragoza, en la oficina de la viuda de Francisco Moreno, en 1780, es decir, dos años después

²¹ LOPEZ, F., «Un sociodrama bajo el Antiguo Régimen. Nuevo enfoque de un suceso zaragozano. El Caso Normante», *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa*, Ed. María-Dolores Albiac, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1987, pp. 103-115.

María Antonia Vallejo Fernández, «La Caramba», tiene una biografía tan apasionante como poco contrastada. En todo caso fue tonadillera de éxito, una de las cómicas de su tiempo más aplaudida y seguida por el público.

²² LATASSA Y ORTÍN, F. DE, *Biblioteca Nueva*, op. cit., t. VI, art. 133, pp. 243-245.

del incendio. Dice mucho de la catadura de la prédica la descripción de la impresión que hace Jiménez Catalán: «Diatriba contra las comedias y su oposición a la idea de reconstruir el teatro incendiado que atribuye a justo castigo de Dios. La virulencia del lenguaje del Padre Bruno al juzgar una catástrofe que sembró el luto y la desolación en Zaragoza, había de causar, seguramente, muy mal efecto en la heroica ciudad»²³. Palabras ajustadas al espíritu de la pieza, pero con las que cabe disentir en su parte final: el hecho de que el sermón se imprimiera hace pensar en una reacción del pueblo no tan refractaria a las palabras del capuchino como Jiménez Catalán parece intuir.

Sin detenernos en estudiar con detalle la pieza de oratoria sagrada, sí que parece oportuno citar algunas de sus palabras, única forma de hacernos una cabal idea de la saña y ausencia de caridad con la que se usaba la lamentable quema del Coliseo *pro domo sua*. Así, en la dedicatoria a la Virgen del Pilar, dice que él solo pretende ir «cooperando como puede [...] al mismo designio que vuestro dulce amor tiene suficientemente significado con haber permitido la desolación del Coliseo, escollo infausto de las almas, del cual queréis preservar con particular providencia a esta ciudad de Zaragoza»²⁴. Y pide a la Madre de Cristo que estampe «en la memoria de vuestros hijos los zaragozanos la representación de aquel tremendo teatro, con que borrada la especie que aviva en el afecto de algunos el Demonio, nuestro implacable enemigo, sugiriendo la reedificación del Coliseo, quede extinguida tan peligrosa chispa, capaz de encender nuevamente aquella hoguera concupiscente de las almas...». Y advierte, «no escuchéis, os suplico por vuestro bien, no escuchéis esas voces de sirenas engañosas... [...] ¿Y qué es ese rumor esparcido por la ciudad, que va creciendo a ruidosa declamación, para la reedificación de Coliseo, Teatro o Casa de Comedias, cuando todavía no ha pausado la palpitación de los corazones que ocasionó el terror de una tragedia...». Y desde luego, a la hora de causar sensación, no se ahorra ningún detalle: «Vierais transformada la fineza de sus cuerpos y rostros ahumados, tristes, negros espectáculos; cual con el rostro deformemente inflamado y entumecidos los ojos; cual arrojando por las narices y boca fétida porción de sangre y flemas que espantosamente la deformaba; cual, borrada su hermosura de oscuras sanguinolentas manchas, representaba otra naturaleza; y todas tan desfiguradas y con un hedor incomparable, que

²³ JIMÉNEZ CATALÁN, M., *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVIII*, Zaragoza, La Académica, 1929, entrada 1205.

²⁴ En las citas del sermón del Padre Bruno modernizo la vacilante ortografía dieciochesca así como la puntuación.

fueron desconocidas de sus familiares y parientes de manera que solo pudieron distinguir por su aderezo y trajes». Y ataca directamente al teatro: «cuando en el Bautismo renunciamos a Satanás y sus pompas, principalmente renunciamos a los teatros, que son los templos donde se consagra las pompas el Demonio». O, «...del teatro nació la destrucción de muchas casas, la corrupción de las costumbres, la extinción de todas las virtudes y la frustración de los auxilios e inspiraciones divinas, la perdición de los jóvenes, la inmundicia de los ancianos y un incendio inextinguible de lujuria». Cualquier comentario que pueda hacerse queda disminuido ante tamañas palabras.

CONCLUYENDO

Tras acercarnos a estos tres predicadores no me resisto a citar unas palabras de Aguilar Piñal: «El púlpito es, pues, la más extendida y la más apreciada, la única escuela de formación de adultos de España. [...] Esta constante actividad oratoria es la que va forjando la mentalidad popular, en temas morales y doctrinales, pero también en todas las facetas de la vida civil y profana, cuyo enfoque intolerante con las novedades y adulador del poderoso, impide el progreso filosófico, científico y social»²⁵. Resultado en el caso que nos ocupa: que la virulencia de los enemigos de las representaciones fue tanta y tan acerbo el uso que del incendio hicieron, junto al dolor local por la tragedia, que, como no podía ser de otra manera, hubo consecuencias.

La primera, que el 8 de diciembre —menos de un mes tras la quema— llegó a Zaragoza una Real Orden en la que se disponía «que no se permita a esa Sitiada, ni aun que se detenga en su imaginación el pensamiento de reedificar el Teatro de Comedias», ya que «Su Majestad no quiere ni permite se reedifique el Teatro de Comedias, sino que se aplique a otro destino útil y conveniente al Hospital, a cuyo fin se deben dirigir las obras que se hicieren», porque un «Teatro señalado por tantas muertes y desgracias no puede tener en manera alguna jamás semejante uso, y que excusen solicitar semejantes diversiones teatrales para perpetua memoria de aquella desgracia»²⁶. Semejante decisión real, lógicamente, fue celebrada por los detractores con gran alborozo: se

²⁵ AGUILAR PIÑAL, F., «Aragón en el siglo XVIII: predicación y mentalidad popular», en *Actas del primer seminario de la Ilustración aragonesa*, op. cit., p. 35.

²⁶ PACAREO, O., *Goya y el teatro de Zaragoza en su tiempo*, op. cit., pp. 34-35 y SEBASTIÁN Y LATRE, T., *Relación histórica de los sucesos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio de su Coliseo...*, op. cit., p. 68 y sig.

llevaron a cabo infinidad de festividades religiosas, iluminaciones y colgaduras, se oró por la salud del Monarca, etc.

La segunda, que ante la cantidad de patrañas vertidas sobre el final de la Casa de Comedias el propio consistorio zaragozano decidió dar cuenta exacta de lo sucedido. Es así como nació la empresa arriba citada de Tomás Sebastián y Latre titulada *Relación histórica de los sucesos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio de su Coliseo*. Su fin estaba muy claro: que «se borrasen las falsas ideas que daban al público»²⁷.

En todo caso era cuestión de tiempo que Zaragoza contase con un nuevo Coliseo. Tras la consternación a causa del incendio, la toma de mando por parte de los detractores de los espectáculos, la petición solicitada por las instituciones que regentaban el extinto teatro, esto es la Junta del Hospital de Nuestra Señora de Gracia y el Ayuntamiento zaragozano, a Carlos III, y la respuesta de éste instando a que no se permitiera la reedificación del Coliseo, se tendrá que esperar hasta 1784 para que comiencen las conversaciones sobre el futuro nuevo espacio escénico en la ciudad. No obstante, la lucha entre los defensores y detractores del teatro se encontrará entre el 1791 y el 1794, si bien en el 1793 la nueva construcción fue solicitada por los concejales ciudadanos. Después de la desaparición del Coliseo, tendrá que pasarse Zaragoza unos cuantos años sin teatro, lo que no quiere decir que la afición por las representaciones no se encauzase por otras vías —en la Casa Zaporta o en la Lonja, por ejemplo—. Pero la ciudad requería un espacio acorde con su prestigio. Finalmente, se levantó un nuevo Coliseo en el terreno de los Graneros, propiedad del Ayuntamiento, que vendría a ser el actual Teatro Principal. Pero para su inauguración hubo que esperar hasta el 25 de agosto de 1799. Un triunfo de más de 20 años para las fuerzas reaccionarias patrias. No obstante, en un ambiente en el que los enemigos de los teatros tenían tanta fuerza y armas, era todo un logro que se alzase un nuevo Coliseo. Ejemplos palmarios de los reaccionarios son los citados Padre Garcés, Fray Diego de Cádiz y Padre Bruno de Zaragoza. Pero incluso entre gentes que se supone debían de tener una mentalidad más abierta, hemos comprobado cómo también el incendio del teatro zaragozano fue visto como castigo divino ante los vicios de las costumbres del momento. Tal sería el caso de Boggiero y de Iglesias de la Casa. Entre unos y otros creo que podemos hacernos una idea bastante aproximada de la España en la que vivió y creó Francisco de Goya. Factor que, sin duda, debe abundar

²⁷ SEBASTIÁN Y LATRE, T., *Relación histórica de los sucesos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio de su Coliseo...*, *op. cit.*, «Prefacio».

en la valoración mayor, si cabe, de sus audacias pictóricas, tanto formales como conceptuales, ya que las realizó en un tiempo en el que todo lo que sonase a nuevo o diferente, se procuraba, simplemente, aniquilar.

Basilio Boggiero: «Al incendio del Coliseo de Zaragoza»

Canto las llamas y el estrago canto
del César-Augustano Coliseo.
Investido me veo
de pavoroso espanto
y el alma desfallece,
cuando la triste historia
revuelvo en mi memoria
de aquel monte de fuego que miraron
mis ojos y a otra parte se tornaron
por no ver el incendio que se alzaba
y muerte y destrucción amenazaba
las puntas de la luna.
Ni con voz importuna
se explicaron las fieras
de los desastres grandes agoreras.
Sin precedente aviso
(así Dios Justiciero, así lo quiso)
cayó sobre nosotros de repente
el golpe de la mano omnipotente.
Tú solo, de las aguas españolas
gran príncipe y señor, gran río Ibero,
de las marinas olas,
remedando a deshora el rugir fiero,
alguna gran desdicha amenazabas.
Tú nos pronosticabas
algún grave accidente,
cuando de tu corriente,
a la luz de la luna y las estrellas,
se oyeron las querellas,
y en el silencio de la noche, cuando
los hombres descansando
en los brazos del sueño están rendidos,



Atribuido a Francisco de Goya y Lucientes. *El Coliseo de Comedias de Zaragoza en llamas.*

te oyeron los pastores dar bramidos.
 Al Occidente el sol venido había,
 la noche las estrellas encendía,
 la noche tenebrosa
 que de espanto llenaba las ciudades,
 de espanto las remotas soledades.
 Estaba en el soberbio Coliseo
 la gente congregada,
 —¡oh tiempos!, ¡oh costumbres!—, y entregada
 a aquellas deleznables diversiones
 do se dan de pecar dulces lecciones.
 Al cantar hechicero,
 A la mudable y ágil apariencia
 Del bailarín ligero,
 Perdía Zaragoza su inocencia,
 el alma y los sentidos;
 los gustos prohibidos
 y el néctar que las almas envenenan

bebía a boca llena.
Volaba en el teatro el regocijo,
deseos criminales
ardían en los pechos virginales,
cuando el decreto fijo
y el plazo señalado
habiendo ya llegado,
la mano de la eterna Providencia
a las voraces llamas dio licencia.
Y no sé cómo dice que se vieron
arder los transparentes bastidores,
los pálidos actores,
Que el peligro advertían,
confusos y aturridos,
adentro do las llamas se encendían,
de tristes alaridos
que el alto Coliseo repetía,
el aire iban llenando.
Mas las llamas veloces,
a sus lamentos sordos y a sus voces,
aliento a más andar iban cobrando.
Palabras mal formadas
de lo hondo de la escena se esparcían,
razones no acabadas,
ecos que los presentes no entendían,
femeniles clamores
más claro cada vez se iban oyendo.
Los tendidos telones
las llamas encubrían
a aquellos infelices
que del ruido la causa preguntaban
y el tiempo de salvarse malograban.
Hasta que una por fin de las actrices,
saliendo con mortal desasosiego,
gritó desatinada: ¡Fuego! ¡Fuego!
¡Fuego!, fuego repite la alta estancia,
fuego el patio terrero,
fuego repite el Coliseo entero.

Mas con marcial constancia,
en medio del tumulto, Manso²⁸, alzado
con aquel continente
con que en las triunfales regiones
cerraba contra armados escuadrones,
al pueblo alborotado,
a la afligida gente,
que no se altere ordena:
un poco el Coliseo se serena.
¡Dichosos una vez, dichosos ciento,
los que aquel mandamiento
atentos a la huida no escucharon!
¡Dichoso en aquel trance fue el cobarde,
porque los que esperaron,
queriéndose salvar, llegaban tarde!

²⁸ Don Antonio Manso Maldonado era Teniente General, Gobernador y Capitán General de Aragón. Como otras autoridades, no quiso moverse de su puesto llamando a la calma, con los consiguientes problemas para abandonar el Coliseo cuando se percató de la magnitud de la tragedia. De hecho falleció a resultas del incendio el 15 de noviembre.

FLORIDABLANCA POR GOYA. RETRATO DE UN HOMBRE DE ESTADO

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO
(Universidad de Murcia)

Resumen. El retrato del conde de Floridablanca pintado por Goya, hoy propiedad del Banco de España, ha sido objeto de diferentes interpretaciones, desde la que consideró esta obra como una alegoría del buen gobierno simbolizada en la persona del primer ministro de Carlos III hasta la que observó en el mismo ciertos rasgos de naturaleza emblemática que convirtieron el famoso lienzo en una crítica a la estulticia y megalomanía de Moñino, simbolizada en los elementos que acompañan a tan asombrosa pintura. Lejos de considerar este lienzo como una crítica de Goya al todopoderoso Floridablanca, el presente trabajo indaga en los motivos presentes en la obra como un rendido homenaje del pintor a la labor del gran ministro reformista.

Palabras clave. Goya, Floridablanca, retrato de Estado.

Abstract. The portrait of Conde de Floridablanca, painted by Goya, property of the Spanish Central Bank, has been object of different interpretations. Some of them considered this piece of art an allegory of good governance, symbolized in the figure of Carlos III's Prime Minister. At the same time, other studies observed some features of emblematic nature which transformed the famous painting in a critic to the foolishness and megalomania of Moñino, symbolized in the elements which surround such a brilliant painting. Far from considering it a critic from Goya to the almighty Floridablanca, this paper studies the reasons present in the painting as a devoted tribute of the painter to the work of the great reformist minister.

Keywords. Goya, Floridablanca, State-Portrait.

La celebración de la exposición *Floridablanca (1728-1808). La utopía reformadora*, con sedes en Murcia y Madrid (2008-2009), puso de manifiesto la importancia del conde de Floridablanca al servicio de la corona española y muy especialmente sus funciones de Primer Secretario de Estado y de Despacho Universal durante el reinado de Carlos III y los primeros años de su sucesor hasta ser relevado en el cargo

por el conde de Aranda y sufrir las consecuencias de la prisión, destierro y posterior llamada para acudir en la defensa del estado durante la invasión francesa¹.

Aquella exposición, de la que fui comisario, tuvo la fortuna de contar con la colaboración de importantes expertos españoles tanto en la figura de Moñino como en los entresijos de la política nacional e internacional del reinado de Carlos III apoyados en una selección de más de dos centenares de piezas que pretendieron despertar en el visitante el interés por cuanto significaron los ideales del mundo ilustrado, la política de reformas, la modernización del estado, la necesidad de combatir la esclerosis institucional, de superar los viejos y atávicos males, producto de la ignorancia, de la superstición y del vicio así como mostrar en una elocuente radiografía los grandes problemas de la corona y las fórmulas propuestas para su superación. Desde el llamado *hidalgo murciano* hasta la *indebida y arbitraria confinación* sufrida en 1792, desfilaron por aquella exposición todo un mundo de sugerencias, de personajes y de retratos de una época, dramáticamente rota cuando los aires revolucionarios llegados desde Francia acabaron con esa atmósfera de esperanza anhelada por la *Felicidad Pública*. La muerte de Moñino en Sevilla un 30 de diciembre de 1808 y su posterior sepelio en la catedral hispalense en la cripta de la capilla de los Reyes bajo el arca de San Fernando, daba fin a esa muestra y a la biografía de un personaje que desempeñó todas las funciones posibles al servicio del estado².

Aunque la exposición centraba todo su interés en la figura de Moñino, no olvidaba cuanto sucedió a su alrededor, en el aspecto político, en la innovación tecnológica, en el campo de las conquistas ideológicas, en las relaciones internacionales o en cualquiera de los conflictos surgidos del enfrentamiento de la corona con Inglaterra o con la Santa Sede surgidas a raíz del *Monitorio de Parma* o de la expulsión y

¹ La exposición conmemorativa del II centenario de la muerte del Conde de Floridablanca estaba estructurada en tres secciones correspondientes a las diferentes etapas de la vida pública del primer ministro de Carlos III y agrupadas bajo los nombres *De hidalgo murciano a Fiscal del Consejo de Castilla*, *El varón prudente, de buen modo y trato* y, finalmente, *Pro virtute et merito. Floridablanca, Secretario de Estado*. Cada una de estas secciones se subdividía a su vez en varios capítulos. Vid. *Floridablanca (1728-1808). La utopía reformadora* —catálogo de exposición celebrada en el Centro Cultural Las Claras Cajamurcia de Murcia del 18 de septiembre al 8 de diciembre de 2008 y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid del 22 de diciembre de 2008 al 22 de febrero de 2009—, Murcia y Madrid, 2008-2009, p. 398.

² Siguen siendo imprescindibles para el conocimiento de la figura del conde de Floridablanca los libros de ALCÁZAR MOLINA, C., *Los hombres del despotismo ilustrado: el Conde de Floridablanca, su vida y su obra*, edición de 2008 con prólogo de Juan Hernández Franco, y de HERNÁNDEZ FRANCO, J., *La gestión política y el pensamiento reformista del Conde de Floridablanca*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 609.



Francisco Goya, *El conde de Floridablanca*. Banco de España, Madrid.

extinción de la Compañía y otros aspectos relevantes a los que la corona tuvo que enfrentarse desde que en 1759 el rey Carlos III desembarcó en Barcelona.

Sin embargo, la lógica de las exposiciones también tenía en cuenta la razonable extensión de sus contenidos y la fatiga a que puede someter a sus visitantes una interminable sucesión de obras. La prudente selección de pinturas, mapas, libros, esculturas, piezas suntuarias y la recreación de ambientes a que obligaba el buen juicio dejó en el tintero algunos interrogantes y no pocas cuestiones que al responsable de la misma le hubiera gustado tratar. Una de ellas fue la figura del conde de Floridablanca vista a través de las diversas interpretaciones del retrato pintado por Goya, propiedad actual del Banco de España, acaso la más soberbia de las representaciones conocidas del ministro de estado.

El pintor aragonés retrató dos veces al conde. Una, en el retrato atribuido a su mano, conservado en el Prado y otra, el del Banco de España, al que acabo de referirme. Con anterioridad, Pompeo Batoni, el retratista de moda de toda la aristocracia europea del siglo XVIII, y especialmente de todos cuantos se aventuraron en el *Grand Tour*, lo pintó durante su estancia al frente de la embajada de Roma, dando la imagen de un joven diplomático comprometido, según el grabado que hiciera de esta obra Camillo Tinti, en graves asuntos³.

Todos los cuadros mencionados son diferentes y sirven para analizar, a través de sus rasgos, las funciones asignadas a un hombre definido por el propio rey como *de buen trato y modo*. Aunque me referiré a todas estas obras a lo largo de mi intervención, es seguramente, por su importancia, el retrato del Banco de España el más significativo de todos⁴.

³ Vid. *Pompeo Batoni: prince of painters in Eighteenth-Century Rome* —catálogo de la exposición celebrada en el Museum of Fine Arts de Houston del 21 de octubre de 2007 al 27 de enero de 2008 y en la National Gallery de Londres del 20 de febrero al 18 de mayo de 2008—, con estudios de Edgar Peter Bowron y Peter Bjorn Kerber. Con el título «Pompeo Batoni, príncipe de los pintores de la Roma del siglo XVIII», Edgar Peters Bowron, colaboró en la difusión de esta muestra en *Numen. Revista de Arte*, n.º 3, 2008, pp. 12-33. La leyenda escrita al pie del grabado de Camillo Tinti concuerda con los elogios hechos por Alberto Lista años después, diciendo que *la mayor prueba de la reputación que se ha granjeado un hombre público y de la confianza que merece a su soberano es encargarle su representación y la de su pueblo en aquel centro del orbe político, en aquella brillante escena donde se han controvertido los negocios más arduos del universo*. Las cualidades personales de Moñino coinciden exactamente con las de la leyenda del famoso grabado: negociador hábil, firmeza suave, luces intelectuales, actividad y genio aplaudidos en Italia. Cualidades más que suficientes para justificar el retrato de Batoni. Vid. FERRER DEL RÍO, A., *Obras originales del Conde de Floridablanca y escritos referidos a su persona*, Madrid, Rivadeneyra impresor, 1867, p. 517.

⁴ La descripción del atuendo del conde presente en este retrato de Goya puede verse en LEIRA SÁNCHEZ, A., *El vestido y la moda en tiempos de Goya*, en *Textil e Indumentaria* (recurso

Janis A. Tomlinson hizo una interesante descripción del ambiente artístico, evocado en el cuadro, especialmente el referido a la teoría artística, dominante en el último tercio del XVIII (Ponz, Ceán o Jovellanos) como testimonio de la puesta en valor de la potente tradición española que «se esperaba, llevaría gloria a España e inspiraría a la generación de pintores contemporáneos», cuyo modelo indiscutible, según Jovellanos, sería Velázquez⁵. La España de aquel siglo, al decir de Palomino miró *Las Meninas* como *colección combinada de retratos en acción*.

Esa combinación para Tomlinson aparecía igualmente recogida en los cartones para tapices fechados entre 1776-1779 y en el Retrato del Conde de Floridablanca (1783, Banco de España) por medio de una serie de elementos comunes, como los sirvientes que se mueven en torno a la figura principal, el espejo sustituido por el busto real, el tratado de Palomino a los pies de Floridablanca y la idea narrativa igualmente válida para la *Familia del Infante D. Luis*, abandonada ya en la *Familia de Carlos IV*.

Según Alfonso Pérez Sánchez, Goya se sintió impulsado a pintar este cuadro por su deseo, así comunicado a Martín Zapater, de entrar en la vida oficial madrileña, pretensión que obligaba al artista a mostrarse sumiso ante el todopoderoso Floridablanca, a quien muestra un lienzo, tal vez, el modelo para retrato del primer ministro⁶. Para el desaparecido Pérez Sánchez, la obra alcanzaba la condición de una alegoría del *Buen Gobierno*, argumento que explicaba la presencia del rey y la del ministro rodeado de símbolos como un *instrumento inteligente de la política real* hasta el punto de dotar a los objetos presentes de una condición alegórica relacionada con tal idea, a saber, el reloj, la templanza identificable con el Príncipe *cuya conducta regula el orden de la república*. Las fuentes utilizadas fueron, para Alfonso Pérez Sánchez, las conocidas y más divulgadas, desde la *Iconología* de Ripa, al *Relox de príncipes* de Antonio de Guevara (símbolos de la Prelatura y de la forma de ordenar nuestras vidas) o el de Juan Baños de Velasco y Acevedo (*L. Anneo Seneca ilustrado en blasones políticos y morales y su impugnador impugnado de si mismo*) para quien el reloj *es jeroglífico de Príncipes y Ministros*.

electrónico) publicación del Grupo Español del IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2003, pp. 205-219.

⁵ TOMLINSON, J.A., *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 88 y ss.

⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Goya y la Ilustración en Goya y el espíritu de la Ilustración* —catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Boston y Nueva York—, Madrid, Museo del Prado, 1988, pp. 144-146.

Desde el punto de vista simbólico eran igualmente valiosos otros elementos del cuadro. Por una parte, las trazas del *Canal Imperial de Aragón* y la figura del segundo plano, al parecer Francesco Sabatini, una identificación cargada de dudas para Lafuente Ferrari o Camón Aznar, quienes se debatían entre Ventura Rodríguez o Juan de Villanueva⁷. Alfonso Pérez Sánchez sugería, sin embargo, la posibilidad de que fuera el ingeniero hidráulico Julián Sánchez Bort, sobrino de Jaime Bort, el arquitecto de la fachada principal de la catedral de Murcia, el representado, pues desde 1775 andaba ocupado en distintos trabajos, diseños y dictámenes sobre el Canal, cuyas experimentadas reflexiones fueron tan del agrado de Ramón Pignatelli.

El *Museo Pictórico* de Palomino, situado en el suelo, se unía al catálogo intencional del lienzo, pues la protección a las Bellas Artes, derivada de la implícita evocación del reconocido tratado, fue uno de los ejes de la política real, llevada a cabo por su Primer Ministro, entre cuyas acciones se encontraba la preparación de la nueva edición de aquel valioso texto, no aparecida, sin embargo, hasta 1795, tras un fallido intento del impresor Antonio Sanz y el no menos agrio y polémico enfrentamiento entre Isidoro Bosarte y Juan Agustín Ceán Bermúdez⁸.

Sin embargo, pocos beneficios personales obtuvo Goya de ese retrato, si no fue el haber realizado una versión menos aparatosa del mismo, aunque dotada del mismo sentido velazqueño que la primera y, acceder a los miembros más cercanos de la familia Moñino como la *Marquesa de Pontejos*, cuñada de Floridablanca, casada con su hermano Francisco y pintada en un retrato lleno de dulzura y encanto.

Un acertado interrogante planteaba Alfonso Pérez Sánchez al relacionar la trama argumental de la pintura con su previsible destino, acaso, la ciudad de Zaragoza por la situación preeminente de los planos del Canal. Hace algunos años, inspirándose en el motivo central de este retrato, Pablo Serrano hizo una admirable escultura basada en esta obra.

El retrato del Banco de España es, por tanto, considerado desde la óptica ilustrada como un alegato a favor de las funciones del primer ministro entregado a las obras prácticas y benéficas para el pueblo, justificado, además, por la

⁷ Nordström en *Art Review*, 1962, identifica esa figura con Sabatini.

⁸ Sobre los intentos de reedición de Palomino, véase la síntesis de BASSEGODA I HUGAS, B., «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», en Fernando Checa Cremades (dir), *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 89-114.

importancia que adquieren los objetos del cuadro, especialmente por el lugar reservado a los planos del Canal y a la estratégica posición de Palomino, signos alusivos a Floridablanca como el gestor de toda la política emprendida en nombre del rey⁹.

Tales elementos simbólicos intentaron hacernos comprender el cuadro como la representación del modelo ideal de ministro, como nosotros lo desearíamos ver o como lo fue en realidad, con la realidad de sus obras. Que Palomino representaba la condición liberal de la pintura, siguiendo el motivo del Velázquez en las Meninas, no lo sé. En tiempos de Velázquez existía un debate intenso sobre este tema, sobre el parangón y sobre la condición intelectual de las artes, diferenciadas del mundo menestral; en 1783, casi 40 años después de que la Junta Preparatoria de la Academia de San Fernando se reuniera por primera vez, el tema estaba reconducido, aunque no faltaran voces que podrían recordar lo contrario como las de Celedonio de Arce y Cacho, último reflejo de la discusión en la jerarquía de las artes¹⁰. Más parece un sutil parangón del pintor que equipara la utilidad de las obras del Ministro con su equivalente en las Bellas Artes, una de las claves del reformismo borbónico. El paralelismo entre el ambiente ilustrado y la importancia de los viejos maestros, fue puesto, desde luego, en valor por el *Parnaso Español* y a ese juicio responde la teoría de Tomlinson, acaso, la más ajustada.

La cuestión más candente vino planteada por la posibilidad de interpretar el retrato como obra construida sobre una base emblemática. Moffitt habló de Cesare Ripa y del valor del espejo en la pared; López Vázquez siguió esa línea, indicando el conocimiento de los emblemas de Alciato, Orozco o las Empresas de Saavedra, mientras Juan Francisco Esteban Lorente pedía prudencia a la hora de interpretar desde el punto de vista emblemático la obra de Goya, especialmente las series grabadas, pues *la libertad personal de aplicación metodológica ha llevado muchas veces, a sacar las cosas de quicio*¹¹. Lo que López Vázquez llama *velamiento del significado* para

⁹ ÁGUEDA VILLAR, M., *The Portrait in Spain from Carlos III to Fernando VII, 1760-1833: From the Baroque to Romanticism*, en *Legacy. Spain and the United States in the Age of Independence, 1763-1833* —catálogo de la exposición celebrada en la National Portrait Gallery del 27 de septiembre de 2007 al 10 de febrero de 2008—, Washington, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, 2007.

¹⁰ Las *Conversaciones sobre la escultura. Compendio histórico, teórico y práctico de ella*, de Celedonio Nicolás de Arce y Cacho (Pamplona, por Joseph Longas, 1786) todavía recogen los ecos de un contencioso largamente debatido desde el renacimiento, definitivamente obviado a finales del siglo XVIII. A Arce y Cacho le preocupaba más la jerarquía de las artes y el lugar ocupado por la escultura.

¹¹ MOFFITT, J., «Espejo, espejo en la pared... u otra manera de mirar el Floridablanca de Goya con la ayuda de Cesare Ripa y Johann Hertel, *Boletín de Arte*, n.º 5, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 1984, pp. 9-36; LÓPEZ VÁZQUEZ,

explicar la escondida trama argumental de los *Caprichos* parece inspirar un juego de ingenio también asumido en la curiosa, singular y disparatada interpretación que ambos dieron de este cuadro¹².

El retrato de Floridablanca fue importante por muchos motivos. En primer lugar, porque en la obra de Goya fue el primer retrato oficial y el inicio de una evolución recorrida desde una atmósfera barroca a otra más intimista, representada por el retrato de la Pontejos y otros futuros de Goya. Era, en consecuencia, el primer acercamiento a la corte a través del Secretario de Estado y un reflejo de la reconocida admiración sentida por Velázquez, cuya obra grabó y admiró hasta el punto de utilizar recursos del sevillano como el de los retratos en movimiento, insinuados por Palomino, el pintor dentro del cuadro, la figura del rey, el cuadro dentro del cuadro, el retrato dentro del retrato y otras referencias externas propias de la genealogía velazqueña, como la posibilidad de ver al conde contemplar su figura en un espejo idealmente existente fuera del cuadro y romper, con ello, el cerco riguroso de sus límites como hiciera Velázquez.

John F. Moffitt fue más lejos al basar la interpretación alegórica del retrato de Goya en distintas consideraciones¹³. En primer lugar, el referido al desencanto del pintor surgido a raíz de la evasiva de Floridablanca, que desvaneció sus expectativas de ser elegido entre los pintores del rey. Y el retrato que, según el hispanista, sirvió para ello no fue el del Banco de España, sino el que se conserva en el Prado, al que, por su origen aún identifica como *El Floridablanca de Torres*. En segundo

J.M., «Interpretación emblemática del retrato del conde de Floridablanca (Banco de España)», *Iubilatio*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1987, pp. 701-707. Moffitt insistía en la frecuencia de los estudios que abordaban este aspecto en un trabajo dedicado a Santiago Sebastián «Francisco de Goya, and Sebastián de Covarrubias Orozco (More on Goya's «Moral Emblems»)», *Boletín de Estudios del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 1987, t. LIII, pp. 271-292; ESTEBAN LORENTE, J. F., en «Jeroglíficos, alegorías y emblemas en Goya», *Artígrama*, n.º 18, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 471-503, establecía atinadas distinciones entre la intencionalidad de las alegorías y emblemas y la voluntad de Goya, no siempre coincidentes en su intención moralizante.

¹² El velamiento del significado viene abordado en LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., «Los Caprichos, otra mirada», en Xesus Balboa López y Herminia Pernas Oroza (ed.), *Entre nós: estudios de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manue Pose Antelo*, Santiago de Compostela, 2001, pp. 61-87.

¹³ MOFFITT, J., «Francisco Goya, Antonio Palomino, *caractère* and the *State-Portrait*, *Konsthistorisk*, L/3, 1981, pp. 119-135 y *Boletín de Arte*, n.º 4-5, Málaga, Departamento de Historia del arte de la Universidad de Málaga, 1984.

lugar, Moffitt introdujo una interpretación muy original sobre la obra conservada en el Banco de España, considerado una reelaboración, un capricho o un modo de asegurarse el desbloqueo de los pagos de San Francisco el Grande introduciendo a Floridablanca y a Sabatini.

No dejan de sorprender los entresijos de una obra problematizada por el historiador americano al introducir criterios tan dispares relacionados con las apetencias del pintor de progresar en la Academia hasta otras motivaciones más peligrosas como la de encontrar en tan solemne versión del conde un capricho precoz, una sátira al político, ya ensayada desde ciertos caprichos como el *Conde Palatino* alusivo a los abusos del hombre público.

Aunque confesó Moffitt desconocer el motivo del encargo, no desdeñó, por ello, su contenido satírico ni la creencia de que el pintor mantuvo esta pintura en secreto, y que su verdadero significado solamente desvelaría a sus más íntimos como una demostración del desprecio sentido hacia el Primer Ministro.

Otra importante cuestión fue el valor concedido al espejo situado fuera del cuadro en el que supuestamente se contemplan Moñino, como principal actor, y su acompañante Sabatini. Ese recurso velazqueño reflejaría la realidad del personaje que busca su propio parecido para confrontarlo con el boceto presentado por el pintor. La luz juega un papel fundamental, entra por la cortina y deja un halo de resplandor entre el espejo y la figura reflejada. El retrato debe parecerse, pues, a su modelo y el mejor espejo es la pintura.

El espejo, nunca pintado, sino supuestamente colocado fuera del cuadro, es la superficie sobre la que se proyecta la imagen del hombre con significados concretos para Charles Lebrun y sus ingeniosas similitudes entre los rostros del hombre y del animal como generadores de caracteres y temperamentos humanos. Obviamente este recurso solo fue utilizado por Goya para reflejar sobre su pulida superficie las figuras del político y de su arquitecto en una imaginaria evocación de la *vanitas* o de la parte perceptible e irreal del tiempo, según Cesare Ripa. A juicio de Moffitt, se vería Floridablanca lleno de vanidad, reflejado en el mismo en los momentos de su máximo esplendor.

Con estos ingredientes compuso Moffitt el contenido satírico del cuadro comparando determinados *Caprichos*, especialmente los fechados en los momentos de la caída de Floridablanca (1792) en los que vio alusiones explícitas al conde, a su fatuidad, a su pretendido entendimiento de las Bellas Artes, con un balance tan sorprendente como sesgado. Floridablanca se presentaba a los ojos de todos como un ser ladino y taimado, pretencioso y soberbio.

Siguiendo la interpretación de Moffitt, J.M. López Vázquez añadió nuevas consideraciones a ese mismo significado. Como el hispanista, creyó que el cuadro que

debería ser fechado en 1784 era el del Prado, desencadenante de la decepción de Goya. La fecha inscrita en los planos del Canal debe referirse a esta grandiosa obra de ingeniería hidráulica, no al lienzo, por lo que se invierte la cronología de ambas obras, siendo pintada en primer lugar la del Prado (1783) y un año después la del Banco de España.

Es bien conocido que las sátiras al político surgieron desde su nombramiento como Primer Secretario de Estado y que no cesaron durante su mandato, consecuencia de la acción política que enfrentaba a golillas y a partidarios de Aranda o del partido aragonés, como las que en anónimos fueron apareciendo a lo largo del tiempo. Ya tuvo bastantes problemas José Agustín Ibáñez de la Rentería con su fábula del *Raposo* y muchos otros acusadores del político, bien porque sus competencias fueron decreciendo con la reestructuración del estado o por otras acciones de gobierno¹⁴. La imagen satirizada del murciano agotó la capacidad de imaginación de los españoles del momento, pero en la interpretación de Moffitt y López Vázquez alcanzó cotas inimaginables. Floridablanca era en esta obra de Goya la quintaesencia del político ignorante y prepotente que suplantaba al rey en el ejercicio de la política, y que, como pasatiempo, se dedicaba a la construcción de canales.

Eran, por tanto, alusiones a la vanidad y a la soberbia del ministro las que obligaron a Goya a introducir el espejo fuera del cuadro y a establecer un acusado contraste entre la vistosa indumentaria del político y la más modesta del pintor, sutiles interpretaciones a los ojos del artista aragonés de mostrar la ignorancia de uno, la de Moñino, frente a la sabiduría del otro, la de Goya, tanto más visible como la diferencia de estatura de ambos (símbolo de la soberbia ignorante) o el olvido del espadín, divisa inexcusable del abandono de los libros¹⁵. La figura del conde de Floridablanca se presentaba como la de un ser controvertido y medrador, imagen física y moral de un individuo acosado por sus enemigos y fielmente retratado aquí por Goya como paradigma de la estulticia, del engolamiento y de la vanidad.

Todas estas teorías simbólicas se formularon sobre dos elementos básicos. En primer lugar, sobre el convencimiento del que el retrato del Prado fue el que pro-

¹⁴ La sátira *El raposo* de Ibáñez de la Rentería comenzaba así: *De un león poderoso / ministro principal era un raposo*. Es fácil entender que la velada alusión a Floridablanca, a pesar de la exitosa intermediación de Samaniego, fuera más que comprensible, especialmente si se tiene en cuenta el significado total de la fábula, el desprecio a los demás manifestado por un engolado zorro, engreído y fatuo, que siembra el odio entre sus semejantes.

¹⁵ Amelia Leira Sánchez (cfr. *Ut supra*) menciona los elementos que componían el traje masculino de la época de Goya, según la moda internacional y, entre las prendas habituales incluye casaca, chupa, calzón, camisola con chorrera o *chirindola*, corbatín, medias, zapatos, sombrero y espadín.

vocó el desencanto de Goya. Hemos de convenir en que la atribución al pintor aragonés se sigue manteniendo incólume, a pesar de las dudas generadas sobre este punto. Xavier de Salas la admitía; a Pérez Sánchez no le parecía obra original, aunque es conocido que de la misma proceden todas las versiones conservadas de la figura del primer ministro. Manuela Mena la consideró, sin embargo, uno de los primeros homenajes de Goya a Velázquez, ya que el valor de la sombra, como en las primeras obras pintadas por el sevillano al llegar a la corte, modela el espacio y sugiere el volumen¹⁶. El retrato está atribuido a Goya como obra pintada en 1783, pues en la mano contiene un papel alusivo a la creación del Banco de San Carlos: *memoria para / la formación del Banco de San Carlos*, y en el ángulo inferior izquierdo: *Floridablanca*. A nadie escapa la importante creación de este banco, puesto bajo el nombre del santo protector del monarca y su condición de antecesor del actual Banco de España, una de las novedades introducidas en las finanzas del estado por los ilustrados, en este caso debidamente asesorados por Cabarrús, cuyo informe es el que sostiene Floridablanca en su mano¹⁷. El modelo se presenta como una variante tanto en técnica como en la situación de la figura en el espacio mediante fondo neutro para que actúen la luz y la sombra, estableciendo una división espacial geométrica con fondo de cortina y molduras, aunque falta la elegancia del retrato del Banco de España.

En segundo lugar, fue el resentimiento de Goya la base en la que se apoyaron las teorías de su interpretación emblemática a partir de la actitud del personaje y en la existencia de un elemento que no vemos en el cuadro (el espejo) y cuya existencia suponemos fuera de él. Tal espejo, por las dimensiones atribuidas ¿reflejaría solo la imagen fatua del conde o también la de las obras y personajes que le acompañan?

Si nos dejamos llevar por lo que vemos en el cuadro, no solo por lo que hay fuera, podríamos comprender algunas de las acciones políticas del Conde de Flo-

¹⁶ MENA MARQUÉS, M.B., «Goya, discípulo de Velázquez», en Javier Portús Pérez (ed.), *El retrato español del Greco a Picasso* —catálogo de exposición celebrada en Madrid, del 20 de octubre de 2004 al 6 de febrero de 2005— Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 207 y ss.

¹⁷ HERNÁNDEZ FRANCO, J., «Cabarrús y Floridablanca durante la etapa de aquél como director del Banco Nacional de San Carlos (1782-1790)», *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, VI, Madrid, Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense, 1984, pp. 81-92. Ha estudiado las relaciones entre Moñino y Cabarrús citando, además, los interesantes estudios de HAMILTON, E.J., «El Banco Nacional de San Carlos, 1782-1829» en Alfonso Moreno (coord.), *El Banco de España, una historia económica*, Madrid, Banco de España, 1970, pp. 197-231 y de RUIZ MARTIN, F., «La Banca en España hasta 1782», en la misma obra, como fuentes reconocidas de la primitiva historia de la institución.

ridablanca como hombre público. Nacido en Murcia en 1728 en el seno de una familia hidalga venida a menos, logró acceder, como otros representantes de esa nobleza intermedia, los golillas, al Supremo Consejo de Castilla y desde allí hasta la embajada española ante la Santa Sede para lograr ciertos propósitos de la política estatal, entre los que no fue menor la supresión de la Compañía de Jesús y la influencia desplegada para el nombramiento del nuevo Papa Pío VI, favorable a la causa española.

La exposición a la que al principio de esta intervención me he referido recorrió todos esos ámbitos de la política interior y exterior, especialmente intensos entre los años 1776-1792, fechas de su encumbramiento a la Secretaría de Estado en sustitución de Grimaldi y su destitución y encarcelamiento hasta la rehabilitación meses antes de su muerte en 1808. Por ella pasaron todos los progresos ideados por los ilustrados, con sus luces y sombras, con sus avances y retrocesos, así como la prueba de haber convertido a Carlos III en el monarca más importante de su tiempo y hacer de la corona uno de los árbitros de la política mundial.

Cuando cayó Floridablanca en 1792, fue acusado de abuso de autoridad y de malversación de caudales públicos. En el primer caso, por haber asumido y regulado competencias de las diferentes secretarías de estado obligadas a armonizar sus intereses en la llamada *Junta de Estado* (creada por decreto de julio de 1787), directa antecesora del actual Consejo de Ministros, y en el segundo por sus relaciones con Juan Bautista Condom y sus inversiones en el Canal Imperial de Aragón¹⁸. La caída de Moñino trajo consigo el embargo de bienes y el encarcelamiento en la ciudadela de Pamplona hasta su vuelta a la tierra de origen para vivir sobriamente en el convento murciano del Plano de San Francisco.

Los elementos del cuadro dejan en lugar preferente a los planos del Canal Imperial de Aragón, obra de singular importancia para la corona después de una larga y penosa historia iniciada en el siglo XVI. En la defensa legal de Floridablanca quedaron claras cuáles eran la utilidades de esta obra pública para el regadío, más aún si tenemos en cuenta que en 1785 fracasó uno de los empeños de Moñino en su tierra de origen como fue el Real Canal de Murcia, nacido como una sociedad de inversores modernos, aunque abocada al fracaso por las gravísimas dificultades técnicas que implicaba su puesta en marcha.

¹⁸ Resulta de gran modernidad el hecho de compaginar la iniciativa pública auspiciada por la corona respecto al Canal Imperial con los intereses privados del principal inversor, premiado a su vez con determinados monopolios. La responsabilidad de Floridablanca va quedando en responsabilidad subsidiaria a causa del gestor.

Las utilidades del Canal Imperial para el comercio eran grandes pues permitiría una doble salida al mar, al Atlántico y al Mediterráneo, sería competencia para los puertos catalanes, pero inscritas en la filosofía del libre comercio cuya reglamentación fue aprobada en 1778¹⁹.

Los beneficios económicos no fueron menores. Hasta 1778 el Canal en manos aragonesas había sido una empresa cuyos resultados sólo produjeron 85.200 reales de vellón. Desde que por mandato real Floridablanca lo gestionó produjo grandes resultados. En 1792, año de la caída de Moñino, alcanzaron 1.769.320 reales de vellón y 3 maravedís de los cuales, 1.660.514 reales y 8 maravedís, lo fueron por riegos y 108.805 reales de vellón y 29 maravedís, por navegación. Un año antes los beneficios bajaron por la limpieza del Canal. Es decir, solo fueron de 1.511.172 reales de vellón y 30 maravedís para riegos y 97.104 reales de vellón y 5 maravedís por navegación. En cualquier caso unos beneficios muy superiores a la ruinosa empresa cogida por Floridablanca llena de deudas. Claro está fue importante la gestión de Ramón Pignatelli²⁰.

Otros beneficios convertían la obra en una verdadera empresa de estado. Juan Bautista Condom se comprometía, a cambio de las exenciones concedidas por financiar la obra real, a comprar las modernas máquinas necesarias para que los telares de Valencia, Murcia y Granada aprendieran los modernos métodos de hilar y torcer seda a la piamontesa y a la *vocanson*. La intención del primer ministro fue la de mejorar las fábricas mediante la introducción de moderna maquinaria útil tanto para la seda como para la producción de paños propios²¹.

¹⁹ *Vid. Reglamento y aranceles reales para el libre comercio de España a Indias de 12 de octubre de 1778*, Madrid, en la Imprenta de Pedro Marín, 1778.

²⁰ En la defensa legal de Floridablanca se plantean diversas cuestiones acerca de las utilidades del Canal Imperial de Aragón, especialmente las referidas a las ventajas para la navegación y para el comercio, preguntándose Alberto Lista *¿y de cuánta compasión se hace digno el ministro que ha padecido y padece grandes trabajos por su valor en tal empresa?* A esta reflexión siguen los elogios de la obra pública, las dificultades que tuvo que sortear, la construcción de presas para evitar inundaciones, la forma de vadear ríos y la provisión de fondos para su construcción. Cuando Floridablanca tomó la obra en sus manos, el tesorero del Canal, Juan Bautista Condom, desempeñaba con anterioridad esas funciones. *Vid.* LISTA Y ARAGÓN, A., «Elogio histórico del Smo. Sr. Don José Moñino, conde de Floridablanca», en Antonio Ferrer del Río, *Obras originales, op. cit.*, p. 451.

²¹ Los angustiados requerimientos de Ramón Pignatelli a Floridablanca por el hambre en Aragón y la imposibilidad de contratar jornaleros, dada la carestía de alimentos en los años 1790-1791, fue puesta en conocimiento del conde con la intención de continuar las obras, demostrando con ello el primer ministro el interés del Canal para el estado y la necesidad de arbitrar remedios como los solicitados a los gremios para el envío de socorros o las

El Archivo de Simancas conserva un importante muestrario de las variedades de telas aconsejadas y del estado de los telares nacionales para dar idea de las preocupaciones de Moñino en la modernización de la industria. La implicación en la obra del Canal se insertaba, pues, en una política de estado que favoreciera el libre comercio, la reactivación de la agricultura, la regulación de las inundaciones, el progreso de las ciencias, pues Betancourt, mitad ingeniero, mitad espía, fue enviado por Floridablanca a Francia e Inglaterra a perfeccionar los sistemas de ingeniería necesarios para el Canal.

La última piedra fue colocada en 1790. A finales de agosto, Floridablanca proclamó que con ser muchos los beneficios económicos, el mayor de todos era el de los vasallos del rey y el del Bien Común. ¿Sabía todo esto Goya?

Para relacionar las obras públicas con el retrato de Floridablanca, no solo hay que referirse a la preocupación del conde por los caminos, los canales, la mejora de las comunicaciones en su función de Primer Secretario de Estado bajo cuya gestión se encontraban éstos y otros asuntos, sino también sería bueno recordar los memoriales dirigidos al ministro con motivo de determinadas catástrofes. En 1783-1784 se publicaba el poema la *Riada* de Cándido María Trigueros, triturado por su mala literatura por Juan Pablo Forner, el encargado por Floridablanca de defender la cultura española de los ataques de Morvilliers. Todos estos textos se dirigieron al Primer Ministro proponiendo soluciones para contener el desbordamiento de los ríos y defender a la población de sus devastadores resultados. Así lo hicieron los que sufrieron las inundaciones del Esgueva en 1788, mezclando la visión catastrofista de la ira divina con la aparición de remedios que dieron nacimiento a las *topografías médicas*, de forma que, aunando esfuerzos clérigos y laicos, idearon los medios de ingeniería necesarios para evitarlas. Posiblemente la *máquina fumigatoria* ideada por el canónigo oriolano Francisco Miravete de Maseres para el tratamiento de ahogados por inmersión, sea de las más curiosas. Lo más significativo del caso es que tales sistemas obtuvieron el beneplácito real y el de su Primer Ministro.

Es cierto que desde su nombramiento de Secretario de Estado aparecieron críticas. Juan Hernández Franco recogió muchas de ellas. Por ejemplo, el desconcierto que provocó el encumbramiento de Moñino a Primer Ministro:

Pero no les salió como pensaban, porque les he dado el gran petardo, de deshacer sus máquinas y enredos, poniendo en mi lugar un hombre bajo, que aparenta candor

contrapartidas exigidas a Condom y la venta en el extranjero de los cristales de La Granja que no habían encontrado comprador.

y encubre rayos, con este sucesor tapo la boca, a los que están conmigo disgustados, y por librarse de tan gran fiera, se alegran que siga yo mandando.

Sería injusto dejar al pobre Moñino con un retrato tan negativo, pues, aunque la comparación con Grimaldi no parece equilibrada, otros, como el rey, vieron en el murciano las cualidades exigibles a un Primer Ministro. Cuando llegó al poder, dice el elogio publicado por Alberto Lista, que en España todo restaba por hacer. El conde era el pacificador de Europa, fue cooperador en la independencia de EE.UU., el alma del gobierno, restaurador de la monarquía, religioso, afable, celoso del bien de su patria, etc. Incluso traza la ingeniosa comparación de oponer a Floridablanca a Godoy, símbolo de imbecilidad, vileza y tiranía. Las insidias tejidas contra Floridablanca fueron la consecuencia de las vilezas y perfidias de que se valió el monstruo de la España sobre el que quiere que la historia cubra con un velo de olvido.

No extraña que algunos otros que lo admiraran dieran a la luz un soneto acróstico que dice:

Al Sacro coro dE Hipocrena to
 La aureola y Diadema la más ri
 Escoger a vuecEncia en quien publi
 Xenofonte la Fama y aún le apo
 Celebre España La ventura lo
 Ensalce al hérOe que la vivifi
 Mecenas que a las aRtes amplifi
 Oro expendiendo Y a pedir de bo
 Si vuecencia se Digna hoy a mi fla
 Recompensa Admitir, señor, no true
 Coro cuanto al hombre Bien el mundo apla
 Ofreciendo el buril y pluma hue
 No por mí, por el Arte, que así sa
 Defensa por si eN algo tal vez pe²²

ca

¿Era Floridablanca un ignorante? Tal descalificación parece entenderse de la situación prepotente en que se le ha visto, de la actitud y proporciones de ministro y pintor y del aparente abandono en que quedó, tirado por el suelo, el tratado de Palomino. ¿Y el reloj sobre la mesa? ¿Es una velada advertencia a la

²² Arriba y abajo se lee esta redondilla: *¡Oh qué feliz reinado /Te espera, España leal /Con un rey y reina tal /y un Secretario de Estado!* Fue compuesto, dibujado y grabado por Lorenzo Sánchez de Mansilla, discípulo del abate Diego María Servidori.

caducidad del tiempo y un aviso del negro porvenir que le aguardaba? No me cabe la menor duda de que el reloj esconde múltiples significados alegóricos, pero en una corte regida por un monarca tan aficionado a los relojes mecánicos ¿no sería un objeto más del adorno y parte del mobiliario habitual de palacio? ¿No se creó en 1770 la Real Escuela Fábrica de Relojería tras el informe aprobatorio de la Junta de Comercio?²³

La función de Primer Ministro llevaba implícita la condición de gestor y protector de las Bellas Artes en la Real Academia de San Fernando con la que Floridablanca estuvo íntimamente relacionado. Acaso sea innecesario recordar el activo papel de Moñino en la recuperación de los bienes del *Westmorland*, el barco del *Grand Tour* apresado y conducido hasta el puerto de Málaga con su precioso cargamento de obras de arte²⁴. Posiblemente en la insistencia del primer ministro acerca de la utilidad de esas obras en la formación de los jóvenes artistas (algo relativamente cierto a juicio de José María Luzón), en los requerimientos hechos a D. Antonio Ponz para que eligiera las piezas más interesantes y en la reserva que hizo para su residencia oficial de dos retratos de Batoni, ponen de manifiesto no solo el compromiso personal de Floridablanca en la vida académica sino que dejan ver un rayo de luz en sus preferencias artísticas, con toda seguridad cimentadas en Roma sobre la admiración a Pompeo Batoni, el pintor autor de su primer retrato.

Seguramente fue esa condición ostentada por Floridablanca la causa de que se dedicaran a su persona muchos de los libros editados durante los años de su mandato, buscando sus autores la cobertura excepcional del todopoderoso ministro, además de otras razones como las invocadas por Ponz al escoger su patrocinio para el tratado de pintura de Felipe de Guevara, o que Luis Durán, el traductor y editor del *Pictor christianus* de Juan Interián de Ayala, justificara la dedicatoria porque un texto tan necesario a la cultura artística de los pintores o escultores adquiriría mayor interés cuando las artes habían sido elevadas de rango por la creación de Academia y esa circunstancia era el signo de madurez de unos tiempos en que el rey fue el «Restaurador de las Artes» y su primer ministro «el instrumento de sus beneficencias» como protector de las mismas, a

²³ Las circunstancias que rodearon la Real Fábrica de Relojes, desde los proyectos de Felipe V hasta 1770 pueden verse en ARANDA HUETE, A., «La Real Escuela Fábrica de Relojería», en Paloma Pastor Rey de Viñas (dir), *Jornadas sobre las Reales Fábricas*, Madrid, Fundación Centro Nacional del Vidrio, 2002, pp. 316-335.

²⁴ *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, catálogo de la exposición celebrada en Murcia, Sevilla y Madrid, 2003.

las que «ha procurado más brillante esplendor por el exquisito y delicado gusto que tiene en ellas»²⁵.

No menos elogiosa fue la exaltada dedicatoria del libro de Benito Bails *Aritmética para negociantes* aparecida en 1790²⁶. El autor del famoso tratado de matemáticas trató de equilibrar los elogios al uso y la necesidad de no molestar al personaje, fiando a la historia la glosa de las bondades políticas pasadas y presentes porque —aseguraba— «el objeto de mi dedicatoria no es otro que pregonar mi deuda, informando al Público de la benignidad con que V. E. se ha dignado de acoger mis súplicas, atendiéndolas hasta ahora todas, y facilitándome no solo el permiso para la impresión de esta Obra sino los demás auxilios que he necesitado; como me lo ofreció V. E. en su benigna respuesta que conservo entre otros testimonios de la bondad con que me ha tratado siempre». Otro tanto debió sentir Tomás Iriarte por los impulsos recibidos del conde para la transformación de un divertimento inicial, propio de los salones de la época, en un hermoso estudio sobre la música, felizmente concretado, gracias a los estímulos de Moñino, en el poema editado en 1779²⁷. Para esa imprenta real, editora del poema de Iriarte, pensó Moñino adquirir el importante patrimonio del grabador italiano Giovanni Battista Bodoni con el objeto de perfeccionar el arte de los impresores españoles²⁸. La Calcografía Nacional fue uno de los mayores empeños de Floridablanca, cuya imagen inició la serie de personajes

²⁵ El tratado de Felipe de Guevara (*Comentarios de la pintura*) fue escrito en 1560, aunque no fue publicado hasta 1788 cuando, tras caer en manos de D. Antonio Ponz, lo editó su sobrino tras la muerte del autor de *Viage de España*. Podría incluso ampliarse la preocupación obsesiva de Floridablanca por dar cumplimiento a los preceptos reales y a las orientaciones académicas en relación a las Bellas Artes. Valga, por ejemplo, su celo por hacer cumplir las instrucciones de la Real Orden de 1777 en relación a la prohibición de los retablos de madera y a su implicación personal para detener las iniciativas de algunas localidades de la diócesis de Cartagena, precisamente la demarcación territorial de la que procedía el conde. *Vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., «Problemática del retablo bajo Carlos III», *Fragmentos*, n.º 12-14, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1988, pp. 33-43.

²⁶ BAILS, B., *Aritmética para negociantes*, Madrid, en la imprenta de la viuda de Ibarra, MDCCLXXX, p.I.

²⁷ *La música. Poema*, editado en la Imprenta Real en 1779, contaba con importantes grabadores como ilustradores de sus láminas: Gregorio Ferro, F. Selma, J. Ballester y el famoso Manuel Salvador Carmona.

²⁸ HOYOS RUIZ, A. DE, «Dos cartas de Floridablanca a Giambattista Bodoni», *Murgetana*, LXIX, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1986, pp. 135-140.

ilustres de la vida española, una iniciativa iconográfica, cuya confección hasta 1792 estuvo en manos de Diego Antonio Rejón de Silva²⁹.

No siempre las peticiones a Floridablanca alcanzaron su beneplácito editorial. La correspondencia con Tomás López contenida en la respuesta a las pretensiones del geógrafo de dedicar a Carlos IV su *Geografía Histórica de España. Provincia de Madrid* (1789) no deja lugar a dudas sobre el espíritu crítico de Floridablanca, presente en la dura impugnación con que señaló «los mil defectos» de una obra calificada de mala copia o traducción, fruto de una corriente historiográfica plagada de supersticiones, mitos y fabulaciones sobre la historia de España, su lengua y religión. El autor fue puesto en evidencia por su falta de información, acusado de carecer de una metodología ordenada y de dar por bueno un texto carente de veracidad y de espíritu crítico. La condena no pudo ser más demoledora. A juicio de Moñino la obra era «espanto de la luxuria de escribir y hacer mapas buenos o malos que ha tenido siempre el pobre López. Dígasele que puede excusar la dedicatoria y que antes de publicar la obra le conviene por su honor y el nuestro, que alguna mano hábil y exacta la purifique sin lo que se expone a que se le recoja, lo que sentiré porque le estimo»³⁰.

La arqueología española, la historia, incluso los estudios filológicos, son deudores de los desvelos de Floridablanca por la conservación de los restos materiales aflorados en suelo español. La publicación de las *Antigüedades árabes de España*, empresa en la que participó como impulsor de una edición primeramente dibujada, luego destinada a servir de base a una reflexión más profunda sobre la arquitectura árabe y sobre sus semejanzas con la grecorromana, fatalmente olvidada después «al modo que suele suceder con otras, aún de mayor importancia que ésta», fue una realidad cuando Moñino decidió no hurtar por más tiempo a los estudiosos el conocimiento de los palacios árabes de Granada y Córdoba así como sus diferentes formas ornamentales. Esta iniciativa abre el horizonte de los intereses ilustrados por el pasado histórico español, no vinculado exclusivamente a la canónica visión aportada por el clasicismo, sino también consciente del interés que para la propia historia y para el conocimiento de ciertas formas de la tradición arquitectónica, tenía el mundo medieval, en este caso la singularidad musulmana, como uno de los

²⁹ Cayetano Alcázar ya trató el tema de Floridablanca y las Artes en un artículo titulado «Floridablanca y el arte», *Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes*, XIII, Murcia, Museo Provincial de Bellas Artes, 1935, pp. 20-29.

³⁰ LÓPEZ GÓMEZ, A. y MANSO PORTO, C., *Cartografía del siglo XVIII. Tomás López en la Real Academia de la Historia*, Madrid, RAH, 2006. El texto citado corresponde al Legajo 3.241 del Archivo Histórico Nacional.

ingredientes propios, tal vez castizos, de su peculiar trayectoria³¹. La introducción al texto no puede ser más elocuente: «En este estado se hallaban las cosas cuando S. E. el conde de Floridablanca, movido por algunos curiosos, así naturales como extranjeros que le habían hablado de las referidas láminas, tomó parte en solicitar su publicación de lo que acerca de esta obra se les quisiese decir». Y más adelante aseguraba la publicación: «Ha sido de tanto peso la insinuación que dicho Excmo. Sr. Conde ha hecho, que desde luego se reconocieron las láminas por disposición de los que las tenían guardadas»³².

Los impulsos dados a la conservación de las pinturas rupestres de Fuencaliente, la correspondencia mantenida con el prior de Uclés acerca de los restos arqueológicos de Cabezo de Griego, el interés mostrado por las antigüedades de Miranda de Ebro, San Bartolomé de la Vega y la insistencia con que invocaba las instrucciones aprobadas por la Academia de San Fernando en 1761, recordadas por el propio Floridablanca en 1778, dos años después de acceder a la Secretaría de Estado y de Despacho Universal, son algunos ejemplos de la sensibilidad de Moñino hacia las artes y de su intención de preservar el patrimonio histórico español³³.

Asimismo asumió la iniciativa de imprimir en una edición crítica (castellano-castellano y latín-latín) del *Fuero Juzgo*, mediante el cotejo de todas las ediciones existentes en España para preparar una edición rigurosa de una tradición jurídica, en ciertos aspectos todavía en vigor entre la jurisprudencia española. Pero, seguramente, la pureza del texto traducido al romance era también a los ojos de los ilustrados un instrumento de exaltación de la lengua española, a la que ninguna otra excedía «en antigüedad y grandeza» en sintonía con la defensa

³¹ Vid. LOZANO Y CASELA, P., *Antigüedades árabes de Granada y Córdoba*, Madrid, en la Imprenta Real (1780), 1804, Véase introducción. Es importante la consulta a RODRÍGUEZ RUIZ, D., *José Hermosilla y las Antigüedades Árabes en España. La memoria frágil*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, 308 pp.

³² Las láminas de las antigüedades árabes de Granada, inicialmente dibujadas por un pintor local, fueron por su importancia vueltas a dibujar por los académicos de San Fernando Juan de Villanueva y Pedro Arnal, dirigidos por D. José de Hermosilla, ampliando su campo de acción a diversos monumentos árabes granadinos (Alhambra y Generalife), palacio de Carlos V, sepulcro de los Reyes Católicos y, finalmente, catedral de Córdoba.

³³ BÉDAT, C.L., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 438. También, QUIROSA GARCÍA, M.V., *Historia de la protección de los Bienes Culturales muebles: definición, tipología y principios generales de su estatuto jurídico*, Granada, Universidad, 2005, p. 14. Las instrucciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1761 iban dirigidas a evitar la salida de pinturas de España.

de la misma hecha por Juan Pablo Forner, cuando tuvo que clamar contra «los sofistas ultramontanos» como Masson de Morvilliers.

Favoreció a Moratín, concediéndole el beneficio económico necesario para su ordenación sacerdotal y disfrutó del ingenio del escritor como admirador de su comedia *El viejo y la niña* tanto como con el desesperado memorial dirigido al conde lleno de ingeniosos disparates para lograr su atención. Tan abatido debería estar Moratín que los versos finales de su pedimento amenazaban con hacerse traductor, degollarse o, en un desesperado intento, contraer matrimonio.

Impulsó también Floridablanca la publicación del *Vitruvio* de Ortiz y Sanz, tras la mediación de Eugenio Llaguno, fue objeto de la dedicatoria del famoso diccionario de Esteban Terreros y, en fin, dueño de una biblioteca en la que se encontraban, entre otros muchos volúmenes, el famoso tratado de Palomino para cuya edición corregida y aumentada, a juicio de Ventura Bassegoda, su secretario Diego Antonio Rejón de Silva, el autor del *Diccionario de las Nobles Artes y La pintura. Poema didáctico en tres cantos*, hizo diversas anotaciones. No es posible imaginar que la ubicación concreta del texto de Palomino sea un hecho negativo, cuando cerca de su mundo, el que representaba el ilustrado tratadista Diego Antonio Rejón de Silva, le comunicaba.

Son seguramente los libros los que ayudan a comprender la personalidad de los hombres, sus gustos y aficiones y sus principales preocupaciones. En la biblioteca de Floridablanca no faltaron aquéllos habituales entre las lecturas frecuentes de un jurista acostumbrado a su consulta para resolver, como experto en ambos derechos, las complicadas cuestiones llegadas hasta su mesa de funcionario del estado, Fiscal del Supremo Consejo de Castilla o de embajador y primer ministro. Son los libros, en definitiva, el resumen de toda una vida y el mejor testimonio de las inquietudes nacidas al amparo de las funciones desempeñadas y de los distintos ambientes frecuentados. No hay que olvidar que una parte importante de la vida de Moñino, tan importante como para elevarle al rango ministerial de Primer Secretario de Estado, transcurrió en Roma en contacto con los círculos políticos, diplomáticos, eclesiásticos y culturales de la Ciudad Eterna en la que se estaban fraguando los ideales del clasicismo puestos en circulación por Winckelmann, Mengs o Azara y que frecuentó los ambientes refinados de una aristocracia retratada por Pompeo Batoni.

Es difícil imaginar al futuro Floridablanca al margen de las experiencias de esos artistas, especialmente del clasicismo rafaelesco representado por Batoni, y de los logros de una teoría tan en consonancia con las aspiraciones de los ilustrados. La misión que le llevó a Roma le convertía en blanco de toda una serie de esperanzas depositadas por el rey y, por extensión, en un personaje dotado

de tan amplios poderes como para concitar intereses diversos sobre su persona. Acaso, fuera esa privilegiada misión la que le hiciera merecedor de los pinceles de Batoni.

Las inquietudes artísticas de Floridablanca pueden incluso estar relacionadas con la presencia en su biblioteca de textos propios de la teoría estética del momento. Las obras de Nicolás de Azara, el agente de preces en Roma, fue el editor de Antón Rafael Mengs junto al que se encontraban las obras de Muratori, Rejón de Silva Vitruvio, Bartolomeo Marliano o Bodoni.

De esa forma, las referencias comunes a los textos jurídicos, históricos, a dictámenes solicitados para dirimir pleitos, la afición por la teoría política y de buen gobierno, podrían parecer los objetivos esenciales y únicos de la biblioteca de un ilustrado comprometido con la política estatal de modernización de la corona. La curiosidad innata a nuestros humanistas, prontos a reconocer sus inquietudes personales en la filosofía, medicina, religión o historia, signos del progreso de la humanidad en campos tan decisivos para la vida humana, aparecieron aquellos otros que eran la consecuencia de las ansias de controlar espacios del saber, cada vez más especializados, que a los ilustrados parecieron decisivos para lograr el control de la naturaleza mediante la razón y el conocimiento y desentrañar las claves que propiciarán su progreso.

No extraña que Floridablanca diera cobijo en su biblioteca a las obras del padre Feijóo, ricas en ideas renovadoras sobre la misión del príncipe y la forma con que podría alcanzar la felicidad y la prosperidad de sus súbditos. Contrariamente a las ideas del siglo precedente, más dadas a subrayar entre las funciones esenciales del monarca, la de hacer la guerra (y no son pocas las alusiones en las artes figurativas a símbolos muy representativos de esas condiciones propias de un Marte cristianizado), Feijóo desterraba el mito del «príncipe conquistador» nacido de la ambición de poder, considerado como «azote que la ira divina envía a los pueblos».

Por el contrario, el príncipe ilustrado, más que emprender guerras, debería, a los ojos de Feijóo, fomentar la enseñanza y el desarrollo de las ciencias y las «artes» útiles, promover el comercio «activo», la construcción de barcos, los arsenales, y asegurar la tranquilidad y comodidad de sus vasallos. Este programa de iniciativas regias le haría «grande, glorioso, excelente y no llevar fuego sobre sus vecinos, derribar muros, inundar de sangre las campañas»³⁴. López Delgado,

³⁴ FEIJÓO, B.J., *Teatro crítico universal*, Madrid, en la imprenta de Ibarra, 1774, tomo III, Discurso XII. *Vid.* también «La ambición del solio», en ANES G., «La formación de un rey en el siglo de las luces», en Carmen Iglesias (coord.), *Carlos III y la Ilustración* —catálogo de la

el estudioso de los libros de Floridablanca, llega a suponer que ésta sería una de las lecturas preferidas del político durante su encarcelamiento en la ciudadela de Pamplona, seguramente aquellas ediciones encuadernadas en tafilete encarnado que formaron parte de unos de sus legados testamentarios entregados a uno de sus acompañantes más personales³⁵.

La política real emprendida por su primer ministro responde al ideario de la *Felicidad Pública* defendido por Muratori, como forma nueva de alcanzar la prosperidad por medios pacíficos puestos a disposición de los súbditos y, entre los que se encontraban también las claves para elevar su desgraciada condición mediante el cultivo de las tierras, el libre comercio, la renovación tecnológica y tantas y tantas acciones orientadas a desterrar siglos de ignorancia o a «triunfar sobre los delitos de opinión». El Canal Imperial de Aragón, heredero de fallidas acciones, fue, sin duda, uno de los empeños más comprometidos del reinado de Carlos III y no el símbolo de la estulticia megalómana de su primer ministro. Parece como si los objetivos sugeridos por Feijóo al monarca encontrarán en esta grandiosa obra pública, y en otras de su siglo, uno de los empeños más clarificadores de los nuevos derroteros de la acción del estado que ya había mostrado, hasta donde fue suficiente, los beneficios de una política de neutralidad en ciertos compromisos internacionales.

Esos beneficios sociales también los aprendió Floridablanca en otras obras de Muratori, especialmente en el libro *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*, acompañado en su traducción española por un prólogo de José Sempere y Guarinos referido al gusto literario de los españoles. A diferencia de las teorías estéticas de origen italiano tendentes a alanzar *il bello ideale*, la idea de Muratori atribuía al buen gusto no una dimensión cortesana, sino una utilidad social, una especie de sentimiento basado en la razón, en la educación y en la enseñanza.

No deja de sorprender, por tanto, esta forma de presentar al conde de Floridablanca bajo la consideración de gran representante de la estupidez política sin

exposición celebrada en el Palacio de Velázquez, Madrid, del 9 de noviembre de 1988 al 20 de enero de 1989—, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 26.

³⁵ LÓPEZ DELGADO, J.A., *La biblioteca de Floridablanca. Papeletas bibliográficas y notas para su estudio y reconstrucción*, J.A. López Delgado (ed.), Murcia, 2008, pp. 177-178. Son interesantes las referencias bibliográficas introducidas por el autor para destacar la importancia concedida por Moñino al texto de Feijóo, del que, dice, poseía también la traducción italiana de Antonio Martínez. Cayetano Alcázar y Jiménez de Gregorio ya analizaron la importancia del fraile asturiano para el antiguo primer ministro de Carlos III. La bibliografía correspondiente, véase en López Delgado, *ut supra*.

más pretensiones que una desmedida inclinación a destacar su propia grandeza como manto encubridor de su ignorancia.

Aunque toda la intervención está basada en la imagen de Floridablanca de Goya, no fue ésta la única. Diversos grabadores dieron a la estampa su imagen cargada de símbolos y diversos escultores labraron su busto. El destino de esos retratos fue la serie de hombres ilustres de la política y de las artes para conservación de la memoria de los hijos ilustres. La consulta a la *Iconografía Hispana* es aconsejable para recopilar los grabados así como la consulta a la *Iconoteca* o *Museo Iconográfico*, durante años existente en el Prado. En definitiva, la memoria y el recuerdo de Moñino no debió ser tan nefasto, pues su elección en 1808 para presidir la Junta Suprema Central fue una llamada de socorro al político curtido, muy anciano (tenía 80 años), pero capaz, como hombre de estado, de aunar los esfuerzos frente al invasor francés. Una vez más su figura se alza frente a la mezquindad.

En el oficio de comunicación de su muerte en Sevilla se destacaba «su dedicación a las tareas de gobierno y de la libertad de la España», pensamiento muy alejado de la imagen negativa que se nos ha pretendido transmitir con una interpretación emblemática del cuadro de Goya.

Para acabar, quisiera recordar, como hizo Valentín Carderera a la Academia de San Fernando, con un pensamiento de Séneca: *MAIORVM VIRORVM IMAGINES INCITAMENTA ANIMI*, las imágenes de los mejores hombres son un estímulo para el alma.

A finales de diciembre de 1808 moría en Sevilla José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca, por entonces Jefe de Estado. Su epitafio, recientemente descubierto en los almacenes del Museo Arqueológico de Sevilla deja bien claro quién fue el personaje³⁶. Fue considerado por una literatura honorífica, dada a la exaltación, «sapiéntísimo en todas las ciencias y no menos en dirigir al Estado, protector de los sabios... expulsado de su puesto por envidia de un cortesano indignísimo», puesto al frente de una España «que se desmoronaba».

No he pretendido con este trabajo menospreciar los esfuerzos de quienes se hicieron eco de la importancia de este retrato y, por ello, buscaron razones para

³⁶ GARCÍA BUERO, M. y BUERO MARTÍNEZ, M., «El epitafio del conde de Floridablanca (1728-1808) en el Museo Arqueológico de Sevilla», *Archivo Hispalense*, n.º 279-281, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 2009, pp. 55-64. Las honras fúnebres del personaje, los duelos y rituales de su traslado desde el Salón de Embajadores a la catedral sevillana así como los intentos de construcción de su mausoleo, pueden verse en MORALES MARTÍNEZ, A.J., «Las honras fúnebres de Floridablanca en Sevilla y el túmulo proyectado por Cayetano Vélez», *Academia*, n.º 73, Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, Madrid, 1991.

explicarlo. Solo es una muestra más del esfuerzo por conocer a nuestros hombres del pasado, por acercarnos a su pensamiento y, sobre todo, por reflexionar ante un gran lienzo y ante un gran hombre que, sin duda, en el futuro seguirán dando mucho que hablar.

USOS E IMPACTO DE LA INDUMENTARIA TEATRAL
A TRAVÉS DE LA ESTAMPA: LA *COLECCIÓN DE TRAGES*
ESPAÑOLES DE LUIS PARET Y ALCÁZAR

ALEJANDRO MARTÍNEZ PÉREZ
(Universidad Autónoma de Madrid [UAM])

Resumen. Alrededor de 1795-1799, en los últimos años de su vida, el artista Luis Paret y Alcázar ideó una colección de trajes españoles acomodados a los usos del teatro. Un proyecto que no llegó a concluir ni a grabar, pero del que conservamos un conjunto de obras —una decena de dibujos preparatorios y su frontispicio— que atestiguan su calidad y la vinculación del proyecto con los ideales del pensamiento reformador que abogaba por la construcción de una nueva identidad nacional. Por ello, creemos necesario analizar el trabajo de Paret y Alcázar en el contexto de aquellas colecciones de estampas del periodo que podemos situar dentro del marco de una nueva Historia nacional.

Palabras Clave. Luis Paret y Alcázar, Colección, Trajes, Estampa, Teatro, siglo XVIII.

Abstract. In 1795-1799, during the last years of his life, the artist Luis Paret y Alcázar devised a collection of Spanish costumes accommodated to the uses of the theater. An incomplete engraving project, of which we preserve a set of a dozen works —some preparatory drawings and his frontispiece—, which attest his quality and its connection with the ideals of the reformer thought of those who advocated for the construction of a new national identity. Therefore, we analyze the work of Paret y Alcázar in the context of those collections of prints of the period that we can set into this idea of a new National History.

Keywords. Luis Paret y Alcázar, Costumes, Collection, Engraving, Theater, Eighteenth century.

Reconocido por sus cargos de pintor de corte del infante don Luis de Borbón y de Vicesecretario y Secretario de la Comisión de Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Luis Paret y Alcázar ocupa, aún hoy, una posición poco definida en el panorama artístico de la segunda mitad del dieciocho. Su biografía, marcada por el exilio en Puerto Rico y Bilbao, consecuencia del oscuro

proceso que apartó al infante don Luis de la corte madrileña, reforzó durante largo tiempo la idea de un artista en los márgenes. Sin embargo, la misma historiografía que ha tendido a compararle —casi de forma obligatoria— con un Goya reconocido como genio heterodoxo del periodo, buscando la contrapartida de un artista que se dejaba influenciar «demasiado» por el gusto ajeno, ha evidenciado aquellos aspectos de su producción que debían ser sometidos a un proceso de actualización.

Hoy sabemos que el origen de su supuesta heterodoxia se basa en su cultura y en aspectos derivados de los ámbitos sociales que frecuentó. Tenemos la certeza de estar ante un artista erudito, políglota, multidisciplinar y con una gran formación humanística, que tiene como reflejo su biblioteca y la relación con sus maestros. Por ello, se ha situado a Paret y Alcázar en la órbita de los artistas que completaron su formación al margen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —como el grabador Manuel Salvador Carmona, el matemático Benito Bails o los arquitectos Ventura Rodríguez y Juan Pedro Arnal—, todos ellos movidos por un interés expansivo que ha sido confundido con cierta querencia o predilección por el gusto francés [fig. 1].

A continuación, abordaremos el proyecto inacabado de una colección de trajes acomodada a los usos teatrales diseñada e ideada por él. Un proyecto que, como intentaremos demostrar, es deudor tanto de sus propias ideas artísticas como de una determinada percepción de la Historia como herramienta para la construcción de la identidad, en sintonía con la idea concebida por un grupo de reformadores en las últimas décadas del siglo que nos ocupa.

Citando a José Antonio Maravall, podríamos decir que es en el contexto de una «Historia social de la mentalidad dieciochesca» donde podría circunscribirse el horizonte al que nos dirigimos¹. Una historia plagada de contradicciones y fundamentada en pequeños matices que convierten cada fenómeno en singular. En este caso, las páginas del debate están escritas por pensadores del ámbito ilustrado; y los matices, tienen una raíz popular que se condensa genéricamente bajo el fenómeno del *costumbrismo*, evidenciando ciertas tensiones en el modo de construir la Historia nacional. En pleno debate sociopolítico por la reglamentación del espectáculo teatral y el uso y función de la indumentaria entre las diversas clases sociales, se produce un conflicto en el que «la Historia, se convierte en instrumento crítico, en una vía de reforma intelectual, en apoyo para las pretensiones de refor-

¹ MARAVALL, J.A., «Mentalidad burguesa e idea de la Historia en el siglo XVIII», *Revista de Occidente*, n.º 107, Madrid, 1972, pp. 250-286.



Fig. 1: Luis Paret y Alcázar, *Autorretrato*, ca. 1779, óleo sobre lienzo. Firmado: «L. Paret». Colección particular, Madrid.

ma social»², que tienen como cauce metafórico el teatro y la indumentaria³. Esa es la mentalidad progresista representada por figuras como Gregorio Mayans, Gaspar Melchor de Jovellanos o Leandro Fernández Moratín; autores que experimentan la necesidad de cultivar el ejercicio crítico en los diversos campos de la Historia de la cultura, abogando por una reestructuración de todos sus ámbitos para implantar un cambio de paradigma. Visto desde un punto de vista estético, se produce un desplazamiento en el que lo clásico pasa «de ser signo de la autoridad constituida a ser signo de racionalización técnica». Un proceso ambiguo que dará lugar a la «quebra del clasicismo o a su transformación»⁴.

Pero, ¿cómo deberíamos interpretar los cambios y las querellas históricas sobre la indumentaria? Caro Baroja tejía hace ya más de dos décadas el entramado histórico y metodológico sobre el que trabajar, dirigiendo el interés de los historiadores hacia la reprobación de la irracionalidad desenfrenada de la moda como abuso y amenaza del orden⁵. Las transformaciones en la indumentaria producidas desde el periodo de Felipe V devinieron en una atención especial a la norma por parte de Carlos III, decidido a reglamentar nuevamente su uso. Dentro de este discurso, fenómenos como el *majismo* —que alcanza a todas las clases sociales— pueden analizarse tanto desde el punto de vista del *costumbrismo* y la cultura popular como

² *Ibidem*, p. 253.

³ Como se verá a lo largo de estas páginas, he tomado como referencia el estudio exhaustivo sobre la cuestión del traje en el siglo XVIII realizado por Molina y Vega en 2004: MOLINA, A. y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004. Igualmente importantes han sido los conceptos generales aportados por los ensayos recientes de Ana Hontanilla y Alberto Medina: HONTANILLA, A., *El gusto de la Razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2010; MEDINA, A., *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2009, pp. 11-30.

⁴ TOVAR MARTÍN, V., «El majismo y las artes plásticas», *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, Javier Huerta y Emilio Palacios (eds.), Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 97-115.

⁵ CARO BAROJA, J., «Los majos». *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 299, Madrid, 1975, pp. 281-349, compilado nuevamente en: CARO BAROJA, J., *Temas Castizos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980, pp. 15-101; CARO BAROJA, J., «Sobre trajes, costumbres y costumbrismo», *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Comisión Organizadora del Segundo Centenario «Carlos III y la Ilustración», Ministerio de Cultura, 1988, vol. I, pp. 215-224; CARO BAROJA, J., «El mundo popular en la época de Carlos III», *Actas del Congreso Internacional sobre «Carlos III y la Ilustración»*, Gonzalo Anes y Enrique Trillas (coords.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, vol. II (Economía y Sociedad), pp. 281-287.

desde la perspectiva de la cultura áulica. Un debate en torno al uso de la moda que escapa al corsé de la legislación y llega hasta los dominios del arte. Este es el proceso de reconsideración en el que querría ubicar los modelos ofrecidos por Paret y Alcázar en la *Colección de Trages Españoles*, ya que en ellos reconocemos modelos procedentes de un ámbito clásico al servicio de una nueva noción de Historia nacional. Un «discurso anticuario» que busca el ideal mediante un proceso histórico-objetivo, en un esfuerzo por definir la imitación de lo clásico a través de la razón, utilizando el espectáculo teatral y la stampa como herramienta pedagógica.

EL TEATRO COMO ESCENARIO DE LA CONTROVERSA

El temor al desorden social que genera el carnaval fue el motivo de su continua prohibición desde 1760 y, probablemente, el origen de la reforma que describimos. Un temor a la revolución que se constata tras el motín de Esquilache y que lleva al rey Carlos III a transformar y controlar el espectáculo, en un proceso paralelo al *majismo* oficial que representaran en sus cartones los artistas de la Real Fábrica de Tapices. Ese fenómeno que Caro Baroja denomina de «majo decente» y que podría compararse en perplejidad al idilio entre arte académico y costumbrista de los tapices de Santa Bárbara y las producciones propias de los Bayeu, Castillo, Camarón, Aguirre, etcétera⁶.

A través de sus órganos de gobierno, el rey promueve una reforma que se dirige doblemente hacia el teatro y hacia la indumentaria. Un intento patrocinado por el marqués de Grimaldi, Pedro Rodríguez Campomanes, y el conde de Aranda, destinado a sustituir las obras de carácter popular y la estética barroca por obras francesas del gusto de los ilustrados —los Racine, Voltaire, Belloy, Lemierre, Mercier, Beaumarchais o Regnard— y, también, algunas piezas seleccionadas de la tradición española. El objetivo: una educación ordenada en el gusto de todas las clases. Para ello, se tradujeron también estudios sobre la propia historia del género teatral y métodos de interpretación en busca de materiales de apoyo a una técnica actoral moderna, pero lo más significativo es que alrededor de este proceso se construyó una nueva esfera de sociabilidad que aglutinaba a aristocracia y burguesía en un escenario popular.

⁶ Este asunto es tratado *in extenso* por numerosos autores. Entre ellos: BOZAL, V., «La formación del costumbrismo en la stampa popular española del siglo XVIII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 384, Madrid, 1982, pp. 499-535; BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, 2.ª ed [1.ª ed. en 1994]; y también: TOMLINSON, J.A., *Francisco de Goya: los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la Corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993; y TOVAR MARTÍN, V., «El majismo y las artes plásticas», *op. cit.*, espec. pp. 97-115.

Los nuevos bailes de máscaras al estilo de la ópera de París se inauguraron en Madrid en 1767. En esta fecha, Luis Paret y Alcázar pintó su *Bayle en máscara* —el testimonio gráfico más conocido de este festejo— probablemente siguiendo un modelo de composición previo de Charles-Nicolas Cochin⁷. Como es sabido, estos espectáculos se celebraban en el Corral del Príncipe y en Caños del Peral, en sesiones que daban comienzo alrededor de las ocho de la tarde y podían alargarse hasta las cuatro de la madrugada. En ellos tenía lugar una liturgia escénica, controlada y ordenada de principio a fin por los reformistas regios, que tan solo duró cinco años (de 1767 a 1773).

Sin embargo, las reformas continuaron más allá de este periodo y del interés de la corte. Los debates promovidos por autores como Clavijo y Fajardo, Nipho, los Iriarte, Jovellanos, Moratín o Díaz González, trascendían el espectáculo mismo y dirigían sus pasos hacia una historia razonada del teatro⁸. Un debate que rehúye el clasicismo normativo en pro de un escenario de opinión renovado. Y como muestra de la ambigüedad surgida en el seno de la reforma integral del teatro, podemos tomar la tragedia *Raquel* de Vicente García de la Huerta⁹; una obra que ha sido interpretada como trasunto del pensamiento proaristocrático y antiabsolutista que se desprende de los sucesos que llevaron al motín de Esquilache en 1766 y, al mismo tiempo, como modelo formal para este nuevo paradigma por parte de muchos de los nombres citados.

En este proceso de construcción de los rasgos de la nueva sociedad encontramos una doble vertiente que nos dirige tanto en el teatro popular como a los grandes sistemas alegóricos cortesanos, unidos en un nuevo sintagma¹⁰. Las materias que

⁷ Es la estampa de Charles-Nicolas Cochin le Fils titulada *Décoration du bal masqué à l'occasion du mariage de Louis de France avec Marie Thérèse... la nuit de XXV au XXVI février MDCCXLV*. Existe un ejemplar de este grabado en la Biblioteca Nacional de España dentro de la obra: *Recueil des festes, feux d'artifice, et pompes funebres, ordonnés pour le Roi*. París, Imprimerie de Ballard, 1756 (Sig. ER/3290).

⁸ Para una primera aproximación: HERRERA NAVARRO, J., «Los planes de Reforma del Teatro en el siglo XVIII», en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII y Fundación Duques de Soria, Madrid, Editorial Complutense, 1996, vol. 2, pp. 789-804.

⁹ He consultado dos versiones. Una para su lectura, la incluida en la antología editada por Sancha una vez vuelto del exilio su autor GARCÍA DE LA HUERTA, V., *Obras poéticas*. A cargo de Antonio García Huerta, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 1778-1779, pp. 9-103, vol. I; y otra para su estudio, en la edición a cargo del profesor René Andioc: GARCÍA DE LA HUERTA, V., *Raquel*, René Andioc (ed.), Madrid, Castalia, 1971.

¹⁰ De entre la multitud de estudiosos que han consagrado su tiempo a esta materia, he escogido y trabajado sobre las siguientes fuentes: ANDIOC, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976; RÍO, M.J. DEL, «Represión

definen la idea de progreso en la «Historia ilustrada» están igualmente basadas en el éxito contemporáneo de los estudios sobre la «Historia de las naciones» y la Filosofía de la Naturaleza propia de cada cultura; aquellas que tienen por espejo el ideal clásico grecorromano que sintetizarían autores como Winckelmann y Gibbons. Su objeto no es otro que el análisis del carácter idiosincrático, las expresiones artísticas y la indumentaria de los diferentes pueblos y culturas, con el ánimo de normativizar un canon para cada pueblo en términos semejantes a los de una incipiente historia cultural.

En este ámbito, la estampa está al servicio de su síntesis y divulgación, a través de un corpus gráfico cuyos antecedentes se remontan varios siglos: colecciones de trajes como las de Enea Vico, Hans Weigel, Georg Braun y Frans Hogenberg o Teodoro Viero, entre otras. Colecciones de estampas que en este momento tomarán las formas derivadas de lo que podríamos denominar «costumbrismo neoclásico». Es el caso de la famosa *Colección de Trajes de España dispuesta y grabada de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla* iniciada en 1777 y finalizada en 1788 con un total de 86 estampas, entre las cuales figura como colofón el suplemento titulado *Quaderno de Trajes de Theatro* anunciado en la *Gaceta de Madrid*¹¹. Un ambicioso proyecto que ilustra los tipos y trajes populares de las diversas regiones de España y en el que nuestro artista, Luis Paret, participó aportando seis diseños de tipos relacionados con sus estancias durante el exilio en Puerto Rico y Bilbao¹². Pero la colección de grabados que más se ajusta al objetivo y definición de la reforma es la recuperada en 1794 por la Calcografía Nacional de la obra de Cesare Vecellio *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*; publicada por primera vez en Venecia en 1590 y rebauti-

y control de fiestas y diversiones en el Madrid de Carlos III», en Equipo Madrid, *Carlos III y la Ilustración*, Madrid: Sociedad Organizadora del Bicentenario y Siglo XXI Editores, 1988, pp. 299-329; DOMÍNGUEZ DÍAZ, R. y GALLEGO GARCÍA, Á., «El teatro y los tipos populares en el Madrid del siglo XVIII», en *Actas del Congreso «El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII»*, Madrid, Comunidad de Madrid (Consejería de Cultura, Dir. Gen. de Patrimonio Cultural), 1989, pp. 243-254; GONZÁLEZ TROYANO, A., «La figura teatral del majo: conjeturas y aproximaciones», en Josep M.^a Sala Valldaura (coord.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Servei de publicacions de l'Universitat de Lleida, 1996, vol. 2, pp. 475-486; HUERTAS VÁZQUEZ, E., «Los majos madrileños y sus barrios en el teatro popular», en Javier Huerta y Emilio Palacios (eds.), *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998, pp. 117-143; RUBIO JIMÉNEZ, J., «El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro», *Alazet*, n.º 6, 1994, pp. 175-201.

¹¹ Son las dedicadas a los actores Josef Espejo y Miguel Garrido, más la estampa titulada un *Traje de Theatro á la antigua española*.

¹² Son las parejas formadas por el *Jebo* y la *Aldeana de las cercanías de Bilbao*, la *Ciudadana* y la *Criada de Bilbao* y, por último, el *Gíbaro* y la *Esclava de la isla de Puerto Rico*.

zada como *Colección de los Trages que usaron todas las naciones conocidas hasta el siglo XVI...*¹³. Publicada originalmente en cuadernos de ocho estampas que se entregaron desde 1794 hasta 1810 formando dos tomos —uno dedicado a los trajes de Italia y otro referido a los trajes de España que incluye, además, una serie final de cuatro reyes y cuatro reinas— con 278 estampas diseñadas y grabadas a buril por José Juan Camarón y Meliá, en una clara apuesta por la recuperación del paradigma clásico en clave histórica, tal y como postulan las reformas, expuesta previamente.

LA COLECCIÓN DE TRAGES ESPAÑOLES

En 1818, a instancias del secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, su bibliotecario —Juan Pascual Colomer— redactó una noticia con los antecedentes artísticos y biográficos del que fue su amigo. Dentro del pliego manuscrito, Colomer incluyó una breve nota en una cuartilla suelta en la que se ofrece por primera vez información relativa al proyecto que nos ocupa: «Yntentó hacer una coleccion de trages nacionales acomodados al uso del téatro, la qual pretendia grabar. Con este objeto executo algunos dibujos ya concluidos de aguadas»¹⁴. Se refiere, sin lugar a dudas, a la *Colección de Trages españoles usados en diferentes épocas: estudiados sobre monumentos nacionales y reducidos á forma teatral*, cuyo frontispicio se conserva hoy en el Metropolitan Museum de Nuev York¹⁵. Afortunadamente, y a pesar de su carácter inconcluso, se ha conservado un reducido grupo de dibujos —una decena— que permanecen tanto en instituciones públicas como en colecciones particulares, para atestiguar la gran calidad del artista y la relación del proyecto con los usos teatrales y la mentalidad que hemos intentado describir.

Sobre los motivos concretos que llevaron a Paret a concebir este proyecto hay que señalar, como posible hipótesis o influencia, la motivadora presencia del dra-

¹³ VECELLIO, C. y VECELLIO, T., *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo*, Venecia, D. Denaro, 1590; y en España, *Colección de Trages que usaron todas las naciones conocidas hasta el siglo XVI*. Madrid, [s. n.], 1794.

¹⁴ Archivo RABASF Sig. 1-39-9, *Antecedentes del Sr. Dⁿ. Luis Paret Academico de merito por la pintura y Vice-Secretario dela R^l. Academia de Sⁿ. Fernando*, redactados por Juan Pascual Colomer.

¹⁵ Regalado por Harry G. Sperling en 1961, lleva el título completo de *TRAGES ESPAÑOLES USADOS EN DIFERENTES Épocas / Estudiados sobre monumentos nacionales / y reducidos á forma teatral / por Dr. Luis Parét y Alcaz natural y vecino / de esta Corte*. Mide 305 x 222 mm y está realizado a lápiz y aguada de tinta china. Ref. 61-157 del Metropolitan Museum. Ver BROWN, J., «Spanish Baroque Drawings in the Sperling Bequest», *Master Drawings*, n.º 4, Nueva York, Master Drawings Association, 1973, vol. 11, espec. p. 377.

maturgo Leandro Fernández de Moratín en su casa; documentada de forma asidua en sus diarios entre 1797 y 1798¹⁶. Pero, sobre todo, no podemos obviar el interés por la indumentaria demostrado a lo largo de toda la trayectoria del pintor, ni tampoco el afán por la difusión del conocimiento a través del libro y la estampa mostrado especialmente en los últimos años de su vida¹⁷. Hallamos evidencias expresas de la función de la indumentaria en su pensamiento artístico a través del informe redactado para la reforma de los estudios en la Academia de San Fernando presentado el 3 de octubre de 1792¹⁸. En él Paret recordaba la necesidad del alumno de realizar «apuntaciones de las estampas de antiquaria en los trages y costumbres de los griegos, romanos», en el marco del proceso del aprendizaje de lo clásico y la imitación de la estatuaria. A este asunto le había dedicado Winckelmann los capítulos XI a XIII de la Sección II (Libro IV) de su *Historia del Arte en la Antigüedad*¹⁹, en consecuencia de su visión del alcance de la historia del arte como disciplina: «en una historia sistemática del Arte son indispensables ciertas investigaciones sobre las vestimentas de los antiguos»²⁰, decía el alemán, en un tono que se asemeja mucho al empleado por los protagonistas de la reforma.

En cuanto a los testimonios gráficos dentro de su producción, se remontan a los años inmediatos a su vuelta de Italia. Podemos volver ahora al *Bayle en máscara* de 1767, cuya versión grabada en 1778 por Juan Antonio Salvador Carmona recibió el significativo título de *Varietad de Trajes españoles y Estrangeros demostrados en un bayle*. O al *Ensayo de una comedia* del Museo del Prado y al *Interior de un palacio* —subastado en Christie's Nueva York en 1999²¹—, en los que las parejas de personajes se agrupan en base a su vestimenta teatral. Son testimonios que nos hablan de un interés continuo por el valor del traje como signo de identidad

¹⁶ De nuevo en este caso he recurrido a la edición anotada por el profesor René Andioc, esta vez junto a Mireille Coulon: FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)*, Madrid, Castalia, 1967.

¹⁷ Sobre esta faceta de Luis Paret véase: MARTÍNEZ PÉREZ, A., «Camper y Paret: sobre una traducción del pintor y un manuscrito inédito en la Biblioteca Nacional», en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, Recurso digital: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/981/951>.

¹⁸ Archivo RABASF. Aunque tradicionalmente se ha dado como referencia la signatura 1-18-4, en la actualidad el expediente está desubicado o desaparecido, así que hay que referirse a la transcripción incluida en su monografía por MORALES Y MARÍN, J.L., *Luis Paret. Vida y Obra*, Zaragoza, Aneto, 1997, pp. 259-260.

¹⁹ WINCKELMANN, J.J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 252-279.

²⁰ *Ibidem*, p. 252.

²¹ Subasta 9042 del 29 de enero de 1999. Procede de la colección del general Maxime Weygand (1867-1965), y mide 44,8 x 55,3 cm.

dentro de un contexto teatral e histórico. Y si bien los gustos y la estética de las clases populares podrían interpretarse desde una perspectiva costumbrista literal, el proyecto de colección de trajes de Paret y Alcázar se expresa en clave histórico-nacional remontándose a la propia genealogía del arte.

Al margen del frontispicio ya mencionado, en la actualidad se pueden recoger diez diseños de la colección —ejecutados con idéntica técnica y en un mismo formato (algunos de ellos firmados con caligrafía autógrafa)— que pueden datarse entre 1797 y 1799: un *Traje real en el siglo XI* conservado en el Gabinete de Dibujos del Museo del Prado²²; otro titulado de forma escueta *Alfonso VIII*²³; dos más bautizados idénticamente como *Rey de la Antigüedad* en colección privada madrileña²⁴ [fig. 2 y fig. 3]; una pareja de *Rey joven* y *Reina joven* que comparten procedencia y medidas²⁵; una *Dama medieval*²⁶; un *Personaje de Teatro*²⁷; y un *Figurín de teatro*²⁸ que fue de la viuda de Pedro Vindel. Hoy sabemos de ellos gracias a las aportaciones realizadas por Félix Boix, Juan Antonio Gaya Nuño, Osiris Delgado, Xavier de Salas y José Luis Morales y Marín²⁹. Gracias a estos autores se ha podido extraer esta nómina provisional cotejando las referencias. Un listado que requerirá la confirmación futura de algunas piezas —que no hemos logrado ver a día de hoy— y de la posible incorporación de nuevas que permanecen en

22 Museo del Prado. Pluma y aguada sepia sobre papel amarillento. 241 x 166 mm. Firmado: «L. Paret».

23 En colección particular. Pluma, acuarela de tinta china y leve colorido de agua sobre papel agarbanzado, 260 x 190 mm. Procede de las colecciones del conde de los Gaytanes y de Bernardo Peyrouton. Firmado: «L. Paret del.».

24 Pluma y acuarela de tinta china, 240 x 172 mm y 235 x 170 mm. Sin firma.

25 Ambos proceden igualmente de las colecciones del conde de los Gaytanes y de Peyrouton. 270 x 200 mm. Sin firma.

26 Idéntica procedencia. 260 x 190 mm. Sin firma.

27 Procede de las colecciones Rómulo Bosch y del empresario Julio Muñoz de Barcelona. Pluma y acuarela de tinta china sobre papel agarbanzado. 260 x 190 mm. Sin firma.

28 De la colección de Cipriana Cuesta de Vindel. Sin firma.

29 BOIX, F., *Catálogo de la Exposición de Dibujos originales 1750-1860*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, Imprenta Blass, 1922; GAYA NUÑO, J.A., «Luis Paret y Alcázar», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 56, Madrid, 1952, pp. 87-153; y en «Actualidad de Luis Paret. Bibliografía reciente. Datos nuevos y obras inéditas», *Goya, Revista de Arte*, n.º 22, Madrid, 1958, pp. 206-212; DELGADO, O., *Paret y Alcázar*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, Universidad de Madrid y Universidad de Puerto Rico, 1957; SALAS, X. DE, «Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo», *Archivo Español de Arte*, n.º 197-200, Madrid, 1977, pp. 253-278; y también «Aportaciones a la obra de Luis Paret y Alcázar», *Archivo Español de Arte*, n.º 138, Madrid, 1962, pp. 123-133; MORALES Y MARÍN, J.L., *Luis Paret. Vida y Obra, op. cit.*, 1997.

manos privadas. Además, en relación a la serie encontramos la aguada que representa al personaje de Raquel —protagonista de la tragedia de Vicente García de la Huerta— que se conserva en la Biblioteca Nacional que, si bien es de formato algo reducido, debe entenderse como antecedente o derivada de la colección³⁰ [fig. 4]. Algún autor ha considerado esta obra como parte de un conjunto de figurines relacionados con un hipotético encargo del impresor Antonio Sancha³¹, en recuerdo de la representación de la tragedia que ofreció en su casa en 1778, pero entonces Paret se encontraba en el exilio de Puerto Rico y, además, tanto el frontispicio como la nota de Juan Pascual Colomer nos hablan de un fin bien distinto: se trata de una colección de «trajes históricos acomodados al uso teatral y extraídos de monumentos nacionales», es decir, de nuestra historia.

El historicismo que impregna este proyecto de colección de trajes según los usos teatrales parte, al mismo tiempo, de una percepción del ideal clásico en las Bellas Artes y de una noción reformadora de la Historia al servicio de la nueva identidad. Un planteamiento que emplea la stampa como herramienta de difusión de un modo acorde a la necesidad pedagógica manifestada por los Clavijo y Fajardo, Nipho, Iriarte, Jovellanos o Moratín. Y demuestra que, al margen de su supuesta heterodoxia —más estética y formativa que conceptual—, Luis Paret y Alcázar concibe su *Colección de Trages Españoles* alineándose con la mentalidad progresista española del periodo.

³⁰ En el Gabinete de Dibujos de la sala Goya. Sig. DIB/15/54/12. Pluma y acuarela de tinta china, 216 x 150 mm. Firma: «L. Paret inv. et del.».

³¹ El origen de esta confusión se debe a una noticia publicada en el tomo III de la revista *El Artista* en el año 1836 titulada *Imprenta española: Ibarra, Los Sanchas* (pp. 153-158), y que sería recogida después por Emilio Cotarelo, Ángel M.^a Barcia y Antonio Rodríguez-Moñino. Según informaciones dadas al redactor de esta noticia por Indalecio Sancha —hijo de Gabriel y nieto de Antonio— se dice lo siguiente: «Tratóse de ensayar, en representación casera, para probar su efecto, la *Raquel* que acababa de hacer Don Vicente García de la Huerta: Sancha franquea su casa; forma en ella un teatro: los telones, bastidores y demas los pintan los ya acreditados entonces artistas, D. Antonio Carnicero y D. Mariano Maella, y algun otro de los que concurrían á su casa: la orquesta la desempeñan los principales músicos de cámara: el autor Huerta, hace de apuntador: Cerdá é Iriarte, traspuntes...». El dato familiar parece indicarnos que se trata de una función inmediatamente anterior a su estreno en el teatro del Príncipe y, por tanto, realizada entre la vuelta a Madrid del autor y el 14 de diciembre de 1778. El calificativo «nueva» puede leerse en el contexto del génesis de la obra como «readaptada, reescrita, reformulada», ya que adentrarse en la polémica sobre su redacción definitiva no parece posible con informaciones tan estrechas, aunque sí descartar que Luis Paret estuviera presente en dicha representación.



Fig. 2: Luis Paret y Alcázar, *Rey de la Antigüedad* (Colección de Trages españoles), ca. 1795-1799, acuarela de tinta china a pluma. Colección particular, Madrid.



Fig. 3: Luis Paret y Alcázar, *Rey de la Antigüedad* (Colección de Trages españoles), ca. 1795-1799, acuarela de tinta china a pluma. Colección particular, Madrid.



Fig. 4. Luis Paret y Alcázar, *Raquel* (Colección de Trages españoles), ca. 1795-1799, acuarela de tinta china a pluma. Firmado: «L. Paret inv. et del.». Biblioteca Nacional de España, Madrid (DIB/ 15/54/12).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, p. 4, p. 55 y cap. V (pp. 259-344).
- *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 55, cap. III (pp. 315-414), pp. 725-742.
- (ed.) GARCÍA DE LA HUERTA, V., *Raquel*, Madrid, Castalia, 1971.
- BARCIA, A. M.^a, *Catálogo de la colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906.
- BOIX, F., *Catálogo de la Exposición de Dibujos originales 1750-1860*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, Imprenta Blass, 1922.
- BOZAL, V., «La formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 384, 1982, pp. 499-535.
- *Goya y el gusto moderno*, 2.^a ed. (1.^a ed. en 1994), Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- BROWN, J., «Spanish Baroque Drawings in the Sperling Bequest», *Master Drawings*, vol. 11, n.º 4, 1973, pp. 374-379.
- CARO BAROJA, J., «Los majos», *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 299, 1975, pp. 281-349; compilado nuevamente en *Temas Castizos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980, pp. 15-101.
- «Sobre trajes, costumbres y costumbrismo», *Carlos III y la Ilustración*. Vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 215-224.
- «El mundo popular en la época de Carlos III», *Actas del Congreso Internacional sobre «Carlos III y la Ilustración»*, Vol. II, Economía y Sociedad, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 281-287.
- COTARELO Y MORI, E., *Biografía de D. Antonio Sancha*. Madrid, Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y Barcelona, 1924.
- DELGADO, O., *Paret y Alcázar*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, Universidad de Madrid y Universidad de Puerto Rico, 1957.
- DOMÍNGUEZ DÍAZ, R. y GALLEGO GARCÍA, Á., «El teatro y los tipos populares en el Madrid del siglo XVIII», *Actas del Congreso «El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII»*, Madrid, 1989, pp. 243-254.
- DURÁN GONZÁLEZ-MENESES, R., *Dibujos de los siglos XVI y XVII, Escuela de Grabadores de la Casa de la Moneda*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1980.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)*, Edición anotada por René Andioc y Mireille Coulon, Madrid, Castalia, 1967.
- GARCÍA DE LA HUERTA, V., *Obras poéticas...*, a cargo de Antonio García Huerta, 2 vols., Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 1778-1779.
- GAYA NUÑO, J.A., «Luis Paret y Alcázar», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 56, 1952, pp. 87-153.
- «Actualidad de Luis Paret. Bibliografía reciente. Datos nuevos y obras inéditas», *Goya, Revista de Arte*, n.º 22, 1958, pp. 206-212.

- GONZÁLEZ DE DURANA, J. *et alii*. *Luis Paret y Alcázar (1746-1799)*, Vitoria, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1991.
- GONZÁLEZ TROYANO, A., «La figura teatral del majo: conjeturas y aproximaciones», *El teatro español del siglo XVIII*, Josep M.ª Sala Valldaura (coord.), Vol. 2, Lleida, Servei de publicacions de l'Universitat de Lleida, 1996, pp. 475-486.
- HERRANZ RODRÍGUEZ, C., «Moda y tradición en tiempos de Goya», en *Vida cotidiana en tiempos de Goya*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 250 Aniversario de Goya y Lunweg Editores, 1996, pp. 73-86.
- HERRERA NAVARRO, J., «Los planes de Reforma del Teatro en el siglo XVIII», en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Vol. 2, 1996, pp. 789-804.
- HONTANILLA, A., *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid y Frankfurt am Mein, Iberoamericana Vervuert, 2010.
- HUERTAS VÁZQUEZ, E., «Los majos madrileños y sus barrios en el teatro popular», *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Javier Huerta y Emilio Palacios (eds.), Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 117-143.
- MARAVALL, J.A., «Mentalidad burguesa e idea de la Historia en el siglo XVIII», *Revista de Occidente*, n.º 107, 1972, pp. 250-286.
- MARTÍNEZ PÉREZ, A., «Camper y Paret: sobre una traducción del pintor y un manuscrito inédito en la Biblioteca Nacional», *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Universidad de Murcia, 2008. Recurso digital: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/981/951>.
- MEDINA, A., *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2009.
- MOLINA, Á. y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004.
- MORALES Y MARÍN, J.L., *Luis Paret. Vida y Obra*, Zaragoza, Aneto, 1997.
- PALACIOS, E., *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Editorial Milenio, 1998.
- RÍO, M. J. DEL, «Represión y control de fiestas y diversiones en el Madrid de Carlos III», *Carlos III y la Ilustración*, Equipo Madrid, Madrid, Sociedad Organizadora del Bicentenario y Siglo XXI Editores, 1988, pp. 299-329.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A., *La imprenta de don Antonio Sancha*, Madrid, Castalia, 1971.
- RUBIO JIMÉNEZ, J., «El conde de Aranda y el teatro: los Bailes de Máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro», *Alazet*, n.º 6, 1994, pp. 175-201.
- SALAS, X. DE, «Aportaciones a la obra de Luis Paret y Alcázar», *Archivo Español de Arte*, n.º 138, 1962, pp. 123-133.
- «Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo», *Archivo Español de Arte*, n.º 197-200, 1977, pp. 253-278.
- TOMLINSON, J.A., *Francisco de Goya: los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la Corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993.

TOVAR MARTÍN, V., «El majismo y las artes plásticas», *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Javier Huerta y Emilio Palacios (eds.), Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 97-115.

WINCKELMANN, J.J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1989.

LOS COMENTARIOS MANUSCRITOS DEL SIGLO XIX
A LOS *CAPRICHOS*: ¿DESVÍOS O CLAVE DE
INTERPRETACIÓN DEL SENTIDO OCULTO
DE LOS GRABADOS?

HELMUT C. JACOBS

Resumen. Para los contemporáneos de Goya y las generaciones siguientes muchos de los *Caprichos* eran tan misteriosos que desde los primeros decenios del siglo XIX se produjeron comentarios manuscritos anónimos, imprescindibles para aclarar su sentido. Estos comentarios manuscritos nos brindan informaciones importantes para comprender los *Caprichos*, refiriéndose a contextos, alusiones o conocimientos de la época paulatinamente olvidados en las épocas posteriores. En el caso de los *Caprichos* 47, 49 y 80 no se conoce solamente una crítica anticlerical, sino que se acusa al clero del siglo XVIII de crímenes como pederastia o infanticidio.

Palabras clave. *Caprichos* (*Capricho* 47, *Capricho* 49, *Capricho* 80), *Caprichos* coloreados, comentarios manuscritos de los *Caprichos*, brujería, crítica anticlerical, pederastia e infanticidio del clero del siglo XVIII.

Abstract. For Goya's contemporaries and the following generations many of the *Caprichos* were so mysterious that from the beginning of the XIXth century anonymous commentaries were written to clarify their meaning. These handwritten commentaries give us important information about the *Caprichos* as to contexts and alusions which were then understood, but gradually forgotten. The *Caprichos* 47, 49 and 80 include an anticlerical criticism and the clergy is even accused of pederasty and infanticide.

Keywords. *Caprichos* (*Capricho* 47, *Capricho* 49, *Capricho* 80), handcoloured *Caprichos*, handwritten commentaries to the *Caprichos*, sorcery, anticlerical criticism, pederasty and infanticide committed by the clergy of the 18th century.

Ya para los contemporáneos de Goya —y aún más para las generaciones siguientes a lo largo del siglo XIX— muchos de los *Caprichos* resultaban tan enigmáticos que desde los primeros decenios del siglo se produjeron comentarios manuscritos anónimos, imprescindibles para aclarar su sentido. Dichos comentarios se pueden referir al conjunto de un *Capricho* (en tanto que com-

binación de imagen y texto) o solamente a uno de sus componentes (al texto o a la imagen, o a un elemento singular del uno o de la otra). Asimismo, sigue irresuelta la cuestión de si los comentarios, o al menos parte de ellos, fueron escritos por el propio Goya o por personas pertenecientes a su círculo de amistades. Los más conocidos son el comentario del Prado,¹ el de Ayala² y el de la Biblioteca Nacional de Madrid³. No obstante, existen muchos más, de índole independiente o más o menos dependientes de otros comentarios, en parte copiados varias veces, no en pocas de ellas con variaciones y variantes, e incluso comentarios manuscritos en francés e inglés.

En el marco de un proyecto de investigación (con un grupo de tres investigadores), apoyado por la DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft), pretendemos publicar todos estos comentarios sobre los *Caprichos* en una futura edición crítica completa. Con la edición de los textos originales traducimos los textos españoles, franceses e ingleses al alemán de manera que la edición alemana será una edición bilingüe. Después de la publicación de esta edición bilingüe alemana, con nuestras interpretaciones también en alemán, realizaremos, por supuesto, una edición española. Los trabajos de René Andioc que representan el estado actual de los conocimientos sobre el tema han sido el punto de partida de nuestra búsqueda e investigación sobre el corpus de los comentarios manuscritos de los *Caprichos*⁴. Ya hemos terminado la búsqueda en bibliotecas, archivos y colecciones particulares de los manuscritos, cuya cantidad supera a toda previsión: son, en conjunto, más de cincuenta manuscritos. También hemos descubierto manuscritos o variantes nunca mencionados hasta hoy en la literatura sobre la obra de Goya. En primer lugar, vamos a distinguir los comentarios, que se corresponden con los textos en conjunto, y las explicaciones, que se corresponden con los diversos textos que se refieren a los diversos *Caprichos*.

Considero que es necesario analizar y explicar estas interpretaciones de los *Caprichos*: los textos manuscritos contienen informaciones y alusiones que acarrean problemas de comprensión, así pues, es necesario analizarlos e interpre-

¹ El manuscrito del Prado, titulado «Explicac^o. de los Caprichos de Goya escrita de propia mano», perteneció al historiador y artista aragonés Valentín Carderera y Solano (1796-1880).

² Este manuscrito perteneció al político y dramaturgo Adelardo López de Ayala y Herrera (1828-1879). Cfr. VIÑAZA, conde de la [Cipriano Muñoz y Manzano], *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, Manuel G. Hernández, 1887, pp. 327-359.

³ El manuscrito (sign.: Ms. 20.258, n.º 23) se titula «Explicación de los Caprichos Satíricos de Goya». Cfr. *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1996, pp. 289-292.

⁴ ANDIOC, R., *Goya. Letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 197-256.

tarlos mediante otros textos de la época, como pueden ser obras literarias o libros de viaje de extranjeros en España, entre otros. Actualmente discutimos las características y los aspectos tipológicos de estos comentarios, considerando el problema hermenéutico de estos textos manuscritos y la cuestión de si a partir de su análisis sistemático y comparativo resultarán nuevas interpretaciones de los *Caprichos* y de sus contextos. Ya he realizado y publicado un análisis comparativo tal de las explicaciones del famoso *Capricho 43* en mi monografía sobre este grabado y su recepción internacional⁵. En este artículo quisiera analizar otros *Caprichos*. Ante la ingente cantidad de este corpus de manuscritos, nos limitaremos a unos pocos ejemplos muy significativos e intentaremos ilustrar, a través de algunos *Caprichos* concretos, las posibilidades de nuevas interpretaciones de detalles importantes apenas o nunca apercibidos y ocultos en tres grabados (los *Caprichos 47, 49 y 80*)⁶. Con estos tres ejemplos quisiera demostrar que, en efecto, mediante algunas explicaciones será posible descifrar mensajes secretos que Goya ha escondido ingeniosamente en los grabados. Otras explicaciones, por el contrario, se revelan desvíos de sentido que más parecen encubrir el verdadero sentido de un grabado que desvelarlo.

LOS COMENTARIOS SOBRE EL *CAPRICHO 47*

La interpretación en el contexto de la brujería

La leyenda *Obsequio á el maestro del Capricho 47* [fig. 1] se refiere a un obsequio que se hace al brujo.

Este contexto de la brujería se corresponde con la explicación del comentario Prado:

«[P47:] 47 Es muy justo: serían discipulos ingratos si no visitar.ⁿ a su catedr.^{co} à quien deben todo lo q.^e saben en su / diabolica facultad».

Se trata de la relación entre el brujo y sus alumnos. Sin referencia a los detalles del grabado, se dice de manera general que es justo que los discípulos le estén muy agradecidos al brujo. La écfrasis de la explicación Rauch [R47] contiene solamente la información de que una mujer anciana presenta un niño a otra:

«[R47:] Representa una muger horrenda, que / presenta un Niño á otra Vieja contraecha, / en compañía de otras».

⁵ Cfr. JACOBS, H.C., *El sueño de la razón. El «Capricho 43» de Goya en el arte visual, la literatura y la música*, Madrid, Iberoamericana, 2011, pp. 274-280.

⁶ En este artículo utilizamos ya las abreviaciones identificatorias delante de las explicaciones que utilizaremos en la edición crítica en preparación.

Una interpretación anticlerical: la Inquisición

Las explicaciones de otro grupo de comentarios son idénticas a la explicación Prado, pero algunas tienen un añadido entre paréntesis: la abreviatura (S. Y.), que quiere decir *Santa Inquisición*⁷:

«[BI47:] 47. Es muy justo, serian dicipulos ingratos sino visitaran á su Catedratico á quien / deben todo lo que saven en su diabolica facultad (S. Y.)».

«[FW47:] Num. 47 / Es muy justo: serian discipulos ingratos sino visitaran á su Catedratico, á quien deben todo lo / que saben en su diabolica facultad. (Y.Y)».

«[NS47:] P. 47 / Es muy justo: Serian discipulos ingratos si no visi-/tasen á su Catedratico a quien deben todo lo que saben en su / diabolica facultad. (S. Y.)».

Con esto, la brujería se identifica con la Inquisición. Las mayúsculas I e Y se intercambiaron muchas veces en el siglo XVIII. También Bartolomé José Gallardo (1776-1852) lo hizo y utilizó esta ortografía, insertando la entrada *Ynquisición* al final de su *Diccionario crítico-burlesco*⁸. La abreviatura (Y.Y), en la explicación [FW47], es probablemente un error cometido por un amanuense que no comprendió el sentido de la abreviación en el manuscrito y escogió otra, cuyo sentido, no obstante, queda abierto.

Acusación directa a los clérigos de su perversión sexual (pederastia)

Las explicaciones Ayala [A47] y [A2-47] nos ofrecen, en sus variantes, una interpretación arriesgada del grabado que se refiere a la sexualidad:

«[A47:] 47... Frailes y Monjas masturbadotes».

«[A2-47:] 47. ^a Frailes y monjas más... turbadores».

En este sentido se presenta la explicación Ayala [A47], en la que las monjas y los monjes se denominan *masturbadores*. Con esto, la brujería se identifica con la Iglesia. En contraste con esta explicación, la variante Ayala II [A2-47] utiliza un juego de palabras ambiguo, con la separación de la palabra *masturbadores* en *más... turbadores* con la que se refiere, según parece, a los que producen unas inquietudes o causan gran turbación. La masturbación fue un tema tabú en el siglo XVIII y

⁷ ANDIOC, C., *Goya. Letra y figuras, op. cit.*, 2008, 217, n. 53.

⁸ GALLARDO, B.J., *Diccionario crítico-burlesco del que se titula «Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocacion han nacido en España»*, Burdeos, En la Imprenta de Pedro Beaume, ⁴1821. Sobre Gallardo y Goya cfr. RODRÍGUEZ-MOÑINO, A., «Goya y Gallardo. Noticias sobre su amistad», en id., *Relieves de erudición (Del Amadís a Goya)*, Madrid, Castalia, 1959, pp. 327-340.



Fig. 1: Francisco de Goya, *Obsequio á el maestro*, *Capricho 47*, ca. 1797-1798.

la Iglesia la consideró oficialmente como un gran pecado⁹. Estas explicaciones mencionan, eso sí, la masturbación, pero no en cuanto a la ilustración del niño en el grabado o en la cuestión del abuso de niños o de la pederastia.

La explicación Stirling-Maxwell¹⁰ [SM47] es un texto muy complejo, tanto en su expresión lingüística como en su contenido, porque implica también una interpretación sexual del grabado:

«[SM47:] 47. Creo q.^c alude à los masturbadores. Uno como fraile / hace gestos, y los dedica à una gran figura de la luxuria / y dos como monjas lo mismo; una p.^r lo bobo, y otra p.^r lo gazmoña».

La masturbación está señalada como tema del *Capricho 47*, que se expone, sin embargo, como suposición o conjetura. En este contexto, y en cuanto al concepto *masturbación*, está por aclarar qué entendieron con éste los comentaristas de la primera mitad del siglo XIX. Hay que suponer que no se entendió solamente la significación de hoy día como el hecho de masturbarse, sino, en el sentido etimológico de la palabra, una práctica sexual que se ejecuta con la mano, en los propios órganos sexuales o los de otro, en el propio cuerpo o en el de otro¹¹. En el contexto de las explicaciones de los *Caprichos* de Goya, con *masturbación* se denominan, obviamente, estas prácticas sexuales que algunos clérigos ejecutaban para satisfacer sus apetitos deshonestos con los niños.

En la écfrasis de la explicación Stirling-Maxwell [SM47] se describe cómo una de las figuras da señales al objeto de la lascivia, con el que se puede solamente referir al niño representado en la ilustración. Su caracterización como «gran figura» y gran objeto de la lascivia tiene un sentido ambiguo e irónico, considerando su verdadera pequeñez.

¿Cuál de las tres figuras en la parte anterior es la que da las señas y cuál de las dos figuras son los imitadores? Estas son cuestiones que tienen que ser acla-

⁹ Los conceptos *masturbación* o *masturbadores* son palabras tabú que no se encuentran en los diccionarios españoles hasta comienzos del siglo XX. También en el corpus CORDE de la *Academia Española de la Lengua* la primera entrada está fechada de 1943, lo que muestra su carácter tabú. Sobre el concepto *masturbación* cfr. CELA, C.J., *Enciclopedia del erotismo*, Barcelona, Ediciones Destino, 1984, t. 3 (= Obra completa, 16), pp. 449-452, sobre el concepto *masturbador* cfr. CELA, C.J., *Enciclopedia del erotismo, op. cit.*, 1984, p. 453.

¹⁰ Sobre Sir William Stirling-Maxwell (1818-1878) cfr. HARRIS, E., «Sir William Stirling-Maxwell and the History of Spanish Art», en *Apollo*, 79, 23, 1964, pp. 73-77.

¹¹ Sobre el lema *masturbación* cfr. CELA, C.J., *Enciclopedia del erotismo, op. cit.*, 1984, p. 449: «[...] incluye en su enunciado ambas posibilidades, esto es: la autónoma o solitaria o la acción y efecto del hecho de masturbarse, y la brindada u ofrecida o la acción y efecto de masturbar a alguien».

radas, cuanto más que, en el grabado, todos dirigen su atención y sus gestos hacia el niño. El que da las señas, quien es identificado como monje por el comentador, podría ser la figura sentada a la izquierda, y las dos personas que imitan sus gestos y son identificadas como monjas, son, por consiguiente, la figura central que tiene el niño en sus manos y la que está sentada a la derecha. A ambas mujeres les adjudican diversas causas de sus acciones: la una actúa por estupidez, la otra por hipocresía. El «maestro» de la leyenda del *Capricho* 47 no es mencionado y, por eso, no tiene importancia en la explicación. Considerando sin duda el niño, no explícitamente mencionado en la explicación, como objeto de la concupiscencia, la explicación implica, sin decirlo, que aquí se trata de un abuso sexual a niños.

También las explicaciones de otro grupo contienen una interpretación sexual:

«[comentario Biblioteca Nacional de España, BNE47:] 47. Las Monjas y frailes que adoran la luxuria, / cuyo simulacro se vé delante en figura cabruna, no / tienen mas arbitrio regularmente que tocarse la / pera, ó tener poluciones continuas».

«[comentario Norton Simon III, NS3-47:] 47. Los que adoran la luxuria, cuyo simulacro se / ve delante en figura cabruna, no teniendo / otro arbitrio, todo lo pagan las poluciones».

«[comentario Nelson Atkins, NA47:] 47. Las Monjas y frailes que adoran la luxuria, / cuyo simulacro se ve delante en figura Cabruna, no tienen / mas arbitrio que tocarse amenudo la pera, ó tener polucio-/nes consigo mismos».

«[comentario Bareau, B47:] 47. Las monjas y frailes que adoran la lujuria, cuyo simulacro / se ve delante en figura Cabruna, no tienen mas arbitrio que / tocarse amenudo la pera, ó tener poluciones consigo mismos».

Se trata de la sexualidad y lascivia de los monjes y las monjas. El niño representado en el grabado es denominado «luxuria» y de tal modo alegorizado: representa a la lascivia como una personificación alegórica. Con la añadidura del adjetivo *cabruna* en la expresión «figura cabruna» el niño está caracterizado como figura, cuyo efecto en las personas que le rodean es el de excitarles sexualmente. El hecho de que el niño, que como tal no es nombrado explícitamente en esta explicación, sea especificado como objeto de la concupiscencia y lascivia, resulta una repetición de la temática del abuso sexual infantil.

También las explicaciones de un tercer grupo pueden ser consideradas como interpretación sexual del grabado. En la explicación Sánchez Gerona [SG47] los masturbadores son mencionados. Esta palabra es suplantada por el término *perturbadores*, más inocuo, en la explicación Parra [PA47]. En la explicación Calcografía Nacional [CN47] se separa la palabra primeramente en *mas turbadores*, pero entonces el amanuense lo cancela con rayas hasta que resulta casi ilegible.

Las explicaciones extranjeras muestran que los comentaristas desconocen el sentido enigmático del grabado. El bordelés Jules Delpit (1808-1892) identifica al «maestro» con la figura femenina que tiene el niño e interpreta la ilustración como una sátira de la adoración del niño Jesús, añadiendo entre paréntesis la palabra italiana para el niño:

«[DEL47:] 47 Plusieurs sorciers ou sorcières prosternées semblent adorer / leur maitre auquel une d'elle[s] offre un enfant.

Obsequio a el maestro.

Offrande au maitre».

«Rien deplus juste: ils seraient des disciples bien ingrats / s'il nallaient complimenter le grand maitre a qui ils sont / redevables detoute leur science infernale».

«La composition de cesujet [sic]¹² est si negligemment / executée quele gran maitre semble une femme apeuprès / dela grandeur de celles qui paraissent dans lefond et que / celle qui presente l'enfant pourrait aussi bien l'adorer / Detelle sorte que le grand maitre pourrait etre l'enfant / etletout unesatyre contre l'adoration delenfant divin / (Il bambino)».

Esta interpretación, más o menos fantástica, no parece muy acertada. En la explicación inglesa de Dobree se hace hincapié en la obediencia de los monjes frente a sus superiores:

«[DOe2-47:] 47 The blind obedience of ignorant friars to their superiors».

LOS COMENTARIOS SOBRE EL *CAPRICHIO 49*

Ya en la primera reseña española de los *Caprichos* del 27 de marzo de 1811, Gregorio González Azaola hace hincapié en el verdadero carácter de la sátira del *Capricho 49* [fig. 2], pero sin identificar los *duendecitos* con el clero: «¡Qué satira mas verdadera que la 49 de los duendecitos!»¹³. Para los lectores coetáneos de esta reseña, esta declaración puede ser solamente comprendida cuando se tiene el grabado delante y se puede comprobar su sentido.

Interpretación irónica, pero inocua

De manera irónica, el grabado es interpretado en la explicación Prado [P49] como un grupo de gente alegre y con buen humor al que le pasan por la cabeza muchas travesuras.

¹² La transcripción del manuscrito no cambia la ortografía original.

¹³ GONZÁLEZ AZAOLA, G., «Sátiras de Goya», en *Semanario Patriótico*, 51, Cádiz, 1811, p. 25.

«[P49:] 49 Esta ya es otra gente Alegres, Juguetones servicia^s; un poco golosos amigos de pegar chascos; / pero muy hombrecitos de bien».

Lo esencial, el verdadero sentido es callado. La ironía resulta de la discrepancia entre la descripción, aparentemente inocua, de un grupo de gente con buen humor, y la ilustración de figuras deformes y monstruosas en el *Capricho 49*. Con todo, la écfrasis de la explicación Rauch [R49] parece parca y negligente, ni siquiera es correcta en cuanto a la información de que dos de las figuras tienen vasos porque realmente los tres los tienen en sus manos. Éstas se caracterizan como *figurones*:

«[R49:] Representa tres figurones, extrañam.^{te} / vestidos: los dos con sus vasos en figura de / vevér, muy alegres».

Interpretación anticlerical

La explicación Ayala [A49] interpreta el *Capricho 49* como una crítica abiertamente anticlerical que parece ser muy ofensiva. Llama la atención si se considera el hecho de que las otras explicaciones de este grupo son, normalmente, más cortas:

«[A49:] 49. Los Curas y Frailes son los verdaderos duendecitos de este mundo. La Yglesia de ma-/no larga y diente canino abarca todo quanto puede. El fraile calzado trisca / alegremente, y echa Sopas en vino, al paso q.^e el descalzo mas brutal y gazmo-/ño, tapa las alforjas con el Santo Sayal, y encubre el vaso de vino».

Los sacerdotes y monjes se identifican con los duendes. Se identifica, implícitamente, a los curas con el clero secular y, a los frailes, con el clero regular. En forma de una écfrasis, el comentarista anónimo describe brevemente las tres figuras del grabado. La segunda frase de la explicación se refiere a la figura recta central que se equipara con la Iglesia: sus dedos largos y sus dientes voraces son interpretados como los instrumentos con los que la Iglesia todo lo acapara y toma posesión de lo que puede. La tercera frase se refiere, primeramente, a la figura izquierda y después a la derecha. Sobre la figura izquierda, cuyos zapatos se mencionan, se dice que está retozando alegremente, lo que contradice su modo de estar, es decir, sentado. Sobre la figura a la derecha, se dice que está descalza y que esconde sus alforjas y el vino. Realmente se ve de forma exclusiva el vaso de vino que tiene, no las alforjas, pero éstas seguramente no tienen el sentido literal sino metafórico-sexual de testículos, lo que se corresponde con el contexto de la sexualidad¹⁴. La caracterización de la figura como descalzo es contundente aunque lleva alpargatas, porque significa

¹⁴ CELA, C.J., *Enciclopedia del erotismo, op. cit.*, t. 1, 1982, p. 215: «Es metáfora formal (los testículos semejan alforjas) y funcional (los testículos contienen el semen como la alforja contiene el grano). Testículo».

decir que pertenece a una orden mendicante cuyos miembros estaban realmente descalzos o en alpargatas. La crítica, en la explicación Ayala [A49], se refiere a todo el clero e implica también las órdenes mendicantes, cuyo andar de modo descalzo tendría que ser efectivamente el símbolo de su humildad, vida ascética y pobreza. En contraste con este ideal viven, sin embargo, de una manera tan corrupta como los otros clérigos.

En la explicación Stirling-Maxwell [SM49] el lugar del encuentro está situado en un desván. También en esta interpretación las figuras son identificadas con el clero, pero con una distinción más vehemente, entre clero secular y clero regular, de lo que lo hace la explicación Ayala [A49]:

«[SM49:] 49. Pinta las escenas de unos duendes en un desvan: / Uno de los verdaderos duendes es el clero bien distingui-/do por el bonete, el zapato con evilla, la sotana, el / diente agudo, ojo listo, y su mano pesada y larga. / Otro es el clero regular representado p.^r un fraile des-/calzo, de aire brutal y gazmoño, que tapa las alfor-/jas con el santo saial, y encubre el vaso de vino en / la mano, y por otro fraile calzado, menos hipocrita / que solo piensa en comer y beber francamente».

En este sentido, la figura central representa al clero secular: se enumeran aquí atributos típicos que se ven en el grabado. El clero regular está representado por las figuras a derecha e izquierda. En las explicaciones de otro grupo se encuentra la misma identificación de clero regular y secular que la explicación Ayala:

«[comentario Biblioteca Nacional Española, BNE49:] 49. Los verdaderos duendes de este mundo son / los curas y frailes, que comen y beben á costa nues-/tra. La Yglesia ó el clero tiene el diente afilado y / la mano derecha monstruosa y larga para agarrar; / el fraile descalzo, como mas gazmoño, tapa el vaso / de vino; pero el calzado no se anda con melindres; / echa sopas en vino y trisca alegremente».

«[comentario Norton Simon III, NS3-49:] 49. Los verdaderos duendes de este mundo / son los curas y frailes; que comen y beben / a costa nuestra. La iglesia, o el clero tie-/ne el diente afilado; y la mano derecha / monstruosa, y larga para agarrar: el fraile / descalzo, como mas gazmoño, tapa el vaso / de vino; pero el calzado no se anda con me-/lindres; echa sopas en vino; y trisca alegre-/mente a la salud de tontos».

«[comentario Nelson Atkins, NA49:] 49. Los verdaderos duendes de este mundo son los Curas / y frailes que comen y beben á costa nuestra: la iglesia ò el clero / tiene el diente mas afilado y la mano derecha monstruosa y larga / para agarrar; los frailes descalzos son mas gazmoños y asi ta-/pan el vaso del vino. Los calzados comen y beben alegre y / descaradamente».



Fig. 2: Francisco de Goya, *Duendecitos*, *Capricho 49*, ca. 1797-1798.

«[comentario Bateau, B49:] 49. Los verdaderos duendes de este mundo son los Curas y / frailes que comen y veven á costa nuestra: la Iglesia ó el clero / tiene el diente mas afilado y la mano derecha monstruosa / y larga para agarrar; los frailes descalzos son mas gazmoños / y así tapan el vaso del vino; los calzados comen y veven / descaradam^{te}».

Que los clérigos viven a costa de los otros, se ejemplifica mediante el comer y el beber. La figura central se considera una alegoría de la Iglesia y del clero, y sus dientes agudos y su mano derecha son interpretados como utensilios de los cuales se sirven para sus robos. Las dos figuras, a la derecha y a la izquierda, se caracterizan como clérigos regulares: el monje descalzo es denominado hipócrita, mientras que el otro muestra abiertamente su modo de vivir. El contraste entre el monje descalzo y el calzado es ironizado, además, por el hecho de que, en el caso del segundo, la atención se concentra en los zapatos, mientras que en el caso del primero, la referencia a sus pies descalzos puede ser interpretada de manera metafórica respecto a su pertenencia a una orden mendicante.

En este grupo de explicaciones hay que destacar algunas variantes. La explicación Norton Simon III [NS3-49] contiene la información suplementaria de que los monjes beben a la salud de los estúpidos, o sea, se burlan de los que les posibilitan el tener algo de beber. Esto es una intensificación en comparación con las otras explicaciones del grupo, porque, con esto, los clérigos no viven solamente a costa de los otros, sino que se burlan, además, de éstos.

En las explicaciones de otro grupo los clérigos no se mencionan explícitamente, sino que la crítica se refiere de modo general a los que viven a costa de los estúpidos:

«[comentario Sánchez Gerona, SG49:] 49. Los verdaderos duendes de este mundo son ciertos espantajos demuchas especies que comen ybeben a / costa delos tontos».

«[comentario Parra, PA49:] Los verdaderos duendes de este mun-/do son, ciertos espantajos de muchas / especies, q.^e comen, beben, yse / rien delos demas».

«[comentario Calcografía Nacional, CN49:] Los verdaderos Duendes de este mundo, son ciertos / espantájos de muchas especies q. comen y veven, / y se rien de los demas».

En la explicación Parra [PA49] se añade que no solo viven a costa de los otros, sino que se burlan además de ellos.

Delpit identifica las figuras con clérigos y ve en el *Capricho 49*, como también en el grabado anterior, una sátira de la Iglesia:

«[DEL49:] 49 Trois moines d'ordres differents etd'une [sic] ridicule laideur. / lun [sic] dort lautre boit lautre mange:

Duendecitos!

Farfardets».

«Ceux ci c'est autre chose: ils sont gens badins, officieux / un peu friands, enclins afaire des niches; mais cependant ils sont / tous defort honnetes gens».

«Il est donc bien averé que cesont les gens / d'Eglise que Goya voulait ridiculiser dans cette composition / comme dans la precedente, sous le nom de sorciers».

El francés Eugène Piot (1812-1890), amigo del escritor romántico Théophile Gautier (1811-1872), explica que con los *duendecitos* se identifica a los monjes: «Trois moines ivrognes et gourmands, d'ordre différents, et de la plus ridicule laideur, sont baptisés ici du joli nom de farfadets»¹⁵. Los caracteriza brevemente como borrachos y glotonos y como feos y ridículos. Dice que pertenecen a diversas órdenes que no especifica.

Gustave Brunet valora las figuras como deshumanizadas y acentúa sus manos, provistas de uñas, y el detalle de los dientes afilados de la figura central: «Trois moines, deux debout, l'un à gauche, assis, tenant des verres pleins de vin. Leur visage n'a plus rien d'humain, surtout l'un d'eux, dont les dents pointues ont une forme triangulaire, et dont les doigts se terminent par des griffes»¹⁶.

LOS COMENTARIOS SOBRE EL *CAPRICHIO 80*

En el *Capricho 80* [fig. 3] se ven cuatro hombres que pueden ser sencillamente identificados como monjes. Tienen algunos rasgos comunes: se trata de hombres demasiado viejos, todos boquiabiertos o bostezando y enseñando sus dientes; despreciándose, estiran los miembros hacia los lados o hacia arriba para desentumecerlos, estrechan las manos hacia atrás extendiendo los dedos o tienen —como la figura anterior a la izquierda— una mano delante de la boca y muestran con el pulgar erguido hacia la boca.

Particularmente, se destaca la figura anterior, cuyo cráneo tiene pequeños cuernos; está descalzo, mientras que el hombre que está sentado detrás de él lleva zapatos. Esta diferencia desempeña un papel importante en las explicacio-

¹⁵ PIOT, E., «Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Francisco Goya», en *Le Cabinet de l'amateur*, 1, 1842, p. 352.

¹⁶ BRUNET, G., *Étude sur Francisco Goya*, Burdeos/París, Aubry, 1865, p. 39.

nes del *Capricho 49*, porque en este caso se distinguen los diferentes clérigos: el descalzo representa al clero regular de las órdenes mendicantes, el calzado al clero secular; así, ambos están presentes también en el *Capricho 80*.

Llama la atención en el hombre anterior el roquete, cierto tipo de pelliza clerical de mangas cortas, que se despliega de forma acampanada, y es tan corto que las piernas quedan descubiertas hasta la parte por encima de las rodillas, ostentando de tal manera su desnudez. Ésta, extrema para un monje, contrasta con la cola de vestido que lleva arrastrando detrás de él, tan largo que su remate se desenvuelve en un pliegue. La configuración del espacio del grabado está caracterizada por su indeterminación: el suelo se esboza con algunas líneas rasgadas. Al lado de los zapatos del clérigo sentado se puede ver una sombra proyectada por la incidencia de la luz desde el lado alto izquierdo. El trasfondo está indeterminado y abierto hacia todos los lados. Un solo elemento espacial puede ser reconocido por debajo del monje sentado a la izquierda: un pequeño arco de medio punto que se asemeja a un arco de puente o la redondez de un banquillo. Parece que no hay otra cosa que llame la atención en el *Capricho 80*.

A primera vista, parece que no se ve otra cosa extraña en este grabado. Quisiéramos aclarar qué sentido tiene esta imagen, qué quiere decir la leyenda «Ya es hora» y cuál es la relación entre la leyenda y la imagen. ¿Qué interpretaciones dan las explicaciones en los diversos comentarios manuscritos?

Un cuento banal para desviar la atención del osado contenido

La explicación del comentario Prado [P80] es un cuento, fabuloso y quizá utópico, porque ésta no podría suceder en la realidad.

«[P80:] 80. Luego q.^e amanece huyen cada cual p.^r su lado Brujas, Duen.^s visiones y fantasmas. Buena cosa es q.^e esta gente no se dexen ver sino / de noche y à obscuras! Nadie à podido aberiguar / en donde se encierran y ocultan durante el día [.] / El q.^e lograse cojer una madriguera de Duendes y / la enseñara dentro de una Jaula a las 10 de / la mañana en la Puerta del Sol, no / necesitaba de otro mayorazgo».

La primera frase se refiere a apariciones que se materializan durante la noche y se esconden al amanecer. La segunda frase es una exclamación en la que se dice que éstas están activas exclusivamente durante la noche y que dejan tranquilos a los hombres por el día. En la tercera frase se explica que el hombre que las descubra y las exponga públicamente en la Puerta del Sol, no tendrá que preocuparse porque destacará por su hazaña y, como consecuencia, no tendrá falta de nada. Esto se ejemplifica mediante la institución del mayorazgo, vigente en el siglo XVIII y hasta el año 1820, que recae exclusivamente en el heredero pri-



Fig. 3: Francisco de Goya, *Ya es hora*, *Capricho 80*, ca. 1797-1798.

mogénito¹⁷. En la explicación Prado se utilizan las metáforas del claro-oscuro o del día y de la noche: las apariciones son arrancadas de la oscuridad en la que se esconden durante el día, y se exhiben públicamente en la claridad del día. En este contexto la plaza matritense Puerta del Sol puede tener otro sentido: un lugar de luz y, por consiguiente, símbolo de la Ilustración.

Este cuento tiene aún otro sentido cuando uno identifica a los duendes con los clérigos, un sinónimo usado en el siglo XVIII, del cual existen ya ejemplos en el Siglo de Oro. La explicación Prado tiene rasgos comunes con la nota 16 de Leandro Fernández de Moratín al *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño*. La expresión «luego que amanece» se encuentra en ambos textos:

«Sea de esto lo que fuere, lo cierto es que luego que amanece no hay brujo, ni ánima en pena, ni fantasma¹⁸, ni demonio que se atreva á presentar en público. Nadie ha visto hasta ahora en la Puerta del Sol de Madrid, en Zocodover de Toledo, en la Rambla de Barcelona, en la plaza de San Antonio de Cádiz, en el Zacatin de Granada, ni en el Espolon de Burgos, que á las once y media de la mañana se haya aparecido vision, ni endriago, ni monstruo infernal, ni pastelero difunto rodeado de gatos y perros, con cadenita y olor de azufre, y *ay de mi!* pidiendo pesetas á los circunstantes para que le digan misas»¹⁹.

La éfrasis de la explicación del comentario Rauch [R80], en la que sigue una copia de la explicación Prado es, obviamente, generalizadora, sin detalles y poco sustancial:

«[R80:] 80. Lamina ochenta.

Representa varios Brujos ó Duendes, que / están bostezando y esperezándose en figuras / muy raras, estirando los brazos, y esto al / amanecer el dia».

¹⁷ Sobre el concepto *Mayorazgo* cfr. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (ed.), *Diccionario de la lengua castellana*, t. 5, Madrid, Francisco del Hierro, 1737, pp. 642-643: «Rigurosamente significa el derecho de suceder el primogénito en los bienes, que se le dexan con la calidad de que se hayan de conservar perpetuamente en alguna familia: y por extension se llama Mayorazgo qualquier derecho de suceder de bienes vinculados, por via de fideicomiso ù otra disposicion, conforme à las reglas prescritas por el Fundador»; TERREROS Y PANDO, E. DE, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana*, t. 2, Madrid, Viuda de Ibarra, 1787, pp. 547-548: «derecho con que los hijos mayores suceden en algunas rentas, tierras, &c. sin partir con los menores, aunque suelen tener estas ó las otras cargas y condiciones». Sobre el *mayorazgo* en el siglo XVIII cfr. KANY, C.E., *Life and Manners in Madrid 1750-1800*, Berkeley, University of California Press, 1932, pp. 129-131.

¹⁸ En la edición erróneamente «fantasma».

¹⁹ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N., FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Obras*, Madrid, M. Rivadeneira, 1871, p. 620, n.º 16.

Todas estas explicaciones adjudican la ilustración del grabado a la brujería, un campo demasiado lejos de la vida cotidiana y la realidad actual del recipiente.

Crítica inocua de los perezosos que se levantan tarde

Las explicaciones de otro grupo de comentarios no se dirigen contra los duendes o clérigos, sino contra los que se levantan tarde. Esta interpretación no es espectacular y verdaderamente inocua.

«[comentario Sánchez Gerona, SG80:] 80. La gente ociosa y regalada se levanta tarde de la cama, y para el día esperezándose y bostezando sin saber que hacer ni ser útiles asus semejantes».

«[comentario Parra, PA80:] N. 80. / Ya es hora. / La gente ociosa y regalada / se levanta tarde de la Cama y / pasa el día esperándose y boste-/zando sin saber q.e hacerse, ni / ser útiles asus semejantes».

«[comentario Calcografía Nacional, CN80:] La gente ociosa y regalada, se levanta tarde / de la cama; pasa el día esperezándose, y boste-/zando, sin saber q. hacerse».

Crítica de la ociosidad e inutilidad del clero

La explicación Ayala [A80] contiene una decidida interpretación anticlerical del *Capricho 80*. Las figuras del grabado se identifican con representantes de las altas jerarquías eclesiásticas.

«[A80:] 80. Los obispos y canónicos se llevan una vida ociosa y regalada, esperezan-/dose, roncando, y cantando sin ser útiles á sus Semejantes».

Las bocas abiertas se interpretan como si las figuras en el grabado de Goya cantaran y roncaran, aunque hubiera sido más acertado interpretar este último como bostezar porque no están durmiendo. Se critica que los altos dignatarios de la Iglesia lleven una vida sin cuidados, de ociosidad y no hagan nada útil para la sociedad.

Crítica de la violación del celibato clerical

En relación con la crítica anticlerical de la explicación Ayala, la explicación Stirling-Maxwell [SM80] resulta ser una gradación y amplificación:

«[SM80:] 80. Obispos y canónicos cornudos se esperezan, y boste-/zan no sabiendo que hacerse. Satiriza su vida / haragana reducida à comer y dormir bien».

La primera parte se corresponde con la explicación Ayala [A80], pero en la segunda parte se menciona a los dignatarios eclesiásticos cornudos, lo que

es extraordinario porque el hecho de ser cornudo es el resultado del requisito indispensable de que un cornudo sea casado y engañado por su mujer. Esto no es, y no puede ser, el caso de los dignatarios católicos, oficialmente célibes. Probablemente aquí se alude a dos hechos: primero, el hecho de que obviamente el celibato es violado, segundo, que las queridas de los clérigos son infieles o prostitutas.

Acusación directa a los clérigos de su perversión sexual (pederastia e infanticidio)

Solo las explicaciones de otro grupo adjudican un contenido muy arriesgado al *Capricho 80*.

«[comentario Biblioteca Nacional de España, BNE80:] 80. Los Obispos y Canonigos despues de dormir / á pierna suelta, se levantan tarde para ir á / misa; bostezan; se esperezan y no piensan / mas que en darse buena vida sin trabajar na-/da. Uno lleva como figurando el roquete las / patillas y articulaciones de los chiquillos que / malogran por la masturbación».

«[comentario Norton Simon III, NS3-80:] 80. Los Obispos y Canonigos despues de / dormir a pierna suelta, se levantan / tarde para ir a misa: bostezan; se / esperezan; y no piensan mas que en / darse buena vida, sin trabajar / nada: uno lleva como figurando el ro-/quete; las patillas y articulaciones / de los chiquillos que malogran por / masturbación».

«[comentario Nelson Atkins, NA80:] 80. Los Obispos y Canonigos duermen á pierna / suelta, se levantan tarde, bostezan, y no piensan mas que / en darse buena vida. Al uno le apuntan sus Cuernesi-/tos del bonete y lleba su Señal del roquete las patillas / y Articulaciones de los Chiquillos que há malogrado por / la masturbación».

«[comentario Bateau, B80:] 80. Los obispos y Canonigos duermen á pierna suelta, se / levantan tarde, bostezan y no piensan mas q.e en darse / buena vida —al uno le apuntan sus cuernecitos del / bonete y lleva por señal del roquete, las patillas y / articulaciones de los chiquillos que ha malogrado por / la masturbacion».

Estas explicaciones no contienen solamente la crítica anticlerical más fuerte, sino que denuncian el abuso sexual de niños por parte de clérigos: se les acusa a éstos de practicar la pederastia y también el infanticidio. En efecto, estas explicaciones descubren cosas en el grabado de Goya que no se ven a primera vista y que ni siquiera se mencionan en la crítica goyesca hoy día: solamente si uno lo sabe y mira concienzudamente el roquete de la figura anterior del grabado, puede reconocer que ésta lleva ceñida a la cintura huesos de pies y

piernas de niños, de tal manera que cuelgan como un lío al lado derecho sobre el vestido. Lo que se podría identificar a primera vista como pliegues del roquete son verdaderamente huesos humanos. Por lo tanto, estas explicaciones son necesarias para reconocer el grabado de Goya y para ver lo que el pintor ha escondido en esta ilustración: todo lo que se dice sobre «las patillas y articulaciones de los chiquillos» se refiere directamente al grabado de Goya donde se pueden descubrir estos huesos de niños. Solamente las explicaciones del último grupo hacen patente el verdadero sentido del *Capricho 80*, mientras que todas las otras explicaciones presentan interpretaciones en su mayor parte inocuas. ¿Cómo se podría explicar este fenómeno? Dos respuestas parecen ser probables: o los comentaristas anónimos no reconocen este verdadero sentido del grabado o quieren, mediante sus interpretaciones más o menos inocuas, desviar la atención con el propósito de esconderlo, quizá para proteger a su autor, que ha tenido la osadía de mostrar las consecuencias fatales de la pederastia y del infanticidio en el último de sus grabados.

Esta presentación pública de los huesos de las víctimas, que lo han sido de la perversión sexual de algunos clérigos —en el grabado de forma visual, en las explicaciones manuscritas de forma escrita— implica que los que cometen tales actos se jactan de ellos sin que nadie los demande o castigue a los responsables.

Los abortos e infanticidios por motivos económicos no fueron raros en el siglo XVIII en España. En el contexto de la reforma del derecho penal, la lucha contra el infanticidio y su penalización era considerada una demanda importante por parte de los ilustrados²⁰.

Las acusaciones expuestas en las explicaciones manuscritas del *Capricho 80* se refieren a tres crímenes capitales y tabús: primero la pederastia, segundo el infanticidio y tercero, la profanación de los cadáveres de niños. Para denominar las actividades sexuales de los clérigos se utiliza aquí, como en algunas explicaciones del *Capricho 47*, el concepto *masturbación*, una palabra tabú que no se encuentra en los diccionarios españoles hasta comienzos del siglo XX.

En este grupo de comentarios, la explicación Nelson Atkins [NA80] tiene una posición destacada porque llama la atención sobre la presentación de los huesos de niños efectuada en el grabado de Goya. Mientras que en las otras explicaciones se destaca, en cuanto al roquete, que los clérigos llevan los huesos de niños como si no fuera nada (pues se acentúa más su ademán), la explicación

²⁰ BÉNAVIDÈS, C., *Les femmes délinquantes à Madrid (1700-1808). Justice et société en Espagne au XVIII^e siècle (II)*, Toulouse, Cric & Ophrys, 2000, pp. 40-42.



Fig. 4: Francisco de Goya, *Ya es hora*, *Capricho 80*, coloreado, 1797-1798. Museum of Fine Arts, Boston (EE.UU.).

Nelson Atkins [NA80] es más directa y dirige la atención sin ambages a los huesos de niños en la vestimenta del monje.

Apoyada es la interpretación del último grupo de explicaciones por el *Capricho 80*, en una de las cuatro series coloreadas del siglo XIX que se conocen y que queremos también analizar, y editar, en el marco de nuestro proyecto de la edición crítica de los comentarios manuscritos. También estos *Caprichos* coloreados pueden ser considerados interpretaciones de los grabados. La versión del *Capricho 80* en un ejemplar coloreado del Museum of Fine Arts, Boston (EE.UU.), nos muestra

evidentemente los huesos de niños, aquí contrastando su color amarillo claro con la tela oscura del vestido [fig. 4].

Como los comentarios manuscritos se propagaron clandestinamente y fueron conocidos solamente por algunos iniciados, la interpretación de las explicaciones del *Capricho 80* no se han podido difundir ampliamente... hasta hoy día.

RESUMEN

En los tres *Caprichos* los comentaristas anónimos destacan rasgos anticlericales característicos para comprender los grabados. El resultado del análisis de las explicaciones manuscritas acerca del *Capricho 80* nos muestra diversas interpretaciones, en parte contradictorias: un cuento inocuo que desvía la atención del contenido arriesgado, la crítica general del clero, una crítica más específica del clero en cuanto a la violación del celibato, y por fin una crítica grave de los clérigos que abusan y asesinan a niños cuyos huesos aún ostentan y exhiben en público sin ser acusados²¹.

La última interpretación tiene como consecuencia, para la interpretación de la leyenda «Ya es hora», que para los cuatro monjes es tiempo de levantarse y salvar las apariencias para ocultar sus actos criminales. Para el receptor del grabado la leyenda tiene otro sentido: ya es hora de acabar con los crímenes que los monjes cometen con los niños. Y desde la perspectiva de Goya: ya es hora de terminar la serie de los *Caprichos*, con un punto álgido que es una acusación de los enormes abusos del clero. Ya es hora de terminar con los abusos impensables: la pederastia y el infanticidio cometidos por los clérigos. Con este último grabado Goya provoca que el receptor de los *Caprichos* se encare con la realidad.

²¹ Para una interpretación política como López Vázquez la hizo en cuanto a la caída política de Gaspar Melchor de Jovellanos no hay ningún indicio en los comentarios manuscritos. LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., «*Los Caprichos*» de Goya y su interpretación, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1982, p. 295: «[...] este Capricho relaciona a la serie inequívocamente con el momento en el que fue ejecutada, pues Goya debió de pensar que la 'hora' ya había llegado con la conformación del 'gobierno liberal' del que formaba parte su amigo Jovellanos. La caída de éste y posteriormente la de Saabedra no lograron que Goya abandonase su proyecto, un proyecto demasiado costoso para desecharlo al primer contratiempo».

LA *TAUROMAQUIA* DE GOYA A LA LUZ DE SU CONTEXTO: EL PROBLEMA DE LA INTERPRETACIÓN

OZVAN BOTTOIS*

Resumen. El análisis del sentido de la *Tauromaquia* de Goya, serie grabada hacia 1815, alimenta un debate complejo, basado en diversas interpretaciones vinculadas tanto al contexto personal, como artístico o político, en el que el artista realizó su serie. A través de un breve recorrido historiográfico, este trabajo recuerda las grandes aportaciones sobre la interpretación de la *Tauromaquia*, confrontándolas con las imágenes de la serie. A raíz de dicho recorrido, se propondrá, a modo de interrogación, una nueva interpretación de los grabados taurinos puestos a la venta por el artista. Esta hipótesis, basada principalmente en los ensayos *Política y toros* de R. Pérez de Ayala y *Ritos y juegos del toro* de A. Álvarez de Miranda, planteará la posibilidad de relacionar la *Tauromaquia* con dos elementos de su contexto histórico: el nacimiento del toreo moderno —y lo que éste supone— y la experiencia liberal de la Constitución de Cádiz.

Palabras clave. Goya, *Tauromaquia*, Política, Pueblo, Libertad, Torea, Modernidad, Constitución 1812.

Abstract. The analysis of Goya's *Tauromaquia*, a series engraved around 1815, nourishes a complex debate. Many different interpretations are possible, generally derived from the personal, artistic or political context where the artist made his series. By means of a brief historiography, this work will begin outlining the most important interpretations of Goya's bullfight series and will confront them with the images contained in it. As a result, and as an open question on the existence of possible alternatives to the established understanding of *Tauromaquia*, this text will propose a new interpretation of the bullfighting gravures sold by the artist. This new hypothesis, mainly based on the essays *Política y toros* written by R. Pérez de Ayala and *Ritos y juegos del toro* by A. Álvarez de Miranda, will link Goya's *Tauromaquia* to two elements of his political context: the birth of the modern art of bullfighting —and what it means —and the liberal experience of the Constitution of Cadiz.

Keywords. Goya, *Tauromaquia*, Politics, People, Freedom, Art of bullfight, Modernity, Constitution of 1812.

* Doctor en Historia del Arte (Université de Bourgogne) y miembro del CREC (Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine) de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle.

La interpretación de la *Tauromaquia* de Francisco de Goya y Lucientes supone una tarea difícil para el historiador del arte, ya que existe un amplio debate acerca de las intenciones del artista a la hora de grabar su serie. Puesta a la venta en 1816, se componía de treinta y tres grabados, realizados en su gran mayoría al aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

LA EVOLUCIÓN DE UNA HISTORIOGRAFÍA

Durante muchos años, la tendencia dominante fue la de considerar a Goya como un aficionado a los toros. El Goya de Valentín Carderera era tan apasionado que acudía a la plaza vestido de torero y espada en mano¹ y el de Théophile Gautier² se llevó consigo a los toreros y a las manolas a su tumba. Más allá de esa visión romántica, los primeros estudios sobre las posibles fuentes de inspiración del artista defendían también la imagen de un Goya protaurino.

El estudio de Enrique Lafuente Ferrari³ sobre las posibles fuentes de inspiración y sobre el sentido de la *Tauromaquia* marca un giro importante dentro de la historiografía goyesca. Considerándolo también como un aficionado, el historiador ve sobre todo a Goya como el autor de una serie concebida como un documento histórico sobre el toreo de su época. Tras un estudio exhaustivo de la serie, considera que Goya creó su *Tauromaquia* con la idea de ilustrar algunos pasajes de la *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*, tratado protaurino escrito por Nicolás Fernández de Moratín, publicado en 1777 y en 1801.

A esa primera posible fuente de inspiración, se fueron añadiendo otras, entre las que destacan dos en particular. Por un lado, la *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, serie grabada entre 1785 y 1790 por Antonio Carnicero y compuesta por doce agua-fuertes. Y por otro lado, la segunda edición de la *Tauromaquia* o *Arte de torear* de José Delgado, alias *Pepe Hillo*. Probablemente redactada por Andrés de la Tixera, fue publicada tres años después de la muerte del famoso torero, en 1804. A diferencia de la primera versión de 1796, esta última edición estaba ilustrada con treinta estampas anónimas, en las que se pudo inspirar Goya,

¹ CARDERERA, V., «Goya», *Semanario Pintoresco*, n.º120, 1838, pp. 631-633. Artículo reproducido en CARDERERA Y SOLANA, V., *Estudios sobre Goya*, CENTELLAS SALAMERO, R. (intro.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1996, pp. 37-44.

² Ver, por ejemplo, el artículo de GAUTIER, T., titulado «Fran^{co} Goya y Lucientes» publicado en el *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* en 1842 y reproducido en M. Assante di Panzillo (directora), *Goya graveur*, Paris, Editions Nicolas Chaudun, 2008, pp. 329-332.

³ Sus reflexiones acerca de la *Tauromaquia* quedan bien expuestas y detalladas en LAFUENTE FERRARI, E., *Los toros en las artes plásticas* [1947], Madrid, Espasa-Calpe, 2007, pp. 43-123.

y contenía un apartado histórico dedicado a los orígenes de la fiesta en España parecido en su contenido a la *Carta histórica* de Moratín.

Así, esas tres principales fuentes citadas no son críticas a la fiesta, y colocan a Goya en una perspectiva positiva hacia los toros.

No obstante, se admite que la historiografía goyesca conoció un punto de inflexión importante con la publicación, en 1961, de un artículo de Nigel Glendinning⁴. En él, el autor consideraba la *Tauromaquia* de Goya como una posible crítica a la fiesta. La violencia de las imágenes y la aparente falta de coherencia histórica en la articulación de la serie o en algunas imágenes⁵, son algunos de los elementos que llamaron la atención de Glendinning en ese sentido. Esta hipótesis fue en parte discutida por Álvaro Martínez-Novillo. Apoyándose en la prensa de la época, demostró, por ejemplo, que algunas de las prácticas a las que se refería el pintor aragonés en su serie estaban históricamente atestiguadas y no eran una invención suya, lo que hubiera podido dar un sentido grotesco a las imágenes⁶.

A pesar de eso, el análisis propuesto por Glendinning permitió acercarse de manera más crítica a la serie de Goya. En efecto, se abrió un debate y se impuso el estudio detallado del contexto de la *Tauromaquia*. Se tomó entonces en cuenta la existencia de todo un ámbito antitaurino en la época de Goya. Juliet Wilson-Bareau, por ejemplo, hizo referencia a un panfleto antitaurino firmado por León de Arroyal: *Oración apologética en defensa del estado floreciente de España*. Conocido también como *Pan y toros*⁷, este texto circulaba en forma de manuscrito desde 1796 y se publicó en 1812. Otros investigadores mencionaron también la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones, y sobre su origen en España*, escrita en 1790 por Gaspar Melchor de Jovellanos, amigo del pintor. Esa *Memoria* era una condena de las corridas, en base a argumentos tanto económicos como morales. Por último, se evocó también la *Disertación sobre las corridas de toros*, de José Vargas Ponce⁸.

⁴ La importancia del artículo de Glendinning en la historiografía goyesca se aprecia por ejemplo en BLAS, J. (director), *Tauromaquias. Goya y Carnicero*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2005, pp. 161-205.

⁵ Este aspecto ya fue subrayado por Théophile Gautier en su época y luego por Enrique Lafuente Ferrari.

⁶ MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «La Tauromaquia en su contexto histórico», en Juliet Wilson Bareau (directora), *Francisco Goya, grabador: instantáneas*, Madrid, Ediciones Turner, 1992, vol. *Tauromaquia*, pp. 17-40.

⁷ *Goya's prints. The Tomás Harris Collection in the British Museum*, Londres, British Museum Publications, 1981, p. 67.

⁸ MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «La Tauromaquia en su contexto histórico», *op. cit.*, pp. 17-40.

En un principio, estos textos se estudiaron para conocer mejor el ambiente general antitaurino que podría haber marcado al artista, pero luego llevó a algunos autores a estudiarlos también como posible fuente de inspiración para Goya. Frank I. Heckes considera, por ejemplo, que Goya estudió muy de cerca la *Disertación* de Vargas Ponce⁹, pues encuentra correspondencias entre numerosas imágenes de la *Tauromaquia* y pasajes de la *Disertación*. Eso supondría una voluntad por parte de Goya de ilustrar un texto antitaurino y le atribuiría un espíritu crítico respecto a la fiesta. Sin embargo, como recuerda J.M. Medrano Basanta¹⁰, el debate sigue abierto respecto a esa posible fuente de inspiración, ya que el texto fue inédito hasta 1961. Solo se leyó en 1807, en siete juntas académicas, entre el 15 de mayo y el 25 de junio. Y la única lectura pública conocida era un resumen de solo diez pliegos, cuando el manuscrito contaba con setenta y cuatro. Por lo tanto, resulta difícil afirmar que el pintor pudiera examinar con detalle esa *Disertación*.

Lo que sí se ha demostrado es la vinculación de amigos y conocidos de Goya a círculos antitaurinos. Teniendo en cuenta esas amistades, se ha podido evocar una eventual influencia de esos ilustrados sobre el artista: pudieron hacerle cambiar de opinión respecto a los toros o, por lo menos, matizar su punto de vista. La pertinencia de tales vinculaciones quedó evidenciada por el estudio del ejemplar conservado en el Museo de Bellas Artes de Boston¹¹ y por el llamado *Album de Ceán* de la colección Tomás Harris en el Museo Británico de Londres¹². Se pudo en efecto afirmar la intervención del ilustrado y antitaurino Agustín Ceán Bermúdez en la redacción de los títulos de la *Tauromaquia* y en la dimensión histórica que éstos dan a la serie.

Además de a esas amistades, se recurre a menudo a su contexto personal para interpretar sus obras. Lafuente Ferrari considera por ejemplo que la *Tauromaquia* de Goya podría ser fruto de una crisis del artista. Es cierto que muchas de sus obras taurinas coinciden con experiencias personales importantes, como en el caso de la serie taurina llamada *Torrecilla*, perteneciente a una serie más amplia de pinturas realizadas sobre hojalatas. Esta última se debe evocar en el difícil contexto personal del pintor aragonés debido a su enfermedad y su reciente sordera. Pero también

⁹ MEDRANO BASANTA, J.M., en José Miguel Medrano Basanta (director), *La Tauromaquia de Goya. Fuentes y significado*, Valencia, Edición de la Diputación de Valencia, 2003, pp. 40-42.

¹⁰ *Ibidem*, p. 42.

¹¹ SAYRE, E.A. (directora), *The Changing Image: Prints by Francisco de Goya*, Boston, Museum of Fine Arts, 1974.

¹² WILSON BAREAU, J. (directora), *Goya's prints. The Tomás Harris Collection in the British Museum*, *op. cit.*

conviene referirse al contexto artístico de esta corta serie taurina llamada *Torrecilla*, es decir a los demás temas presentes en la serie sobre hojalatas. En este sentido, varios autores han subrayado la necesidad de mirar estas obras taurinas teniendo en cuenta el ámbito general de la serie: ámbito negativo en el que el hombre sufre catástrofes de varios tipos¹³.

Es necesario recordar aquí que Goya ha dejado pocas huellas escritas donde clarifique su interés por los toros. Tenemos algunas cartas, pero conciernen solo a una parte de su vida. Sus intercambios epistolares con su amigo Martín Zapater, en los que aparecen referencias a su gusto por los toros, no van más allá de 1794¹⁴. Pero esta fecha es más importante de lo que se podría suponer, pues indica un interés del artista por los toros cuando realizó su serie conocida como *Torrecilla*. Por lo tanto, se puede afirmar que la obra taurina de Goya no se forma siempre en contextos marcados por una ambición crítica.

¿IMAGEN VIOLENTA, IMAGEN CRÍTICA?

La violencia de las imágenes contenidas en la *Tauromaquia* hace también más difícil la lectura de la serie [fig. 1]. Resulta evidente que la representación del drama y de la violencia puede impactar al espectador de las láminas. Pero no podemos interponer nuestro juicio moral y atribuir un juicio a un artista porque su obra choque con nuestra sensibilidad. Es importante insistir en este contexto en un fenómeno bastante corriente: la frecuencia con la que se asocia la representación de la violencia con su condena¹⁵. La brutalidad y la dureza en las imágenes de la *Tauromaquia* son indiscutibles. No obstante, como ya mencionó Martínez-Novillo¹⁶, el deseo de realismo puede conducir al autor a la descripción sin concesión de lo que sucede en una plaza de toros. Aunque efectivamente el artista parece ensalzar

¹³ Ver por ejemplo MENA MARQUÉS, M.B., en *Goya en tiempos de guerra*, Manuela B. Mena Marqués (directora), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 17-22.

¹⁴ GOYA, F., *Cartas a Martín Zapater*, Mercedes Águeda y Xavier de Salas (eds.), Madrid, Turner, 1982, p. 218. Carta fechada del 23 de abril de 1794, desde Madrid, en la que Goya escribe a Zapater: «Yo estoy lo mismo, en cuanto a mi salud, unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar, otros mas templado como este que he tomado la pluma para escribirte, y ya me canso, solo te digo que el lunes si Dios quiere hire a ber los toros, y quisiera que me acompañaras, para el otro lunes, aunque dijera bobada que te abia buelto loco».

¹⁵ Se puede leer, a título de ejemplo, lo que escribe MATILLA, J.M. en Manuela B. Mena Marqués (directora), *Goya en tiempos de guerra*, *op. cit.*, p. 412.

¹⁶ MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «La Tauromaquia en su contexto histórico», *op. cit.*, pp. 17-40.

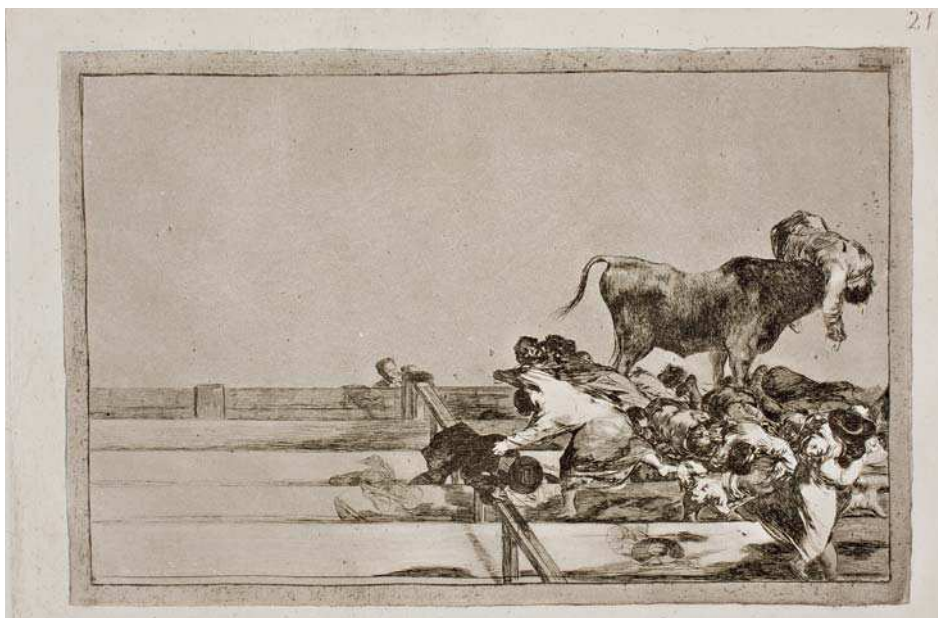


Fig 1: Francisco de Goya y Lucientes, *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del Alcalde de Torrejón*, ca. 1815, estampa n.º 21 de la *Tauromaquia*, aguafuerte, aguatinta bruñida, aguada, punta seca y buril. Museo de Pontevedra. Cortesía de la Fundación MAPFRE.

algunas prácticas y criticar otras, resulta en todo caso peligroso atribuir una meta moral a una imagen cuando nada en ella indica una posición específica. Los títulos propuestos originalmente por Goya tampoco indican una posición clara, como lo demuestra la confrontación de los títulos escritos por Goya, los propuestos por Ceán y los finalmente publicados¹⁷.

Por otra parte, los investigadores se refieren a menudo a las dos estampas adicionales presentes en el *Album de Ceán*. La primera representa en la contraportada a un ciego corneado por un toro. Dos comentarios la acompañan. Uno es «Bárbara dibersión», posiblemente escrito por Goya, y otro es «Esta es la voz del Público racional, religioso e ilustrado de España», comentario que suponemos escrito por el hijo de Ceán Bermúdez al dictado de su padre. Admitiendo que el comentario «Bárbara dibersión» sea de Goya, cabe señalar que no se trata del toreo en regla propiamente dicho. No indica por lo tanto nada respecto a la fiesta. Y no es incompatible con el Goya que critica algunas prácticas —las que no obedecen a las reglas que se iban fijando en su época— y que ensalza otras —las que se hacen

¹⁷ SAYRE, E.A. (directora), *The Changing Image: Prints by Francisco de Goya, op. cit.*, pp. 205-207.



Fig. 2: Francisco de Goya y Lucientes, *Otro modo de cazar a pie*, ca. 1815, estampa n.º 2 de la *Tauromaquia*, aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril. Museo de Pontevedra. Cortesía de la Fundación MAPFRE.

según las reglas—. En cuanto a la segunda estampa, *Modo de volar*, editada luego con los *Disparates*, representa a hombres volando en máquinas con alas y con cabezas de pájaros en vez de sombreros. Si algunos han podido ver esta imagen como una voluntad de afirmar el carácter grotesco de toda la serie, cabe insistir en que Goya no quiso editarla con la serie taurina. Incluso Ceán distingue la estampa de las demás en el título de la serie que propuso a Goya. Debemos admitir que en sí, ninguno de los grabados publicados por Goya nos permite determinar ni una adhesión ni una condena a lo que representa.

Frente a esas dificultades de lectura, el contexto político parece ser un elemento más a tener en cuenta para interpretar la serie y acercarse a las intenciones de Goya. En ese sentido, se hizo referencia en muchas ocasiones a sus recuerdos de la Guerra de la Independencia, considerando que la violencia inherente a la tauromaquia debió de disgustar al artista después de la experiencia de la guerra¹⁸. Pero resulta difícil no pensar en los varios ejemplos de artistas o escritores que se han interesado

¹⁸ Ver por ejemplo BLAS, J., en *Tauromaquias. Goya y Carnicero*, op. cit., pp. 161-164.



Fig. 3: Francisco de Goya y Lucientes, *Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid*, ca.1815, estampa n.º 10 de la *Tauromaquia*, aguafuerte, aquatinta bruñida, punta seca y buril. Museo de Pontevedra. Cortesía de la Fundación MAPFRE.

por los toros después de acontecimientos trágicos sin perder su afición hacia la fiesta, como demuestran los casos de Hemingway o de Picasso.

Por otro lado, según Lafuente Ferrari, es posible que Goya grave su *Tauromaquia* como una fuente de distracción después de las dificultades de la guerra y de la posguerra. Sería para el artista una manera de reencontrarse con placeres de su juventud y de olvidar las vicisitudes de la contienda.

Desde otro punto de vista, la *Tauromaquia* puede ser contemplada como una denuncia casi universal de la violencia generada por el ser humano, a raíz de los recuerdos de la Guerra de la Independencia¹⁹. Podría ser, del mismo modo, una alegoría de los acontecimientos brutales que conoció el país en ese período.

Respecto a esta evocación repetida de la violencia en la *Tauromaquia*, conviene analizar lo que nos propone exactamente el artista en su serie. Al mirarla, resulta curioso observar cómo el pintor aragonés alterna imágenes brutales con otras

¹⁹ WILSON BAREAU, J. (directora), *Goya's prints. The Tomás Harris Collection in the British Museum*, op. cit., pp. 74-75.

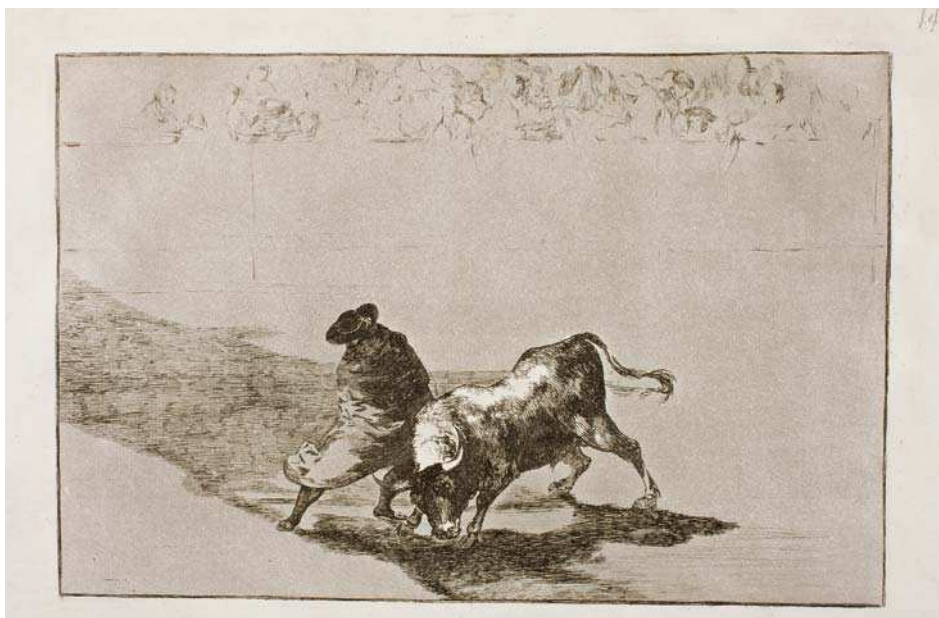


Fig. 4: Francisco de Goya y Lucientes, *El diestrísimo estudiante de Falzes, embozado burla al toro con sus quiebro*, ca. 1815, estampa n.º 14 de la *Tauromaquia*, aguafuerte, aguatinta y punta seca. Museo de Pontevedra. Cortesía de la Fundación MAPFRE.

más placenteras. Las láminas 1 a 3 tratan con evidente violencia la caza del toro [fig. 2] en tiempos antiguos, iniciando las relaciones del hombre con el animal. En cambio, las láminas 4 a 7 ofrecen escenas más estéticas ilustrando por ejemplo el capeo o las banderillas. Ya no son varios personajes persiguiendo a un toro. Después, las láminas 9 a 13 se dedican al toreo caballeresco [fig. 3], con excepción de la estampa 12, dedicada a la muy violenta persecución de un toro por la *canalla*, hombres a pie armados y con actitud bélica. A partir de la lámina 14 [fig. 4] desaparecen los caballeros del ruedo. Se representan entonces varias imágenes en las que la práctica taurina es ajena a la brutalidad ciega [fig. 5], con excepción de la estampa 17 cuya violencia aparece en los rostros de los hombres situados alrededor del toro. La lámina 21 [fig. 1] presenta un accidente terrible y de una gran dureza con el toro embistiendo a la gente en las gradas. Inaugura escenas de violencia entre las que destacan varias escenas del tercio de varas ejecutado con más o menos fortuna por los toreros. En cambio, las láminas 29 a 31 presentan suertes más controladas. Las banderillas de fuego, descritas en la literatura como muy bárbaras, no son aquí nada violentas, ya que Goya prefirió insistir sobre el movimiento de la escena. Finalmente, las láminas 32 y 33 insisten sobre el peligro del oficio tanto del picador como del matador. Respecto a

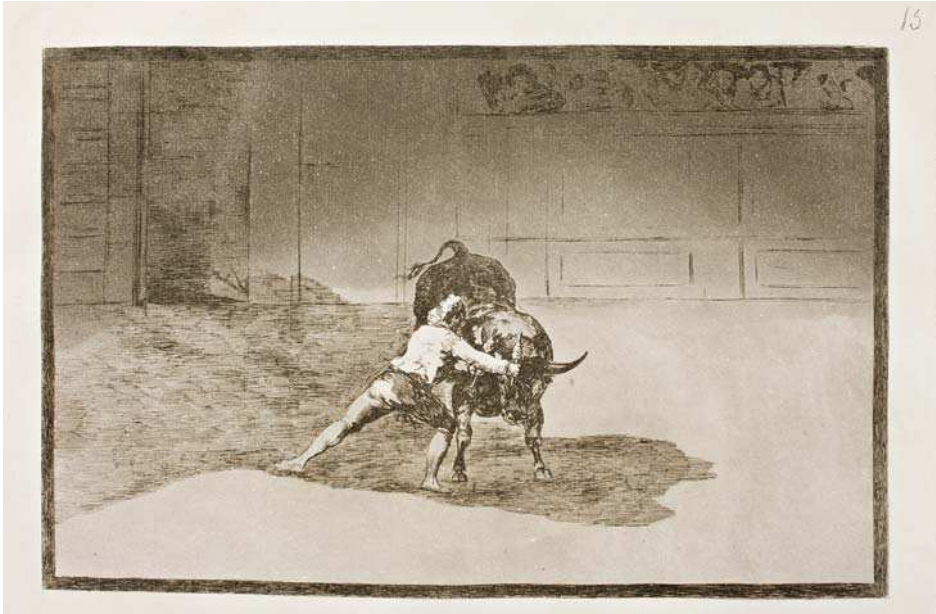


Fig. 5: Francisco de Goya y Lucientes, *El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro*, ca. 1815, estampa n.º 15 de la *Tauromaquia*, aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril. Museo de Pontevedra. Cortesía de la Fundación MAPFRE.

eso, se puede recordar que algunos autores han podido evocar el hecho de que el artista termine su serie con la muerte de Pepe-Hillo [fig. 6] en 1801 como un argumento más en la visión de un Goya crítico con la fiesta. Pero, como subrayó Martínez-Novillo²⁰, puede que Goya no siguiera su serie más allá de esta fecha para no ilustrar la continuidad de la fiesta durante el régimen de José I, sabiendo que Fernando VII quería borrar todo lo ocurrido tras 1805.

Dos aspectos de esta serie merecen ser subrayados en particular. Primero, que el artista restituye la evolución de la tauromaquia, marcando la desaparición de los caballeros en el ruedo, así como el nacimiento de un toreo reglado y por lo tanto menos bárbaro. Segundo, que Goya no duda en presentar escenas de indudable violencia y otras más estéticas, donde destacan la gracia, el valor y la agilidad de los protagonistas de la fiesta.

²⁰ MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «Los toros de Goya y su estela», en Javier Viar Olloqui (director), *Taurus. Del mito al ritual*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2010, p. 141.



Fig. 6: Francisco de Goya y Lucientes, *La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid*, ca. 1815, estampa n.º 33 de la *Tauromaquia*, aguafuerte, aguainta, punta seca y buril. Museo de Pontevedra. Cortesía de la Fundación MAPFRE.

ORIGEN POPULAR DEL TOREO Y DIMENSIÓN POLÍTICA DE SU HISTORIA

Si queda comprobado que convivieron una tauromaquia popular a pie y otra caballeresca durante varios siglos²¹, resulta probable que el toreo caballeresco tenga su origen en una práctica popular de tauromaquia a pie. Es la tesis defendida por A. Álvarez de Miranda en su libro titulado *Ritos y juegos del toro*²². Según su teoría, las formas primigenias de la tauromaquia eran las que se practicaban dentro de un sistema de creencias populares articuladas alrededor del poder mágico del toro: el toro nupcial. Esa tradición fue recuperada por los caballeros, primero para la celebración de bodas, pasando después a constituir una forma de juego caballeresco. De esta manera, el nacimiento del toreo moderno, que corresponde al desarrollo del toreo a pie y a la desaparición del toreo caballeresco, no sería una revolución, sino una restauración del carácter popular de la tauromaquia, una reapropiación por parte del pueblo de

²¹ Ver, por ejemplo, BENASSAR, B., *Histoire de la tauromachie. Une société du spectacle*, Paris, Editions Desjonquères, 1993, pp. 11-46.

²² ÁLVAREZ DE MIRANDA, A., *Ritos y juegos del toro*, Madrid, Taurus, 1962.

una práctica originalmente suya, aunque hubiera perdido de paso su carácter mágico-religioso.

Al mirar las imágenes que componen la serie, y dejando de lado las creencias mágico-populares vinculadas a la figura del toro, resulta muy interesante la desaparición, a partir de la lámina número 14 [fig. 4] del toreo caballeresco. Como hemos visto, las primeras láminas representan hombres cazando [fig. 2] y toreando a pie. Luego, se introducen los caballeros [fig. 3], antes de que dejen otra vez el protagonismo al pueblo [fig. 5]. Al parecer, Goya comparte en su serie la visión de Moratín padre según la cual los moros introdujeron los toros en España, práctica recogida luego por los caballeros españoles. Esta teoría resulta muy poco probable según la gran mayoría de los autores y fue ya discutida por Vargas Ponce en su momento. Pero este error no cambia el hecho de que fuera una práctica popular, recogida por los nobles, y reconquistada más tarde por el pueblo, coincidiendo con el nacimiento del toreo moderno.

Teniendo en mente este aspecto de la evolución del toreo, llama mucho la atención una observación que hace Ramón Pérez de Ayala en su ensayo titulado *Política y toros*²³. Analizando las relaciones existentes entre los toros y la política, el autor subraya dos elementos que podrían ayudarnos a comprender un aspecto específico de la *Tauromaquia* de Goya. Primero, el escritor describe cómo la prohibición real de las fiestas, tan ensalzada por Jovellanos, corresponde al momento en el que se forma el toreo moderno, es decir, en el momento de la conquista —o más bien reconquista— de la práctica de la tauromaquia por gente de origen popular. Dicha época corresponde además a un entusiasmo de Goya por los toros y del que tenemos pruebas a través de su correspondencia con Martín Zapater²⁴. Segundo, Pérez de Ayala destaca la coincidencia de ese fenómeno con el que conocen a nivel político otros países europeos como Francia o Inglaterra. Su constatación tiene un punto evidente de ironía y de desesperación: mientras Francia conquista libertades políticas, España conquista libertades en los toros. Pero esta idea también deja claro cómo el nacimiento del toreo moderno puede ser concebido como una conquista de libertad popular y cómo puede ser entendido como un desafío al poder dominante. Conviene aquí recordar que cuando se evoca la exaltación del valor del pueblo que uno puede

²³ PÉREZ DE AYALA, R., «Política y toros: ensayos», *Obra Completa*, Madrid, Renacimiento, 1925, vol. XII.

²⁴ GOYA, F., *Cartas a Martín Zapater*, *op. cit.*

encontrar en la *Tauromaquia*, se suele referir al del pueblo durante la guerra contra los franceses²⁵. Pero esto ya quedará plasmado en los *Desastres de la guerra*.

A la luz del contexto de la *Tauromaquia* y de las observaciones de A. Álvarez de Miranda y de R. Pérez de Ayala, cabe preguntarse si este ensalzamiento de la reconquista de libertad popular en el ruedo puede ser una resonancia de la situación política en la que el artista realiza su serie. En este período resultaba difícil y peligroso para Goya ensalzar cualquier afán de libertad. Por lo tanto, puede que el artista manifestara ese deseo a través de la *Tauromaquia*. Goya fue cercano a las ideas de la Ilustración²⁶ y creó su serie taurina en un período de represión contra los simpatizantes de los ideales liberales. Su reticencia hacia el absolutismo y su política, patente en algunos de sus álbumes de dibujos, le podría haber conducido a saludar cualquier aspiración de libertad manifestada por el pueblo y contra el poder dominante. Si, como hemos visto, la historia misma de la tauromaquia puede ser entendida de esa manera, no hay ninguna razón para pensar que su ilustración plástica por un artista como Goya no pueda reflejar esta dimensión. Volvamos al contexto. Como recuerda Gérard Dufour, la actitud de Goya durante la Guerra de la Independencia ha sido, por lo menos, cambiante²⁷. Por otro lado, resulta difícil saber con toda seguridad si el artista fue seducido por las reformas del gobierno de José I, si fue partidario de la Constitución de Cádiz o si esperó la vuelta de Fernando VII durante la contienda. Pero sí sabemos que el pintor aragonés fue sometido por el monarca a un «proceso de depuración» en 1815 y que fue seguido al mismo tiempo de cerca por la Inquisición, recién restablecida, con motivo de sus obras *Maja vestida* y *Maja desnuda*, es decir, en el período de creación de la *Tauromaquia*²⁸. No se puede olvidar además, como recuerda José Carlos Arévalo, que la corrida moderna, la que pone en el ruedo toreros de extracción popular, la que se codifica y la que racionaliza su desarrollo interno, es también producto de la Ilustración²⁹. La posición que parece adoptar Goya frente a los toros en su serie cuadra con la de un aficionado ilustrado, que ensalza las prácticas estéticas,

²⁵ MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «La Tauromaquia en su contexto histórico», *op. cit.*, p. 28.

²⁶ Ver, por ejemplo, BOZAL, V., *Francisco Goya: vida y obra*, Madrid, TF Editores, 2005, vol. I y II.

²⁷ DUFOUR, G., *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 136-137.

²⁸ GASSIER, P. y WILSON BAREAU, J., *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Fribourg, Office du Livre, 1970, pp. 223-224.

²⁹ ARÉVALO, J.C., «Le rite vu de l'intérieur» (Córdoba P., trad.), en *Critique*, n.º 723-724, Paris, Editions de Minuit, agosto-septiembre 2007, pp. 583-597.

las que responden a las reglas del toreo, y que critica la violencia bárbara que puede derivar de la fiesta. Del mismo modo, cabría pensar según esta hipótesis, que, a través de la *Tauromaquia*, Goya ensalza el camino de la libertad popular pero que advierte de los peligros de la violencia incontrolada que conduce a la deshumanización, como hacía paralelamente con los grabados de los *Desastres de la guerra*.

DOS EXPERIENCIAS LIBERALES, DOS SERIES TAURINAS

La serie taurina de Goya vio la luz entre dos acontecimientos liberales borrados por Fernando VII. Por un lado, la constitución de Cádiz de 1812, que instaura una monarquía constitucional suponiendo mayores libertades, como recuerda el historiador Jean-Philippe Luis³⁰. Por otro, el Trienio Liberal (1820-1823), considerado como «la verdadera primera aplicación en el conjunto de la península de las ideas y de los principios liberales definidos ocho años antes en Cádiz»³¹. Más que considerar su serie taurina como un hecho de la Guerra de la Independencia, quizá quepa reflexionar acerca de un posible vínculo con la experiencia constitucional, a la que Goya no podía referirse directamente. No podemos olvidar que la segunda restauración, tras el fracaso del segundo intento liberal español, hizo exiliarse al artista. Fue también después de este acontecimiento cuando Goya grabó otra serie taurina, *Los toros de Burdeos*, quizá aún más crítica respecto a los toros, y quizás concebida, según Martínez-Novillo, como «una referencia al país desgarrado por las luchas entre liberales y absolutistas»³².

Esa resonancia política de los toros, si admitimos que existe, tendrá varios representantes a lo largo de la historia del arte, y culminará sin duda en el *Guernica* de Picasso, artista marcado por la obra del pintor aragonés. Una de

³⁰ LUIS, J.P., «Le premier libéralisme», en Canal Jordi (director), *Histoire de l'Espagne Contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin Editions, 2009, p. 38: «Le système politique élaboré à Cadix définit une monarchie constitutionnelle dotée de quatre caractéristiques principales: la division des pouvoirs, la limitation du pouvoir royal, un pouvoir législatif détenu par une chambre unique (les Cortès) et un quasi-suffrage universel indirect».

³¹ *Ibidem*, p. 39: «Ces trois années de gouvernement constituèrent la vraie première application dans l'ensemble de la péninsule des idées et des principes libéraux définis huit ans plus tôt à Cadix».

³² MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «Los toros de Goya y su estela», *op. cit.*, p. 156. Esta idea aparece también en *El siglo de oro de las tauromaquias. Estampas taurinas 1750-1868*, CARRETTE PARRONDO, J. Y MARTÍNEZ-NOVILLO, A., Madrid, Turner, 1989, p. 13.

las realidades de la *Tauromaquia* de Goya, fuese cual fuese la intención real del artista, es la de haber inaugurado una nueva manera de representar la fiesta de los toros en la que se deja constancia de su esencia trágica y de la dimensión universal que puede tener. Lo demuestran las obras de Manet o de Picasso, artistas de los que conocemos la afición a los toros y cuya obra no oculta la violencia presente en la fiesta. Si la obra taurina de Goya ha tenido, aunque sea de manera tardía, tanta influencia en artistas tan importantes para la modernidad como Manet y Picasso, quizá es por esa universalidad y ese afán de libertad que transmite y que estos artistas sintieron.

Conviene en este sentido subrayar la importancia que tiene la *Tauromaquia* de Goya en la representación de los toros. Fue quien abrió el paso a una representación marcada por la tragedia, por el drama, superando así la mera representación de una corrida de toros. El artista plasmó la esencia de la fiesta de los toros, poniendo de relieve su fuerza simbólica, su dimensión universal.

Es aquí donde se inicia la modernidad de la representación artística de los toros. Modernidad que también se manifiesta en la conciencia que tuvo Goya del cambio fundamental e histórico que conocieron la corrida y el conjunto de la sociedad española de su época; cambio que él no dudó en plasmar.

EL ENTORNO POLÍTICO Y SOCIAL EN LOS CONTENIDOS DE LAS *PINTURAS NEGRAS* DE GOYA

CARLOS FORADADA

Resumen. En el siguiente trabajo adelantamos algunas conclusiones sobre el esclarecimiento de los contenidos originales de las *Pinturas Negras* llevado a cabo en nuestra investigación sobre las fotografías de J. Laurent. Las conclusiones de nuestro estudio demuestran la presencia del contexto político y social en los contenidos de estas obras, realizadas por Francisco de Goya entre los años 1819 y 1824.

Palabras clave. Goya, *Pinturas Negras*, fotografías de Laurent, contexto político y social.

Abstract. In the following work we advance some conclusions on the clarification of the original contents of the *Black Paintings*, carried out in our investigation on the J. Laurent's photographs. The conclusions of our study demonstrate the presence of the political and social context in the contents of these works, realized by Francisco de Goya between the year 1819 and 1824.

Keywords. Goya, *Black Paintings*, photographs by Laurent, political and social context.

Los siguientes contenidos nos aproximarán a los avatares políticos y sociales que envolvieron a Francisco de Goya durante el periodo en el que realizó las *Pinturas Negras* en las paredes de su propia casa, la Quinta del Sordo, con el objeto de esclarecer la probable resonancia de dicho contexto en estas obras.

En relación a la naturaleza de nuestro objeto de estudio, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que el hermetismo de esta serie dificulta en cierta medida su interpretación, puesto que el autor evita deliberadamente la asignación de identidades explícitas para con sus protagonistas. Pero Goya ha suprimido igualmente de estas obras todos los elementos que no son esenciales para su argumento, de tal modo que actualiza el repertorio iconográfico heredado de la tradición para ponerlo al servicio de reflexiones muy precisas en un nuevo contexto, directamente relacionado con nuestro mundo contemporáneo. De

hecho, el pintor elaboró sobre las paredes de su estancia todo un friso de personajes que resultan enajenados bajo el dominio de las verdaderas fuerzas que rigen la naturaleza humana. En este escenario, los conductores y los conducidos, los manipuladores y los manipulados se reúnen bajo determinados influjos cuyo propósito último se oculta siempre a sus receptores. Por este motivo, en el último cuadro que representa a la población española que dejará a sus espaldas con su partida a Francia, el pintor muestra su *ostracismo* ante un ambiente que, a pesar de la proximidad de las figuras, le resulta definitivamente extraño. Cuando Goya observó desde la ventana de su casa a los romeros exacerbados que se dirigían a la ermita de San Isidro —representados en su cuadro *La romería de San Isidro*— tuvo constancia de que los propósitos ilustrados ya estaban fuera de lugar en su país. Y como buen ilustrado, es muy probable que en ese preciso momento resonara en su memoria el mensaje fundamental de Kant, es decir, aquél que exhorta a «pensar por sí mismo»¹. Pero España seguía poniendo de manifiesto su *minoría de edad* que la afirmación ilustrada pretendía superar, tal y como revelan con especial crudeza las pinturas de *La romería de San Isidro* y de *El Aquelarre*. Recordemos, por otro lado, que los romeros de este último cuadro siguen a un ciego, cuya condición vuelve a figurar en la pintura de *Dos mujeres y un hombre*, y que también cierran los ojos, absorbidos por la influencia ajena, los protagonistas de las escenas representadas en *Dos viejos* y en *Hombres leyendo*.

Sin embargo, durante el periodo de posguerra que da lugar a las *Pinturas Negras*, el proyecto de la razón ya había mostrado sus límites en la Guerra de la Independencia, de modo que los propósitos ilustrados se han hundido igualmente en el barro de las pasiones, es decir, en el más bajo de los instintos de poder y de dominio. Tal y como añadirán tiempo después Horkheimer y Adorno, la humanidad «en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie»². Esta crisis —que en realidad subyace tanto al Antiguo Régimen como a la Ilustración— será puesta de manifiesto por Goya a través de la escisión de sus personajes de todo marco regulador del sentido, ya durante la Guerra de la Independencia, como un adelanto de los contenidos que posteriormente poblarán las paredes de su casa. Recordemos que en la serie de cuadros de pequeño formato realizados tras diversas visitas a

¹ KANT, I., «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración?», en AA.VV., *¿Qué es la ilustración?*, Madrid, Tecnos, 1988 [3.ª ed., 1993], p. 26.

² HORKHEIMER, M. y ADORNO, T.W., *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994 [5.ª ed., 2003], p. 51.

un centro de salud mental en Zaragoza, tal y como observamos en su pintura *La casa de los locos*³, la caracterización de los actores plantea, entre otras cuestiones, la sinrazón que anida en todos los modelos de poder, de los que se desprenden las estructuras de organización social, ya sean las derivadas del Antiguo Régimen o de la propia Revolución Francesa.

Pero en *La casa de los locos* Goya ha renunciado también a la iconografía tradicional, cuyas lechuzas y murciélagos encarnaban la sinrazón que acosaba a sus protagonistas, tal y como sucede en el *Capricho 43 El Sueño de la razón produce monstruos* o en el boceto del cuadro *La Verdad, el Tiempo y la Historia* realizado antes de la Guerra. De manera que no hallamos —en las obras de posguerra— la dialéctica establecida entre los mundos racional e irracional, claramente diferenciados en el periodo anterior, y los límites entre ambos dominios se difuminan. Debido a ello, la evolución gradual del género del Capricho en la producción de Goya transita desde la sátira inicial hasta un realismo de especial crudeza. Tal y como advirtió en su momento Baudelaire, en la obra de Goya «es difícil precisar el punto en el que la realidad y la fantasía se confunden»⁴. Los personajes del último Goya, por tanto, no se encuentran acompañados del desagradable séquito de la vieja noche, puesto que su autor ya no considera la sinrazón como algo ajeno, venido del exterior, que atenaza a sus protagonistas. Por el contrario, la sinrazón habita ya en el interior de sus figuras como un vacío, es decir un defecto, que inopinadamente incorpora la propia condición racional.

En consecuencia, si bien podemos considerar una cierta correlación entre los personajes de las *Pinturas Negras* y determinadas figuras de la escena política y social, en mi opinión las relaciones que el pintor trae a colación en estas obras van más allá de las mencionadas correspondencias, puesto que forman parte de la intrínseca naturaleza de un mundo escindido, es decir el contemporáneo. De ahí que Goya pone de relieve en estas pinturas determinados aspectos de la coyuntura social y política de su época, tal y como veremos, pero también los *diferentes modos de enajenación mental* que acompañan indefectiblemente a la condición humana en cualquier periodo de su historia, a pesar de que éstos hayan tenido una especial incidencia en las clases dirigentes de nuestro país.

³ GOYA, F., *La casa de los locos*, 1812-1814, óleo sobre tabla, 45 x 72 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁴ BAUDELAIRE, CH., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de Medusa y Visor, 1989, p. 123.

Como se sabe, el entorno político y social se ha considerado ampliamente para el correcto análisis de la producción gráfica y calcográfica del pintor⁵, sin embargo quedaba pendiente la aplicación adecuada de dicha metodología en el estudio de las obras que nos ocupan. Por este motivo, analizaremos la presencia del citado contexto en los contenidos específicos de cada una de las *Pinturas Negras*, considerando la actualización del repertorio iconográfico llevada a cabo por Goya desde su enfoque ilustrado.

Recordemos, en este sentido, que tras el regreso del Fernando VII en 1814, una vez terminada la contienda bélica, en España se sucederán los intentos para recuperar la abolida Constitución de 1812, que fue restituida finalmente en 1820 a partir del seguimiento obtenido por el teniente coronel Riego, dando inicio al periodo denominado Trienio Liberal. Si tenemos en cuenta que Goya adquirió la Quinta del Sordo a principios de 1819 y que a mediados de 1824 abandonará España, podemos considerar tres momentos diferentes en el entorno que envolvió la elaboración de las *Pinturas Negras*. El primero de ellos coincide con el primer año de estancia en su nueva residencia, todavía en el periodo absolutista, entre el mes de febrero de 1819 y el mes de marzo de 1820, cuando Fernando VII jura finalmente la Constitución de Cádiz. Por su parte, el segundo periodo se extiende sobre el citado Trienio Liberal, 1820-1823. Pero también debemos considerar, en mi opinión, un tercer y último ciclo que comienza a partir la entrada en España de los Cien Mil Hijos de San Luis —en la primavera de 1823— y concluye con la partida de Goya a Francia realizada a mediados de 1824. A pesar de que el pintor se vio obligado a ocultarse en casa de su amigo José Duaso y Latre —probablemente entre los meses de febrero y mayo de 1824—, estos últimos nueve meses en los que Goya permaneció en su Quinta pudieron ser determinantes para la versión final elaborada por el pintor en las últimas obras de esta serie⁶.

En relación al primer año de estancia del pintor en la Quinta del Sordo, hay que tener en cuenta que realizó diversas reformas en el inmueble, construido por Anselmo Montañés cuando adquirió la propiedad de las tierras el 8 de

⁵ Sirvan de ejemplo sobre dicho enfoque las aportaciones de GLENDINNING, N., «A Solution to the Enigma of Goya's «Emphatic Caprices»: núms. 65-80 of the Disasters of War», en *Apolo*, CVII, n.º 193, Londres, 1978, pp. 186-191. Del mismo autor: *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 60-78.

⁶ Sobre la citada protección recibida por Goya de José Duaso y Latre, véase «La protección de dos amigos aragoneses en 1823: retratos de Ramón Satué y José Duaso», ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, CAI, 1995, pp. 234-236.

noviembre de 1795. Dichas reformas, citadas en la escritura de su adquisición como «mejoras de aumento de la casa», tal y como fue publicado por Sánchez Cantón, estuvieron especialmente destinadas a los aposentos para el personal asignado al cuidado de las tierras, que en conjunto ocupaban en torno a diez hectáreas⁷. También sabemos, en función de la carta dirigida por el pintor al rector del Colegio de San Antón, que Goya entregó en el mes de agosto de ese mismo año los óleos de *La última comunión de San José de Calasanz* y *La oración en el huerto*, de manera que probablemente los realizó en su nueva estancia. Por otro lado, a finales de 1819 se encontraba gravemente enfermo, tal y como indicó en el texto manuscrito de su autorretrato *Goya y su médico Arrieta*, realizado en 1820. Por estos motivos, es muy probable que Goya no tuviera tiempo —durante este primer año— de concluir todas las *Pinturas Negras* en su versión final. Sin embargo, una vez analizados los bocetos aparecidos sobre estas pinturas, ya citados por Brugada en su inventario de las obras, podemos considerar que el pintor bien pudo, cuando menos, proyectar las pinturas de su nueva casa reelaborando todos los paisajes que ya cubrían las paredes la Quinta cuando la adquirió en 1819 [fig. 1].

Esta posibilidad viene confirmada por el carácter de las obras que hallamos en la planta baja de la Quinta del Sordo, pero también por la factura de los paisajes igualmente reelaborados por Goya en la primera planta, sobre los que añadió posteriormente los actuales personajes. De hecho, en el salón principal advertimos una clara resonancia del contexto y de los protagonistas que dieron lugar a los acontecimientos del periodo absolutista de posguerra. Prestemos atención, sobre este último aspecto, a la ordenación de las obras en esta planta, donde podemos aplicar una secuencia temporal en sus contenidos. En dicho proceso, a su vez, se distinguen claramente dos categorías, la femenina y la masculina, que dominan respectivamente el lado izquierdo y el derecho según se entraba en la sala. Recordemos que esta distinción fue adelantada por el pintor e historiador Lawrence Gowing, y corroborada igualmente por Glendinning⁸.

⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., «Cómo vivía Goya. II. Leyenda e Historia de la Quinta del Sordo», en *Archivo Español de Arte*, XIX, Madrid, CSIC, 1946, p. 94. Véase AHPM, P.º 22.786, f. 79 de 1819.

⁸ Véase la reseña crítica de Gowing al respecto de la publicación de Sánchez Cantón: GOWING, L., «Goya and the Black Paintings by F.J. Sánchez Cantón», en *The Burlington Magazine*, vol. 108, n.º 762, Londres, 1966, pp. 487-488, así como GLENDINNING, N., «Las Pinturas Negras», *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992, p. 44.

En las dos pinturas iniciales de este recorrido, a ambos lados de la puerta de entrada, hallamos tanto a *La Leocadia* como al anciano con aspecto de profeta en *Dos viejos* o *Dos frailes*, ensimismados y absortos en sus propios pensamientos, que en la escena de *Dos viejos* vienen alentados explícitamente por el personaje de aspecto diabólico. De manera que en este lugar se representa la reflexión cuyo desenlace o consecuencia observamos en el otro extremo de la sala, es decir, en los actos representados en *Judith y Holofernes*, en el lado femenino, y en *Saturno*, representante del género opuesto en la parte derecha de esta pared.

Entre ellos, el pintor da cuenta del contexto social de este proceso, tanto en *El Aquelarre*, donde se representa el rol de la mujer en sus distintos estratos sociales, como en *La romería de San Isidro*, que muestra igualmente las distintas clases sociales, especialmente de género masculino, reunidas en esta romería nocturna. A ellas debemos añadir la pintura de *Dos viejos comiendo*, probablemente ubicada sobre el dintel de dicha puerta, tal y como acreditó Glendinning. En esta última obra observamos una «lista negra», ya sugerida en su momento por Nodström, que en mi opinión hace una clara referencia a la amenaza que suponía la Inquisición durante este periodo.

Sin embargo, las mujeres representadas en las dos últimas obras de este recorrido, es decir, Judith y la devorada por Saturno, según revela claramente la anatomía de su cuerpo, corren una suerte bien distinta. Recordemos, en relación al eje masculino de esta sala, el *Manifiesto de los persas* contrario a la Constitución de Cádiz que le fue entregado a Fernando VII en Valencia tras la Guerra de la Independencia, donde la mayor parte de los 69 firmantes pertenecían al clero. Por este motivo, considero que dicho influjo ejercido sobre el monarca está representado en *Dos viejos*, si tenemos en cuenta el estatus patriarcal asignado por Goya al anciano de este cuadro, en clara resonancia con el «gobierno paternal» que propone Fernando VII tras su regreso a España. El desenlace pretendido por esta influencia de sesgo diabólico, tal y como revela la fotografía de Laurent [fig. 2], lo hallamos en el otro extremo de la sala, como se ha indicado, cuando Saturno, el padre de la propia Verdad, devora —en mi opinión— a esta figura alegórica que encarna la misma Constitución, tal y como acredita el papel otorgado por Goya a esta alegoría en su obra gráfica y calcográfica de posguerra.

Prestemos atención, en este sentido, a las manos de ambos protagonistas: el anciano de *Dos viejos* y *Saturno*, puesto que las que sujetan el cayado, en clara alusión al bastón de mando del patriarca, son las mismas que finalmente destruyen a la mujer en la escena de *Saturno* [fig. 2]. Este detalle revela un claro nexo entre ambos protagonistas que, sin duda, va más allá de la vejez que com-

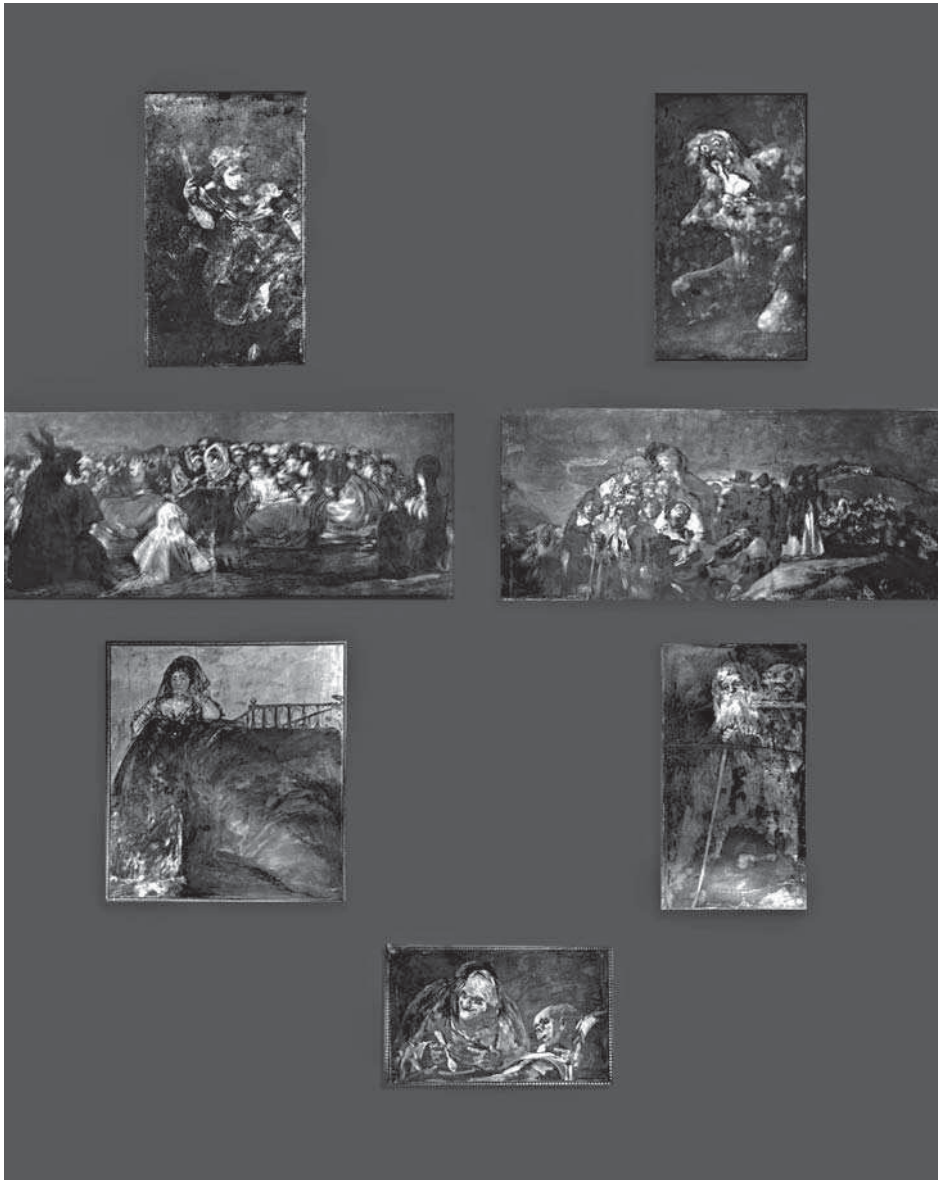


Fig. 1: Francisco de Goya, distribución de las *Pinturas Negras* en la planta baja de la Quinta del Sordo, en función de los citados autores. Fotografías de J. Laurent (detalles), *Sorcière préparant un philtre*, NIM: 06584, *Saturne dévorant un de ses enfants*, NIM: 03194, *Réunion de sorciers*, NIM: 08123, *Sabbat ou réunion de sorciers*, NIM: 08125 y 09217, *Une maja*, NIM: 03195, *Un vieillard*, NIM: 08124, y *Sorciers préparant un breuvage*, NIM: 06585, 1866-73. Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Fig. 2 : Francisco de Goya, Fotografías de J. Laurent (detalles), *Saturne dévorant un de ses enfants* NIM: 03194, y *Un vieillard*, NIM: 08124, 1866-73. Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

parten. De ahí el hilo conductor establecido en los cuadros del lado masculino de la planta baja, y su progresión temporal en función de los acontecimientos que dieron lugar al absolutismo, todavía imperante en el primer año de estancia de Goya en su Quinta.

Pero el recorrido femenino que observamos en el extremo izquierdo de esta planta obtiene un desenlace más bien contrario al anterior, pues la mujer de este cuadro, Judith, resulta triunfadora en la escena, es decir, libera finalmente al pueblo hebreo de su tirano. Recordemos que los ilustrados concurrían en tropel a las representaciones llevadas a cabo por la actriz Rita Luna, retratada por Goya, en las obras *El triunfo de Judit*, de Comella, y *El triunfo de Judit y muerte de Holofernes*, atribuida a Vera Tasis y Villarroel, entre los años 1794 y 1804, tal y como señaló Edith Helman en *Trasmundo de Goya*. Sin duda la muerte del tirano resarcía a los liberales de este periodo, especialmente a los exaltados. De manera que la utilización de este recurso elíptico, especialmente si tenemos en cuenta la resolución de

la escena, implica una clara referencia al triunfo de los liberales en 1820, a pesar de que el tiempo lo revelará como efímero. En mi artículo publicado en el n.º 333 de la revista *Goya* puse de manifiesto la evidente relación de esta obra con el dibujo *Divina razón, no dejes ninguno*, realizado por Goya durante el Trienio Liberal con motivo de la excaustración de clérigos llevada a cabo en este periodo.

En relación con las pinturas del primer piso de la Quinta [fig. 3], considero —tal y como detallaré en próximas publicaciones— que Goya reelaboró los paisajes ya existentes en el piso superior, una vez alojado en su nueva estancia. De modo que fue en un segundo momento, coincidiendo con los cambios imprevistos que se sucedieron tras la entrada en España de los Cien Mil hijos de San Luis, cuando Goya decidió añadir las actuales figuras sobre dichos paisajes.

Si atendemos a los cuadros que se disponían sobre *Judith* y *Saturno* en la planta superior, encontraremos un seguimiento de los avatares políticos y sociales comentados, de manera que las pinturas de *Hombres leyendo* o *Los políticos* y su compañera *Dos mujeres y un hombre* nos hablan del contexto social y sus agentes, al igual que sucede en la planta baja, en estrecha relación con lo escenificado en el resto de las obras de este primer piso. En la obra de *Dos mujeres y un hombre* [fig. 4] vemos representado al pueblo español, nuevamente a través de un ciego, ocupado en los bajos instintos y manipulado por las mujeres que lo acompañan. En realidad, la mujer de la izquierda, según nuestra posición, aprovecha el buen momento de su víctima, en cierto modo estimulado por su compañera, para sustraer el dinero de éste, tal y como revela la dirección de su brazo, cuya mano busca la bolsa del onanista. Recordemos, al respecto, que cuando los liberales llegaron al poder en 1820 sustituyeron los antiguos diezmos por impuestos en metálico, en ocasiones de mayor cuantía que los anteriores. Finalmente, las carantoñas de estas mujeres persiguen, al igual que los distintos gobiernos de este periodo, un fin muy concreto.

Sin embargo, la inflexión que pondrá fin al Trienio Liberal tomó cuerpo en los soldados del duque de Angulema, tal y como los representó Goya a los pies del cuadro de *Asmodea*. Sobre la identidad de ese ejército, en el artículo publicado en el n.º 25 de la revista *Artigrama* adelanté los motivos que subyacen a esta afirmación. Pero la imagen que confirma lo sucedido en este eje del primer piso —formado por *Hombres leyendo*, *Duelo a garrotazos* y *Átropos* o *Las Parcas*— la hallamos en *Hombres leyendo* o *Los políticos*, especialmente en el contenido que el protagonista escribe en un papel [fig. 4].

En esta pintura advertimos un aspecto importante que no se había tenido en cuenta, puesto que el personaje barbado apoya su mano sobre el papel con un gesto que nos indica que está escribiendo, a juzgar por el ángulo de su dedo índice y la convergencia de éste con su dedo angular, tal y como se aprecia con más claridad en

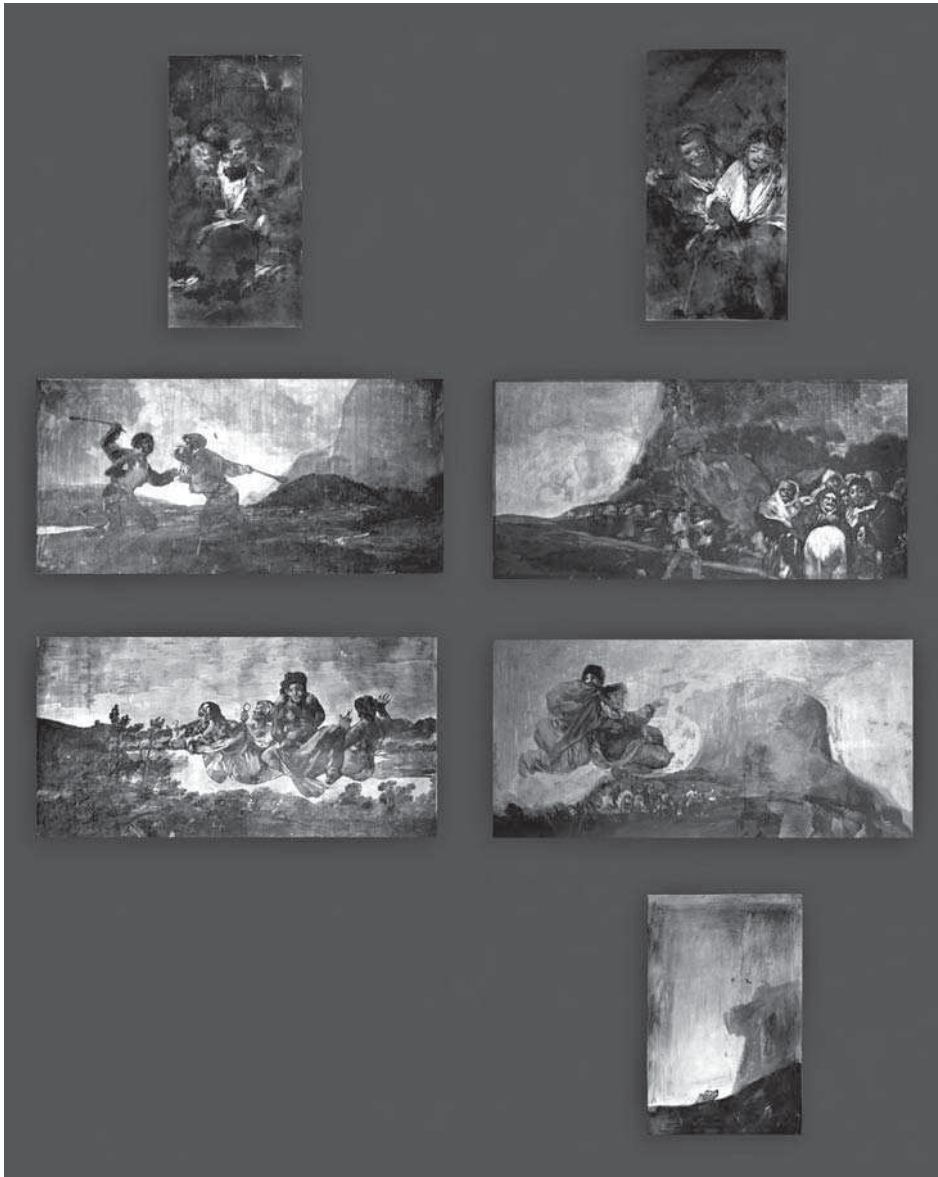


Fig. 3: Francisco de Goya, ordenación de las pinturas de la primera planta en la Quinta del Sordo, en función de los citados autores. Fotografías de J. Laurent (detalles), *Sorcier transformé en bouc*, NIM: 08120, *Sorcière jetant un sort*, NIM: 08126, *Deux pâtres se battant a coups de gourdin*, NIM: 08122, *Arrivée des sorciers au Sabbat*, NIM: 03193, *Sorciers voguant en l'air et opérant des maléficaes*, NIM: 06582, *Sorciers en route pour le Sabbat*, NIM: 08121, *Tête de chien*, NIM: 06583, 1866-73. Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

el detalle de la fotografía de Laurent. Pero también la disposición de su mano sobre el pliego del papel indica que está ejerciendo una cierta presión sobre el mismo, tal y como sucede cuando firmamos o escribimos. Por su parte, el personaje que ocupa el extremo derecho de la composición, según miramos el cuadro, tiene la boca abierta, lo que indica que está dictando o leyendo en voz alta el contenido que su compañero está escribiendo. Se trata, por este motivo, no tanto de una lectura, cuanto de una «escritura» cuyo contenido y elaboración es plenamente compartido por los asistentes de esta reunión.

No obstante, hay otros detalles que nos permiten deducir la naturaleza del contenido volcado sobre este papel, tal y como se desprende del claro aspecto clerical de la prenda asignada por Goya al fraile que está escribiendo. También podemos advertir claramente la parte superior del «hábito» que lleva el monje que lo acompaña a la derecha del cuadro. De manera que —en mi opinión— tanto el ambiente enclaustrado que envuelve la escena como la caracterización de los personajes que elaboran el manuscrito, sugieren claramente una reunión cuyos propósitos eran bien conocidos en este preciso momento, tal y como indican los informes emitidos por la policía francesa y enviados al gobierno de aquel país, que tutelaba la transición política tras la derrota de los liberales en septiembre de 1823. Ante la posibilidad de que en España se implantara un sistema moderado similar al instaurado por Luis XVIII en Francia, tras la entrada del duque de Angulema las sociedades secretas ultra-absolutistas se reúnen en diversos conventos de Madrid a partir del mes de septiembre de 1823, donde escriben diversos «manifestos» que dirigen a la Regencia. J. Fontana reproduce algunos de los informes enviados por la policía al gobierno francés, en los que se pone de relieve lo siguiente: «Hace quince días, esta Junta [apostólica] experimentó una gran alarma, al esparcirse el rumor de que se quería dar una constitución a España [...]. Se mandó noticia de ello a los capítulos, conventos, universidades, etc., para que todos pidan la inquisición y el absolutismo [...]. Estos últimos días se ha enviado a más de 80 frailes franciscanos, misioneros político-apostólicos, para que prediquen la insurrección contra todo lo que no sea absolutismo, frailes e inquisición [...]. Se cree que es de esta misma fuente de donde salen diversos manifestos dirigidos a la regencia. La Junta se reúne desde hace poco tiempo en los conventos de Atocha y de San Bernardino»⁹. El informe de la policía francesa habla claramente de diversos «manifestos» formulados por el clero en dichas Juntas, para presionar a Fernando VII exigiendo la vuelta de la Inquisición y del absolutismo más extremo.

⁹ FONTANA, J., *La crisis del antiguo régimen, 1808-1833*, Barcelona, Crítica, 1983, 2.^a ed. revisada y ampliada, p. 186.

Una vez esclarecido el contexto que da lugar a la elaboración de las obras en la planta superior de la Quinta, la pintura llamada tradicionalmente *Hombres leyendo* o *Los políticos*, bien podría hacer referencia a la elaboración de estos manifiestos, si tenemos en cuenta las evidencias señaladas. Recordemos que un manifiesto de similares características fue realizado, precisamente, con motivo del anterior periodo absolutista de Fernando VII tras la Guerra de la Independencia, tal y como se ha comentado, en el denominado *Manifiesto de los persas*, que le fue entregado al monarca durante su estancia en Valencia, donde firmó la derogación de la Constitución de Cádiz. A juzgar por la composición del nuevo gobierno creado por Fernando VII en 1823, podemos concluir que la presión ejercida por los citados manifiestos tuvo el efecto deseado. No es de extrañar, por este motivo, que el monarca inicie su segunda restauración con un gobierno ultra-absolutista dirigido por su propio confesor, el clérigo Víctor Damián Sáez, que bien podría estar aludido en este cuadro. En función de estas evidencias, y una vez confirmado el verdadero contenido representado en *Hombres leyendo*, sería más adecuado considerar esta obra bajo el título *La escritura*, especialmente si tenemos en cuenta que el actual título obedece a la impresión particular obtenida por el autor francés Charles Yriarte durante su visita a la Quinta del Sordo, publicada en 1867.

Goya representa la naturaleza de este nuevo giro político en *Duelo a garrotazos*, donde observamos el asedio al que serán sometidos los liberales en este preciso momento, tal y como se pone de manifiesto en la caracterización asignada por Goya a los dos personajes de esta escena, según fue adelantado en el citado artículo de la revista *Artígrama*. Frente a ellos, encontramos a los representantes del Antiguo Régimen elaborados por el pintor con la indumentaria propia del siglo XVII en *Paseo del Santo Oficio*, es decir, se trata de una parodia de la España que Goya desea abandonar. El ejército invasor que decide restaurar a este Antiguo Régimen, tras el Congreso de Verona, se despliega en la prolongación de esta pared a los pies de *Asmodea*, de manera que las consecuencias de dicha ocupación se ponen de manifiesto en la figura presa y maniatada por Las Parcas, frente a esta última obra, en clara alusión a los procedimientos de represión llevados a cabo por el régimen absolutista, una vez derrotados los liberales por dicho ejército. Por este motivo, *Átropos* o *Las Parcas* nos ofrece igualmente las consecuencias de la disputa adelantada en la escena de *Duelo a garrotazos*, en el otro extremo de la misma pared.

Frente a estas circunstancias, constatadas por el pintor, solo cabe mirar hacia otro lado, es decir, hacia el exilio, ya fuera del lugar que lo atenazaba, tal y como se representa en *El perro* como conclusión de toda la serie. Pero prestemos atención a la condición visual de esta imagen, y a la razón por la que numerosos autores han considerado esta cabeza —en la que adivinamos asimismo parte del lomo del ani-



Fig. 4 : Francisco de Goya, Fotografías de J. Laurent (detalles), *Sorcier transformé en bouc*, NIM: 08120, *Sorcière jetant un sort*, NIM: 08126, *Sorciers voguant en l'air et opérant des maléfices*, NIM: 06582, *Deux pâtres se battant a coups de gourdin*, NIM: 08122, 1866-73. Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

mal tras ella en la pintura original— como humana, e incluso como un autorretrato de su autor. En mi opinión, ello es debido al lugar ocupado en el espacio compositivo, dado que es precisamente la ubicación de su rostro en el deslinde incierto entre la tierra y el cielo, el factor que le confiere la categoría humana. Las *Pinturas Negras* nos hablan, por tanto, de los límites, pero no siempre dichos límites se presentan como inexorables, de modo que en la obra de *El perro* lo inapelable viene determinado por las circunstancias, es decir, por la condición en la que está sumido, lo que no implica en modo alguno un límite insuperable.

No es ésta la condición de *El perro*, a pesar de que muchos autores han querido ver en esta pintura un simple adelanto del hundimiento definitivo del animal. Por el contrario, opino que tanto su impotencia, como la angustia que de ella se deriva, son fruto de su obstinación. Y esta última cualidad, precisamente, es la que garantiza su permanencia. Nos hallamos, por tanto, frente a una dialéctica ancestral que subyace con especial elocuencia a la escena representada en *El perro*. Este empeño, expresado por el gesto del animal que alza su cabeza, lo distingue de la pretendida melancolía propuesta en algunos enfoques, dado que mira hacia delante y su dialéctica la establece con la libertad, encarnada con elocuencia por las figuras de las aves en pleno vuelo. Por esta razón, el pintor abandona su país, del mismo modo que *El perro* mira ya hacia otro lugar fuera del escenario habitado por el resto de las *Pinturas Negras*.

Probablemente Goya, en este momento, prepara los pormenores de su partida a Francia, y decide comenzar de nuevo. Según indican algunas fuentes documentales de este periodo el pintor se encuentra ya solo en su Quinta, de modo que todo indica que Goya bien pudo llevar a cabo las últimas pinturas de esta serie en absoluta soledad, a partir de la primavera de 1823. Esta circunstancia gravita, en mi opinión, con especial intensidad sobre la pintura de *El perro*. La soledad manifiesta como conclusión del último cuadro de la serie, ha sido considerada por diversos autores, pero expresada con especial claridad por Antonio Saura. El pintor oscense interpreta *El perro* como un autorretrato del propio Goya, pero se pregunta: «¿Y si todo ello, a un tiempo, se hubiera hecho posible en la imaginación del pintor cuando decidió despojar su pintura de todo lo accesorio para fijar esencialmente una infinita soledad?»¹⁰.

Goya se asfixia en España, pues debemos recordar que sus amigos, aquellos que han sobrevivido a la guerra como Moratín, se encuentran ya en Burdeos. De modo que, al igual que la figura de *El perro*, tiene su mirada y sus propósitos

¹⁰ SAURA, A., «El perro de Goya», *Fijeza Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, pp. 306-308.



Fig. 5: Francisco de Goya, Fotografía de J. Laurent, *Tête de chien*, NIM: 06583, 1866-73. Archivo Ruíz Vernacci, Fototeca del IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

fuera del espacio en el que habita. La dialéctica entre los extremos del espacio escénico establecido en esta obra se dispone sobre la vertical, a diferencia de lo que ocurre en las obras grandes de la serie. De este modo se representa la radical oposición entre la prisión que implica el escenario en el que está inmerso el perro y la libertad que, sin duda, encarnan las aves en vuelo. Por este motivo, considero que la presencia de estas aves en modo alguno le confiere un sesgo pintoresco a la escena, tal y como han señalado algunos autores. Por el contrario, opino que nos hallamos ante la primera representación del concepto contemporáneo de libertad, realizada un siglo antes de que Picasso escenificara dicho concepto con sus célebres palomas.

El talud en el que está sumido el animal, tal y como afirma el pintor en este último cuadro, representa los impedimentos que lo envuelven, pero estos no se refieren tanto a las circunstancias particulares de su autor, cuanto a un lugar común. En este sentido, nos comenta Antonio Saura en el citado libro: «No soy solamente un perro, sino también su propio autor y todos cuantos me contemplan», de ahí la trascendencia que hace de este cuadro una obra contemporánea. Sin embargo, la España contemporánea nace, tal y como observamos en estas obras, bajo la disyuntiva entre la razón y lo irracional, entre el sentido común y las pasiones, que hace inviable la posibilidad de una tercera España, es decir, la de la inteligencia y la concordia, solo apuntada tímidamente, aunque de manera eficaz, en los años setenta del siglo pasado. Tal y como le sucederá apenas un siglo después a Ramón J. Sender, Goya es consciente de que habita en un no-lugar, imposible por repudiado desde ambos extremos de la balanza política. Tal vez sea la independencia que ha acompañado indefectiblemente a las figuras más lúcidas de nuestra historia, la que ha resultado intolerable para los sectores políticos interesados de nuestro país.

Sin duda nos hallamos ante uno de los creadores más obstinados de cuantos haya dado la historia del arte. Recordemos que en este periodo, a pesar de que Goya había logrado todos sus propósitos en el terreno profesional, el mundo en el que habitaba se desmorona a su alrededor. Cuando elabora la pintura de *El perro* ya ha decidido abandonar España, de modo que se enfrenta a un nuevo obstáculo, si cabe más rotundo considerando su edad, 78 años. Esta última rampa escenificada en *El perro* tiene su desenlace y conclusión en el autorretrato que el pintor realiza cuando llega a Burdeos¹¹.

¹¹ F. GOYA, *Autorretrato*, 1824, pluma y tinta sepia sobre papel, 7 x 8,1 cm, Museo del Prado, Madrid.

En él Goya nos dice que ha logrado superar aquel talud que lo atenazaba, y vuelve a mostrar «su mejor perfil» —que nos recuerda el que inauguraba sus *Caprichos*—, es decir, el que expresa el orgullo de un artista que ha logrado mantener a salvo su libertad y, en consecuencia, su dignidad.

UNA ÉPOCA CONVULSA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA A TRAVÉS DE LA FIGURA DE GOYA EN EL CINE

EVA OTERO VÁZQUEZ¹

(Universidad de Santiago de Compostela)

Resumen. El mundo del audiovisual se ha interesado por la figura del pintor Francisco de Goya y Lucientes en una cantidad respetable de proyectos. El cine de ficción, con sus *biopics*, rinde homenaje al artista bajo numerosos títulos; la televisión ha acercado su biografía y su arte a muchos hogares a través de las diferentes series que lo han tomado como inspiración; y el documental, con su carácter didáctico, se ha referido a la obra del pintor en varias ocasiones. Esta comunicación propone un análisis de la época en la que transcurrió la vida de Goya y de la sociedad en la que desarrolló la actividad artística que lo ha llevado a ocupar un lugar preferente dentro de la Historia del Arte; un estudio que considera estos aspectos desde la visión que el cine nos plantea.

Palabras clave. Pintura, cine, Goya, Guerra de la Independencia.

Abstract. The audiovisual world has been interested in the figure of the painter Francisco de Goya y Lucientes in a considerable amount of projects. Fiction films, through their biopics, pay homage to the artist under numerous titles; television has brought his life and art to many homes through the various series inspired by him; and the documentaries, with their didactic characteristics, have referred to the work of the painter on several occasions. This paper proposes an analysis of the age in which the life of Goya happened and the society in which he developed his artistic activity that led him to occupy a prominent place in Art History; a study that considers these aspects from the vision that the cinema presents us.

Key words. Painting, cinema, Goya, War of Independence.

¹ heba_otero@yahoo.es

LA CREACIÓN DEL PERSONAJE

«Cuando nació Goya, el 30 de marzo de 1746, todavía le quedaban unos meses de vida a Felipe V; conoció los reinados de Fernando VI, Carlos III, Carlos IV, José Bonaparte y Fernando VII; percibió los afanes renovadores del despotismo ilustrado y seguramente participó en las algaradas callejeras provocadas, en 1776, por el motín de Esquilache. Tuvo noticia de las corrientes ideológicas que sirvieron de caldo de cultivo a la Revolución Francesa y debió sentirse conmocionado por los acontecimientos que se sucedieron tras la Toma de la Bastilla el 14 de julio de 1789, cuando tenía cuarenta y tres años y le quedaban casi otros tantos de vida. Entre dos siglos, al margen de los traumas personales que le acarrearón la terrible sordera, vivió las corruptelas cortesanas arbitradas por Godoy. Entre 1808 y 1814, hubo de padecer intensamente la visión de una España desgarrada por la Guerra de la Independencia con esperanzadores paréntesis. La llegada de Fernando VII, abriendo el sexenio absolutista, debió producirle profunda frustración. Y es muy posible que el trienio constitucional (1820-1823) acabara desencantándole. Restablecido el absolutismo, casi octogenario, todavía tuvo arrestos para elegir el camino del exilio muriendo en Burdeos el 16 de abril de 1828»².

El profesor Pita Andrade resume de esta manera los ochenta y dos años de vida del pintor de Fuendetodos. Una vida que, como resume este texto, estaría fuertemente marcada por los acontecimientos políticos y sus consecuencias sociales. Estos aspectos están reflejados en cada uno de los filmes en los que el personaje de Goya es protagonista, aunque no constituye en ninguno de ellos el argumento principal de la historia filmada.

Si la complejidad y la riqueza cultural que el cine nos ofrece desde un punto de vista estético es fruto de contribuciones artísticas diversas tales como la literatura, la pintura, la fotografía o la música, no es de extrañar que en la formación del personaje cinematográfico de Goya hayan influido otros factores que contribuyeron a su popularidad, entre los que cobran especial protagonismo la leyenda romántica y la reconstrucción del pasado a través de su pintura.

La ponencia del Doctor Joaquín Álvarez Barrientos: «La construcción de Goya: usos y abusos», recogida en esta publicación, es una exposición magnífica de datos clave para entender el carácter y la personalidad que con el paso del tiempo adquirió el pintor y que le otorgó el perfil con el que ha pasado a

² PITA ANDRADE, J.M., «Sobre las ideas liberales de Goya», en Soledad Arredondo *et al.* (org.), *Homenaje a Elena Catena*. Madrid, Editorial Castalia, 2001, pp. 413-423: espec. p. 414.

la posteridad³. De ellos podemos señalar aquellos que el cine ha considerado a lo largo de su historia, cuya primera aparición del pintor situamos en el filme *El dos de mayo* (José Buchs, 1928), como testigo de los sucesos acaecidos en Madrid en esta fecha pero, en los sucesivos *biopic* tendrán cabida otros rasgos que la historiografía, primero la francesa y luego la española, han aportado al respecto: el Goya satírico, desafiante y crítico con la jerarquía y con los valores de la sociedad, el carácter antiacadémico de su pintura, su identificación con el pueblo español, la vinculación con el mundo del toro y su faceta como torero, el valor y la destreza con las armas, su enemistad con las órdenes religiosas, o su romance obsesivo y apasionado con la Duquesa de Alba.

En este texto vamos a centrarnos en el papel de Goya como testigo y, para ello, traemos a colación tres títulos en los que la mirada del pintor presencia tres sucesos diferentes: *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) y *Los fantasmas de Goya* (*Goya's Ghost*, Milos Forman, 2006). En el primero hablamos de un pintor joven inmerso en la casa de Alba y, por lo tanto, observador de las cuestiones personales de la Duquesa entre las que destacan sus conflictos con la reina María Luisa; Saura apuesta por el testimonio en primera persona, por lo que es Goya, anciano y exiliado, el que a través de la memoria hace un recorrido por su vida. De ella extraemos dos momentos clave: la muerte de Cayetana de Alba, similar en cuanto a entramado a los hechos relatados por Bigas Luna⁴, y la Guerra de la Independencia. *Los fantasmas de Goya* centra su atención en las injusticias llevadas a cabo por el Santo Oficio y también, como en el caso anterior, en la entrada de los franceses y sus consecuencias.

GOYA ENTRE ARISTÓCRATAS: LA DUQUESA DE ALBA

El reflejo de la sociedad que vive a caballo entre los siglos XVIII y XIX que nos ofrecen Bigas Luna y Carlos Saura respectivamente en los ejemplos que traemos a colación, es fruto de una mirada subjetiva sobre la época a tratar. El análisis político y social al que podríamos someter a ambas películas por encuadrarse dentro del género histórico es muy limitado ya que, debido a las licencias personales que incorporan ambos cineastas, la Historia se convierte en un mero escenario sobre el que situar el quehacer de sus personajes.

³ GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1983.

⁴ OTERO VÁZQUEZ, E., «Un pintor de película: Francisco de Goya en el cine», en Gloria Camarero (directora), *II Congreso internacional de historia y cine: la biografía filmica*. Madrid, 2011.

No vamos a adentrarnos en la problemática Cine-Historia ni en los conflictos surgidos entre historiadores y cineastas, pero es interesante señalar un texto del profesor Robert A. Rosenstone en relación a este tema donde plantea que «debemos dejar de anhelar que las películas se conviertan en el espejo de una realidad desaparecida que nos muestran el pasado tal y como fue. Las “películas históricas de ficción” no son, ni serán, nunca “precisas” de la misma manera que los libros (dicen ser), independientemente del número de asesores históricos que se consulten para trabajar en un proyecto y la atención que se preste a sus recomendaciones. ¿Cómo podrían ser las mismas normas (y cómo quieren que sean) si precisamente el objetivo de la película es añadir movimiento, color, sonido y trama al pasado?»⁵.

Volavérunt muestra una corte española en la que las intrigas, los odios y las relaciones de alcoba entre sus protagonistas ocupan el primer plano de la narración, dejando a un lado los acontecimientos históricos⁶ de los que formaron parte figuras tan destacables como la reina María Luisa de Parma, la Duquesa de Alba o el Primer Ministro Manuel Godoy. Partiendo de esto, la encrucijada pasional que aquí se nos relata podría tener lugar en cualquier época y dentro de los muros de cualquier vivienda, no necesariamente de un palacio. Pero es precisamente la ambientación palatina, junto con los decorados, el vestuario y los exteriores, la que nos lleva a considerar *Volavérunt* como un filme de Historia.

En *Goya en Burdeos* el planteamiento es totalmente distinto. A pesar de que el tema está tratado de una manera libre, la posibilidad de acercarnos a la película desde un punto de vista histórico, apoyado a su vez por una magnífica figuración y un espléndido *atrezzo*, es viable en el trabajo de Saura, pero no podemos olvidar que los acontecimientos del pasado están relatados por un anciano de ochenta y dos años al que comienza a fallarle la memoria y que, por tratarse de una crónica narrada en primera persona, está teñida de la subjetividad que otorgan las experiencias personales.

Es decir, mientras que en *Volavérunt* se nos presenta un políptico de personajes en continua lucha de intereses dentro de una corte decadente, *Goya en Burdeos* recoge el testimonio de un personaje —el pintor de Fuendetodos— y

⁵ ROSENSTONE, R.A., *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, pp. 10-11.

⁶ A pesar de esto, resulta interesante señalar cómo el filme ha sido utilizado para ilustrar esta etapa de la vida del pintor. Durante la exposición celebrada en el Museo del Prado en el año 2008 bajo el título *Goya en tiempos de guerra* se proyectó la película para «enriquecer la visita a la exposición» tal y como publica el *Diario Directo* bajo el titular *Llega al Prado Volavérunt, un retrato de la época de Goya* (www.diariodirecto.com, 20 de mayo de 2008).

su visión de esta sociedad. Partiendo de estas premisas, no consideramos oportuno profundizar en cuestiones políticas ya que la «crónica social» y el choque cultural entre lo español castizo y las costumbres francesas e italianas importadas por una corte extranjera son los aspectos que mejor definen el ambiente en el que se mueve Goya.

La mayor parte de las escenas de *Volavérunt* tienen lugar en las residencias de la Duquesa de Alba, en las que predominan las decoraciones barroquizantes propias de la cultura francesa que impera en las altas esferas de la sociedad y en las que se respiran algunas de las costumbres del país vecino⁷. Es una corte caracterizada por su riqueza y los excesos que de ella se derivan y en la que la noble será víctima de la envidia que despierta.

Cayetana se muestra ante el espectador con una personalidad dúplice. Hacia el exterior se presenta como una persona bondadosa, despreocupada y alegre, alejada de la importancia que los demás conceden a sus lujos y riquezas. Frente a este vitalismo, entre los muros de su palacio, la falta de amor, la soledad y la pérdida de belleza y juventud caracterizan a una mujer triste y amargada. Esta última es la Duquesa que conocen los que con ella conviven y entre los que se encuentra Goya.

La caracterización con la que Bigas Luna provee al personaje interpretado por Aitana Sánchez Gijón difiere de la imagen que sobre la aristócrata nos ofrecen las crónicas de la época, según las cuales estaríamos ante una mujer que simpatiza con el pueblo, involucrada en fiestas y acontecimientos populares⁸, y alejada del afrancesamiento en el que se envuelve el resto de la nobleza. En *Volavérunt* la única referencia a la vinculación de Cayetana con lo popular es la relación de ésta con cantantes, toreros y pintores, comensales a los que invita al que será su último banquete. Todo lo demás: la indumentaria, la decoración y las costumbres, nos remiten a la cultura importada y desarrollada por los Borbones.

⁷ PAYÁN, M.J., *El cine español actual*, Madrid, Ediciones JC, 2001, p. 79. En una entrevista a Bigas Luna, el cineasta comenta que «*Volavérunt* es una película en la que se explica todo un discurso histórico, toda una época española con influencias italianas, francesas, un fresco de finales del siglo XVIII en España, pero sobre todo donde se está contando una historia de amor, de humanidades, de emociones que se cuentan a través de la mirada».

⁸ RODRIGO, A., *Figuras y estampas del Madrid Goyesco*, Madrid, El Avapiés, 1987, p. 78. Recoge una carta que el conde de Carpio envía a su mujer en la que leemos «Da memorias a la de Alba y una lección de paso sobre su conducta y juicio, y si no lo tomase, peor para ella, y no echo la culpa a los defensores del juicio, sino a ella, que en vez de discurrir lo que tiene a su cuenta y debe hacer, emplea el tiempo agradablemente por aquellos instantes en cantar tiranas y envidiar a las majas».

Frente a este mundo cortesano afrancesado convive otro en el que destacan los gustos y costumbres del pueblo español. Los *majos* y las *majas*, con su gusto por la fiesta al aire libre, en baile en forma de fandangos, boleros y seguidillas, y el cante, sumado a unas vestiduras que le son propias —imágenes de las que se hace eco el costumbrismo romántico— caracterizan a este sector de la sociedad. Como representante de este ambiente castizo incluimos a Pepita Tudó.

Caracterizada como una gitana de Cádiz, Pepita Tudó representa la antítesis de Cayetana. Con su danza enamora perdidamente al Primer Ministro, con el que permanecerá a pesar del matrimonio de éste con María Teresa de Borbón y Vallabriga. Las relaciones entre ambas son cordiales, pero no amistosas —las dos están enamoradas de Godoy—, una rivalidad que se manifiesta especialmente en la violencia interpretativa del fandango que comparten en la última fiesta de la Duquesa. La noble, portando indumentaria francesa, marca los primeros pasos provistos de la delicadeza que le otorga su estirpe, acostumbrada a los minués y las contradanzas, un baile al que contraataca la fuerza expresiva de Pepita, descalza y ataviada con un traje popular, convirtiéndose la danza, potenciada por las miradas que se dedican, en una lucha entre las dos mujeres. La ganadora de este artístico conflicto es la protegida de Godoy, que se alza no sólo como vencedora de lo español sino también como ganadora del corazón del Favorito. Esta interpretación, junto con las canciones burlescas entonadas por algunos de los embriagados asistentes a la fiesta en el palacio de la Duquesa la noche de su fallecimiento, son las únicas referencias a la música popular, ya que entre este estamento predominan las composiciones de cámara y las representaciones de ópera bufa⁹.

Carlos Saura apuesta por la Cayetana española y caracteriza a Maribel Verdú con los rasgos y vestiduras con los que Goya retratará a la de Alba en lienzos como *La duquesa de Alba vestida de blanco* (1795, Colección Fundación Casa de Alba) o *La duquesa de Alba vestida de negro* (1797, Hispanic Society of America). Además, como aseguran las crónicas de la época, estamos ante una mujer ligada al pueblo, que acude a fiestas a orillas del Manzanares y que, en el Salón

⁹ PÉREZ DÍAZ, P., «Los fandangos de Boccherini y Dionisio Aguado», en Marco Mangani, Elizabeth Le Guin, Jaime Tortella (eds.), *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*, Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2006, p. 136. Atendiendo a la prensa madrileña entre los años 1795 y 1805, señala que es fácil encontrar artículos que claman contra la pérdida de identidad de la música española debido a las influencias extranjeras y cómo esta pérdida de identidad se puede extrapolar a cuestiones políticas, sociales, artísticas y también al modo de vestir.

de los Osuna, contraponen su belleza castiza al refinamiento de los miriñaques y maquillajes importados de Francia. Sumado a esto, el personaje de Saura difiere del de Bigas Luna en el carácter que le imprime: estamos ante una mujer caprichosa, acostumbrada a mandar y dotada de una fuerte personalidad.

Con respecto a la muerte de la aristócrata, ambos cineastas defienden el envenenamiento, maquinado por la reina y ejecutado por Godoy, como causante del óbito, y ofrecen al espectador la misma visión de los hechos: la Duquesa retorciéndose de dolor en el lecho en el que perderá la vida. Las rivalidades entre ellas son de sobra conocidas y forman parte de la Historia del momento. Lady Holland se hace eco de las malas relaciones de ambas en uno de sus escritos: «murió el pasado verano, supuestamente envenenada [...] Era muy guapa, popular, y por su atracción con la alta sociedad era objeto de celos para el más poderoso [...] La Duquesa fue siempre objeto de celos y envidia por parte de la Gran Dama; su belleza, popularidad, gracia, riqueza y rango corroían su corazón»¹⁰. Este aspecto sobresale en *Volavérunt*, en la que el director catalán filma alguna de las anécdotas que pasaron a la posteridad: las relaciones con los mismos galanes y amantes —en este caso con el llamado Príncipe de la Paz—, y la ocurrencia de la Duquesa de vestir a sus criadas con la misma indumentaria que portaba la reina de España. A esto tenemos que sumar la envidia que la regente sentía por la colección de joyas de su rival, con la que se hizo mediante un decreto real tras la muerte de ésta¹¹.

GOYA ENTRE EL PUEBLO: LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

El legado artístico de Francisco de Goya y Lucientes lo ha convertido popularmente en testigo presencial de uno de los episodios más crueles de la Historia de España: la mal llamada Guerra de la Independencia. Los grabados *Los Desastres de la Guerra* (1810-1815) y los lienzos *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* (1814, Museo del Prado) y *El tres de mayo* o *Los fusilamientos en la montaña del príncipe Pío* (1810, Museo del Prado) han sido utilizados como ilustración de la contienda en numerosos textos históricos y filmicos. El impacto de su obra va más allá de la filmación biográfica del artista, ya que podemos rastrear su influencia en películas de distintas épocas como *Agustina de Aragón*

¹⁰ CALVO MATURANA, A.J., *María Luisa de Parma: reina de España, esclava del mito*. Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 154-155.

¹¹ MENA MARQUÉS, M.B., *La duquesa de Alba, «musa» de Goya. El mito y la historia*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, p. 240.

(Juan de Orduña, 1950), en la que se recrea el lienzo *Los fusilamientos del tres de mayo*, *El fantasma de la libertad* (1974), cuya secuencia inicial se refiere a la misma obra, o *El lápiz del carpintero* (*O lapis do carpinteiro*, Antón Reixa, 2003) que, aunque no ofrece una personificación directa del cuadro, evidencia la vinculación con el mismo. Precisamente, la utilización de la obra de Goya — especialmente las *Pinturas Negras* y *Los Desastres de la guerra*— como denuncia política vinculada a una determinada ideología es presumible en algunas películas del cine español, destacando Luis Buñuel y Carlos Saura¹² como máximo exponente¹³ pero, la incursión en este campo merecería un artículo aparte.

Siguiendo con el tema que nos ocupa: la guerra de la Independencia y sus consecuencias, ejemplificaremos esta exposición con los filmes *Goya en Burdeos* y *Los fantasmas de Goya*. En la película de Saura, el pintor relata este episodio desde la distancia en la senectud de su vida, mientras que Forman plantea un personaje prácticamente mudo y absorto que vive los sucesos en presente.

Desde su lecho de muerte, un anciano agonizante se remite a los hechos y habla de una época siniestra donde la ignorancia, las intrigas y la corrupción se adueñaron de todo. Se define a sí mismo como liberal y defiende la revolución del pueblo porque «la invasión de un ejército extranjero en busca de su propio beneficio, la imposición de un nuevo monarca y más tarde la desfachatez de que un hermano de Napoleón dirigiese sus destinos»¹⁴ colmó su paciencia.

El *flash-back* es el recurso utilizado para jugar con el tiempo, pero esa vuelta al pasado sorprende al espectador por la originalidad y la maestría con la que está realizada la secuencia. Las imágenes nos remiten a *Los Desastres de la guerra* a modo de *tableaux vivants*. Se narra la invasión del ejército francés y la defensa del pueblo español, unas escenas de extraordinaria violencia, terror y muerte que Saura, con la colaboración del grupo teatral La Fura dels Baus, el fotógrafo Vittorio Storaro y el músico Roque Baños, infundieron de color y drama en la

¹² OTERO VÁZQUEZ, E., «Goya-Saura-Storaro: tres artistas en el Séptimo arte», *Latente*, 7, La Laguna, Universidad de la Laguna, 2011, pp. 107-121: espec. pp. 113-115. Extrapolado a un contexto ajeno, es interesante la inspiración en la obra de Goya en el filme *Tango* (1998), donde los grabados y los lienzos citados serán el referente compositivo para una coreografía que interpreta las torturas y crímenes de la dictadura argentina.

¹³ KINDER, M., *Blood cinema. The reconstruction of National Identity in Spain*, California, University Press, 1993; ARUMÍ, E., «Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine», *Film-Historia*, 3, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1996, pp. 247-276, son algunos de los autores que se fijan en este tema.

¹⁴ Palabras textuales del personaje de Goya en *Goya en Burdeos*.

pantalla; una creatividad colectiva que, por medio de una continua interacción, da lugar a la puesta en escena de tan magistral secuencia.

Para su realización eligen diecisiete grabados que, puestos uno detrás de otro, conforman una serie teatral: 44: *Yo lo vi*; 39: *Grande hazaña con muertos*; 70: *No saben el camino*; 16: *Se aprovechan*; 28: *Populacho*; 15: *Y no hay remedio*; 50: *Aun podrán servir*; 52: *No llegan a tiempo*; 30: *Estragos de la guerra*; 29: *Lo merecía*; 14: *Duro es el paso!*; 26: *No se puede mirar*; 21: *Será lo mismo*; 22: *Tanto y más*; 64: *Carretadas al cementerio*.

En *Los fantasmas de Goya*, la Guerra de la Independencia es un hecho prácticamente anecdótico dentro del filme que transcurre de forma confusa. La película gira en torno a la vida del inquisidor Lorenzo Casamares y, aunque la figura del artista en sí no es trascendental en el argumento, sí lo es su obra. Este protagonismo se aprecia desde los primeros minutos del filme, en los títulos de crédito, que utilizan como fondo diversos grabados de la serie *Los Caprichos*. Una obra de gran notoriedad que ya se vende en Toledo, Salamanca, Sevilla, Cádiz, Roma y México y que representa satíricamente la sociedad española de finales del siglo XVIII, sobre todo la nobleza y el clero, y donde ocupa un lugar especial la temática de la brujería. La popularidad de los aguafuertes provoca una gran preocupación al Tribunal de la Inquisición, lo que conlleva el endurecimiento de los castigos por herejía y la búsqueda incesante de pecadores.

Goya observa cómo el Santo Oficio celebra su cometido en la persona de una de sus modelos a la que acusan de hereje por prácticas judías basándose en la negativa de ésta a comer carne de cerdo. El castigo impuesto es la tortura y la reclusión, un encierro en el que recibe las visitas del inquisidor Lorenzo Casamares¹⁵, protagonista del film, con el que estrecha relaciones y del cual queda embarazada.

Con la entrada de los franceses en Madrid, el pintor es testigo de las olas de violencia en las calles. Las imágenes que ilustran los hechos son deudoras directas de los *Desastres de la Guerra*: navajazos, fusilamientos, violaciones... Goya da gracias a Dios por «poder ser testigo y dejar en el recuerdo lo que aquí está sucediendo» y, mientras pronuncia estas palabras, se suceden en la pantalla las representaciones que lo atestiguan: el Desastre 15: *Y no hay remedio*, el 32: *Por que?*; el 33: *Que hai que hacer mas?*; el 39: *Grande hazaña con muertos* y el 36: *Tan poco*.

¹⁵ GONZÁLEZ HERRAN, J.M., «La literatura del exilio romántico español», *Los fantasmas de Goya* (2006) de Milos Forman y Jean-Claude Carrière en http://www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_10/gonzalez_herran.pdf.

Napoleón abole la Inquisición en 1808 e Inés, al igual que los demás presos, es puesta en libertad. Casamares, convertido al movimiento, es el encargado de promulgar y pregonar las ideas de libertad, igualdad y fraternidad. Pero esta etapa revolucionaria será breve y con la llegada de Fernando VII al poder y la reinstauración del Santo Oficio, el afrancesado será ajusticiado y dado muerte a garrote. Entre el público, Goya toma notas que nos traen al recuerdo el Desastre 34: *Por una nabaja*.

Con los tres ejemplos filmicos considerados a lo largo de estas páginas hemos visto cómo la obra de Goya ha forjado el carácter del artista que popularmente hoy conocemos. El Goya testigo, como si de un cronista de época se tratara, es aprovechado en los tres filmes atendiendo a distintas etapas de su vida y en cada una de ellas se ha resaltado la enorme capacidad observadora del pintor.

GOYA Y SU CONTEXTO



Sección Segunda

GOYA: CONTEXTO ARTÍSTICO



PONENCIAS

LA ESTELA DE GOYA

VALERIANO BOZAL

Resumen. La modernidad de Goya no radica sólo en las influencias estilísticas, evidentes, sobre el expresionismo, el decadentismo «fin de siglo», o el surrealismo, también y sobre todo en la creación de «mundos» que son característicos del mundo moderno: la sátira propia de los *Caprichos*, la subjetividad individual en los retratos y el autorretrato, la crueldad de la violencia tal como la percibimos en las pinturas sobre motivos de la Guerra de la Independencia y en las estampas de los *Desastres de la guerra* o en los dibujos que aluden al primer período absolutista de Fernando VII, la cerrazón de lo grotesco que aparecía ya en los *Caprichos* y alcanza todo su protagonismo en los *Disparates* y las *Pinturas negras*, así como en muchos de los dibujos de Burdeos. Este planteamiento obliga a revisar los tópicos historiográficos al uso, pues Goya inaugura territorios que, más allá de las obvias influencias estilísticas, transitarán otros artistas y constituyen marca de la cultura contemporánea, no solo de la pintura.

Palabras clave. Goya, modernidad, influencias, pintoresco, grotesco.

Abstract. Goya's modernity not only lies in his patent stylistic influences on expressionism, fin-de-siècle decadentism or surrealism but, above all, in the creation of «worlds» that already characterize our modern world: the satire of the *Caprichos*, the individual subjectivity of his portraits and self-portraits, the violence of cruelty rendered in his paintings on the Peninsular Wars and in the etchings of the *Desastres* or in the drawings of Ferdinand VII first absolutist reign, the asphyxiating atmosphere of the grotesque that already emerged in the *Caprichos* and that reaches its full extension in the *Disparates* and the *Pinturas Negras* as well as in many drawings of the Bordeaux years. This suggestion forces a revision of many current historiographical commonplaces, as Goya, beyond his obvious stylistic influences, is seen as exploring and inaugurating new territories that will be later trodden by other artists and that define not only contemporary painting but contemporary culture itself.

Keywords. Goya, modernity, influences, picturesque, grotesque.

1.

Los historiadores estamos acostumbrados a analizar la influencia de un artista en atención a sus aspectos estilísticos y técnicos y sus motivos iconográficos. En el caso de Francisco Goya, a pesar de su antigüedad, continúa siendo esencial el trabajo de Enrique Lafuente Ferrari, «La situación y la estela del arte de Goya», en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, publicado en 1947 (Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte), pero redactado bastante antes. Ahora bien, en el caso del artista aragonés la definición estilística de su lenguaje no parece una tarea fácil. Dejando al margen sus obras iniciales, los cartones para tapices pueden considerarse en su mayoría, pero no todos, muestras de un singular Rococó que, creo, tuvo en Paret y Alcázar su más precisa expresión. Pero sería aventurado extender esta calificación estilística a obras posteriores, a pinturas como las que hizo por *capricho e invención* y envió a Bernardo de Iriarte en 1794, a los retratos que realiza a partir del que representa a *Sebastián Martínez* (1792), a los dibujos de los álbumes de *Sanlúcar* (1796 o 1797) y *Madrid* (1797 y 1798), y a las estampas de los *Caprichos* (1799). Tampoco las pinturas religiosas, Cádiz (1796-1797) y Madrid (1798) admiten ese calificativo estilístico.

¿Cuál admiten? No me atrevo a emplear ninguno de los conocidos. Es cierto que se conservan algunos elementos rococó, especialmente en el cromatismo de los retratos, pero éstos tienen ya poco que ver con el Rococó. Nada le deben los dibujos y las estampas, tampoco las pinturas murales. Se ha hablado de expresionismo a propósito de las estampas, incluso de surrealismo, pero, al margen de que algunos artistas conocidos de estos movimientos contemporáneos pudieran encontrar inspiración en Goya —no dudo que sucede así— parece que semejantes calificativos caracterizan poco y mal su obra, y lo hacen a destiempo. Posiblemente sea esa la razón por la que se ha preferido hablar de pintoresquismo —una categoría no estilística, sino estética—, si bien, espero, nadie considerará el retrato de *Jovellanos* (1798) como una muestra de pintoresquismo, y dudo mucho de que semejante término agote la brillantez de los *Caprichos*, con ser estos pintorescos, o de retratos como el de *La marquesa de la Solana* (ca. 1794-1795), *La condesa de Chinchón* (ca. 1800) o *Bartolomé Sureda* (ca. 1804), para citar solamente tres obras maestras. Dejando a un lado, ahora, los cartones, el pintoresquismo puede predicarse de las estampas de los *Caprichos* y de algunos dibujos, pero en modo alguno es pauta que permita comprender a y gozar de Goya.

Si esto es así, y creo firmemente que es así —lo cual, como se verá de inmediato, no niega que Goya represente costumbres y acontecimientos cotidianos—, entonces el perfil que a lo largo de los siglos XIX y XX ha adquirido lo goyesco,

en ocasiones en la pintura de Alenza, Lameyer y Lucas, en otras como referente ideológico de una cierta identidad española —que todavía se utiliza en muchos renglones de la cultura popular, aunque en este campo sea mayor el recuerdo de los cartones—, o bien limita y empobrece la obra y la influencia de Goya, o bien responde a un planteamiento ideológico que, también en este caso, la empobrece.

No es fácil ponerle una etiqueta estilística a su obra. No es un pintor rococó, tampoco neoclásico, y no es un pintor romántico, aunque de todo haya en su obra, extensa, de lo que se sirve con gran libertad y a lo que no se pliega nunca (punto éste en el que después coincidirá Picasso, esponja para todas las tendencias del arte de su tiempo, y de otros, pero dispuesto a no firmar ninguna de sus tendencias). Aún más, si tratamos de plantear su influencia en estos términos, aunque saltamos por encima de los tres lenguajes pictóricos —culturales— que dominaron en los muchos años que vivió, encontraremos serias dificultades. Es cierto que, por otra parte, pueden rastrearse elementos impresionistas y expresionistas en sus obras, que los surrealistas encontrarán mucha de su fantasía, como los decadentistas, pero estas consideraciones no hacen sino mantener la cuestión en los límites de la historia del arte más o menos académica, que es historia de los estilos. Con ser esta muy importante, no hay que ignorarlo, difícilmente da cuenta de lo que el maestro aragonés es para nosotros, para nuestra sensibilidad, para Antonio Saura, para Arnulf Rainer, para el propio Picasso. Ninguno de estos artistas, y muchos otros que pueden nombrarse, continúan a Goya en el marco del lenguaje, lo que, además, sería impropio dado el tiempo y el cambio de mundo acontecidos, mas no por eso dejan de estar en la estela de Goya.

2.

Esta insuficiencia —pues de insuficiencia, teórica e historiográfica, se trata— de las categorías estilísticas y estéticas convencionales para dar cuenta de las mencionadas afinidades, es la que nos impulsó a Concha Lomba y a mí a organizar una exposición, *Goya y el mundo moderno* (Zaragoza y Milán, 2008 y 2010) en la que los motivos o temas de referencia eran distintos. Uno de los textos aparecidos en el catálogo de la exposición, el firmado por Antonio Muñoz Molina, «El atrevimiento de mirar», puede ser un buen punto de partida para mi explicación. Decía allí el novelista que Goya lo pintaba todo, que nada escapaba a su mirada. Creo que eso es cierto y es algo que lo diferencia de otros artistas del momento y, desde luego, de artistas anteriores a él. No es un pintor religioso, pero hay obras religiosas en su producción; no es pintor de costumbres, pero la cotidianidad ocupa un lugar importante en su trabajo, nunca la

deja a un lado; no es pintor de historia, pero la historia penetra, implícita —en el retrato de *Jovellanos*, por ejemplo, en el de Godoy como *Príncipe de la Paz* (1801), en los retratos reales, en los dibujos sobre la violencia inquisitorial o la violencia contra los liberales, en los «caprichos enfáticos» de los *Desastres*, en dibujos alegóricos como el dedicado a *La guerra* (1824-1828), en *El coloso* (1808-1818), en algunas de sus *Pinturas negras* (1819-1824)— y explícitamente —en los *Fusilamientos* (1814) y los *Mamelucos* (1814), en los *Desastres* (1810-¿1815?/1863)—; no es un pintor de fantasías, pero hay toda la fantasía que se desee en los *Caprichos* (1799) y en los *Disparates* (1815-¿1823?/1864), además de las numerosas pinturas con motivos de brujería o los dibujos en los que aparecen frailes y viejos bailarines; no es un pintor de retratos, no es un retratista, pero suyos son, me atrevo a decir, los mejores retratos de nuestra pintura; no es un pintor de naturalezas muertas, pero difícilmente encontraremos naturalezas muertas mejores que las que realizó entre 1808 y 1811, durante la Guerra de la Independencia.

Lo pintó todo. Pero su pintura va más allá de la estricta representación mimética: Goya interpretó todo, reflexionó en sus pinturas, dibujos y grabados sobre lo pintado, dibujado y grabado. El *Album C*, considerado habitualmente como un diario visual, tiene muy amplia cronología, Gassier lo data entre los primeros años del siglo XIX y 1824, cuando marcha a Burdeos. Este álbum de dibujos, con leyendas al pie, elaboradas quizá en tertulias o reuniones con sus amigos, es un verdadero diario de la realidad española y de la realidad humana. En este punto, como digo, se liberó de las limitaciones que imponía la tradición y, ya fuese en los encargos, ya por gusto, reflexionó visualmente sobre todo lo que estaba a su alcance. Dejó de ser un pintor tradicional y pasó a ser un artista moderno, no un pintor filósofo —no escribió tratado alguno y no redactó discursos sobre la pintura o la escultura: su memoria sobre la enseñanza de la pintura es lo suficientemente breve como para no convertirlo en un pintor filósofo. Goya reflexionó con las imágenes de sus pinturas, dibujos y grabados, y en esto es un pintor extremadamente moderno, bien próximo a nuestra sensibilidad y a nuestro modo de entender la actividad artística e intelectual. Nadie dirá que Picasso o Miró son pintores de esto o aquello, que lo es Paul Klee, Ensor o Kirchner, Beckmann, y eso aunque algunos de estos artistas se decanten más por unos motivos que por otros.

Pintarlo todo es un paso importante para descolgarse de la tradición, más lo es el segundo, interpretarlo, reflexionar libremente sobre ello, y, más todavía, el tercero, hacerlo sobre aquellos motivos y de aquellas maneras que más nos afectan personalmente. No al dictado de una institución, sean la corte, la iglesia o la academia, ni al dictado de las pautas marcadas por un género —pautas que, sin embargo, sí están presentes en muchos de los cartones o en el *Crucificado*

(1780) que hizo para la Academia de Bellas Artes de San Fernando—, sino libremente, en atención a lo que le interesaba y emocionaba, en atención a la belleza que era capaz de crear.

Estas son las razones que nos empujaron a ordenar la exposición antes citada en temas que abrían mundos a nuestra sensibilidad: el de la temporalidad cotidiana y la vida de todos los días, en la que debe incluirse el deseo de ser retratado y de autorretratarse, el de verse como se es (se cree o se pretende que se es) o como nos ven; el de lo cómico y lo grotesco, que deforma para ver mejor y para ver verdad allí donde hay mistificación; el de la violencia en todas sus formas e intensidad; el mundo del grito. Permítaseme decir algunas cosas sobre estos mundos antes de analizar qué quiero decir con el término «mundo». Es posible que así quede más claro.

3.

Para los artistas e intelectuales rococó, neoclásicos y románticos, el mundo cotidiano podía ser un mundo *interesante* y, en cuanto tal, *pintoresco*. Su dignidad estética no tenía por qué depender de la idealidad de la belleza o de la idealidad de la religión. Es interesante cuando por su variedad y vivacidad, por su diversidad y vitalidad, por lo curioso de sus motivos —personajes, lugares, acciones— suscita nuestro interés y satisface nuestra curiosidad. Es interesante cuando, próximo, y por tanto accesible a todos, resulta novedoso, llamativo y original. Fueron interesantes los oficios callejeros y sus gritos cuando el desarrollo de la ciudad los trajo a las vidas de sus moradores, también los bandoleros fueron interesantes en su exotismo, al igual que las bailarinas y los bailarines que protagonizaron estampas y cartones. Fueron interesantes los viejos oficios y los viejos personajes, con sus gritos, cuando, como se dice en *Los españoles pintados por sí mismos* —secuela de los ingleses y de los franceses— empezaron a desaparecer. En todos estos casos, lo que se pintaba, dibujaba y grababa eran las acciones de las personas, sus trajes e indumentarias, su apariencia, sus actitudes, valiosas por sí mismas y no por un eventual carácter alegórico que remitiese a otro orden. Acciones, trajes, tipos, lugares, etc., eran «hechos» del mundo real, pero el pintor, los pintores, los hicieron interesantes para un público que tenía interés, curiosidad por ellos: ese fue su significado a partir de ahora, interesantes, pintorescos.

En este punto conviene decir que también el neoclasicismo se plegó a lo interesante y no se limitó a la alegoría winckelmanniana. En ocasiones con ánimo de corregir, pero ese ánimo, que en literatura se aprecia bien en la obra

de Diderot no menos que en la de Voltaire, no oculta lo que de interesante puede haber, muy al contrario, lo pone en primer término. Hogarth puede representar históricas cómicas y David escenas alegóricas, que en sí mismas son interesantes y conducen nuestra curiosidad a la vida pasada, y ambos pintan retratos en los que plasman la personalidad individual de los retratados, a veces, como el caso de David, de sí mismo, *Autorretrato* (1791, Firenze, Galleria degli Uffizi), por ejemplo, una concepción que se desarrolla en la novela stendhaliana, en sus héroes tan ambiciosos como fracasados, y en la pintura de Delacroix, *Autorretrato* (1842, Firenze, Galleria degli Uffizi), y, desde luego, en Goya. (Aquí, un inciso. Siempre ha sido llamativo el realismo verista de la pintura neoclásica de la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX, y, en parecido sentido, la persistencia de formas neoclásicas en pintores que, como Géricault, ya son románticos. Quizá podamos encontrar una explicación en la importancia que ha adquirido el interés por la realidad concreta, un interés que, una vez suscitado, no desaparece, presente incluso en las escenas de pretensión transcendental: David es el ejemplo mayor, también la pintura neodavidiana estudiada por Thomas Crow¹; la preocupación por una adecuada representación de los interiores clásicos, muebles, columnas, textiles, etc., no deja de ser una manifestación de esa pretensión realista, que no se conforma con la iconografía tradicional del clasicismo renacentista.)

Los retratos de Goya no están exentos de las notas propias del género: indumentarias y poses indican el estatus del retratado o retratada, pero hay rasgos que son propios del artista: la belleza de su luz y de su cromatismo no eliminan las irregularidades del rostro, en el que adivinamos el paso del tiempo y, también, su personalidad. Admiramos el tocado de *La marquesa de la Solana* (ca. 1794-95), el gran florón rosado, la transparencia de los velos —pocas veces se ha llegado a una belleza semejante—, los grises en los que sitúa a la figura, grises que parecen acordes con, o son expresivos de, su personalidad, pero ésta es manifiesta en una mirada que «corrige», por así decirlo, lo incorrecto de sus facciones. No importa mucho que sean incorrectas, su belleza es la de su vida, la del instante de vida en que el artista supo captarla. La belleza de *La condesa de Chinchón* (ca. 1800) es la belleza de su melancolía en el esplendor de su embarazo, como una gran concha de toques blancos que nadie ha sabido pintar como Goya: su estado de ánimo hace referencia a una vida que, sabemos, llevó con pesar. La melancolía no impide la dignidad de *Jovellanos*, y la dignidad de

¹ CROW, T., *Emulación. La formación de los artistas para la Francia revolucionaria*, Madrid, Machado Libros, 2002.

ministro no empece la melancolía: tal es el talante de un ilustrado en los años de una primavera que, dirigida por alguien a quien desprecia, Manuel Godoy, durará bien poco. El instante de vida captado en la actitud, el gesto, el mismo cromatismo que define el lugar, es, en la personalidad individual del retratado, un instante de tiempo.

Tampoco en los autorretratos rehuye Goya el compromiso consigo mismo. En el que conserva la Academia de Bellas Artes de San Fernando (ca. 1794-95), es un pintor que trabaja y también un intelectual con recado de escribir sobre la mesa. En el *Autorretrato con tricornio* (ca. 1785-1795) es el ciudadano maduro tocado por el tiempo, que se ha ensañado en él en el *Autorretrato* con gafas que conserva el museo de Castres, 1797-1800, pero no en el orgulloso pintor que abre los *Caprichos* en 1799. En el *Autorretrato* que pinta en 1815 el paso del tiempo es decisivo: no es un intelectual ni un pintor, tampoco un personaje romántico, un artista, por ejemplo, es, literalmente, una persona de cierta edad y notable energía, recia. Es el equilibrio entre el verismo casi literal —el que revela, por ejemplo, la mendacidad de Fernando—, la belleza pictórica de las figuras y del entorno —¡qué decir del manto del monarca en *Fernando VII con manto real* (1814), de la banda azul y blanca, del armiño, de la empuñadura de la espada!— y la representación de la personalidad individual del retratado, ese equilibrio es el que hace de Goya el más grande retratista de su tiempo y uno de los más grandes de la historia del arte.

El paso del tiempo marca indefectiblemente la condición de la carne y de la piel, su tactilidad, incluso, tal como podemos ver si comparamos los dos retratos de *Leandro Fernández de Moratín*, el de 1799 y el de 1824, es marca en las manos y el rostro de *Juan Bautista de Muguiro* (1827). No se dice del paso del tiempo que sea interesante, sin embargo es lo más interesante de lo que nos pasa, aquello que más interés suscita en la vida real.

4.

Muchas de las imágenes creadas por Goya son pintorescas e interesantes a primera vista. No me cabe duda alguna, pero creo que el concepto no da buena cuenta de lo que son. Antes de nada, algunas palabras sobre el concepto: lo pintoresco es valioso en el mundo moderno, primero en la sociedad urbanizada de los Países Bajos, pero no en el gusto artístico italiano —ámbito en el que incluye el español y, no en todos los aspectos, el francés—, después, ya en el siglo XVIII, como categoría estética y del gusto, en las sociedades modernas. Antes no había sido estimado, incluso había sido criticado, respondía a la curiosidad

que mantiene nuestro espíritu a ras de tierra y con ello se satisface, eludiendo, ignorando o distrayendo de la trascendencia: ahora se valora precisamente por la satisfacción que produce. Y por sí solo, conviene repetirlo, es valioso, es gozoso. Nuestro país no fue ajeno a este gusto, tal como ponen de relieve las colecciones de «gritos» y de trajes, los cartones para tapices con temas españoles, etc., aunque estuvo más retrasado en el tiempo que Francia, Italia o Inglaterra.

La segunda cuestión que cabe afirmar a propósito de lo pintoresco quizá no sea tan fácilmente admitida: tras un primer momento en el que se gozó solo, se gozó de los oficios y de los personajes, la galantería y los bailes, se gozó convirtiendo a las damas en divinidades mitológicas y a éstas en damas, también en figuras exóticas, tras un primer momento, sin que desapareciese esta posibilidad, este gusto —que se mantuvo en el costumbrismo romántico de la primera mitad del siglo XIX—, lo pintoresco e interesante se convirtió en marco para imágenes que desbordan sus límites. Es, por ejemplo, el caso de Daumier, en pintura y en ilustración —el rasgo que, además, distingue a Daumier de otros ilustradores franceses, sólo pintorescos—, el de Stendhal en la literatura, pues difícilmente comprenderíamos a Sorel sin el marco interesante que describe el autor de *Rojo y negro*. Su potencia e intensidad es tal que ha permanecido vigente, como marco, hasta el siglo XX, primero en la novela de Flaubert, también en la novela estadounidense, y me atrevo a decir que hay mucho de pintoresco en el mundo que Joyce creó en *Ulises*.

Pues bien, sucede algo similar en la obra de Goya. Lo pintoresco protagoniza la mayor parte de los cartones para tapices y pinturas realizados en ese tiempo, luego no desaparece, está muy presente en los *Caprichos* y en los dibujos del *Album C*, pero Goya va más allá. Entonces se perfila como marco. Marco para la sátira, en primer lugar, marco para lo grotesco, para la representación de la violencia y de la irracionalidad. Esta condición de marco revela su importancia: el artista aragonés se mantiene, con lo pintoresco, a ras de tierra.

Este «a ras de tierra», que en el costumbrismo es valioso por sí mismo —y, como tal, término o significado último de la imagen—, es rasgo constante en todas las obras de Goya, pero no significado último. Dos ejemplos bien conocidos, que todos encontrarán en su memoria, ponen de relieve la nota a la que deseo referirme. *El afilador* y *La aguadora*, obras pintadas entre 1808 y 1812, que conserva el Museo de Budapest, son dos figuras bien conocidas del inventario costumbrista. Afiladores y aguadoras son tipos que, con naranjeras, aguadores y vendedores de todas clases compartieron las colecciones de «gritos» del siglo XVIII y primera parte del XIX. Ahora bien, ¿son estos de Goya dos tipos de costumbres o son algo más? Responder a este interrogante ha conducido

a pensar que se trata de dos personajes ligados a la Guerra de la Independencia, tanto en lo que respecta a la figura masculina como a la femenina. El uso del cuchillo fue propio de los resistentes, que aluden a él en numerosas ocasiones, y su propiedad constituye una de las razones que contemplan los franceses para la represión, la detención, el encarcelamiento e incluso la ejecución sumaria, tal como la pinta Goya en los *Fusilamientos*². Para el caso de *La aguadora* quizá sea más difícil averiguar su condición, no hay elemento iconográfico alguno que permita contemplarla como protagonista en la contienda —sí sabemos que las mujeres tuvieron en ella un papel destacado (Goya representó a la que se supone puede ser Agustina de Aragón en una de las estampas de los *Desastres*)—, salvo la actitud desafiante, que permite hablar de una patriota (pero el gesto puede explicarse sin necesidad de recurrir a este argumento).

No interesa tanto ahora precisar cuál sea la condición de ambos —lo que depende en buena medida del momento en el que se pintaron—, cuanto señalar que calificarlos de *tipos* los empequeñece, no solo porque puedan ser patriotas —y, en ese caso, mucho más que *tipos* de un género—, sino porque esta noción, *tipo*, se ajusta mal al carácter individual que sus miradas y gestos expresan. Individuos en un tiempo y lugar determinados, que, sin embargo, no se especifican.

Lo que deseo remarcar con todo esto es que el mundo del costumbrismo, un mundo moderno, es necesario pero no suficiente para explicar la obra de Goya y que si éste tuvo en cuenta las costumbres y los tipos, pintándolos en los cartones para tapices, no se satisfizo después con sus estricta representación (pero no los ignoró, constituyen la base sobre la que se crea cualquier figura «a ras de tierra»). La trayectoria del pintor Goya en los años en los que realiza los cartones, 1775-1792, se caracteriza por un progreso constante en la representación de la viveza cotidiana, sin por ello despreciar las pautas de la composición pictórica tal como Mengs las había expuesto, pautas que por lo general van «en contra» de esa viveza. Ni siquiera en la representación de escenas tan «fantásticas» como las que aparecen en los *Disparates* o en las *Pinturas negras* olvidó ese costumbrismo a ras de tierra. Se recordará en éstas *La romería de San Isidro*, por

² Ronald Fraser cita la carta del sargento mayor del ejército napoleónico Carré, del 8 de abril de 1810: «La gente no duda en matar en pleno día a un soldado que se tropiecen por la calle... En Sevilla mataron a un soldado del 88 Regimiento, tenía más de treinta cuchilladas desde la cabeza hasta el vientre, este soldado estaba borracho, y se le echaron encima en pleno mediodía... morimos con los más crueles tormentos. Cometten las más atroces barbaridades. Cortan las orejas y las partes nobles y se las meten en la boca». FRASER, R., *La maldita guerra de España. Historia social de la guerra de la Independencia, 1808-1814*, Barcelona, Crítica, p. 650.

ejemplo, o el *Paseo del Santo Oficio*, y en aquéllos el verismo de *Disparate ridículo* o de *Disparate cruel*, todo lo cual nos hace sino indicar el apego de Goya por eso que llamamos realidad cotidiana, por la condición de lo real cotidiano, no solo por la anécdota cotidiana.

5.

Otros mundos se construyen en o sobre esa condición. El de lo grotesco, por ejemplo, en el pintoresquismo de los locos vistos en Burdeos o, antes, en España. El de lo grotesco del carnaval que aparece en *Disparate de carnaval* o en *El entierro de la sardina* (h. 1918-19), y que está presente también en numerosos dibujos. El mundo de la violencia, en la extrema crueldad de los *Desastres*, en grados como hasta ahora nadie había presentado y sin justificación alguna que la legitime, pero también en pinturas próximas a las estampas, aquellas en las que muestra las ejecuciones en cuevas o el canibalismo de personajes identificados como iroqueses. La violencia de la Inquisición, también, y la que se perpetra contra los liberales y los heterodoxos, todos aquellos que escapan al orden establecido y por escapar a él.

Ningún artista llevó la violencia hasta tales extremos, hizo a las víctimas sus protagonistas y mostró el carácter intrínsecamente humano de la misma. Ningún otro suscitó una respuesta que solo podía ser la del grito —y esta es la razón por la que incluimos una sección con este motivo—. Goya no pintó, dibujó o grabó figuras gritando, aunque sí al borde del grito —el primero de los *Desastres*, *Tristes presentimientos*, también aquel otro, *Nada. Ello dirá*, el dramático Cristo de *Cristo en el huerto de los olivos* (1819)—, pero sí pintó, dibujó y grabó muchas escenas que incitan a gritar: se recordarán las brutales ejecuciones, empalamientos, descuartizamientos, bombardeos sobre la población civil, etc. de los *Desastres*, el terror de algunos *Disparates*, la violencia del *Duelo a garrotazos*, etc. Ante tanta extrema desmesura solo parece posible gritar. Ninguna justificación puede satisfacer a las víctimas, ninguna legitimación, moral, religiosa, política, puede argumentarse. El grito surge en el límite de la violencia perpetrada. Este grito será motivo de las pinturas de Saura, De Kooning, Picasso, de las esculturas de González, el grito de Appel y de Jorn, Millares, Rainer, Kiefer, etc. Al hacerlo, al gritar pictóricamente, crearon un mundo que, alternativo, dice la verdad del nuestro.

Se me dirá, y se me dirá con mucha razón, que Goya no ha inventado la representación de la violencia, ni siquiera de la violencia extrema, tampoco ha sido el primero que ha creado las imágenes de lo grotesco, también es cierto que

otros artistas pintaron escenas que pueden suscitar gritos y desesperación: el *Crucificado* de Grünewald es el ejemplo más obvio. Esto es así. Goya no ha sido el primero que ha pintado estos temas, participan de la tradición de la historia de nuestra pintura: la violencia extrema protagoniza el martirio de muchas pinturas de santos, pero en todos esa violencia, la del martirio, tiene un sentido que la legitima, un sentido transcendental, no es «a ras de tierra». Por esta razón no considero esa violencia religiosa radical, aunque sea extrema: después tendrá su premio el martirizado (y esa es la razón ejemplar por la que muchos mártires asisten impávidos a su martirio). La que es propia de los *Desastres* y los *Disparates*, de las *Pinturas negras*, no tendrá premio alguno. Tampoco habrá premio alguno, progreso o felicidad en el discurrir histórico, ni siquiera en los momentos, creo que, felices de Burdeos, cuando ha escapado del terror absolutista, ni siquiera entonces es posible hablar de felicidad o progreso: las imágenes de dibujos y litografías ponen ante nuestros ojos acontecimientos de la vida cotidiana de la ciudad francesa —entre los que se incluye la guillotina— y recuerdos de la vida española, muchas veces crueles: disciplinantes, corridas de toros con muertos y heridos, exclaustrados, etc. La felicidad y el progreso brillan, sin embargo, en un dibujo paradójico y bien conocido: *Aun aprendo*. El «aun» remite al transcurso del tiempo, habla de la vejez y del tiempo que falta. Nunca se dijo tanto con una simple palabra.

La historia y las batallas, los enfrentamientos que otros pintores trataron como un fenómeno estético, un hecho histórico crucial, la legitimación de una figura jerárquica, su apoteosis —la pintura napoleónica es fundamental en este sentido, a ella me he referido en diversas ocasiones— adquiere en la pintura y los grabados de Goya la perspectiva de las víctimas, y estas se comportan «a ras de tierra»: se resisten, huyen, son masacradas, mueren en el hambre madrileño, etc., nunca son retóricas. La historia tiene un epílogo grotesco en los «caprichos enfáticos» de los *Desastres*: la fábula de los animales le permite una crítica radical. Los *Disparates*, realizados en los mismos años, muestran lo grotesco de la situación vivida y las *Pinturas negras* lo introducen en la sala de estar: ¿podríamos soportar nosotros la presencia de esas pinturas en nuestras paredes?

La novedad de los mundos pintados por Goya no radica en la índole de tales mundos, que ya habían hecho acto de presencia, unos más que otros, en la historia de la pintura, sino en la perspectiva y sentido que ofrecen, en la eliminación de cualquier tipo de transcendencia, religiosa, política o moral. La propia insistencia en lo grotesco alude más a lo cerrado del mundo que se representa con sorna que a una eventual crítica que podría cambiarlo: ¿alguien puede pensar en un mundo abierto al cambio contemplando los *Disparates*?

Este es el rasgo que hace de Goya un pintor moderno: los mundos que abre son mundos cerrados, sin dioses (y solo de forma ocasional con el dios del progreso como esperanza), dirán después los filósofos, nos permiten contemplar con perspectiva bien diferente de la tradicional los motivos similares que otros mundos transcendentales —en el ámbito de la religión, el retrato, la pintura de historia y la sátira— ya crearon. De esta manera «resitúan» el pasado y crean ámbitos para ese futuro que los artistas harán suyo.

6.

En lo anterior he utilizado el término «mundo» en dos sentidos. Los acontecimientos, personajes, lugares, objetos, que encontramos cotidianamente constituyen un mundo de hechos. Como tales se dan y se dieron y, como tales, ofrecen, por decirlo así, material para la representación pictórica. Pueden ser ignorados, y muchas veces lo fueron, considerados temas menores, como tales se calificaron en la jerarquía de los géneros las naturalezas muertas o la representación de menesterosos. Pero al hacerlo o al considerarlos temas menores pasaron a ser hechos con un determinado interés, o desinterés, es decir, pasaron a formar parte de un mundo intencional, ya no son simples hechos. Son hechos *para* alguien, para una colectividad y para los miembros de la colectividad, con un concreto y significado valor (o falta de valor), adquieren un sentido que relacionan unos «hechos» con otros (y semejante relación es lo que permite hablar de «mundo»). Esta es la segunda acepción del término «mundo» (puesto que nos movemos en un mundo de hechos, de acontecimientos, personajes, acciones, lugares, paisajes, que contemplamos, en los que intervenimos, nos resulta difícil pensar en hechos carentes de significado, de hechos al margen del ámbito de la intencionalidad).

Cuál sea el valor, estimación, significado de ese mundo es cuestión que, en lo que ahora nos interesa, compete a la pintura —y, naturalmente, no solo a ella—, es en la pintura, el dibujo y el grabado donde apreciamos semejante concreción. Olvida los hechos, los destaca, los ordena, los dota de relieve o falta de él, los singulariza en una dirección u otra. Un mendigo, en principio una persona que está ahí, en el mundo real, alguien que carece de medios y suele pedir limosna, puede concebirse como una figura deforme y esa deformidad afectar a su naturaleza moral, no solo física, pero también como un personaje interesante, pintoresco. El mendigo, pienso en las estampas de Callot, adquiere una fisonomía intencional cuando la pintura o el grabado lo interpretan al representarlo. La intencionalidad se desprende de la imagen, no tiene por qué

coincidir necesariamente con la intención del artista, que puede ser muy variada, incluso de orden distinto al que nosotros llamamos artístico o estético: el artista puede representar la figura con intención de moralizar, por ejemplo, de ridiculizar o de divertir, pero no necesariamente ha de ser así (en cualquier caso, cuál sea esa intención es algo que debe decirnos la figura misma).

La estela de Goya, tal como la he contemplado en todo lo anterior y en la aludida exposición, hace referencia a esta segunda acepción de «mundo». Cuando digo que el artista aragonés abre mundos nuevos no pretendo afirmar que se ocupe de hechos nuevos —lo hace cuando tales hechos nuevos acontecen—, me refiero a la novedad de su significado, al rasgo que relaciona los hechos individuales y permite hablar de mundo: un sistema de hechos relacionados con un significado propio. Cabe decir que Goya inaugura territorios por los que transitarán otros artistas, más allá de las obvias diferencias estilísticas. Es el marco de esa concreta intencionalidad el espacio histórico que Goya abre, y esa es la marca de su estela. Los historiadores han venido en llamarla modernidad o mundo moderno.

Las pinturas, dibujos y grabados significan, los de Goya significan que hay otros puntos de vista para la violencia, lo grotesco y la temporalidad que no son los tradicionales: que, desde el punto de vista de las víctimas, la violencia no es legítima, que lo grotesco puede desvelar lo que permanecía oculto y que la temporalidad es rasgo fundamental de nuestra existencia, de nuestra subjetividad y nuestra vida cotidiana. Esta versión del mundo se opone a versiones anteriores, aquellas en las que se legitima o, al menos, justifica la violencia por razones políticas, morales, religiosas, sociales, etc., cuando lo grotesco solo es comicidad y la temporalidad se redime en la atemporalidad de un horizonte transcendental. Estas versiones anteriores son «versiones antiguas», no modernas, aunque algunas de ellas continúen teniendo vigencia en grupos sociales determinados y en ideologías igualmente concretas, que todavía hoy las defienden y hacen suyas.

Desde un punto de vista filosófico, al que se apunta en la utilización de términos como «mundo», «versiones», «intencionalidad», etc., me inclino más por Nelson Goodman que por Martin Heidegger. Es bien conocida la reflexión del filósofo alemán sobre el origen de la obra de arte y, en concreto, sobre el cuadro en el que Van Gogh pintó unas botas. En las botas, en el hueco de las botas, afirma Heidegger, se abre un mundo, alienta la tierra que pisa la campesina y el trabajo que realiza, se abre el mundo de la campesina, del cual quizá ella no ha tomado conciencia: pisa la tierra pero no piensa en la tierra que pisa. Su mundo se abre, para nosotros, en el cuadro pintado por Van Gogh. Sin embargo,

la disquisición del filósofo sobre la condición de la obra de arte más allá de su naturaleza de cosa entre otras no nos permite concluir lo que a propósito de la pintura se dice en la reflexión. Podría decirse algo distinto, por ejemplo, que el cuadro abre no un mundo sino una versión del mundo, incluso una versión que nada tendría que ver con ésta, pues, como sabemos, las botas pintadas por el artista no son las de una campesina sino las del propio Van Gogh.

Ahora bien, decir que no abre un mundo sino una versión del mundo implica ponernos de parte de Goodman y cuestionar una de las tesis centrales del filósofo alemán: la verdad como *aletheia*, una nota que permite sustancializar la obra de arte y afirmar un mundo, no sus versiones, punto central que distingue a uno de otro y que permite hablar a Goodman de interpretación y no de verdad, de ejemplificar y mostrar y no de *aletheia*, de percibir y no de «descubrir» o «revelar». Solo en este caso, aceptando que nos encontramos ante versiones, cabe explicar la mencionada coexistencia entre versiones antiguas y modernas de la violencia, lo grotesco y la temporalidad. Solo en este caso se nos permite elegir más allá del éxtasis y la entrega a la que la reflexión heideggeriana conduce.

DE DIBUJOS, ESTAMPAS Y FANTASMAGORÍAS EN LA VIDA DE GOYA. APUNTES PARA UN SEMINARIO SOBRE GOYA Y SU CONTEXTO

JUAN CARRETE PARRONDO¹
(Doctor en Historia)

Resumen. En 1814 se estableció en la Corte madrileña el naturalista Juan Mieg (Basilea, 1779-Madrid, 1859), profesor de física del Real Gabinete de Física y Química, preceptor de los príncipes, boticario honorario de cámara, y autor de dos libros singulares sobre magia, en concreto sobre las fantasmagorías: *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las máquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brugerías de esta naturaleza* (Madrid, 1821) y *El brujo en sociedad, ó sea, breve instrucción para aprender a ejecutar con destreza muchos juegos de manos y otras varias suertes curiosas y divertidas* (Madrid, 1839). Para Juan Mieg «la fantasmagoría o el arte de hacer aparecer fantasmas, espectros y otros espíritus por medios artificiales, es una de las más bellas experiencias de la física recreativa cuando se ejecuta con todas las ilusiones que pueden suministrar la óptica, la mecánica, la electricidad, la acústica y la química». La interrogante propuesta es ¿qué relación pudo tener Goya con Juan Mieg?

La visión se completa con una relación de espectáculos de fantasmagorías que tuvieron lugar en Madrid de 1806 a 1819. A Goya de quien conocemos que estaba familiarizado con la cámara oscura, ¿le interesaron estos temas? ¿Se sirvió de este lenguaje? ¿Los *Disparates* tienen algo que ver con las fantasmagorías?

Palabras clave. Mieg, Goya, Disparates, Fantasmagoría.

Abstract. In 1814 Juan Mieg (Basilea, 1779-Madrid, 1859) established himself in the Spanish court, he was a physics professor from the «Real Gabinete de Física y Química», a private tutor of the princes, a honorary apothecary of the chamber and the author of two of the most singular books about magic, specifically about the phantasmagorias: *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las máquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brugerías de esta naturaleza* (Madrid, 1821) and *El brujo en sociedad, ó sea, breve instrucción para aprender a ejecutar con destreza muchos juegos de manos y otras varias suertes curiosas y divertidas* (Madrid, 1839). For Juan Mieg «phantasmagoria, or the art of making disappear phantoms, spectres and other spirits,

¹ juan.carrete@telefonica.net

using artificial means, is one of the most beautiful experiences of recreational physics when it is executed with all the illusions that optics, mechanics, electricity, acoustics and chemistry can produce». The questioning proposal is then which relation could Goya have with Juan Mieg? The question is completed with an account of phantasmagorias shows that took place in Madrid between 1806 and 1819. As we know, Goya was familiarised with the camera obscura, was he interested by these themes? Did he use this language? Are the *Disparates* related with the phantasmagorias?

Keywords. Mieg, Goya, Disparates, Phantasmagoria.

Trataré que esta intervención se ajuste —dentro de lo posible— al formato de seminario, tratando de unir la investigación y la docencia activa. Ofreceré una información no elaborada, con la finalidad de que los seminaristas puedan elaborar resultados con sus propios medios en un ambiente de recíproca colaboración. Así pues me dirijo a los inscritos en este «Seminario Internacional sobre Goya y su contexto» no para presentar conclusiones, sino para sembrar dudas e interrogantes.

En cuanto al contenido me limitaré al periodo temporal muy acotado y a la vez muy complejo, la época en que Goya realizó la serie de los *Disparates*.

Una cuestión previa: la especial relevancia que cobran los dibujos y las estampas de Goya en el plano de lo autobiográfico, en cuanto que no son obras de encargo. Y por otro lado el interés de analizar la finalidad de algunos de sus dibujos, que podríamos dividirlos en dos grandes conjuntos:

1. Apuntes y dibujos preparatorios que llegaron a convertirse en grabados.
2. Apuntes y dibujos que se realizaron con la intención de que se convirtieran en grabados, pero que nunca lo llegaron a ser. En caso de que se hubieran dado este tipo de dibujos y apuntes quizá se pudieran «descubrir» nuevas series de estampas, que nunca lo llegaron a ser.

Esta última suposición tendría un interés añadido, pues hay una gran diferencia en la intencionalidad de realizar un dibujo como fin último, o realizarlo con el fin de que se convierta en grabado. El grabado tiene la finalidad de la difusión y de la multiplicación por medio de sucesivas tiradas. El dibujo es pieza única y por lo tanto de escasa difusión. El dibujo es a la estampa, lo que el manuscrito al libro impreso.

Los dibujos y estampas de Goya podemos considerarlas como su autobiografía en imágenes que a la vez van acompañadas de breve texto. Autobiografía intelectual inmersa en el contexto de la crónica de la época.

Otro aspecto a considerar es que las series de estampas de Goya son auténticos libros, pues se concibieron y se presentaron al público (excepto la *Tauromaquia*) encuadrados y sin posibilidad de adquirirlos como estampas sueltas. Los títulos de estos libros podrían haber sido:

Libro de las estampas de asuntos caprichosos, 80 hojas.

Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte, 64 hojas.

Otros caprichos enfáticos, 19 hojas.

Suertes de toros y lances, 33 hojas.

Caprichos fantásticos, 22 hojas (incompleta).

Tengamos también presente que Goya pasó diez años consecutivos de su vida (1810-1819), desde los 64 a los 74 años de edad, «escribiendo» imágenes (*Desastres*, *Tauromaquia*, *Disparates*).

UN PERSONAJE Y UNA ACTIVIDAD EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO DE 1814-1819

En 1814 aparece en la Corte el profesor y naturalista Juan Mieg (Basilea, 5 noviembre 1779-Madrid, 3 febrero 1859) que estudió humanidades en Alemania, formación que completó con matemáticas, física, química e historia natural en París. En 1814 llegó a Madrid junto a su mujer, formando parte del séquito de Fernando VII, como profesor de física del Real Gabinete de Física y Química, preceptor de los príncipes y boticario honorario de cámara. A partir de 1825 vivió en Carabanchel, donde era conocido por sus vecinos como «El tío cigüeño». Dibujante, pintor, grabador, entomólogo, escritor y profesor, publicó varios libros, entre los que destaca *Paseo por el Gabinete de Historia Natural de Madrid*². Mieg desarrolló una intensa actividad de observación y divulgación científica y colaboró asiduamente con el Gabinete de Historia Natural de Madrid. Magnífico dibujante, realizaba él mismo las ilustraciones que incluía en sus libros, en su mayoría de lepidópteros, mariposas, la especie que más le interesaba. A lo largo de sus recorridos por la provincia de Madrid en búsqueda de nuevos ejemplares realizó acuarelas de la capital y otros parajes cercanos.

Pero para nuestro tema nos interesan especialmente los dos libros que escribió sobre magia, en concreto la parte dedicada a las fantasmagorías. El primero (que en ocasiones se cataloga y cita como de Robertson) apareció con el título

² Madrid, Imprenta de D. M., Burgos, 1818.

de *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las maquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brugerías de esta naturaleza*³, y el segundo, publicado bajo el seudónimo de «el Tío Cigüño» y titulado: *El brujo en sociedad, ó sea, breve instrucción para aprender a ejecutar con destreza muchos juegos de manos y otras varias suertes curiosas y divertidas*⁴.

Para Juan Mieg «la fantasmagoría o el arte de hacer aparecer fantasmas, espectros y otros espíritus por medios artificiales, es una de las más bellas experiencias de la física recreativa cuando se ejecuta con todas las ilusiones que pueden suministrar la óptica, la mecánica, la electricidad, la acústica y la química»⁵. «Los experimentos sorprendentes de la *Fantasmagoría*, cuyos elementos conocían posiblemente los sacerdotes egipcios, pero cuya percepción es debida a los físicos modernos, son susceptibles de producir tanta ilusión en los ánimos y sentidos, que se puede sorprender y engañar aun en la actualidad á las personas mas instruidas. No quiero hablar aquí de los espectáculos fantasmagóricos que nuestro veterano prestidigitador [Juan González] *Mantilla* y otros varios solían ofrecer al público en esta Corte...»⁶. «Hay un gran número de físicos, de artistas que ejercen continuamente su industria, imitando por medios físicos los supuestos prodigios de los antiguos mágicos, reuniendo todos los recursos que ofrecen las ciencias y las artes para divertir y sorprender agradablemente a los curiosos, sin pretender engañarlos, pues no dicen que sus operaciones sean sobrenaturales»⁷.

No obstante reconoce que de lo que se trata es de atemorizar al espectador y que existe también otra actividad no pública: «Es sabido que hasta el día de hoy se encuentran personas de varias clases que en París, Londres, Madrid y

³ MIEG, J., *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las maquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brugerías de esta naturaleza. Por un aficionado a la magia blanca*. Con una lámina. Madrid, 1821. Imprenta del Censor, Carrera de S. Francisco. Se vende en la librería extrangera calle de la Montera, frente San Luis. 70 pp. (Biblioteca Nacional de España, HA/10405). Texto íntegro en: http://issuu.com/pausus/docs/1821_noticias_sobre_el_espect_culo_de_mr._robertson (consultada el 18 junio 2012).

⁴ MIEG, J., *El brujo en sociedad, ó sea, breve instrucción para aprender a ejecutar con destreza muchos juegos de manos y otras varias suertes curiosas y divertidas con cuatro láminas por el Tío Cigüño*, Madrid, Imprenta de los hijos de Catalina Piñuela, 1839, XX, 350 pp., 16 cm. Madrid. (Biblioteca del Ateneo de Madrid. G-10584. Ejemplar que perteneció a Juan Mieg).

⁵ MIEG, J., *Noticias...*, *op. cit.*, p. 54.

⁶ MIEG, J., *El brujo...*, *op. cit.*, p. 5.

⁷ MIEG, J., *Noticias...*, *op. cit.*, p. 52.

otras muchas capitales, van a consultar secretamente ciertos adivinos de ambos sexos...»⁸.

En el Real Gabinete de Física se conservaban todas las máquinas y elementos para realizar fantasmagorías y en diciembre 1820 hubo una exhibición en Palacio.

La interrogante propuesta en este caso es ¿qué relación pudo tener Goya con Juan Mieg?

FANTASMAGORÍAS EN MADRID

Es conocida la existencia de espectáculos de fantasmagorías en Madrid al menos desde 1806. De la consulta de las fantasmagorías que anunció el *Diario de Madrid* se puede concluir que las hubo en 1807 de marzo a mayo, y del 27 de septiembre de 1809 al 27 de diciembre de 1811. En los años 1812 y 1813 no aparece ningún anuncio. Reaparecen del 30 de enero al 19 de junio de 1814. Y se dan con continuidad del 15 de noviembre de 1815 al 31 de diciembre de 1819.

Quedan documentados algunos de los espacios públicos en que tuvieron lugar: Fonda del Ángel; calle Fuencarral, núm. 11; calle de Santa Isabel, núm. 4, cuarto principal, frente al pasadizo de San Juan de Dios; calle de la Victoria; calle de Bordadores; y calle del Caballero de Gracia, frente al Oratorio.

Los directores y productores de estas fantasmagorías nos son casi totalmente desconocidos, en los anuncios aparecen los nombres de Bernardino de Rueda, discípulo del famoso Giuseppe Pineti (1750-1800), Juan González Mantilla, profesor de física experimental y mecánica, Josefa Bañoblez y Antonio Suárez.

No existen que conozcamos una relación de temas fantasmagóricos y mucho menos minuciosos guiones que nos proporcionen exactas reconstrucciones de las proyecciones de las fantasmagorías. Lo más preciso son los anuncios que aparecieron en la prensa de la época. He aquí algunos temas: «Ilusiones de Fantasmagoría, en las que aparecerán varios espectros, esqueletos, fantasmas, retratos de hombres célebres, siendo la mayor parte nuevo, como también la barca de Aqueronte; sin que en nada varíe á lo que manifestó el año pasado Mr. Martin, y que tanta aceptación ha merecido de esta ilustrada Corte; dando fin con el divertido y chistoso bayle de brujas, en el que se multiplicarán desde una hasta el infinito: intermediado todo con una excelente orquesta.

⁸ MIEG, J., *El brujo...*, *op. cit.*, p. 310.

En esta diversión hay separación de ambos sexos. Se harán dos entradas, la 1.^a a las 5 de la tarde, y la 2.^a a las 8 de la noche. Hay asientos de preferencia a 6 reales, sillas á 8, y bancos a 4. Los billetes se despacharan en la misma casa desde las 10 á las 12, desde las 3 en adelante»⁹. «Cabeza de Goliat»¹⁰. «Uno que estira y encoge el pescuezo»¹¹. «Una figura volverá de espaldas cuando menos lo adviertan los espectadores»¹². «La mano de un fantasma invisible, que responde por escrito a lo que pregunten los espectadores»¹³. «Se finalizará con varias ilusiones de fantasmagoría, y el gran bayle de las brujas»¹⁴. «Seguirán las ilusiones de fantasmagoría, en las que aparecerán la famosa barca de Aqueronte; y se finalizará con la burlesca danza de la brujas»¹⁵. «Seguirán la fantasmagoría, en la que aparecerán espectros, esqueletos, fantasmas, retratos de hombres célebres, y la cabeza del gran Confucio, la que hace todas las gesticulaciones y mobimientos que una natural; dando fin con el chistoso bayle de las brujas. Intermediado todo con excelentes armonías»¹⁶. «El café de madama Bexer»¹⁷. «Y una figura que mudará cinco cabezas, dando fin con el chistoso baile de las brujas, intermediado todo con excelentes armonías»¹⁸. «Y saldrá un mochuelo que volará por toda la pieza, dando fin con el baile de las Brujas»¹⁹. «Se dará por extraordinario las sombras naturales»²⁰. «Dando fin en la fantasmagoría con varios retratos de sugetos conocidos»²¹. «Las ilusiones de fantasmagoría, y la primorosa y nueva escena de las aves nocturnas, en la que los espectadores advertirán que dichas aves se les acercan a la vista, y creyendo que verdaderamente lo son, irán a separarlas con la mano, y desaparecerán de un lugar a otro»²². «Imitación de una tempestad»²³. «La tumba de Creux»²⁴. «Barca de

⁹ *Diario de Madrid*, 29 marzo 1807.

¹⁰ *Ibidem*, 4 abril 1807 y 19 noviembre 1809.

¹¹ *Ibidem*, 22 abril 1807.

¹² *Ibidem*, 26 abril 1807.

¹³ *Ibidem*, 3 mayo 1807.

¹⁴ *Ibidem*, 27 septiembre 1809.

¹⁵ *Ibidem*, 29 octubre 1809.

¹⁶ *Ibidem*, 30 noviembre 1809.

¹⁷ *Ibidem*, 3 diciembre 1809.

¹⁸ *Ibidem*, 8 diciembre 1809.

¹⁹ *Ibidem*, 6 enero 1810.

²⁰ *Ibidem*, 28 enero 1810.

²¹ *Ibidem*, 8 abril 1810.

²² *Ibidem*, 20 mayo 1810.

²³ *Ibidem*, 4 noviembre 1810.

²⁴ *Ibidem*, 25 noviembre 1810.

Aqueronte»²⁵. «Arlequín esqueleto»²⁶. «Sepultura de Creso»²⁷. «Seguirá el mecanismo de fantasmagoría demostrando varios objetos, e igualmente los duendes, el volatín mecánico imitará con toda propiedad a los verdaderos, concluyendo con fuegos piricos»²⁸. «Se ejecutará la escena titulada el Mágico, con una tormenta de mar y naufragio de naves; en los fuegos piricos se manifestará el retrato de nuestro augusto monarca el Sr. D. Fernando VII, que Dios guarde; seguirán varias ilusiones de fantasmagoría»²⁹. «Seguirán las ilusiones de fantasmagoría, en las que aparecerán... El Descuartizado»³⁰. «Figuras que jugarán la espada. El hidrópico»³¹. «Seguirán las ilusiones de fantasmagoría, en las que aparecerán varios espectros, esqueletos, fantasmas, retratos de hombres célebres, y la cabeza del gigante Goliat en la agonía; dando fin con unas primorosas fachadas de fuegos piricos»³². «Una figura que estirará y encogerá el pescuezo: dando fin con la escena muda en sombras impalpables del Descuartizado»³³. «Dando fin con la escena muda del Hidrópico»³⁴. «Gran Mascarón y baile de Brujas»³⁵. «Dando fin con unos primorosos girasoles chinoscos»³⁶. «Cabeza de Confucio»³⁷. «Retratos de hombres célebres y los de nuestros Soberanos (que Dios guarde), los cuales espera que después de merecer la aceptación general, la merecerá en particular de los profesores»³⁸. «Dando fin con el Baile de las Brujas, las que se multiplicarán hasta el infinito»³⁹.

En cuanto a la escenografía de la sala donde tenían lugar las fantasmagorías tenemos noticias de que estaban tapizadas de negro con mesas con calaveras y efectos especiales que simulaban llamas, relámpagos, truenos... Utilizándose un aparato, el fantoscopio, que proyectaba sobre una pantalla translúcida (retroproyección) la pintura que se había efectuado sobre cristal, hojalata, incluso

²⁵ *Ibidem*, 6 junio 1811.

²⁶ *Ibidem*, 30 junio 1811.

²⁷ *Ibidem*, 7 julio 1811.

²⁸ *Ibidem*, 30 enero 1814.

²⁹ *Ibidem*, 29 mayo 1814.

³⁰ *Ibidem*, 15 noviembre de 1815.

³¹ *Ibidem*, 24 diciembre de 1815.

³² *Ibidem*, 7 enero 1816.

³³ *Ibidem*, 22 diciembre 1816.

³⁴ *Ibidem*, 29 diciembre de 1816.

³⁵ *Ibidem*, 12 enero de 1817.

³⁶ *Ibidem*, 19 enero 1817.

³⁷ *Ibidem*, 2 febrero 1817.

³⁸ *Ibidem*, 23 enero 1818.

³⁹ *Ibidem*, 12 diciembre de 1819.

figuras esculpidas y hasta objetos animados. Algunos anuncios dan fe de estos objetos: «Venta de cristales de fantasmagoría». Los vende un miniaturista⁴⁰. «Se vende una fantasmagoría completa con todos sus cristales correspondientes, así de figuras como de lentes, y junto con ella un gracioso baile de brujas; el que quiera comprarlo podrá pasar a verla y tratar de ajuste á la calle Jacometrezo, esquina a la de Veronica, núm. 1, casa del maestro vidriero»⁴¹. En cuanto a los precios, parece que era preferible importarlos: «Es bien sabido que en este país [España] cualquier aparatito de mecánica o de física que se manda construir sale mas caro que en los países estrangeros por la falta de maquinistas que se dediquen a la confección de esta clase de maquinillas»⁴².

A Goya de quien conocemos que estaba familiarizado con la cámara oscura, le interesaron estos temas⁴³. En alguna ocasión parece que se sirvió de este lenguaje. ¿Los *Disparates* tienen algo que ver con las fantasmagorías?

⁴⁰ *Ibidem*, 22 septiembre 1811.

⁴¹ *Ibidem*, 24 octubre 1818.

⁴² [MIEG, J.], *El brujo*, p. XIV.

⁴³ Sobre Goya y las fantasmagorías puede consultarse la siguiente bibliografía: COE, A.M., *Entertainments in the Little Theatres of Madrid (1759-1819)*, Nueva York, 1947. VAREY, J.E. «Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821 (Part I)» *Theatre Notebook*, IX, 4, julio-septiembre 1955, pp. 89-95. FERMENT, C., «Goya et la fantasmagorie», *Gazette des Beaux Arts*, n.º 59, 1957, pp. 223-226. VAREY, J.E., «Phantasmagoria in Madrid, 1821 (Part II)», *Theatre Notebook*, XI, 3, abril-junio 1957, pp. 82-91. VAREY, J.E., *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid 1758-1840. Estudio y documentos*, Londres, 1972. BIRD, W., «Optical Entertainments in Madrid in the time of Goya», *New Magic Lantern Journal*, 2, 2002, pp. 19-22. BIRD, W., «Robertson in Madrid», *New Magic Lantern Journal*, IX, 4, 2003, p. 63. BIRD, W., «Oh monstrous lamp! Wendy Bird examines the special effects in Goya's a scene from El Hechizado por Fuerza in the National Gallery, London», *Apollo*, 1, 2004. Texto: <http://www.thefreelibrary.com/Oh+monstrous+lamp!+Wendy+Bird+examines+the+special+effects+in+Goya%27s...-a0114477245> (Consultado el 18 junio 2012). DÍAZ CUYÁS, J., «Visiones aéreas: Robertson, fantasmagoreo y aeronauta», *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n.º 4, 2008. (Ejemplar dedicado a: Acto sobre fantasmas), pp. 84-123. Texto íntegro: http://webpages.ull.es/users/reacto/pdfs/n4/visiones_cuyas.pdf (Consultado 18 de junio 2012). REIG FERRER, A., «El profesor y naturalista Don Juan Mieg (1780-1859) en el 150 aniversario de su fallecimiento» (I y II), *Argutorio. Revista de la Asociación Cultural «Monte Irago»*, n.º 23, 2009, pp. 9-17 y 24, 2010. pp. 4-14. VEGA, J., *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, Madrid, CSIC-Ediciones Polifemo, 2010, pp. 473-481. TODOROV, T., *Goya. A la sombra de las Luces*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011. FRUTOS ESTEBAN, F., *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.



COMUNICACIONES

DESHACER Y REHACER UN *PUZZLE*: A PROPÓSITO DE LA
ATRIBUCIÓN A GOYA DE LAS PECHINAS DE CALATAYUD,
MUEL Y REMOLINOS (ZARAGOZA)

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ
(Universidad de Zaragoza)

Resumen. La atribución a Francisco de Goya de las pechinas que representan a los Santos Padres (Doctores) de la Iglesia Latina en Calatayud, Muel y Remolinos (Zaragoza) plantea múltiples problemas que atañen no solo a su autoría, sino también a la cronología, a las circunstancias de los encargos, a la iconografía y los modelos. En este trabajo de investigación analizamos críticamente dicha atribución a partir de datos documentales inéditos y de la reinterpretación de otros ya conocidos, y proponemos hipótesis alternativas para todas esas cuestiones.

Palabras clave. Francisco de Goya, pechinas, Padres (Doctores) de la Iglesia Latina, Calatayud, Muel, Remolinos.

Abstract. The attribution to Francisco de Goya of the pendentives representing the Saint Fathers (Doctors) of the Latin Church in Calatayud, Muel and Remolinos (Zaragoza), raise many problems that concern not only his authorship but also to the chronology, the circumstances of the orders, the iconography and the models. In this research paper we critically analyze above mentioned attribution from unpublished documentary information and the reinterpretation of others already known, and we propose alternative hypotheses for all these questions.

Keywords. Francisco de Goya, pendentives, Saint Fathers (Doctors) of the Latin Church, Calatayud, Muel, Remolinos.

Esta comunicación presenta los resultados más destacados de un trabajo de investigación llevado a cabo gracias a una de las ayudas que convoca la Fundación Goya en Aragón¹, trabajo que se planteó como una revisión crítica de la

¹ Agradezco al comité científico de esta Fundación, y especialmente al profesor Gonzalo M. Borrás, así como al Jurado encargado de adjudicar estas ayudas, la confianza depositada y los medios que ha puesto a mi disposición.

atribución a Francisco de Goya de las pechinas de Calatayud, Muel y Remolinos (Zaragoza) y cuyo objetivo fundamental era restablecer, en la medida de lo posible, la verdad histórica sobre las circunstancias que rodearon su realización.

Mucho se ha escrito sobre estas pechinas, casi siempre en un tono monótono, repetitivo y acético, aunque también ha habido autores que han planteado discrepancias y teorías alternativas frente a lo comúnmente aceptado. La situación podría describirse como la de un *puzzle*, que algunos han intentado completar forzando el encaje de las piezas, dando por buenas hipótesis o simples suposiciones u opiniones, haciendo excesos de interpretación o intentando acomodar los datos a un esquema prefijado. Y es que, en este caso, el «descubrimiento» de las pechinas y su atribución han precedido a la investigación, convirtiéndose en un «pie forzado» de ésta.

La problemática que estas obras plantean reside, además de en la propia atribución, en la cronología y finalmente en la iconografía y los modelos. De todo ello trataremos en las líneas que siguen.

CUESTIONES GENERALES

A juzgar por la ausencia de cualquier tipo de referencia a las pechinas anterior a la atribución, podemos decir que éstas pasaron desapercibidas (fueron invisibles) durante todo el siglo XIX y, en el caso de Calatayud, en buena parte del siglo XX, incluso en descripciones pormenorizadas e inventarios de los edificios contenedores. El caso de Muel es distinto, pues ha existido en la localidad una tradición oral sobre «el pintor de Fuendetodos» como autor de las pechinas, de la que tenemos constancia escrita al menos desde 1909².

No se ha encontrado hasta la fecha ninguna prueba fehaciente de que Goya pintara estas obras, ni de que lo hiciera en las fechas que tradicionalmente se les adjudica, pero sí hay, en algunos casos, noticias indirectas referidas a personajes vinculados a él o que nos permiten fijar fechas de referencia que modifican las cronologías establecidas. Nuestra investigación tampoco ha permitido localizar documentos que permitan adjudicar estas obras a otros autores, pero al menos abre nuevos caminos y demuestra que existen otras posibilidades.

La atribución a Goya de las pechinas de Muel, Remolinos y Calatayud se fundamentó desde el principio en argumentos estilísticos y en la afinidad compositiva/iconográfica, pese a que muchos de los autores que han escrito sobre

² ANÓNIMO, «Las escuelas de Muel», *Heraldo de Aragón*, 7 de junio de 1909, p. 1.

ellas han señalado las diferencias existentes entre las tres series. Además, en muchos casos, el conocimiento de estas pinturas no fue directo, sino a través de fotografías, y a ello se suma el condicionante que para cualquier análisis artístico supone el deficiente estado de conservación de las obras, pues no hay que olvidar que, exceptuando alguna intervención antigua no demasiado afortunada, su restauración se llevó a cabo en las décadas de 1980 (Calatayud y Remolinos) y 1990 (Muel).

Asunto importante y sumamente problemático ha sido el de la cronología y, derivado de ésta, el de la prelación y orden en que fueron realizados los tres conjuntos, y en este aspecto la mayoría de los autores, con muy pocas excepciones, han defendido la prioridad de Calatayud (ca. 1766-1767), mientras las opiniones se muestran más dispares, también a la hora de valorar la calidad artística, con Muel y Remolinos, que se sitúan en el lapso temporal que va de 1770 a 1774.

A la luz de las fuentes, fundamento de este trabajo de investigación, demostraremos que existen argumentos consistentes que corrigen interpretaciones, suposiciones e hipótesis anteriores, y abren nuevas alternativas, por lo que el tema, lejos de estar resuelto, se amplía y adquiere una complejidad mucho mayor. Para ello, analizaremos cada caso de forma independiente.

Calatayud

De los tres conjuntos, el de Calatayud es el que ha contado con más apoyatura documental, al haberse localizado el *Libro de recibo y gasto de la ejecución de Mosén Joseph Ximeno (1744-1767)*³, que incorpora una copia del testamento de este benefactor redactado en 1738. Sin lugar a equívoco, las cuentas de este legado demuestran la intención que entre 1762 y 1766 tenían los jesuitas de enriquecer la dotación artística de su iglesia con unas pechinas pintadas, así como que en un primer momento (finales de 1762) habían pensado para ese trabajo en Francisco Bayeu, quien con casi total seguridad fue el pintor al que se le paga una pequeña cantidad hacia octubre de 1762 por desplazarse desde Zaragoza... *para ver las pechinas*. La relación de gastos demuestra también que esa intención sufrió un parón, a pesar de que en 1763 se adjudicaron... *para pintar los lunetos [sic] debajo de la media naranja* los legados de dos mujeres pías

³ Archivo Histórico Nacional [AHN], sección clero, jesuitas, provincia de Aragón, Calatayud. *Iglesia y Colegio de Nuestra Señora del Pilar de Calatayud (1744-1767)*, libro 594. Este importante documento fue dado a conocer, junto con la atribución, en: ARNÁIZ, J.M. y BUENDÍA, J.R., «Aportaciones al joven Goya», *Archivo Español de Arte*, 226, 1984, pp. 169-176.

que sumaban 130 libras, y que en 1766 se reemprendió el trabajo de preparación del soporte de lienzo encolado y clavado a una tablazón sobre el que había de pintarse.

Hasta aquí los datos objetivos. A partir de ellos, se forjó una hipótesis, bastante aceptada, que supone que al ser requerido Bayeu en enero de 1763 por Antón R. Mengs para trabajar en la Corte, no habría podido cumplir con el encargo y lo traspasaría a su discípulo Francisco Goya, quien lo finalizaría en abril-mayo de 1766, antes de desplazarse a Madrid en julio de ese mismo año para participar en la prueba de repente del premio de pintura convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Lo cierto es que no existe ningún documento que avale esta hipótesis, y sobre todo resulta sumamente extraño que, en la exhaustiva y minuciosa contabilidad jesuita, no aparezca un apunte tan importante como el del pago al pintor (a no ser que el abono de los honorarios fuera en especie), cuando sí están consignados, por ejemplo, gastos tan menudos como los de la cola y tachuelas necesarios para preparar el soporte.

Para apoyar la supuesta presencia de Goya en Calatayud se ha propuesto su posible participación en el «motín del pan» o «de los broqueleros», que tuvo lugar en Zaragoza entre los días 6-8 de abril de 1766 y que habría motivado, según el profesor Arturo Ansón⁴, su salida precipitada de la ciudad y su llegada a Calatayud, donde ya tendría pensado ejecutar las pechinas. Todo ello tiene como única apoyatura dos cartas ahora perdidas y de cronología discutida (anteriores a 1774, según Ansón), publicadas en extracto por el periodista Eduardo Ruiz de Velasco, en las que el artista habla de la taberna de Mariquita en la calle Colchoneros y pide a su amigo Grassa que recoja un retrato de su madre olvidado... *cuando salió huyendo de Zaragoza*. Tal como opinan José Luis Ona⁵ y Mariano Rubio⁶, resulta bastante inverosímil que un huído de la justicia viajase a Calatayud, donde además el «motín del pan» tuvo su eco el 11 de abril, y fuese contratado por los jesuitas para trabajar en su iglesia, así como que en el mes de julio participase en el premio de pintura de la Academia de San Fernando. Y además, ¿habría aconsejado Francisco Bayeu a los jesuitas a un perseguido de la justicia? y, convertido en *pater familias*, ¿habría consentido que su hermana cortejase con un pendenciero?

⁴ ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, col. «Mariano de Pano y Ruata», n.º 10, Zaragoza, Caja de ahorros de la Inmaculada, 1995, pp. 51-56.

⁵ ONA GONZÁLEZ, J.L., *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 70-72.

⁶ RUBIO MARTÍNEZ, M., *Goya en sus veinte años. Consideraciones en torno a las pechinas de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1998, pp. 23-26.

Esa «huida de Zaragoza», que da pábulo a lo escrito por Laurent Matheron y Charles Yriarte sobre el carácter violento de Goya en sus años de juventud, ¿no podría referirse a otro episodio, o incluso haber sido utilizada como expresión metafórica?

Tampoco existe ningún documento que avale la mediación de la familia Pignatelli, y en este caso concreto del jesuita José, en el supuesto encargo a Goya.

Aunque físicamente nada imposibilita el desplazamiento y estadía bilbilitanos de Goya, quien según las matrículas de cumplimiento pascual de 1766 todavía consta como parroquiano de San Miguel de los Navarros y vecindado en las Piedras del Coso de Zaragoza⁷, lo cierto es que, si hacemos caso a la información que proporcionó Bernardino Montañés en un informe redactado en 1869 sobre los alumnos de la Escuela de Bellas Artes y de su predecesora, la Escuela (o Academia) de Dibujo de Zaragoza, Goya estudió en dicha Escuela ... *desde el 1760 hasta el 66 en que paso a Madrid*⁸; en ese año sabemos por otro documento dado a conocer por José Luis Ona que el director de la *Academia de la noble Arte de la Pintura* era el veterano pintor Juan Andrés Merklein, suegro de Bayeu desde 1759⁹. Por tanto, siendo Goya un artista en formación, que había cosechado un primer fracaso en el concurso convocado en 1763 por la Academia de San Fernando para cubrir una vacante de pintura, sin actividad profesional conocida pues su nombre no consta todavía en las relaciones de pintores en activo de los *Libros de Repartos de la Real Contribución de Zaragoza* ni en los *Cabreos de Industrias de Zaragoza*¹⁰, sin demasiada experiencia y con todo por demostrar, resulta bastante difícil pensar que los jesuitas aceptasen, en lugar de Bayeu, al pintor de Fuentetodos para un encargo de tal entidad, destinado a un lugar destacado y bien visible de su iglesia. En este sentido, Mariano Rubio plantea que el fresco de *La exaltación del nombre de Jesús* (ca. 1763-1765) atribuido a Goya, situado en la bóveda de la escalera del antiguo colegio de la Compañía de Jesús en Alagón (Zaragoza) habría servido como piedra de toque para demostrar su capacidad¹¹.

⁷ ONA GONZÁLEZ, J.L., *Goya y su familia...*, *op. cit.*, pp. 63-74.

⁸ GARCÍA GUATAS M., «Noticia sobre la formación artística de Goya en Zaragoza», *Seminario de Arte Aragonés*, n.º XXXVI, 1982, pp. 163-170.

⁹ ONA GONZÁLEZ, J.L., *Goya y su familia...*, *op. cit.*, pp. 73-74

¹⁰ Los únicos datos de contribución relativos a Goya en concepto de industrias aparecen en los años 1772-1775. ANSÓN NAVARRO, A., «Datos socioeconómicos sobre los pintores zaragozanos del siglo XVIII y sus talleres», en *Actas de las IV Jornadas del Estado actual de los estudios sobre Aragón* (Alcañiz, 1981), Zaragoza, 1982, vol. II, pp. 625-638.

¹¹ RUBIO MARTÍNEZ, M., *Goya en sus...*, *op. cit.*, p. 19. Véase: ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y su...*, *op. cit.*, pp. 48-51.

El conocimiento todavía escaso de los pintores coetáneos de Goya nos impide ir más allá en las especulaciones sobre la autoría pero, sin entrar en cuestiones estilísticas, no queremos dejar de señalar que otros discípulos de Bayeu estarían en similar disposición para asumir este trabajo; sirva como ejemplo Diego Gutiérrez Fita (Barbastro, ca. 1740-¿Zaragoza, 1808?)¹², hijo del pintor-dorador Diego Gutiérrez Falces y discípulo de Francisco Bayeu en Madrid a partir de 1763, quien además contaría en Calatayud con dos magníficos valedores, paisanos suyos, que en esos años (1762-1767) intervenían en la remodelación de la iglesia de la Compañía: el escultor, dorador y estucador Félix Malo Martínez¹³ y el carpintero Miguel Crespo, quien entre otras labores llevó a cabo el entablado de las pechinas en 1766.

Vinculado estrechamente al asunto de la autoría ha estado el de la cronología de estas pechinas, que prácticamente todos los autores, salvo Paolo E. Mangiante —quien las considera una puesta al día con respecto a las de Muel y Remolinos—¹⁴, suponen realizadas hacia 1766-1767. Pero, ¿por qué razón tuvieron que pintarse antes de la expulsión y no pudieron serlo después? Sabemos por la documentación que los jesuitas bilbilitanos precisaron de muchos esfuerzos para poder acometer simultáneamente la reforma de su Iglesia, las obras del Colegio y la puesta en marcha del Seminario de Nobles¹⁵, si bien la prioridad estuvo siempre en la fábrica del templo, y en ciertas ocasiones en las que escaseaban los fondos hubieron de desviar cantidades destinadas a otros fines, e incluso anular algunos encargos o directamente apelar a la providencia

¹² Sobre este artista, véanse: CALVO RUATA, J.I., «Aproximación al pintor dieciochesco Diego Gutiérrez», *Artigrama*, n.º 21, 2006, pp. 485-524; y ANSÓN NAVARRO, A., «Los frutos del brillante magisterio de Francisco Bayeu: sus principales discípulos», en *Francisco Bayeu y sus discípulos* —catálogo de exposición celebrada en la galería Cajalón de Zaragoza del 19 de abril al 15 de junio de 2007—, Zaragoza, Cajalón, 2007, pp. 86-95.

¹³ MANRIQUE ARA, M.ª E., «Hacia una biografía de Félix Malo, maestro escultor de Barbastro afincado en Calatayud (ca. 1733-1779): datos familiares y profesionales inéditos», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXIV, 1996, pp. 99-125.

¹⁴ MANGIANTE, P.E., *Goya e Italia*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2007 [1.ª ed. Roma, Fratelli Palombi Editori, 1992], pp. 235-257.

¹⁵ Concebido primero como seminario conciliar por el obispo de Tarazona Diego de Yepes (episc. 1599-1613), en 1752 el bilbilitano P. Agustín García (S.I.) ...*executó el pensamiento de abrir dicho Seminario de Nobles, que mereció después la Real Protección...* habiéndose contado año 1767 ciento y tres caballeros. Tras la expulsión de los jesuitas, el edificio pasó al obispado de Tarazona. Archivo de la Real Academia de la Historia [ARAH], leg. 9/5154, ¿P. Joaquín Tragia?, *Ensayo para la descripción geográfica, física y civil del Corregimiento de Calatayud*, ms. sin fecha pero post. 1777.

divina, como demuestran las visitas del Colegio¹⁶. No obstante, el acopio de caudales para la nueva fábrica de la iglesia tenía ciertas limitaciones, impuestas por las necesidades más básicas o por ciertas costumbres que, con poco gasto, convenía mantener¹⁷.

En 1769 se cerró al culto la iglesia parroquial de San Juan de Vallupié, a causa de su estado ruinoso, y el 21 de agosto de ese mismo año, a través del comisionado de las temporalidades y del ayuntamiento de Calatayud, se consiguió la cesión por parte del rey Carlos III de la iglesia de los jesuitas¹⁸, extrañados tras la expulsión ejecutada el 2 de abril de 1767¹⁹. La toma de posesión del nuevo templo por parte del capítulo y la parroquia, así como la traslación de Cristo Sacramentado, tuvieron lugar el 24 de mayo de 1770²⁰, a lo que siguió la función de dedicación de la iglesia a San Juan Bautista. No obstante, los gastos producidos por estas celebraciones... *y los mucho mayores que precisamente habían de ocurrir pues no había que la usaban a medio componer los Regulares expulsos como cosa de un mes [¿?], y al mismo tiempo allarse la Parroquia sin intereses por la cortedad de su cuarto y primicia...* provocaron que la parroquia tuviera que solicitar al clero de la ciudad 250 libras de censal, que se unieron a otra cantidad idéntica aportada por el Capítulo. Para allegar fondos, hubo que vender el retablo mayor de la iglesia antigua al lugar de Sediles por 400 libras y solicitar al Real y Supremo Consejo se pudiera echar mano del legado de Joseph Ximeno, lo que se logró en 1770, acometiendo a continuación algunas obras pendientes como la torre (1774-1777), para lo que también... *fue preciso tomar a redito de las raciones de el Sepulcro 600 libras pero gracias al Señor salio perfecta y hermosa*²¹.

¹⁶ Arxiu Históric Societatis Iesu de Catalunya [AHSIC], *Visitas y Anuas Antigua Compañía Obras* (ACOB) 007, 1597-1764. «Visitas del Colegio de Calatayud (1616-1764)», f. 360 v.

¹⁷ AHSIC, *Visitas y Anuas Antigua Compañía Obras* (ACOB) 007, 1597-1764. «Visitas del Colegio de Calatayud (1616-1764)», f. 366 r-v.

¹⁸ La historia de los dos edificios, en BORRÁS GUALIS, G.M. y LÓPEZ SAMPEDRO, G., *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975 [reed. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2002].

¹⁹ Archivo Parroquial de San Juan el Real [APSJR], caja F-2: *Libro del Cabreo Menor de la Real Yglesia de S. Juan Olim. de Vallupie echo en el Año de 1771* (por Joseph Ferrer, beneficiado de la misma), «Donación de N.^a Rl. Iglesia», p. 271. Sobre la entrega del templo y la traslación, véase también, en el mismo archivo la caja F-6: *Cabreo mayor del capítulo de la iglesia del Señor San Juan de Ballupié de la Ciudad de Calatayud*, 1601-1706, parte II, pp. 559-569.

²⁰ APSJR, caja F-2: *Libro de Acuerdos de el Capítulo de la Real Iglesia de Calatayud*, 1778, p. 6.

²¹ APSJR, caja F-2: *Libro de Acuerdos de el Capítulo de la Real Iglesia de Calatayud*, 1778, pp. 7-8.

Es decir, que la iglesia de los jesuitas, tal como había quedado tras la expulsión, carecía todavía de algunos elementos importantes de su fábrica y tenía incompleta su dotación de jocalias, y para todo ello hubo que recurrir, entre otras cosas, al legado de Joseph Ximeno. Nada impide pensar, por tanto, que las pechinas pudieran haber sido pintadas tras la expulsión. Relacionado con este asunto está el de la temática elegida para las pinturas, aunque tampoco sabemos si el plan inicial de los jesuitas era representar a los Santos Padres de la Iglesia Occidental, que aquí —y a diferencia de lo que sucede en Muel y Remolinos— se presentan bajo su iconografía ortodoxa, ataviados según su dignidad y dotados de sus atributos propios. Si bien se trata de un tema nada extraño en la pintura española, alcanzó especial predicamento en el siglo XVIII, conforme avanzaba el movimiento de reforma religiosa de corte ilustrado, que fundamentaba en el estudio de los Doctores de la Iglesia no solo el ejemplo de la recuperación de la primitiva pureza cristiana (en línea también con las ideas del jansenismo español), sino también la reivindicación de la cientificidad y carácter intelectual de la Teología, representados por la Biblia y las fuentes primigenias, entre las que ocupan lugar destacado los escritos de los Santos Padres. Sabido es que, tras la expulsión de los jesuitas, el gobierno acometió la reforma de colegios y universidades, dominios de la enseñanza escolástica de la Compañía, y encargó para ello diversos informes sobre materia educativa a intelectuales de la talla de Gregorio Mayáns (*Informe sobre los estudios y Orador Cristiano*), Pablo de Olavide (*Plan de Estudios para la Universidad de Sevilla*) o Gaspar Melchor de Jovellanos (*Plan de Estudios para el Colegio Imperial de Calatrava*)²². En este mismo sentido, sabemos que un cuadro encargado por los jesuitas bilbilitanos a José Luzán en 1757, que representaba una *Santísima Madre de la Luz*, fue retirado y destruido tras la expulsión (se conserva solo el marco, ocupado ahora por otra pintura) al considerar las autoridades eclesiásticas que se trataba de una advocación heterodoxa²³. ¿Se pudieron encargar las pechinas de los Santos Padres, tras la salida de los jesuitas, con la intención de imponer ese nuevo espíritu ilustrado en un lugar bien visible de la que había

²² Véase: MORENO DE LAS HERAS, M., «San Ambrosio» y «San Gregorio Magno», en *Goya y el espíritu de la Ilustración* —catálogo de la exposición celebrada en el Palacio Velázquez de Madrid de noviembre de 1988 a enero de 1989—, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1988, pp. 178-179, cat. 22-23.

²³ ANSÓN NAVARRO, A., «Dos cuadros del pintor zaragozano José Luzán Martínez (1710-1785) realizados para la iglesia de los jesuitas de Calatayud, hoy iglesia parroquial de San Juan el Real», *Papeles Bilbilitanos*, 1982, pp. 137-145.

sido iglesia de la Compañía, en una ciudad donde esta había desarrollado una intensa labor de formación con la creación de un Colegio y un Seminario de Nobles?

Finalmente, trataremos con brevedad la cuestión estilística de estas obras, cuya fortuna historiográfica ha sido muy diversa e incluso contradictoria. Las pechinas bilbilitanas presentan un aspecto monumental (al que sin duda contribuye su gran tamaño, unos 8 metros en la parte más ancha y unos 20 m² de superficie), con figuras mayores que el natural, pero a nuestro juicio con una calidad muy inferior a los otros dos conjuntos, a lo que contribuye su aspecto «sucio», que como ya observaron Arnáiz y Buendía (1984) podría deberse al trepado de los asfaltos y betunes utilizados habitualmente en la preparación de pinturas sobre tablazón, si bien los rojos, azules y blancos todavía conservan su brillo peculiar y rompen el oscurecimiento general de estas obras. El colorido, con todo, resulta algo desabrido y poco variado, el dibujo es algo tosco y presenta deficiencias, las figuras resultan faltas de expresividad, la factura es algo dura y la pincelada es suelta sobre todo en la aplicación de las luces, con una intención claroscurota que no apreciamos en los otros dos conjuntos, y en muchos casos aplicada de manera efectista, pero sin demasiado criterio. En este sentido, no podemos sino lamentar la destrucción del armario de las reliquias de la iglesia de Fuendetodos, obra clave para la producción primeriza de Goya.

Muel

Resulta llamativo que el único documento que podría despejar las dudas sobre la atribución de las pechinas muelanas no haya llegado hasta nosotros; se trataba de un escrito (¿recibo?) del que algunos vecinos dieron noticia a la comisión de la Academia de San Luis que viajó a la localidad en 1935, en el que constaba la entrega al pintor de Fuendetodos de unos cientos de reales hecha por los patronos encargados de la conservación y mejora del templo.

La mayoría de los autores sitúan estas pinturas en el lapso 1770-1773, es decir, a partir de la terminación de la ermita y, por tanto y atendiendo a la cronología goyesca, inmediatamente después del viaje a Italia, si bien alguno como Federico Torralba llega a plantear una primera fase ejecutada al fresco y un retoque posterior al óleo.

La consulta del Archivo Parroquial de Muel, que conserva también la documentación correspondiente a la ermita, nos ha permitido arrojar luz sobre ciertos aspectos colaterales relacionados con la ermita de Nuestra Señora de la

Fuente que vienen a completar los publicados en 1997 por Domingo J. Buesa²⁴. Así, desde fecha imprecisa, existía una ermita en el mismo solar que la actual; esta se construyó en las primeras décadas del siglo XVIII según sabemos por el P. Faci²⁵. Ignacio de Asso²⁶ narra el episodio trágico de la gran avenida del Huerva ocurrida el 20 de junio de 1766, provocada por un reventón en la mampostería del embalse de Mezalocha; la «huervada» inundó la ermita hasta una altura que quedó señalada en uno de los muros con una placa cerámica donde, por error, se dice que ... *el año 1765, inundó el Huerva esta Ermita hasta el presente renglón...*, y es muy posible que tras el suceso y en acción de gracias a la Virgen o para asegurar su protección futura, se plantease la ampliación por la zona de la cabecera, construyendo la capilla, con su cúpula sobre pechinas, y un volumen añadido con función de sacristía levantado en línea y adosado a la casa del ermitaño o santero. A la finalización de esta ampliación ha de referirse otra placa cerámica situada a los pies del templo que reza: *Esta capilla se hizo el año de 1770. Se renovo en 1817 por haber sido violada por los Franceses en los años 1810 y 1811. Embalsosada nuevamente en Agosto de 1879.*

En 1732 se fundó en la ermita una capellanía perpetua colativa dotada de 80 libras jaquesas²⁷ que en 1765 recibió una agregación por parte de Joseph Lezcano²⁸, y el 4 de julio de 1777 se obtuvo del papa Pío VI un Breve particular en el que concedía indulgencias ... *a favor de los fieles de uno, y de otro sexo, que se alistasen por Cofrades de la Cofradía; que con la invocación de la Virgen María de la Fuente se halla erigida y fundada, o se ha de erigir, y fundar en la Iglesia...*²⁹ Cofradía cuyos estatutos se aprobaron mediante decreto el 6 de septiembre de

²⁴ BUESA CONDE, D.J., «Muel, una historia a orillas del Huerva», en Vicente Bielza de Ory [et al.], *La ermita de Nuestra Señora de la Fuente de Muel y las Pinturas murales de Goya. Restauración 1996-1997*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1997, pp. 11-24.

²⁵ FACI, R.A., *Aragón, Reyno de Christo y dote de María Santísima*, 2 vols., Zaragoza, Of. de Joseph Fort (vol. 1) e Imp. de Francisco Moreno (vol. 2), t. I, parte 2.^a, 1739 y 1750, pp. 283-284.

²⁶ ASSO Y DEL RÍO, I., *Historia de la economía política de Aragón*, Zaragoza, Imp. Francisco Magallón, 1798.

²⁷ Archivo Parroquial de Muel [APM], Carpeta «Documentos sueltos siglos XIX-XX», Escritura de fundación de la Capellanía de Nuestra Señora de la Fuente (copia literal) fechada el 16 de febrero de 1732. Constan como fundadores los ermitaños José Lasala, Domingo Pinto, Martín de Cavetas y Catalina Barad.

²⁸ APM, Caja «Celebración», *Libro de fundaciones (1732-1805)*, sin foliar.

²⁹ APM, *Libro de la Hermandad de Nuestra Señora de la Fuente Venerada en su iglesia en la villa de Muel, 1776-1851*, f. 1r.

ese año³⁰, y cuyas cuentas comienzan en 1778, sin que existan datos económicos anteriores correspondientes a la capellanía.

La capilla tiene planta cuadrada y está cubierta por cúpula con linterna sobre pechinas. En su frente se situaba un retablo distinto del actual, y todo parece indicar que los lunetos laterales estuvieron cubiertos por dos grandes medios puntos pintados, desaparecidos seguramente durante la ocupación francesa de Muel en la guerra de la Independencia (1810-1811), momento en que la ermita se destinó a caballeriza, lo que produjo graves daños que hicieron necesarias múltiples reparaciones a partir de 1815 y al menos hasta 1843³¹. Tal vez sea de ese momento un plano, localizado en el archivo, que contiene un proyecto de ampliación de la ermita que no se llegó a ejecutar [fig. 1]³².

El retablo mayor preexistente nos es conocido gracias a una estampa a buril del pintor-grabador José Lamarca [fig. 2] que la cofradía le encargó en 1784 y cuya venta fue, durante muchos años y en sucesivas tiradas, la principal fuente de ingresos, junto con las limosnas de los fieles, para el mantenimiento del culto³³. En esa estampa no aparecen representadas las pechinas, que supuestamente ya estarían pintadas y supondrían una novedad decorativa importante digna de ser reflejada en la composición, si bien el grabador pudo libremente tomar la decisión de prescindir de ese detalle. Algunas imágenes de ese retablo (los dos ángeles) fueron reutilizadas en el retablo que realizó Joaquín Exarque por 4.88 reales de vellón³⁴ y es el que ha llegado hasta nosotros; otras dos tallas (*San José* y *San Joaquín*) se colocaron junto con otras dos de *Santa Ana* y *San Juan Bautista* en los ángulos de la capilla [fig. 3]³⁵, entre el zócalo de azulejos

³⁰ APM, *Estatutos de la Hermandad o cofradía de Nuestra Señora de la Fuente. Venerada en la Villa de Muel*, sin fecha.

³¹ APM, *Cargo y Data de las limosnas, que se hacen por los Vecinos de la Villa de Muel, para la Fabrica de Nuestra Señora de la Fuente*, 1814-1863, ff. 4r-25r.

³² APM, Carpeta «Documentos sueltos siglos XIX-XX».

³³ APM, *Libro de la Hermandad de Nuestra Señora de la Fuente Venerada en su iglesia en la villa de Muel*, 1776-1851. «Cuentas de la cofradía», ff. 50v y ss. Por dar de comer a los tres hombres que vinieron en las dos veces a sacar el diseño del retablo para la lámina se pagó 1 libra; por abrir la lámina y por la impresión se abonaron a Lamarca 26 libras; y a Blas Uría por llevar las estampas de Zaragoza a Muel 29 sueldos.

³⁴ Hay pagos desde 1829 hasta 1836 y copia del contrato de pintura y dorado, con el mismo artífice, fechado el 24 de julio de 1831. APM, *Cargo y Data de las limosnas, que se hacen por los Vecinos de la Villa de Muel, para la Fabrica de Nuestra Señora de la Fuente*, 1814-1863, ff. 14v-22r. La copia del contrato de pintura y dorado, en carpeta «Documentos sueltos siglos XIX-XX».

³⁵ Archivo fotográfico «José Galiay», AHPZ-Gobierno de Aragón, n.º 132-134.

y las pechinas, y todas ellas, junto con el *San Miguel Arcángel* que remataba el retablo, se reubicaron en fecha imprecisa a ambos lados de la nave del templo.

En cuanto a las pechinas, consultados los protocolos notariales conservados, hemos localizado una promesa y obligación fechada el 16 de noviembre de 1781 con el maestro dorador Miguel Sierra, vecino de la ciudad de Zaragoza, para ... *corlar, dorar, pintar y blanquear la media naranja, marcos de cuadros, pechinas y cornisa de la capilla de Nuestra Señora de la Fuente*, con el compromiso de finalizar el 1 de febrero de 1782, por un importe total de 75 libras jaquesas³⁶. Este documento resulta de vital importancia si pensamos que el pintor de las pechinas desbordó el marco arquitectónico e invadió dichas molduras, pintando encima, lo que permite fijar el *terminus post quem* para estas pinturas. En la restauración de 1958 se aplicó oro falso que ocultó parte de esa pintura, pero en la restauración de 1996-1997 se ha podido recuperar tanto la pintura como el dorado original³⁷. Antes de la intervención de Miguel Sierra hubo una intervención para ampliar la superficie de las pechinas unos 8-10 cm, pues todavía en la actualidad se observa en su perímetro interior la huella de la anterior moldura.

En función de esa nueva cronología, que obliga a reconsiderar todo el problema de la atribución en términos estilísticos, y si se continúa aceptando la atribución a Goya, la obra de referencia por proximidad temporal habría de ser la *Regina Martyrum* (1780-1781)³⁸ obra con la que las pechinas de Muel guardan notable y evidente distancia, incluso pensando en una ejecución apresurada. Con respecto a Calatayud, las pechinas de Muel suponen un salto de calidad tanto en el dibujo, más acertado; en el tratamiento cromático, más claro y variado; en las luces, más homogéneas; en la mayor expresividad de las figuras; y en la pincelada, aplicada con mejor criterio, aunque no dejan de observarse detalles algo empastados y torpes, con insistencia e inseguridad en toques de corto recorrido, como sucede por ejemplo en las manos o en los pliegues, muy lejos de lo que Goya había hecho ya en *Aula Dei* (h. 1773-1774).

Dado que en el archivo de la ermita y de la parroquia no se ha localizado apunte alguno referido a contrato o apuntes de gasto generados por esta obra,

³⁶ Archivo de Protocolos Notariales de La Almunia [APNLA], notario Bernardo Vicente, años 1781-1784 (sig. 1842), 16 de noviembre de 1781, sin foliar.

³⁷ Cfr. PUELL DE LA VILLA, I., LARSEN, CH. y ORUETA, I. DE, «La restauración», en Vicente Bielza de Ory [et al.], *La ermita de Nuestra Señora de la Fuente de Muel y las Pinturas murales de Goya. Restauración 1996-1997*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1997, pp. 25-87.

³⁸ ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya. Noticias biográficas*, Zaragoza, 1868, p. 19. Véase: GÁLLEGO J. y DOMINGO, T., *Los bocetos y las pinturas murales del Pilar*, col. «Mariano de Pano y Ruata», n.º 1, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987, pp. 52 y 131-144.

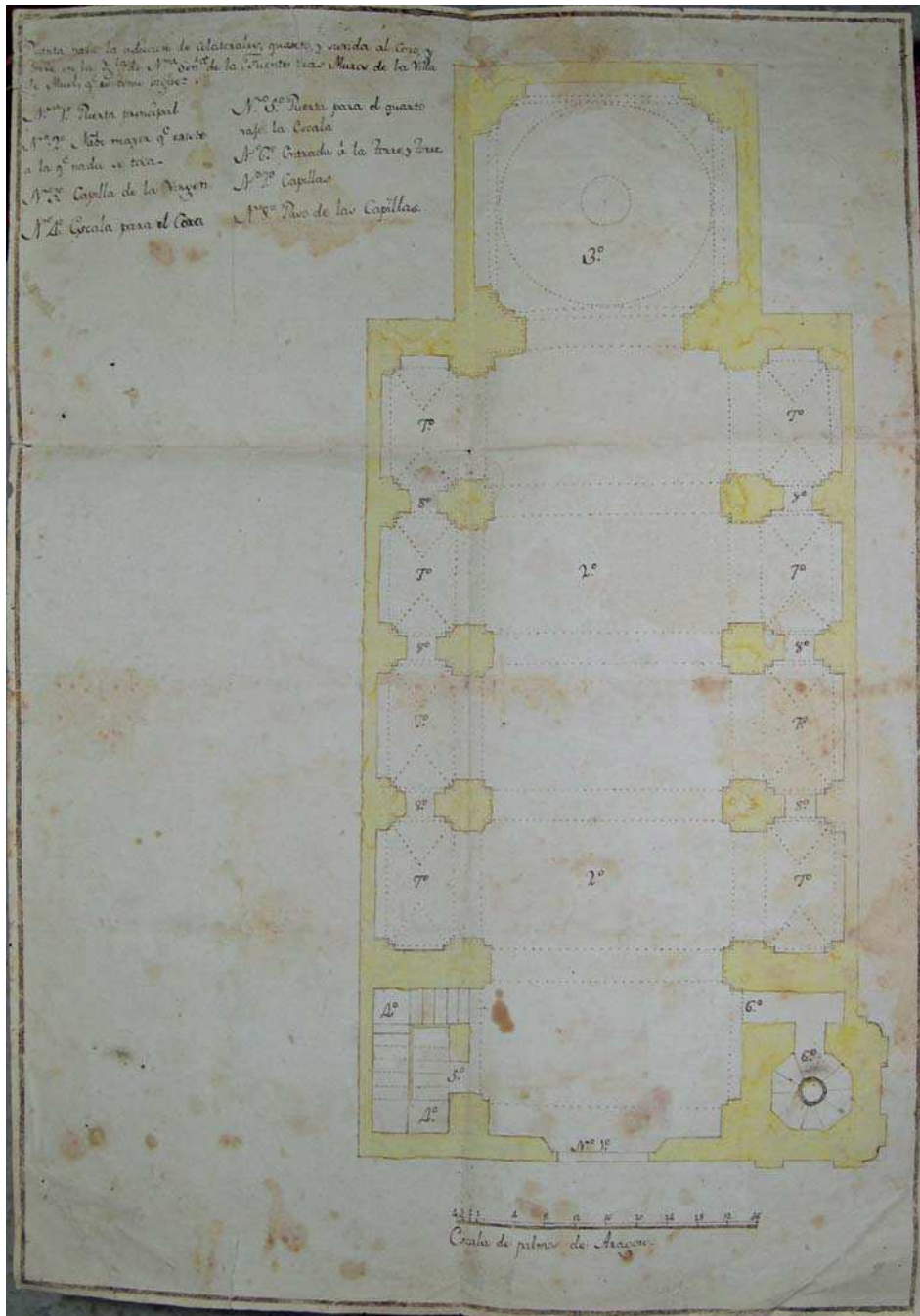


Fig. 1: Plano para la ampliación de la ermita de Nuestra Señora de la Fuente, sin fecha. Archivo Parroquial de Muel (Zaragoza).



Fig. 2: José Lamarca, *Nuestra Señora de la Fuente*, grabado a buril. Museo de Zaragoza.



Fig. 3: Ermita de N.ª S.ª de la Fuente, Muel (Zaragoza), imagen retrospectiva del presbiterio.
Archivo fotográfico «José Galiay». Archivo Histórico Provincial
de Zaragoza-Gobierno de Aragón, núm. 132.

podemos plantear la hipótesis de que el encargo viniera de fuera. Sin descartar otras posibilidades, barajamos la posibilidad de que los encargantes fueran los marqueses de Camarasa (y condes de Ricla en ese momento), señores de la villa, cuyo castillo-palacio, ahora arruinado y del que restan los muros perimetrales, se situaba sobre un promontorio situado a escasos metros de la ermita³⁹. Los marqueses tenían capilla en la parroquial, y es posible que también se plantearan evidenciar su devoción a la Virgen de la Fuente.

Remolinos

La problemática de Remolinos, expuesta con claridad en varias ocasiones por el profesor Gonzalo M. Borrás⁴⁰, radica en que la nueva iglesia parroquial de San Juan Bautista, dependiente de la encomienda de San Juan de Zaragoza, integrada a su vez en la Castellanía de Amposta de la orden de San Juan de Jerusalén, fue terminada en 1782, fecha de la que hasta ahora se tenía constancia por algunas alusiones en las visitas pastorales de los años previos⁴¹ y por una inscripción situada en el friso del presbiterio, donde se lee: «ESTE TEMPLO SE HIZO A ESPENSAS DEL GRAN CASTELLAN DE AMPOSTA FRAY VICENTE LA FIGUERA, CONDUCIENDO EL LUGAR LOS MATERIALES, AÑO 1782». Así las cosas, las hipótesis planteadas hasta ahora pasaban porque las pechinas hubieran sido pintadas hacia 1772 para la iglesia anterior y acomodadas (adaptadas) a la nueva iglesia, o bien porque hubieran sido encargadas para la nueva iglesia (lo que supone retrasar su data unos diez años), o porque las pechinas hubieran sido pintadas para otra iglesia y reubicadas en Remolinos, lo que abre la puerta a otras múltiples posibilidades. Tras la consulta de una parte del extenso y riquísimo fondo de la Orden Militar de San Juan de Jerusalén⁴², hemos localizado la

³⁹ BUESA CONDE, D.J., «Muel, una historia...», *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰ BORRÁS GUALIS, G.M., «La fecha de construcción de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Remolinos (Zaragoza) en relación con la obra de Goya», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXII, 1980, pp. 91-93; BORRÁS GUALIS, G.M., «Goya y Aragón» en *Goya*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores S.A., 2001, pp. 15-30; y BORRÁS GUALIS, G.M., «Goya antes del viaje a Madrid (1746-1774)», en AA.VV., *El arte del siglo de las luces. Las fuentes del arte contemporáneo a través del Museo del Prado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores y Fundación Amigos del Museo del Prado, 2010, pp. 315-336.

⁴¹ Archivo Parroquial de Remolinos [APR], *Cinco Libros, Libro de Muertos de la Parroquial de Remolinos*, 1772, caja 2, t. 5.º (1772-1784), ff. 4r-4v y 21v-22r. También en: Archivo Diocesano de Zaragoza [ADZ], «Visitas pastorales», caja 232, año 1772, ff. 82v-83v.

⁴² ADZ, *OO.MM. San Juan de Jerusalén*. Son 303 cajas que contienen información muy diversa de los siglos XVI al XIX. Sobre este riquísimo fondo, véase: LOZANO LÓPEZ, J.C.,

capitulación de la nueva iglesia de Remolinos, protocolizada el 15 de enero de 1779 ante el notario Juan A. Ramírez entre Francisco Javier Doz como procurador del Gran Castellán, Vicente de la Figuera, y el maestro de obras Antonio Esteban, vecino de Zaragoza⁴³, cumpliendo así el convenio ajustado entre el Gran Castellán y el Concejo de Remolinos el 13 de marzo de 1778⁴⁴. En el documento contractual, donde por cierto se menciona un diseño (no incluido) formado por Pedro Ceballos, maestro de obras de Zaragoza, y Antonio Esteban, actuaron como testigos Nicolás Barta y Manuel Fernández, habitantes de Zaragoza. Se estableció un plazo de tres años, a contar desde la entrega del primer tercio del pago, para concluir la obra, y un precio total de 6.550 libras jaquesas, corriendo a cargo del maestro la demolición de la antigua fábrica y por cuenta del municipio el acarreo de los materiales para la nueva. En el contrato, muy extenso y detallado, no se mencionan para nada las pechinas, aunque por ejemplo sí se establece, al hablar de la bóveda del crucero (es decir, de la cúpula) que en su centro debía colocarse... *un florón dentro del cual se pondrán las Armas o Cruz de la Religión*. Se ha localizado igualmente el contrato para hacer el órgano de la iglesia, ajustado entre Francisco Javier Doz y el organero Juan Ferrer y fechado el 23 de febrero de 1780; en el documento, en el que actúa como testigo el citado Antonio Esteban, se impone como modelo el órgano de Torres de Ebro (Zaragoza) y se establece la obligación de instalarlo en agosto de

«Fuentes y noticias sobre patrimonio artístico en la Castellania de Amposta (siglos XVII-XIX)», en actas del I Simposium *Patrimonio artístico de la orden de San Juan de Jerusalén en España*, Zaragoza, Aneto Publicaciones, 2012, pp. 119-130.

⁴³ ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 156, leg. 8, «Escritura de Contrata, otorgada entre partes, de la una el señor Don Francisco Javier Doz Comendador de Encinacorba y Villarluengo, como Procurador del Ilmo. Señor Gran Castellán de Amposta, y de la otra Antonio Esteban Maestro de obras vecino de Zaragoza para la Construcción de la nueva Iglesia de Remolinos, con los pactos y condiciones, y de la forma y manera que adentro largamente se contiene».

⁴⁴ Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [AHPNZ], notario Juan A. Ramírez y Lope, caja 5.266 (1775-1778), 1778, 13 de febrero, ff. 45-56. *Convenio entre Francisco Javier Doz como procurador legítimo de Don Fray Vicente de Lafiguera, Gran Castellán de Amposta y comendador de la encomienda de Zaragoza según poder dado en Valencia el 1 de julio de 1776 por el escribano Matheo Blanco, y Jerónimo Bartos, infanzón vecino de Remolinos, en nombre y como procurador legítimo que es del Concejo General Ayuntamiento Singulares Personas, Vecinos y habitantes de el según poder hecho en Remolinos a 1 de febrero de 1778 por Juan Francisco Barrios, escribano real* [poder inserto: «Poder otorgado por Concejo General de Remolinos a favor de fr. Don Thomas Peralta y otros para contratar con el Sr. Gran Castellán de Amposta Dueño temporal de dicho pueblo sobre construcción de nueva Iglesia»] *para fabricar una nueva Iglesia a expensas del Gran Castellán pero con la contribución del pueblo*.

1781⁴⁵. También podemos documentar el retablo mayor, que fue contratado por el citado Francisco Javier Doz con el maestro ensamblador y arquitecto de Zaragoza Cristóbal Eraso, quien se obligó a realizarlo el 16 de agosto de 1781 para abril de 1782 por un importe de 425 libras jaquesas⁴⁶. Finalmente, se ha localizado el contrato para el dorado de la iglesia con el maestro dorador Mateo Herrera, que lleva fecha de 18 de junio de 1782⁴⁷. Se da la circunstancia de que tanto Mateo Herrera como Cristóbal Eraso (que por esos años era uno de los escultores que más cotizaba en el Cabreo de Industrias de Zaragoza⁴⁸ y según hemos podido averiguar era hermano del pintor Manuel Eraso, discípulo de Francisco Bayeu)⁴⁹ trabajaron también para el palacio de San Juan de los Panetes por esos mismos años⁵⁰, como también lo hizo el pintor Braulio González, del que hemos encontrado varios albaranes⁵¹.

Tanto si los óvalos se hicieron para las pechinas de la iglesia anterior como si se ejecutaron para la nueva, lo lógico hubiera sido pensar en una instalación digna, adaptando las pechinas arquitectónicas de la nueva iglesia a la forma ovalada de las pinturas⁵², con alguna solución *ad hoc* como por ejemplo la que encontramos en

⁴⁵ ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 156, leg. 8, *Capitulación de organo que se ha de hacer para la Parroquia de la Villa de Remolinos*. Juan Ferrer, junto con los hermanos Usaralde, era el organero que más cotizaba en esos años en el Cabreo de Industrias de Zaragoza. Archivo Municipal de Zaragoza [AMZ], *Cabreo de Industrias*, cajas 244-253, «Organeros», años 1775-1784.

⁴⁶ ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 156, leg. 8, Obligación de Cristóbal Eraso para hacer el retablo mayor de Remolinos.

⁴⁷ ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 156, leg. 8, «Capitulación para saber todo lo que se ha de dorar y pintar en la iglesia del lugar de Remolinos, y del modo que se ha de preparar para mayor permanencia». Hay otra capitulación menos completa fechada el 8 de abril de 1782, que entendemos quedó anulada por la posterior.

⁴⁸ AMZ, *Cabreo de Industrias*, cajas 252-254, «Escultores», años 1783, f. 68; 1784, f. 69; y 1785, f. 76.

⁴⁹ ADZ, Matrículas, Parroquia del Pilar, año 1753. En un domicilio de la calle Sombrerería aparecen como residentes José Eraso (padre) y sus tres hijos Cristóbal, Manuel y Miguel. Mi agradecimiento a Ana M.^a Muñoz Sancho por esta relevante información.

⁵⁰ De hecho, el primero, además de pintor-dorador-restaurador, también hacía funciones de portero y cobraba por ello. ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 36, «Libro primo de Caja de la Rezibiduria de la Castellania de Amposta... que empieza en primo de mayo de 1775», ff. 48-49; y caja 172, leg. 5. *Loc. cit.*, caja 62, Cuentas de 1777-1778; y caja 172, leg. 2.

⁵¹ ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 62, Cuentas de 1778-1779.

⁵² Pues lo que está claro es que estas obras se pensaron con esa forma y no se trata de un triángulo curvo recortado, tal como se sugiere en: MORALES Y MARÍN, J.L., «Goya pintor religioso», en *Goya. 1746-1828* —catálogo de la exposición celebrada en la Galería Internacional de Arte Moderno de Ca'Pesaro, Venecia, del 7 de mayo al 30 de julio de 1989—, Milán, Ed. Electa, 1989, pp. 84-89.



Fig. 4: Iglesia de San Juan Bautista, Remolinos (Zaragoza), *San Agustín* (en realidad *San Ambrosio*).
Archivo fotográfico «Juan Mora Insa», Archivo Histórico Provincial
de Zaragoza-Gobierno de Aragón, núm. 2147.

las capillas laterales de la iglesia de San Ildefonso de Zaragoza. Sin embargo, en las fotografías antiguas del Archivo «Juan Mora Insa» [fig. 4] se aprecia perfectamente la solución improvisada y chapucera empleada al colocar los óvalos pintados, dejando a la vista los clavos que fijan la tela al bastidor, enmarcándolos con una tosca y gruesa moldura de yeso y fijándolos con unas grapas para impedir su caída, lo que hace pensar que esas pinturas (fueran o no pensadas en origen como pechinas) provienen de otro lugar, y que por tanto pudieron ser pintadas en cualquier momento e instaladas en Remolinos también en cualquier momento, siempre antes de 1916 (año en que por vez primera alguien reparó en ellas); pudo ser entonces cuando, en las traseras, se escribió la ubicación de cada pechina, y se incluyeron —equivocadamente— las inscripciones.

Sabemos por la documentación de la Orden hospitalaria que había mucho trasiego de obras (sobre todo ornamentos sagrados y jocalías) entre las iglesias dependientes de su dominio temporal, como sucedió cuando parte de los objetos pertenecientes a la iglesia del Temple de Zaragoza, en estado de ruina, se repartieron en mayo-junio de 1836 entre las demás iglesias de la Encomienda de San Juan⁵³. Pero también sabemos que esas iglesias fueron receptoras de bienes procedentes de la desamortización de 1835⁵⁴, y de otras iglesias del entorno como la de Gallur, a cuyo párroco se adquirió en 1881, con destino a Remolinos, un monumento de Semana Santa que vino a sustituir a otro anterior compuesto y pintado en 1847⁵⁵. Vemos, por tanto, cómo las posibilidades, lejos de restringirse, se amplían. La falta de proporción entre las pinturas y su contexto arquitectónico, a diferencia de lo que sucede en Calatayud y Muel, incide en la misma idea de un reaprovechamiento algo forzado. Por otro lado, sabemos que tanto el propio Vicente de la Figuera y Miralles de Imperial († 1786), como los siguientes señores temporales, no dejaron de atender, tras la construcción de la nueva fábrica, a la dotación y reparación de la misma, cumpliendo decretos emanados de las visitas pastorales o simplemente atendiendo a sus necesidades⁵⁶.

⁵³ ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 76, leg. 3, «Zaragoza. Año 1836. Expediente de Inventario de lo perteneciente a la iglesia del Temple de Zaragoza mandada cerrar por Real orden del Srmo. Sr. Infante D. Francisco».

⁵⁴ ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 236, leg. 17, «Sobre que se atienda a las iglesias de encomienda en la aplicación de vasos sagrados y ornamentos de los conventos suprimidos. Año de 1836».

⁵⁵ ADZ, Remolinos, caja *Inventarios. Cuentas (1845-1899). Testamentos (1864-1883)*, Carpeta «Remolinos-Cuentas», data de los años 1847 y 1881.

⁵⁶ APR, *Quinque Libri*, caja 2, t. 6.º (1784-1804), *Libro de Muertos de la Parroquial de Remolinos*, 1803, f. 68r; t. 7.º (1805-1828), *Libro de Muertos de la Parroquial de Remolinos*, 1805, ff. 5v-6v y 60v-64r.

Lamentablemente, en los inventarios de la iglesia (los hay desde 1827) no aparece ninguna mención a las pechinas⁵⁷. Sí constan algunos pagos por colocar telas, yeso, cristales y enrejado de alambre, así como otras obras, para la cúpula y sus óculos⁵⁸. Y también hay otros datos de interés que, en este caso, apoyan la autoría goyesca, como es que Martín Zapater figura en el *Cabreo de Industrias* de Zaragoza como arrendador de la Castellanía de Amposta (de 1776 a 1779) y de la Encomienda de Zaragoza (de 1779 hasta al menos 1786)⁵⁹. También Juan Martín de Goicoechea mantenía relaciones comerciales con la Castellanía⁶⁰. Nicolás Barta y Lázaro, según Ansón amigo de la infancia de Goya y Zapater⁶¹ y natural de Remolinos, fue desde 1771 secretario de la Asamblea de la Castellanía de Amposta y actuó en ocasiones como procurador del comendador Vicente de la Figuera. Y fray Vicente Pignatelli de Aragón y Moncayo († 1770) fue comendador de la encomienda de Encinacorba de los hospitalarios, arcediano de Belchite en la Metropolitana de Zaragoza y, según Viñaza⁶², visitador de dicha religión. Existen además dos referencias escritas algo enigmáticas que vinculan a Goya con Remolinos. La primera la recoge Ángel Canellas en su *Diplomatario* y es una carta escrita por Goya a un tal Sinués, fechada hacia 1772, donde se dice: *El cojo de Remolinos abriendo las tajaderas para meter más. ¡Pobre Ramona! Como lo vió te lo cuenta, amigo Sinués, y muy corriendo, Francisco de Goya*⁶³. La segunda es una carta manuscrita de Emilio Ostalé Tudela, secretario de la Junta del Centenario de Goya en Zaragoza, dirigida a Eduardo Cativiela, fundador del SIPA, fechada el 20 de enero de 1927, en la que aquel enumera una serie de obras que, a su juicio, faltaban en una primera relación formada por Cativiela de obras de Goya existentes en Aragón que tenía como objetivo la publicación de un libro dentro de los actos de la conmemoración del primer centenario de la muerte del pintor. En dicha enumeración figura

⁵⁷ ADZ, Remolinos, caja *Inventarios. Cuentas (1845-1899). Testamentos (1864-1883)*, Carpeta «Inventarios». ADZ, *Castellanía de Amposta*, caja 155, legajos 6-7; caja 201, leg. 4.

⁵⁸ ADZ, Remolinos, caja *Inventarios. Cuentas (1845-1899). Testamentos (1864-1883)*, Carpeta «Remolinos-Cuentas», data de los años 1847 (n.º 17), 1852 (n.º 14), 1880 (diciembre), 1882 y 1887.

⁵⁹ AMZ, *Cabreo de Industrias*, cajas 245-255, «Arrendadores», años 1776-1786).

⁶⁰ ADZ, *OO.MM. San Juan de Jerusalén*, caja 33, «Libros de cuentas».

⁶¹ ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón...*, op. cit., p. 98.

⁶² VIÑAZA, conde de la [Cipriano Muñoz y Manzano], *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894, t. II, 1889, p. 264.

⁶³ CANELLAS LÓPEZ, Á., *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 205, núm. 2.

1 coso de Remolinos del h. Freudenthal, sin que podamos saber a qué obra se refiere. Frédéric Jiménez, que dio a conocer esta documentación inédita⁶⁴, especula con dos posibilidades: que se tratara de un boceto preparatorio para una de las pechinas o bien de la fotografía de Gustavo Freudenthal para la publicación de Javier García Julián *Goya. Cómo se hizo gran pintor* de 1923⁶⁵. El término «coso», sin embargo, hace pensar más bien en una calle o plaza, e incluso en un «coso taurino» (plaza de toros).

Estilísticamente, apreciamos en las pechinas de Remolinos importantes diferencias cualitativas con respecto a las otras dos y un mayor empeño y cuidado por parte del artífice. La pintura resulta más clara y luminosa, construida a base de planos de color que modelan los volúmenes y se completan con una pincelada, amplia, certera, enérgica y expresiva, sin toques superfluos.

LA CUESTIÓN ICONOGRÁFICA Y LOS MODELOS

Soslayando el error de identificación de los Santos Padres en las inscripciones de Remolinos, que pensamos fueron añadidas posteriormente, observamos que las únicas diferencias sustanciales entre las tres series objeto de estudio afectan a la representación de san Jerónimo y san Gregorio Magno, ortodoxa en Calatayud y errónea en los otros dos casos, al representarles como obispos. Lo demás son pequeñas «variaciones sobre un mismo tema» (en palabras del profesor Paolo E. Mangiante), con elementos que se añaden o se quitan, a veces por la necesidad de adaptar la composición a distintos formatos. Por tanto, podemos pensar básicamente en cuatro modelos primigenios, a los que se añadiría un quinto (el del *San Jerónimo* de Calatayud), ninguno de los cuales fue utilizado por Goya para la magnífica serie de los Santos Padres de la Iglesia Latina (óleo/lienzo, aprox. 190 x 115 cm) de destino desconocido y hoy dispersa en colecciones particulares y museos españoles y americanos⁶⁶, fechada hacia 1796-1799, tras la segunda estancia del pintor en Andalucía (1796-1797), lo

⁶⁴ JIMÉNO, F., «La obra de Goya conservada en Aragón. A propósito de dos centenarios (1908-1928)», en *La memoria de Goya (1828-1978)* —catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Zaragoza del 7 de febrero al 6 de abril de 2008—, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón y Gobierno de Aragón, 2008, pp. 162-176.

⁶⁵ J.G.J. [Javier García Julián], *Goya. Cómo se hizo gran pintor*, Zaragoza, Tipografía La Académica, 1923.

⁶⁶ *San Ambrosio* (Cleveland, EE.UU., Museum of Art), *San Jerónimo* (Fullerton, California, EE.UU., Norton Simon Museum), *San Agustín* (Madrid, colección privada) y *San Gregorio Magno* (Madrid, Museo del Romanticismo). Véase: TZEUTSLER LURIE, A., «Goya. St.



Fig. 5: Iglesia parroquial de San Andrés, Albalatillo (Huesca), detalle de las pechinas.
Fotografía: José Ignacio Calvo Ruata.

que explicaría la influencia, señalada por autores como Sánchez Cantón, de los cuadros de Bartolomé E. Murillo *San Leandro* y *San Isidoro* en la catedral de Sevilla⁶⁷; son obras dotadas de gravedad y sencillez, sobrias y solemnes, despojadas de la anécdota y retórica de las obras del pintor sevillano, lo que dota a estas composiciones de un carácter intemporal y universal que aspira a mostrar lo esencial, muy distintas por tanto del sentido barroco y agitado de las series que analizamos.

Sin ánimo exhaustivo, observamos en la representación de los Santos Padres conservados en territorio aragonés la utilización durante los dos primeros tercios del siglo XVIII de un modelo que presenta las figuras de busto o medio cuerpo, en ocasiones encerradas en medallones circulares u ovalados, normalmente rodeados de decoración vegetal, como sucede por ejemplo en la iglesia del monasterio de San Victorián de Asán (Huesca), cuyas pinturas están casi perdidas; o en la

Ambrose», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, mayo de 1970, pp. 129-140; en este artículo se compara la serie con la de Muel y con los «obispos blancos» de la *Regina Martyrum*.

⁶⁷ Véanse: MORENO DE LAS HERAS, M., «San Ambrosio», *op. cit.*, pp. 178-181, cat. 22-23; y MORALES Y MARÍN, J.L., *Goya, pintor...*, *op. cit.*, pp. 227-235, cat. 93-96.

iglesia del convento de Santa Teresa de Tarazona, de autor desconocido (¿Francisco del Plano?) y fechables hacia 1730; o en la iglesia parroquial de Albalatillo (Huesca), con pinturas de Diego Gutiérrez Falces fechadas en 1756 [fig. 5].

A partir de las décadas de 1760-1770 comienza a introducirse otro modelo, al que responden los tres ciclos que analizamos pero también —sin salir de territorio aragonés— los ya conocidos de la iglesia parroquial de Luesma (Zaragoza) y de la cartuja Baja o de la Concepción (Zaragoza), a los que ahora podemos incorporar el de la cartuja de Las Fuentes (Sariñena, Huesca) y el de la iglesia parroquial de San Esteban de Litera (Huesca)⁶⁸. Las pinturas de Luesma, que mezclan los modelos de Muel y Calatayud, solo nos son conocidas por fotografías en blanco y negro anteriores a su destrucción en la guerra civil [fig. 6]⁶⁹, y en términos generales su adjudicación a Goya no es admitida por los especialistas debido a su factura dura y lineal; Arturo Ansón (1995) las fecha hacia 1778 y las atribuye al pintor Ramón Izquierdo. Las de la iglesia de la cartuja Baja o de la Concepción [fig. 7] corresponden a Ramón Almor, quien se retiró allí como donado hacia 1777, momento en que iniciaría el programa pictórico de la cartuja, donde introdujo un nuevo modelo para el *San Jerónimo*, ligeramente distinto del bilbilitano [fig. 7]. Las pechinas de la capilla del Sagrario en la cartuja de Las Fuentes (Sariñena, Huesca) son obra de fray Manuel Bayeu anterior a 1777 y siguen los modelos de Calatayud [fig. 8]; en los gajos de la cúpula se representaron los Evangelistas, siguiendo para ello los modelos que había utilizado su hermano Francisco Bayeu hacia 1756-1757 para la sacristía de la iglesia de Santiago el Mayor (San Ildefonso) en Zaragoza⁷⁰. Finalmente, en una capilla del lado de la Epístola de la iglesia parroquial de San Esteban de Litera encontramos también dos pechinas (las otras dos aparentemente se han perdido), correctamente identificadas mediante inscripciones, correspondientes a *San Jerónimo* y *San Agustín*, que siguen el modelo bilbilitano [figs. 9-10].

Si hasta el año 2008 el problema se circunscribía al ámbito aragonés, la publicación en ese año del trabajo de la profesora Esther Alba Pagán⁷¹, donde se dieron a conocer una serie de pechinas de similar modelo conservadas en cuatro parroquias de Levante (Cinctorres, Algemesí, Alfarrasí e Ibi), fechables

⁶⁸ Mi agradecimiento a Ignacio Calvo Ruata por las informaciones y las imágenes de estas series.

⁶⁹ Archivo fotográfico «Juan Mora Insa», AHPZ-Gobierno de Aragón, núm. 2.384-2.387.

⁷⁰ BARLÉS BÁGUENA, E. y CALVO RUATA, J.I., «La cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes», en *Comarca de los Monegros*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005, p. 209.

⁷¹ ALBA PAGÁN, E., «Los Padres de la Iglesia de Joaquín Oliet y la obra de Francisco de Goya», *Archivo Español de Arte*, LXXXI, n.º 324, octubre-diciembre 2008, pp. 395-414.



Fig. 6: Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Junquera, Luesma (Teruel), ¿*San Ambrosio?*
Archivo fotográfico «Juan Mora Insa», Archivo Histórico Provincial
de Zaragoza-Gobierno de Aragón, núm. 2.386.



Fig. 7: Cartuja Baja o de la Concepción (Zaragoza), *San Jerónimo*.
Fotografía: José Ignacio Calvo Ruata.

entre 1812 y 1825, obra del pintor morellano Joaquín Oliet Cruella, amplía sus límites geográficos y le confiere otra dimensión, pues aunque en el citado trabajo se barajan distintas posibilidades sobre el conocimiento que Oliet pudo tener de las pechinas de Muel, Remolinos y Calatayud, o incluso de un posible —aunque improbable— contacto directo con Goya, la autora se inclina por pensar en una fuente primigenia de donde se habrían surtido los dos pintores de manera autónoma. Pero, ¿cuál fue esa fuente primigenia?

El profesor Arturo Ansón sugiere que el modelo que serviría de pauta para todas las series aragonesas habría sido el utilizado por Francisco Bayeu para las pechinas de la cúpula de la iglesia alta del monasterio jerónimo de Santa Engracia en Zaragoza, fechadas hacia 1762 y que fueron destruidas en la guerra de la Independencia⁷². Efectivamente, sabemos por Antonio Ponz⁷³ que eran de Francisco Bayeu *el quadro del nuevo altar mayor y los Santos Doctores de las*

⁷² ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón...*, *op. cit.*, p. 54.

⁷³ PONZ PIQUER, A., *Viaje de España*, 18 vols. Madrid, 1772-1794, t. XV, carta II, p. 47.



Fig. 8: Cartuja de Las Fuentes, Sariñena (Huesca), capilla del Sagrario, conjunto de cúpula y pechinas. Fotografía: José Ignacio Calvo Ruata.

pechinas de la cúpula, pero Juan Agustín Ceán Bermúdez⁷⁴ nos aclaró, unos pocos años antes de su destrucción durante los Sitios de Zaragoza, que esas pechinas pintadas al fresco representaban en realidad a cuatro santos mártires de devoción local: Valero, Braulio, Prudencio y Eugenio. Ansón piensa que Bayeu

⁷⁴ CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols; Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Imp. Viuda de Ibarra), t. I, 1800, p. 103.



Fig. 9: Iglesia parroquial, San Esteban de Litera (Huesca), capilla del lado de la Epístola, *San Jerónimo*.

prepararía los bocetos para Santa Engracia con la plausible intención de utilizarlos también en Calatayud, pero al no poder asumir este encargo habría facilitado los modelos a Goya, quien a partir de ellos habría realizado sus propios *modellini* hacia 1765, justo antes de acometer las pinturas bilbilitanas⁷⁵. Estos bocetos acabados o *modellini* serían, a juicio de Ansón, los que Luis Monreal y Tejada localizó en una colección particular de Barcelona y publicó José Gu-

⁷⁵ Arnáiz y Buendía opinan que Goya realizaría estos bocetos después de pintar en Calatayud, pues en ellos se observan ciertos cambios en los atributos que Ansón explica por exigencias iconográficas de los jesuitas. ARNÁIZ, J.M. y BUENDÍA, J.R., «Aportaciones al joven Goya», *Archivo Español de Arte*, n.º 226, 1984, pp. 169-176.



Fig. 10: Iglesia parroquial, San Esteban de Litera (Huesca), capilla del lado de la Epístola, *San Agustín*.

diol en 1979⁷⁶. Efectivamente, el experto en arte Monreal y Tejada (por cuyas manos pasaron algunas obras de Goya, entre ellas el célebre *Cuaderno italiano*), localizó en Barcelona dos bocetos que representaban a *San Gregorio Magno* y a *San Agustín* (identificado erróneamente como *San Jerónimo*, seguramente al tomar como referencia las inscripciones de Remolinos), dató estas obras hacia 1772 y las adjudicó a Goya, relacionándolas con Muel y Remolinos⁷⁷. Como

⁷⁶ GUDIOL, J., «Goyas inéditos», *Goya*, n.º 148-150, 1979, pp. 240-249.

⁷⁷ Estos informes de Monreal Tejada (números 805 y 806) se conservan en la colección particular de Barcelona propietaria de los cuatro bocetos, e incluyen fotografías del Archivo Mas (núms. 69.246 y 69.243, respectivamente).



Fig. 11: Onda, colección particular, *San Jerónimo*. Fotografía: José Aguilera Maneu.

ya se ha dicho, el 15 de abril de 1999 la sala Fernando Durán sacó a subasta los dos bocetos, de procedencia desconocida⁷⁸, que completaban la serie⁷⁹, y representaban a *San Agustín* (en realidad *San Ambrosio*) y *San Ambrosio* (en realidad *San Jerónimo*); el autor de la ficha en el catálogo de subasta, Santiago Alcolea Blanch, fechó estas obras hacia 1772-1774, apreciando en ellas una total sintonía estilística con las pechinas de Muel, y al tomar también como referencia Remolinos, perpetuó el error. La familia propietaria de los primeros bocetos se hizo con los otros dos, reuniendo así toda la serie. La observación atenta de estos bocetos muestra una similitud muy notable entre los bocetos y las pinturas de Muel, no solo en la composición general sino también en la paleta y en los toques lumínicos, aunque en la obra definitiva la ejecución es más sumaria, por lo que necesariamente ha de existir una conexión directa en-

⁷⁸ Se ha consultado con la sala Durán pero no conservan información de esos años sobre la procedencia de las obras subastadas.

⁷⁹ *Colecciones de España y Portugal. Maestros Antiguos y del Siglo XIX, Arte Contemporáneo, Muebles y Objetos de Arte. Fernando Durán Subastas. Subasta, Madrid, Jueves 15 de abril de 1999*, pp. 70-79, lote 104.



Fig. 12: Onda, colección particular, *San Agustín*. Fotografía: José Aguilera Maneu.

tre estas obras y, muy posiblemente, entre sus autores, pero no apreciamos en absoluto en ellas, como también hemos comentado al hablar de las pechinas de Muel, la factura goyesca correspondiente a la nueva cronología planteada, y sin embargo sí apreciamos la corrección formal y la pincelada jugosa y filamentosa propia de Francisco Bayeu.

Existen otros dos cuadritos que sacó a la luz en 1984 el profesor Vicente García Edo⁸⁰, supuestos bocetos de Goya para las pechinas de Muel, que representan a *San Agustín* y el *San Jerónimo* (aunque en el texto aparecen confundidos) [figs. 11-12]. Coincidimos con el autor al apreciar un mayor cuidado y un trabajo más sosegado (casi relamido en el detalle), pero también una pincelada más apretada, unos colores distintos y un dibujo más marcado que en las pinturas definitivas y que en los bocetos de Barcelona, lo que haría pensar en copias a partir de un modelo común.

⁸⁰ GARCÍA EDO, V., «Dos santos Padres de la Iglesia», en *Pinturas antiguas en Onda*. Onda, Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza, 1984, pp. 101-113.

Ese modelo común, del que saldrían tanto las pechinas aragonesas como las levantinas, no puede ser la serie de bocetos de Barcelona ni la de Onda, que incluso no servirían para Calatayud por las divergencias iconográficas ya vistas, por lo que debemos pensar en otra fuente o nexo común que con toda probabilidad haya que buscar en Italia, y más concretamente en la pintura romana del setecientos, en la que encontramos una especial proximidad en cuanto a tipos humanos, actitudes, gestualidad, tratamiento de pliegues... Muchos autores han visto en todas estas obras sugerencias giaquintescas, y bien pudiera haber sido el pintor molfetés el creador de unos modelos que se fueron difundiendo, con las correspondientes variaciones de estilo propias de cada artista, por distintos territorios; modelos que pudieron ser codificados por el propio artista para su utilización en decoración de pechinas, o bien por otros artífices a partir de figuras extraídas de las composiciones del italiano⁸¹.

Las conexiones de Corrado Giaquinto (1703-1765) con España son bien conocidas⁸², y la influencia de su pintura en artistas españoles —Goya entre ellos— ha sido tratada también con cierto detalle por distintos autores. En el caso concreto de Aragón, esa influencia, que se convirtió casi en una moda pictórica (el denominado *giaquintismo*) con múltiples seguidores y adeptos, pervivió mucho más allá del regreso del pintor de Molfetta a Nápoles, y pudo tener su origen indirecto en la presencia del italiano y su pintura en los sitios reales durante su estancia española (1753-1762), pero también en el ascendiente sobre alguno de sus discípulos en Roma, como Antonio González Velázquez, quien a su regreso a España pintó la cúpula y pechinas de la *Santa Capilla* en la basílica de Nuestra Señora del Pilar (1752-1753), bajo la supervisión personal de su maestro y a partir de modelos que éste debió de proporcionarle; esta obra resultó sin duda un soplo vivificador en el panorama algo anquilosado del tardobarroco zaragozano y animaría la «conversión» al rococó romano de artistas aragoneses como los Bayeu y el propio Goya, Juan Ramírez de Arellano y Rodríguez, hijo del escultor Juan Ramírez Mejandre, o Diego Gutiérrez Fita, apreciándose también un influjo puntual en otros como José Luzán Martínez.

La influencia de Giaquinto y la copia de sus modelos para obras locales es bastante conocida⁸³, aunque no ha sido objeto de estudio específico ni lo es de

⁸¹ Cfr. MANGIANTE, P.E., *Goya e Italia, op. cit., passim*.

⁸² AA.VV., *Corrado Giaquinto y España* —catálogo de la exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid del 4 de marzo al 25 de junio de 2006—, Madrid, Patrimonio Nacional, 2006.

⁸³ Uno de los muchos ejemplos conocidos es el uso que Diego Gutiérrez Fita hace de la *Santísima Trinidad* pintada por Giaquinto en la cúpula sobre el presbiterio de la iglesia romana de

este trabajo⁸⁴. En cuanto al conocimiento directo de la obra de Giaquinto por Goya, pudo producirse primero durante sus viajes a Madrid para participar en los concursos de la Academia de San Fernando (1763-1764 y 1766), pero su influencia pudo llegarle indirectamente a través del aprendizaje con Francisco Bayeu y en el contacto con otros artistas vinculados al *giaquintismo*, y por supuesto en Italia, como han demostrado Roberto Longhi⁸⁵, José R. Buendía⁸⁶, Jose M. Arnáiz⁸⁷, Benito Navarrete⁸⁸, Paolo E. Mangiante⁸⁹ o Joan Sureda⁹⁰. No obstante, lo cierto es que no hemos encontrado, ni en el *Cuaderno italiano* ni en la producción gráfica conocida de Goya, nada que inequívocamente pueda

San Giovanni Calibita para el medallón central de la cúpula de la iglesia zaragozana de la Exaltación de la Santa Cruz. En uno de los altares laterales del lado del Evangelio de esa misma iglesia encontramos un retablo presidido por un lienzo de la *Magdalena penitente* que traspone, con el cambio de protagonista, la composición del lienzo de Giaquinto *Éxtasis de san Antonio abad*, situada en uno de los altares de la citada iglesia romana, y del que al menos existen dos reducciones de autoría discutida conservadas en el Museo de Zaragoza y en Suiza (colección particular).

⁸⁴ No obstante y a modo de ejemplo, queremos dar a conocer la existencia documentada en la sacristía de la cartuja de Aula Dei de *dos bocetos de Dn. Corrado Giacuinto* [sic], que representan a la trinidad, el uno con gloria de Ángeles y Santos, y el otro a Varios Santos y Santas. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis [ARABASLZ], *Inventarios de los Conventos y Monasterios suprimidos en Zaragoza y sus inmediaciones* (manuscrito sin paginar), formados en 1836 por la Comisión Artística de la Real Academia de San Luis. «Inventario del Monasterio de la Cartuja alta», apartado «Más Cuadros que estuvieron en la Sacristía».

⁸⁵ LONGHI, R., «Il Goya romano e la Cultura di via Condotti», *Paragone*, n.º 53, 1954, pp. 33-39.

⁸⁶ BUENDÍA, J.R., «La influencia de Corrado Giaquinto en Goya y su entorno», en *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte. El Arte del siglo XIX*, Valladolid, 1978, pp. 30-37; y del mismo «El aprendizaje italiano», en José Luis Morales y Marín (director), *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Madrid, 1992, pp. 15-23.

⁸⁷ ARNÁIZ, J.M., «Another Giaquinto source of Goya», *The Burlington Magazine*, sept. 1984, p. 561. En este artículo se relaciona la figura de san Hipólito y el ángel que le acompaña del cuadro de Giaquinto *Los mártires de Portus Romae* situado en el presbiterio de la iglesia de San Giovanni Calibita en Roma con un *San Lucas* (Madrid, col. Ricardo Boguerin) atribuido a Goya y publicado por Mayer en 1925; esa figura, invertida, recuerda bastante la posición del *San Gregorio Magno* de las pechinas.

⁸⁸ NAVARRETE PRIETO, B., «Francisco de Goya en San Nicolás de los Loreneses de Roma 1770», *Archivo Español de Arte*, n.º 299, 2002, pp. 293-296.

⁸⁹ MANGIANTE, P.E., *Goya e Italia*, op. cit. Este libro está lleno de sugerencias italianas, más o menos aceptables, tanto de Giaquinto como de otros artistas que trabajaron en Roma, como Taddeus Kuntz, Domenico Corvi o Gregorio Guglielmi.

⁹⁰ SUREDA PONS, J. (com.), *Goya e Italia*, 2 vols. —catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Zaragoza del 1 de junio al 15 de septiembre de 2008—, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón y Turner, 2008.

identificarse con un bosquejo, apunte, boceto, estudio preparatorio... específico para las pechinas. Resulta extraño que esto sea así para una obra de cierta entidad, más aún cuando entre las tres series existen diferencias compositivas, adaptaciones a formatos distintos y soluciones iconográficas diversas que requerirían un cierto estudio y ensayos previos.

En cuanto a las series levantinas, sabemos que Oliet copió tanto a artistas valencianos coetáneos, entre ellos Luis Antonio Planes⁹¹, como a otros grandes artistas entre los cuales estaba Corrado Giaquinto⁹², cuya obra pudo ser conocida en Valencia tanto a través de los lienzos originales que trajo consigo el príncipe de Campoflorido, Luis Regi y Brancaforti, como sobre todo por los dibujos de las obras del italiano que el citado Planes había realizado durante su estancia madrileña en la Academia de San Fernando (donde además pudo coincidir con Goya y Bayeu en la década de 1760); copias que lamentablemente no han sido localizadas, pero de las que tenemos constancia gracias a la *Biografía pictórica valenciana* de Orellana⁹³. En este sentido, el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez afirma que la influencia de Giaquinto en España no fue muy grande por su presencia en la Academia, pues apenas tuvo actividad en ella debido a sus otras ocupaciones en Palacio, pero sí pesó mucho en los que acudían a los concursos anuales⁹⁴.

Queda claro, por tanto, que al menos a partir de la llegada del pintor de Molfetta a España, existe una cultura visual de raigambre romano-giaquintesa que alcanzó gran éxito, perdurando en algunos casos hasta las primeras décadas del siglo XIX, y extendió sus modelos gracias a dibujos, grabados y pinturas de pequeño formato (*modeletti*, reducciones...), lo que hizo posible que artistas distintos, sin conexión entre sí y a veces en lugares y momentos bastante distantes, pudieran utilizarlos, introduciendo variaciones, adaptándolos a sus

⁹¹ Sobre Planes, véanse: VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario...*, *op. cit.*, t. II, 1889, pp. 265-266; ARNAIZ, J.M., *La primera obra documentada de Francisco de Goya*, Madrid, 1992, p. 11; AA.VV., *Historia y Alegoría: los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 91 y ss.; RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2000, p. 398, y MONTOLÍO TORÁN, D., «Retablo de la Santa Cena», en *La luz de las imágenes. Segorbe*, Valencia, Generalitat, 2001, pp. 659-661.

⁹² Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., «La huella de Giaquinto en España», en *Corrado Giaquinto y España* (catálogo de exposición), Madrid, Patrimonio Nacional, 2006, p. 91; y ALBA PAGÁN, E., «Los Padres de...», *op. cit.*, p. 409.

⁹³ ORELLANA, M.A., *Biografía pictórica valenciana o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1967.

⁹⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., «La huella de Giaquinto...», *op. cit.*, pp. 75-92.

necesidades y aplicando su estilo personal en la ejecución plástica. Pensamos que tanto las pechinas que analizamos como las demás que han sido citadas en este trabajo —y otras que pueden aparecer en el futuro— son consecuencia y magnífico ejemplo de esa cultura visual común y de esos modelos compartidos.

GOYA Y EL AMBIENTE ARTÍSTICO ROMANO

PAOLO ERASMO MANGIANTE*
(Universidad de Génova)

Traducción de M.^a ELENA MANRIQUE

Resumen. Siguiendo mis estudios sobre la estancia romana de Goya, la reciente exposición comisariada por Sureda en 2008 no ha conseguido aportar progresos relevantes, exceptuando algunas contribuciones de Reuter, Luna, Lo Bianco y Borrás. La cuestión romana de Goya sigue abierta, pues el *Cuaderno Italiano*, el cuadro del Aníbal y las pocas pinturas «romanas» presentes en la muestra son solo la punta del iceberg de la producción de dos años de Goya en Italia, como lo probaría el descubrimiento de un segundo cuaderno italiano, cuyos 28 dibujos, ejecutados en Roma, muestran tal semejanza temática y estilística con el primero que confirmarían la autografía de Goya.

Palabras clave. Estancia romana de Goya, producción gráfica y pictórica «romana», segundo *Cuaderno Italiano* de Goya.

Abstract. Following to my studies about Goya in Rome, the exhibition curated by Sureda in 2008 has not been able to bring significant progress to this issue, except for some contributions by Reuter, Luna, Lo Bianco and Borrás. The roman question regarding Goya remains opened because the so-called *Cuaderno italiano*, the picture depicting Hannibal and the few roman paintings shown in that exhibition represent only the tip of the iceberg of Goya's production along two years in Italy, as the discovery of a second italian notebook would proof. Its 28 drawings, executed in Rome, convey such a thematic and stylistic similarity with the first Cuaderno so as to confirm its authenticity as a Goya's work.

Keywords. Goya, Roman stay, graphic and pictorial production, 2nd *Italian notebook*.

Volver a hablar del ambiente artístico y cultural romano en el momento de la estancia italiana del joven Goya, después de cuanto se ha dicho, podría parecer obsoleto, mientras que, precisamente porque quizás se ha dicho demasiado,

* Dirección electrónica: paolo.mangiante@libero.it

es necesario replantear la cuestión en términos ambiental y cronológicamente correctos. En efecto, una cosa es hablar en general del clima cultural romano e italiano de finales del siglo XVIII, y otra precisar aquellos valores artísticos que en el período comprendido entre 1769 y 1771 han incidido más en la formación del joven y todavía inmaduro pintor aragonés.

Para tratar de lo primero no hace falta conocer a Goya y se puede hacer de manera genérica. Si, en cambio, se quiere concretar el efecto que Roma y sus artistas antiguos y modernos tuvieron sobre su evolución pictórica, a falta de otros documentos, no queda más remedio que acudir a lo realizado por Goya en el *Cuaderno italiano*, a la pintura de Aníbal presentada al concurso de Parma en 1771, así como a otras de este período, todavía inéditas, a él atribuibles, y contrastarlas con dicha realidad artística. Tales obras, si correctamente interrogadas, aportan un caudal de información nada desdeñable.

Por tales razones se perdió una gran oportunidad en la exposición *Goya e Italia* de Zaragoza, porque, pese a tener el mismo título que mis dos monografías precedentes sobre Goya e Italia —cuyos capítulos brindaron además la horma a la que se ajustaron sus secciones ligeramente enmascaradas con nuevos membretes como *La Arcadia*, *Naturalezas adversas*, *Lo clásico y lo religioso*, *Sueños y monstruos*, *El sueño poético de la muerte*—, no abordaba el tema en su esencia, a saber, confrontar estrechamente el arte italiano de la época con las obras *romanas* de Goya.

Poco aporta de nuevo, de hecho, pues resulta evidente que no interesaba interrogar ni dialogar directamente con aquéllas —solo se presentaron una quincena de obras ya conocidas y ni una sola inédita de un período sumamente necesitado de investigaciones y que, por añadidura, se adivina fecundo en descubrimientos—, sumiendo en cambio la realidad de aquellos años goyescos en un piélagos improbable y confuso de obras que, desde mi punto de vista, poco tienen que ver con el Goya romano. La impresión que se desprendía de la exposición en su conjunto, con más de cincuenta obras de fecha posterior a la estancia de Goya, era la de que el joven aragonés hubiera visitado Roma en pleno período neoclásico, lo que es absolutamente erróneo. En 1771, de hecho, el neoclasicismo apuntaba: todavía no habían entrado en escena Canova y David, los artistas que imprimieron un giro decisivo al arte europeo en tal sentido.

Por el contrario, en Roma, las tendencias artísticas que encabezaban Corvi, Agricola, Angeletti y Lapis en las decoraciones del palacio Borghese, y, en la iglesia de Santa Caterina, el mismo Corvi, Costantini y Kuntz eran todavía expresión del último barocchetto romano. Los frescos de gusto neoclásico de la Villa y del Casino Borghese, en 1770, estaban todavía en mantillas. De aquel

clima y de su trato asiduo brotaron el Cuaderno y el cuadro parmesano de Goya, que, aunque de contenidos clásicos, se expresan todavía en lenguaje rococó.

Resultan problemáticos, por ello, los dos capítulos dedicados a Anton Raphael Mengs, ya que los contactos entre Goya y el pintor bohemio difícilmente pudieron tener lugar en Roma, donde las fechas de su presencia allí no coinciden, sino solo después de 1774 y ya en España. Mengs, procedente de la península ibérica y tras un largo período enfermo en Montecarlo y convaleciente en Génova, fijó su residencia en Florencia donde trabajó intensamente, llegando a Roma no antes de febrero de 1771, cuando el joven aragonés había jugado ya prácticamente sus cartas, apresurándose a terminar su pintura del Aníbal para mandarla a los comisarios del concurso de la academia parmesana. Apenas algunos meses después volverá a su patria.

Las únicas sugerencias de impronta neoclásica podían proceder de Piranesi y de los artistas escoceses con que podía estar en contacto a través del polaco Taddeus Kuntz, gracias a los vínculos que éste tenía con los Stuart y, en particular, con Hamilton. Goya se revelará pintor neoclásico solo mucho más tarde, en España, cuando ejecuta los grandes cuadros religiosos de Valdemoro, bajo la evidente sugestión de Mengs en su década española de 1780 a 1790.

Por otro lado parece inútil dedicar un entero capítulo a Parma, que Goya vio de paso, para detenerse solo sobre el gran Correggio, del que tomaría nota pero no seguramente de Zoffany o Petitot, por no hablar de lo erróneo y fantasioso que es dar a entender, como hace Vernon Hyde¹, que Goya fuese un arcade o que hubiera frecuentado o sufrido la influencia de la Academia de los Arcades en Roma. Al joven Goya, ignorado en los concursos madrileños, no le interesaba la literatura. Estaba empeñado en cuerpo y alma en adquirir la manera grande de los pintores de Roma. Los temas populares de los tapices no fueron idea de Goya sino de los encumbrados comitentes, comenzando por el rey y su corte, que sistemáticamente le hacían encargos.

El espíritu plebeyo que sobrevuela dichos tapices no deriva para nada de la Arcadia romana sino, como genialmente intuyó Ortega y Gasset², de aquel amplio fenómeno enteramente español que tomó el nombre de *majismo*, difundido durante la segunda mitad del siglo XVIII en la alta sociedad española,

¹ HYDE, V., «Francisco de Goya y el gusto arcádico», en Joan Sureda (ed.), *Goya e Italia*, vol. II: *Estudios y ensayos* —catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Zaragoza del 1 de junio al 15 de septiembre de 2008—, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón y Turner, 2008, pp. 133-137.

² ORTEGA Y GASSET, J., *Carte su Velázquez e Goya*, Milán, 1984, p. 184.

al que tampoco se sustrajo el estrecho círculo de la Corte. Como mucho, Goya pudo haber explotado alguna reminiscencia de pinturas romanas de Cerquozzi, de Amorosi o de otros bambochantes, pero nada más. De todos modos conviene decir que en la realización de los programas iconográficos detallados por el propio rey, Goya, a diferencia de Bayeu y Maella, pudo tener a su favor aquella adhesión a la realidad que en Roma había visto practicar a los pensionados franceses y al mismo Kuntz, así como el verismo que emanaban las obras de Ghezzi o de Traversi, igualmente apreciado durante su estancia romana.

Todavía menos concluyente parece el capítulo sobre los *Caprichos*, que, tal como aparece planteado, sin referencia alguna a los precedentes gráficos italianos que podrían habérselos inspirado³, no se acaba de entender cómo es que aparece en una exposición del título *Goya e Italia*.

Igualmente magras y proyectadas hacia un futuro artístico al que Goya no pudo asistir se muestran las demasiado extensas disertaciones sobre Füssli y los artistas nórdicos, que yo había apuntado ya lanzando la hipótesis de que Taddeus Kuntz hubiera actuado como mediador entre algunos de ellos y Goya⁴.

Pero si la muestra, a mi juicio, se detenía en cosas superfluas, es todavía más grave el hecho de que presentara lagunas importantes. Una de las más vistosas es no haber sabido conectar el gran arte italiano renacentista y barroco con las obras y los estudios romanos de Goya; y más aún, la de no haber siquiera mencionado a Caravaggio en el apartado dedicado a la naturaleza, ni el poderoso impacto que los efectos dramáticos de su claroscuro pudieron ejercer sobre el pintor aragonés, gracias al cual, sin duda, alcanzó los magníficos resultados de obras maestras como el *Dos de Mayo* o las inquietantes *Pinturas negras* de la Quinta del Sordo⁵.

Ahora, tras despejar inevitablemente el escenario crítico del viaje italiano de hipótesis fantasiosas o imposibles, y yendo a lo que verdaderamente importa, veamos lo que el joven aragonés pudo efectivamente haber visto y hecho en Roma.

Por lo que respecta a la residencia o residencias de Goya en Roma, a fecha de hoy no disponemos todavía de ningún documento que aporte la prueba indiscutible de su presencia en un convento, institución de acogida o casa particular. Todas las pesquisas por mí realizadas en su momento en los *Stati animarum* de las parroquias romanas han sido infructuosas. Sin embargo, a partir de este resul-

³ Para ampliar noticias sobre las reminiscencias romanas en los *Caprichos*, véase MANGIANTE, P.E., *Goya e l'Italia*, Roma, Palombi, 1992, pp. 160-171.

⁴ Véase todo el capítulo «El superamento del reale: primi elementi romantici», *ibidem*, pp. 98-106.

⁵ Para mayores informaciones véase MANGIANTE, P.E., *Goya e l'Italia...*, *op. cit.*, pp. 87-90.

tado negativo no se puede concluir que Goya no se haya hospedado en alguno de estos lugares durante algún tiempo porque, como reconocen Ona⁶ y Gallego⁷, los controles parroquiales se sucedían periódicamente, en fechas preestablecidas y anualmente, por lo que si un individuo residía en un domicilio durante menos de un año, podía escapársele al responsable del registro.

Debido a sus precarias condiciones económicas es muy probable que el joven aragonés haya recurrido más de una vez al alojamiento ocasional en conventos romanos regidos por órdenes religiosas españolas, gracias a frailes o sacerdotes conocidos. También amigos y colegas aragoneses como Adán podían haberle brindado hospitalidad provisionalmente, lo que habría imposibilitado su registro en los Stati. Por consiguiente, todas las hipótesis acerca del domicilio de Goya en la Ciudad Eterna serían atendibles, pero las avaladas por obras de Goya merecen ciertamente mayor credibilidad⁸, como indicarían las copias de pinturas de Corrado Giaquinto (*San Antonio Abad*) en el convento de los Fatebenefratelli en la isla Tiberina, así como el estudio asiduo y la probable intervención en los frescos de la cúpula de los Trinitarios de via Condotti⁹.

A mi juicio, pues, convendría reorientar el interés de los estudiosos hacia las obras, buscando en ellas indicios que marquen su paso por lugares artísticamente relevantes, capaces de hacer mella en su subconsciente pictórico. Es inútil discutir si Goya en Roma vivió en el Trastévere, hipótesis lanzada en el catálogo de Joan Sureda a partir de la sola mención del nombre de este barrio en el Cuaderno¹⁰, o con los trinitarios de via Condotti, o con el pintor polaco Taddeus Kuntz en el Palacio Tomati de via Sistina.

⁶ ONA, J.L., *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.

⁷ GALLEGO, R., «Francisco de Goya: vivir en Roma» en SUREDA, J., *Goya e Italia... op. cit.*, pp. 45-59.

⁸ De ese modo dejan de tener sentido las reservas de Wnuk, a quien sigue Sureda, sobre la hospitalidad que el pintor polaco Taddeus Kuntz hubiera podido brindar a Goya quizá durante algún mes, pues la imposibilidad de confirmarlo en los *Stati Animarum* resulta compensada por las notables puntos de contacto entre las obras de ambos pintores. La ausencia de Goya en Palacio Tomati según los *Stati Animarum*, constatada por Wnuk y que yo había verificado ya en 1992, es defendida por SUREDA, J. (ed.), *Goya e Italia... op. cit.*, p. 33.

⁹ Como los resultados de la reciente restauración, que ha sacado a la luz los detalles del dibujo y de las pinceladas, parecen confirmar.

¹⁰ Hipótesis revisada en sus justos términos por MANRIQUE, M.^a E., «Goya e Italia: el enigma sin fin», *Artígrama*, n.º 25 (monográfico dedicado a Goya. *Nuevas visiones*), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2010, pp. 53-66.

En cuanto a las enseñanzas artísticas que Goya pudo cosechar en Roma, como ya dije a propósito del *Cuaderno italiano* y del Aníbal, ambos proporcionan abundante información tanto del método de trabajo adoptado por Goya para la ejecución de este último, como de los artistas estudiados y tratados en Roma.

En esta línea, Anna Reuter proponía como clave de lectura de las primeras hojas del Cuaderno que representan personajes ataviados a la antigua o vestidos de frailes o clérigos los ejercicios habituales en las academias, y en particular la de Francia, consistentes en dibujar del natural personajes o maniqués envueltos en paños, según testimonian los trabajos de los pensionados del palacio Mancini¹¹. Si bien yo vengo relacionando desde 1995 a Hubert Robert y Subleyras —totalmente ignorados por la autora— con este tipo de dibujos¹² [figs. 1 y 2].

Por lo demás, no va más allá de las consideraciones hechas en primera instancia por Manuela Mena, cuando todavía quedan muchas páginas del Cuaderno que se pueden relacionar ya sea con artistas de la época de Goya, o inmediatamente anterior, como Benefial, Masucci, Batoni y Corvi o Trevisani, ya sea con artistas del pasado, o sea, Perin del Vaga y Miguel Ángel. Hay que tener en cuenta, además, que muchos de estos dibujos dieron pie para componer pequeñas pinturas que vender a los turistas¹³ [figs. 3 y 4].

Es de Pompeo Batoni y de Domenico Corvi, sus comisarios para el concurso parmesano, de quienes hay que partir, pues son los únicos artistas que, de seguro, se pueden poner en relación con la estancia romana de Goya. El único problema, que ningún estudioso ha puesto de manifiesto todavía, es cómo Goya accedió a ellos haciéndose digno de participar en el concurso convocado por la Academia de Parma. Tanto Batoni como Corvi, en calidad de académicos honorarios de la de Bellas Artes de Parma, se encargaban de seleccionar a los participantes de algún mérito para acreditar de la mejor manera posible dicho concurso. A este propósito conviene recordar que Pompeo Batoni había sido nombrado también por la Academia de San Lucas, desde hace tiempo, *direttore*

¹¹ REUTER, A., «El *Cuaderno Italiano* de Goya», en Joan Sureda, *Goya e Italia...*, *op. cit.*, pp. 86-98.

¹² MANGIANTE, P.E., «El Goya italiano: un estado de la cuestión», *Goya*, n.º 244, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1995, pp. 212-226. Empero ya en 1992, antes de que se descubriera el *Cuaderno italiano*, había incluso aludido a la posibilidad de que el pintor aragonés hubiera frecuentado, gracias a Kuntz, la Academia de Francia, así como que hubiera estado bajo la influencia de los pensionados franceses. Cfr. MANGIANTE, P.E., *Goya e l'Italia...*, *op. cit.*

¹³ MANGIANTE, P.E., «El Goya italiano...», *op. cit.*



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 1: Francisco de Goya, *Figura masculina embozada a la antigua*. Cuaderno Italiano. Lápiz negro sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fig. 2: Hubert Robert, *Estudio de figura*, lápiz negro sobre papel. Museo de Bellas Artes, Lille. Fig. 3: Francisco de Goya, *Cain y Abel*. Cuaderno Italiano, lápiz rojo sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fig. 4: Francesco Trevisani, *Cain y Abel*, óleo sobre lienzo. Colección particular.

de' forestieri, o sea responsable de los contactos y la supervisión de los artistas extranjeros en Roma.

Pero en 1770 Batoni, venido a menos el prestigio de los concursos convocados en Roma por la Academia de San Lucas, se había negado a participar en la ceremonia anual de entrega de premios¹⁴. ¿Pudo haber pesado este hecho en la decisión del joven Goya de dedicar sus esfuerzos a Parma? Se añadiría así otra razón a la que se viene esgrimiendo, a saber, que el ducado estaba regido por una dinastía borbónica, en estrecho contacto con la corona española y los ambientes artísticos a ella asociados.

¿Qué personalidad artística de valía podía haber presentado y recomendado a Goya ante Batoni y Corvi? Es posible que el aragonés haya conocido al primero en la Academia Capitolina, por él presidida durante aquellos años, como antes lo había hecho Domenico Corvi. Que frecuentó su estudio, al menos, lo atestiguarían los innumerables ejemplos de retratos goyescos donde se hace evidente la asimilación de la batoniana pose áulica y grandilocuente de tan encumbrados personajes.

Por lo que respecta a Corvi, tanto el *Cuaderno italiano* como el Aníbal testimonian que lo conoció muy bien. En este caso pudo ser Taddeus Kuntz quien hiciera de puente —o al contrario, ser Corvi quien presentara el polaco a Goya—, puesto que entre 1768 y 1772 tenía relaciones laborales con el de Viterbo. Ambos trabajaban codo con codo en los frescos de las estancias del palacio Borghese y en la decoración de la iglesia de Santa Caterina de Siena, obras que constituían un referente ineludible en la cultura figurativa de la segunda mitad del siglo XVIII en Roma. Goya pudo haberlos estudiado directamente durante su ejecución y, quizás también, los de las iglesias de Veroli, Soriano sobre el Cimino, y los del seminario de Frascati, de mano de Taddeus Kuntz. Precisamente Kuntz y Corvi, entre 1769 y 1771, se contaban entre los más activos y hábiles pintores al fresco del ambiente romano. Es con ellos con quienes el aragonés debió de aprender y profundizar sus conocimientos sobre esta técnica, experimentada en Roma en la cúpula de la iglesia de los Trinitarios y exhibida luego ante el cabildo del Pilar para proponerse como hábil fresquista, capaz de decorar la citada bóveda de la basílica del Pilar.

Muchas de las obras de Goya ligadas al período italiano apoyarían su trato asiduo con el pintor polaco, pero, sobre todo, debe a este último algunas ideas puestas en práctica a su vuelta a Zaragoza en los frescos de Muel y de Aula

¹⁴ CLARK, A.M., *Pompeo Batoni. Complete Catalogue*. Oxford, Phaidon, 1985, pp. 20-21.

Dei¹⁵. Taddeus Kuntz podría, como ya apunté, haberle abierto los talleres de los artistas nórdicos y escoceses, verbigracia Gavin Hamilton, con cuya obra muestra una gran familiaridad según se desprende de las copias en lápiz negro de sus grandes cuadros homéricos, custodiados en la Biblioteca Nacional de Madrid. De tales obras pudo haber tomado inspiración Goya para su Príamo recogiendo los despojos de Héctor, auténtico puntal para definir su producción pictórica italiana.

Pero, sobre todo, al polaco le cabe el mérito de haber franqueado a Goya el taller de Piranesi, situado en el mismo palacio Tomati de la actual via Sistina, como pude demostrar en 1992 a partir de los *Stati Animarum* de la parroquia de Santa Maria delle Fratte. A tal propósito querría subrayar que el capítulo del catálogo surediano dedicado a «Piranesi, pintor visionario», es una buena exposición del arte del grabador y arquitecto véneto que, desgraciadamente, no se confronta para nada con Goya, ignorando completamente todas las implicaciones que el arte de Piranesi tuvo no solo en su práctica del grabado sino también en su futura evolución pictórica. Y tal omisión resulta tanto más increíble después de haber insistido largamente, en mi monografía de 1992, en la influencia de los efectos dramáticos y claroscurostas de las *Carceri*, al igual que los de su divulgador en pintura, Hubert Robert.

Merece la pena recordar que el primer grabado de Goya, datado en 1771, fue ejecutado probablemente en Roma bajo el directo control de Piranesi, de quien Goya pudo además haber obtenido y llevado consigo de vuelta a España una serie de grabados.

Pero el verdadero ausente fue el Goya italiano, representado en un exiguo número de obras. Téngase en cuenta que de entre las setenta y cinco pinturas sobre lienzo adscribibles al período contemplado por la exposición, solo pudo verse una del período español precedente al viaje en Italia, siete del estrictamente italiano y siete del inmediatamente anterior a su traslado a Madrid: en total, 15 obras para más de diez años de trabajo. Oportunidad perdida, repito, de seguro enriquecimiento crítico, que al menos habría aportado nuevos materiales para la discusión.

Concretamente de la permanencia en Italia, aparte el Aníbal y sus dos bocetos preparatorios, solo comparecían cuatro pinturas, y, ciertamente, ante tanta escasez no quedaría sino compartir lo que de la exposición se desprende y que

¹⁵ Me refiero en particular al *San Gregorio Magno* de Muel, transposición del *San Agustín* pintado por el polaco en Soriano del Cimino, así como a la pintura del *Nacimiento de la Virgen* de Aula Dei, cuya composición repite la homónima de Kuntz en el seminario episcopal de Frascati. Cfr. MANGIANTE, P.E., *Goya e l'Italia...*, op. cit., pp. 141 y 152.

Vernon Hyde expresamente afirma, a saber, que Goya en Roma produjo poquísimas obras por estar ocupado sobre todo con la ejecución de la pintura del Aníbal¹⁶.

Yo, en cambio, siempre sostuve que tanto el Aníbal como el *Cuaderno italiano* no son más que la punta del iceberg de lo que Goya tuvo que dibujar y pintar sin tregua para rentabilizar al máximo el limitado tiempo de que dispuso, atesorando y poniendo rápidamente en práctica todos los conocimientos visuales y técnicos que Roma le ofrecía en abundancia. Bastaría pensar en las obras que debió mostrar a Batoni y Corvi para ser admitido a concurso en Parma. En prueba de esto, se podrían traer a colación alrededor de treinta obras del período italiano, algunas de las cuales excepcionales por su inventiva y calidad pictórica.

Como ya he demostrado abundantemente en investigaciones precedentes, la producción pictórica de Goya durante sus dos años romanos y aquellos inmediatamente posteriores refleja hasta en su elaboración compositiva muchos influjos de los artistas romanos antiguos y modernos, copiando a veces literalmente o con variantes mínimas composiciones ajenas; otras, ensamblando ideas de diversos artistas para crear obras totalmente personales¹⁷ [figs. 5 y 6]. Así, en el cuadro de Parma, epítome en cierto modo del saber adquirido en Roma, donde se observan con respecto al boceto inicial notables añadidos y mejoras inspirados por el estudio de obras de Giaquinto, Corvi y Kuntz¹⁸.

Por lo que respecta a la obra gráfica del período italiano de Goya, he observado ya varias veces que el *Cuaderno italiano* del Prado no es un cuaderno único y homogéneo, sino un conjunto de hojas procedentes de diversos álbumes, como prueban sus distintas filigranas de manera indudable. El joven Goya en Roma debió de utilizar numerosos cuadernos para sus estudios. El *Cuaderno italiano* representaría, pues, solo una mínima parte de todo el trabajo gráfico efectuado en la Ciudad Eterna, como así parece confirmarlo otro probable álbum suyo, o más bien lo que queda de él. Son veintiocho los dibujos restantes, realizados ciertamente en Roma, cuya variedad temática y riqueza de matices técnicos y

¹⁶ HYDE, V., «Francisco de Goya y el gusto...», *op. cit.*, p. 134.

¹⁷ Ejemplos de esto serían *Juno confía a Hércules la vaca Io*, *El sacrificio de Polixena*, o *Baco y Ariadna*, que he confrontado en cada caso con obras de artistas romanos para desvelar el método creativo del Goya. Los tres cuadritos citados y otros también atribuibles al Goya «italiano» han sido reproducidos en algunas de mis publicaciones precedentes: *Goya e l'Italia...*, *op. cit.*; «El Goya italiano...», *op. cit.*, pp. 212-226; «Pinturas de tema mitológico del joven Goya», *Goya*, n.º 299, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2004, pp. 85-98.

¹⁸ Para mayores detalles cfr. MANGIANTE, P.E., *Goya e Italia*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 209-223.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 5: Domenico Corvi, *Herminia entre los pastores* (detalle), óleo sobre lienzo. Academia de San Lucas, Roma. Fig. 6: Francisco de Goya, *Aníbal vencedor contempla Italia* (detalle), óleo sobre lienzo. Fundación Selgas Fagalde, Cudillero, Asturias. Fig. 7: Francisco de Goya (atrib.), *Figura masculina abrazada con figura femenina*, lápiz rojo sobre papel. Colección particular. Fig. 8: Anónimo, *Figura masculina* (copia de Polidoro da Caravaggio), pluma sobre papel. Museo del Louvre, Paris.

estilísticos coincidiría plenamente con el perfil del joven Goya, siempre empeñado en ponerse a prueba con nuevas maneras y medios para obtener los mejores resultados.

Perfectamente en línea con el estilo de muchos de los dibujos del *Cuaderno italiano* están las primeras hojas, que contienen copias libres del friso del palacio Gaddi en Roma, decorado por Polidoro y Maturino¹⁹, frescos legibles en época de Goya y ahora prácticamente deteriorados por completo, pero de los que queda un seguro testimonio gráfico del siglo XVII en el Museo de Louvre [figs. 7 y 8]. Y, sobre todo, el folio que representa un ángel turiferario [fig. 8] deriva del friso de Polidoro, en concreto de una figura similar de un muchacho pero sin el incensario. Probablemente fuera ideado para alguna historia bíblica como las del Cuaderno italiano. La de la expulsión de Agar de este último, a propósito, muestra un niño de expresividad equivalente al que nos ocupa [figs. 9 y 10]. Tan estrechas similitudes brindan un seguro nexo con el *Cuaderno italiano*, confirmando sin temor la autoría goyesca de este nuevo álbum. Y el hecho de que el dibujo se encuentre colocado aquí, y no en lógica secuencia con las historias bíblicas del álbum del Prado, aclara todavía más la cuestión de por qué las hojas de ambos no siguen un desarrollo estrictamente cronológico sino casual, consecuencia de sus múltiples manipulaciones y reencuadraciones.

Atestigua la *romanidad* y cronología cercana a la estancia goyesca de este cuaderno un dibujo que, junto a otros que representan esculturas romanas, efigia un escudo marmóreo apoyado sobre las llaves de San Pedro y coronado por la tiara papal sostenida por la cabeza de un ángel, de factura y espíritu goyescos. El símbolo heráldico del monte atravesado por una banda parece aludir a Clemente XIV, elegido pontífice en 1769, cuyo escudo sería un poco más complejo pero estas aproximaciones en los atributos simbólicos eclesiásticos son propias de Goya. Este detalle podría hacer pensar en un proyecto para una futura elaboración en mármol, más que en un ejemplo tomado de cualquier palacio o capilla romana [fig. 11].

Por otro lado, existen una serie de dibujos a sanguina de *putti* adscribibles a tipologías clásico-mitológicas de gusto genuinamente rococó, que por garbo y soltura de ejecución representan auténticas obras maestras, de calidad e inventiva no inferiores a los mejores ejemplos de Guardi o de Tiepólo [fig. 12].

Como prueba, en cambio, de la nacionalidad española o, mejor, zaragozana del autor, presento el folio 18 con el martirio de un santo torturado con

¹⁹ VASARI, G., «Vita di Polidoro da Caravaggio e di Maturino fiorentino», en *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Ed., 1991.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Fig. 9: Francisco de Goya (atrib.), *Ángel turiferario*, lápiz rojo sobre papel. Colección particular.
 Fig. 10: Francisco de Goya, *La expulsión de Agar*. *Cuaderno Italiano*, pluma y lápiz rojo encima de lápiz negro sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fig. 11: Francisco de Goya (atrib.), *Escudo papal de Clemente XI* (1769-1774), lápiz rojo repasado con pluma roja sobre papel. Colección particular.
 Fig. 12: Francisco de Goya (atrib.), *Ángel de perfil*, lápiz rojo sobre papel. Colección particular.



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

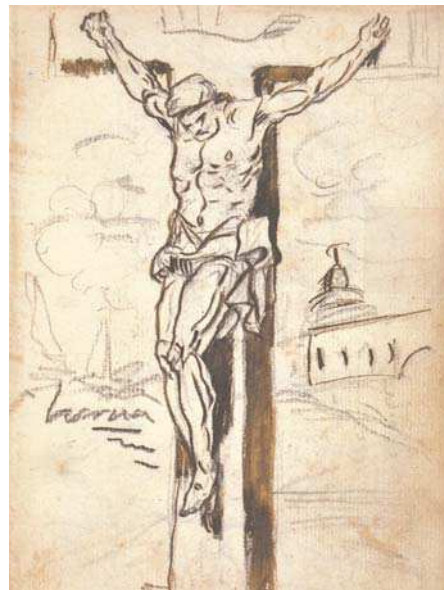


Fig. 16

Fig.13: Francisco de Goya (atrib.), *Martirio de San Vicente, diácono de Zaragoza*, pluma bistre sobre papel. Colección particular. Fig.14: Francisco de Goya, *La Virgen del Pilar*. *Cuaderno Italiano*, lápiz negro sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fig.15: Francisco de Goya (atrib.), *Crucifixión (copia de Pietro da Cortona)*, pluma bistre encima de lápiz negro sobre papel. Colección particular.

Fig.16: Francisco de Goya, *Crucifixión*. *Cuaderno Italiano*, lápiz negro repasado con pluma bistre sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid.

garfios afilados. No puede ser sino San Vicente, diácono de Zaragoza, ciudad donde Goya y su familia habitaban y tuvieron su residencia. Tal martirio es de los menos representados en pintura y por ello, en ausencia de precedentes, un joven inexperto en la composición como Goya lo habría tratado siguiendo otro modelo mucho más arcaico y difuso, el de Cristo atado a la columna. La grafía de este dibujo —y de otros cuatro del mismo álbum— hecha de sutiles trazos de pluma acuarelados con tinta diluida, se aparta de las ya conocidas del *Cuaderno italiano*, pero su aparente singularidad no debe extrañarnos dada la variedad de maneras estilísticas exhibidas en ambos cuadernos. De aquí se puede concluir que durante su aprendizaje romano, también a nivel gráfico, Goya trataba de apropiarse de las más variadas técnicas estilísticas utilizadas por los distintos artistas con quienes entraba en contacto directo o indirecto. En este caso, parece evidente el influjo del estilo gráfico de Kuntz, quien, precisamente por aquel entonces, estaba ejecutando una serie de dibujos sobre la Pasión y Vía Crucis bastante afines al de este folio [fig. 13].

Por otra parte, para despejar las dudas sobre la autoría goyesca, bastaría observar que los ángeles que aletean sobre el mártir son una anticipación de los representados en torno a la Virgen del Pilar, algún tiempo después, en el *Cuaderno italiano*. Hasta los pies parecen haber sido bosquejados de manera idéntica [fig. 14].

Para aquilatar aún más la autoría goyesca del volumen, bastaría el análisis de su último dibujo. Una crucifixión inscrita en una elipse, que copia al pie de la letra un fresco de Pietro da Cortona en el palacio Barberini, trabajada con la pluma de manera sumaria pero incisiva sobre un bosquejo a lápiz anterior. La técnica de repasar con tinta marrón o negra dibujos en lápiz negro o sanguina es distintiva del Goya *romano*, de la que hace abundante uso en el *Cuaderno italiano*. Determinante es, por último, la comparación de este *Cristo crucificado* con el del cuaderno del Prado, pues el modo de trabajar la anatomía es idéntico [figs. 15 y 16].

Sirva este documento, del que ofrezco unas primeras hipótesis de trabajo, para estimular a los estudiosos a seguir indagando sobre las relaciones entre Goya e Italia, tema que ninguna exposición, por más que sus pretensiones sean exhaustivas, podrá cerrar definitivamente, tanto es lo que todavía desconocemos.

EL PINTOR FILÓSOFO Y EL FILÓSOFO PINTOR.
LA INFLUENCIA DE LA TEORÍA ARTÍSTICA DE MENGES
EN LOS RETRATOS DE GOYA

NOEMÍ CINELLI

Resumen. Anton Raphael Mengs y Francisco Goya se conocieron en Italia alrededor de 1771 gracias a José Nicolás de Azara. A partir de tal fecha resultan claras las influencias de Mengs en las obras del pintor de Zaragoza, en particular en los retratos y en el esquema compositivo de los tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara de Madrid. Analizando los preceptos teóricos preconizados por el bohemio en la Carta a Antonio Ponz que vió la luz en 1776 y observando la producción pictórica de Goya es evidente que este último llegó a una completa asimilación de las enseñanzas del pintor filósofo.

Palabras clave. Anton Raphael Mengs, Francisco de Goya, Influencias, Retratos.

Abstract. Anton Raphael Mengs and Francisco Goya known each other in Italy around 1771 thanks to José Nicolás de Azara. From that day on, Mengs' influences on Goya's works became evident, especially on portraits and on the composition sketch of the Real Fábrica de Santa Bárbara de Madrid's tapestries. If we examine the theoretical precepts praised by the bohemian in the Carta a Antonio Ponz that came out in 1776 and if we observe the pictorial production of Goya it is clear that he had assimilated all the knowledges and thoughts from the philosopher painter.

Keywords. Anton Raphael Mengs, Francisco de Goya, Influence, Portraits.

El rey Carlos III durante su reinado (1759-1788) hizo que España se involucrara en el proceso de modernización de la Ilustración, el cual había penetrado en Europa hacía ya medio siglo. La reforma estilística necesaria para que floreciesen otra vez las Bellas Artes en el mundo hispánico fue encargada al pintor filósofo Anton Raphael Mengs, llamado a la corte madrileña por el monarca, quien confiaba en el criterio de la obra pictórica y teórica del artista.

Las relaciones del bohemio con don Francisco de Goya se remontan seguramente a la época en que el rey concedió el primer permiso a Mengs para regresar a Roma a causa de su débil salud (1771-1774). Quien con toda pro-

babilidad propició el encuentro fue el diplomático José Nicolás de Azara, en aquel entonces Agente General de Preces en la Urbe¹. Fue el mismo Azara, el admirador más ferviente de Mengs y aragonés como Goya, quien poco después de la muerte precoz del sajón decidió rendirle homenaje con la publicación del compendio *Obras de Anton Raphael Mengs, Primer Pintor de Cámara de Carlos III* (1780), sin imaginar el eco que el volumen habría de tener en la futura teorización del *Bello Ideal* en la estética neoclásica².

Analizando la *Carta de Mengs a Antonio Ponz* —que forma parte del citado volumen de las *Obras*— queda clara la influencia que los dictámenes teóricos allí expresados tuvieron en el pintor aragonés a la hora de realizar sus obras para los Reales Sitios³. Nos centraremos en las cuestiones de *dibuxo, claroscuro, colorido, invención, composición* así como en los modelos de belleza y gusto. Tras el análisis de la obra teórica y práctica mengsiana y de la obra pictórica goyesca quedará manifiesta la estrecha relación entre *maestro y discípulo*, ya que en nuestra opinión, tendría que ser continua fuente de discusión la responsabilidad de cómo y en qué medida Mengs, el *Nuovo Raffaello*, influyó en el estilo de Goya, artista universalmente reconocido por su originalidad creativa.

Una reciente prueba del diálogo artístico entre Goya y Mengs nos la proporciona una noticia que en los últimos tiempos está interesando el mundo de la Historia del Arte, o sea, las nuevas precisiones de Javier Jordán Urríes y de la Colina acerca del óleo *La osa hormiguera de su Majestad*⁴. El detalle paisajístico sería el elemento clave para resolver el pequeño misterio que hasta ahora ha involucrado el óleo en cuestión, ya que el documento que hace referencia al cuadro solo nos informa de que un discípulo del bohemio fue encargado de su

¹ Véase GLENDINNING, N., «Una nota sobre Mengs y Goya», en *Boletín del Museo del Prado*, t. XXI, n.º 39, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, 2003, pp. 41-43.

² Es sabido que la edición en castellano de las *Obras* publicada en Madrid fue manipulada por Azara con el intento de no chocar con la sensibilidad de los susceptibles eruditos españoles, moderando las duras críticas de Mengs hacia el arte nacional. Véase MENGES, A.R., *Reflexiones sobre la Belleza*, introducción de Mercedes A. Villar, Murcia, Novograf, 1989, p. 15.

³ MENGES, A.R., *Carta de Mengs a Antonio Ponz*, publicada por primera vez en Antonio Ponz, *Viaje de España*, J. Ibarra, Madrid, 1776, vol. VI, párrafo 83. Se volvió a imprimir en AZARA, J.N. de, *Obras de A.R. Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey Carlos III*, Imprenta Real, Madrid, 1780. Debido a las manipulaciones que la obra sufrió en su edición española hemos decidido remitirnos a la carta que aparece en la segunda edición italiana, AZARA, J.N. DE y FEA, C., *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo Pittore di Camera di Carlo III*, Pagliarini, Roma, 1787, pp. 290-322.

⁴ URRÍES Y DE LA COLINA, J.J. DE, «Un Goya exótico. La osa hormiguera de su Majestad» en *Goya*, n.º 336, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, pp. 242-253.

realización. En la opinión de Jordán de Urríes y de la Colina la naturaleza pintada en el fondo con el detalle arquitectónico no deja dudas sobre la atribución goyesca de la obra, y en la nuestra las pinceladas del cuerpo del animal, Goya deja claro el trabajo de asimilación de la manera de pintar de Mengs.

La década de los años 70 del siglo XVIII representa quizás por España, y por el ambiente madrileño en particular, la época de las más puntuales reacciones a la toma de conciencia de la situación de retraso de las Bellas Artes hispánicas⁵. Las causas de dicho retraso hay que localizarlas en una multiplicidad de factores: en primer lugar el hecho de que los artistas no contaban con una formación adecuada que considerase imprescindibles por un lado el aprendizaje práctico y por otro el teórico (en este sentido hay que subrayar la imposibilidad de la joven Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de ofrecer un profesorado altamente cualificado y un plan de estudios apropiado).

En segundo lugar la incapacidad de los artistas de estudiar e inspirarse en aquellas obras guardadas en los Reales Sitios realizadas por artistas extranjeros de reconocido prestigio (basta con citar a Michel-Ange Houasse cuya obra de sabor rococó fue uno de los tratos distintivos del reinado de Felipe V, y a Giovan Battista Tiepolo, el *Veronese redivivo* cuyo pincel emanaba aquella *carnalità* que tanto le gustó a Carlos III quien le había mandado llamar a Italia para la decoración de su Palacio Real). La ausencia de un elemento catalizador, de un maestro que pudiese guiar a los jóvenes artistas en los procesos de emulación de las grandes obras y de selección de matriz platónica sinónimo de mimesis

⁵ Para profundizar sobre la situación de las Bellas Artes en España en el siglo XVIII véase: ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001; BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989; HONTANILLA, A., *El gusto de la razón: debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid, Iberoamericana, 2010; AA.VV., *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII* —catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, 1 de febrero-27 de abril de 1980—, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, 1980; GONZÁLEZ DE ARRIBAS, M.S. y ARRIBAS ARRANZ, F., *Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1961; GARCÍA MELERO, J.E., *Historia del arte moderno. El arte del siglo XVIII*, Madrid, Uned, 2009, vol. 4; URREA FERNÁNDEZ, J., *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006; FORTES, J. B. et al., *Illuminismo e ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003; JACOBS, H.C., *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

que en aquel entonces se consideraba la justa vía para llegar a la creación de una buena obra, participó de tal incapacidad.

Finalmente, entre los factores de la crisis de las Bellas Artes en España, tenemos que referirnos al hecho de que los artistas desconocían el panorama del arte europeo contemporáneo limitándose al entendimiento del arte producido dentro de los confines de la península.

La presencia de Mengs en Madrid, donde llegó a los 33 años (1761), pareció entonces providencial⁶.

Cuando Mengs llegó a la corte de Carlos III su fama le precedía: ya se conocía al bohemio por haber trabajado en Dresde como Primer Pintor, por haber terminado el *Parnaso* de la Villa del Cardenal Alessandro Albani en Roma, por ser el maestro de los retratos, y su relación con J.J. Winckelmann ya había dado sus frutos bajo formas de los *Gedanken* publicados en la década de los 60. Es decir que el alcance cosmopolita de su trayectoria artística no podía pasar desapercibido.

Muy pronto Mengs se erigió cual paradigma del buen gusto, maestro de la ejecución perfecta y de la correcta imitación de la Naturaleza. Parecía el catalizador de aquellos vientos de reforma cultural basada en un renovado interés por la Antigüedad clásica que se había convertido, por fin, en disciplina científica. Así que los artistas empezaron a copiarle. ¡Qué elección funesta! Se copiaban las obras de Mengs sin pensar que aquellas formas tan bellas eran el resultado de una complicada y extenuante investigación teórica y estética. No al azar el sajón fue conocido como el pintor filósofo. Aunque Mengs se esforzara en subrayar que para que floreciesen otra vez las Bellas Artes entre otras cosas era imprescindible una sólida formación teórica, los artistas miraban directamente a sus cuadros sin pasar por la asimilación de sus preceptos teóricos. Estos pasaban por una particular atención al estudio del arte Antiguo, como atestiguaba su colección de vaciados en los talleres de Roma y Madrid, que fue motivo de

⁶ CANTARUTTI, G., «Mengs in Arcadia: prospezioni e prospettive», en AA.VV., *Gusto dell'Antico e cultura neoclassica in Italia e in Germania*, Roma, Centro Editoriale e Librario, 2006; ROETTGEN, S., *Anton Raphael Mengs: 1728-1779*, Munich, Hirmer, 2003; ROETTGEN, S., *Mengs: la scoperta del Neoclassico*, Venecia, Marsilio, 2001; AA.VV., *Antonio Rafael Mengs: 1728-1779* —catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado de junio a julio de 1980—, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1980; PELZEL, T., *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism*, Nueva York, Garland Pub, 1979; GERSTENBERG, K., *Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs*, Halle, Niemeyer, 1929; GARCÍA VELARDE, J., *Arte del dibujo y la pintura, recopilado de las obras de Rafael de Mengs y de don Antonio Palomino*, Alicante, Imprenta y litografía de José Marcili, 1850.

interés para los artistas que llegaron a Italia y consagró modelos estéticos de distintas épocas, de los que Mengs nunca se alejaría; hablamos de los artistas de la Grecia clásica, de Rafael, Tiziano y Correggio. Sin olvidarse del clasicismo boloñés cuyos delicados ecos se perciben en algunos dibujos preparatorios.

El primer artista que adquirió los impulsos teóricos de las enseñanzas mengsianas fue, según la opinión de quien escribe, Francisco de Goya, abriendo posteriormente una ruta que pronto se alejó de Giovan Battista Tiepolo, Corrado Giaquinto y del mismo Mengs, de forma que la identidad del arte español obtuvo con él fuerza y definición⁷. En efecto, cuando Mengs recibió el encargo de reorganización de la actividad pictórica de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, como se lee en la relación fechada en julio de 1776⁸, contó con Goya como pintor capaz de idear composiciones originales⁹.

El signo del pintor filósofo en el arte del aragonés queda patente en particular en las obras que Goya ejecutó después del viaje a Italia durante el cual supuestamente se conocieron. Prueba de ello son los ejemplos que se detallan a continuación: en primer lugar la admiración por Velázquez que Mengs transmitió a Goya¹⁰. Este último en efecto se inspiró en el pintor bohemio para retratar en 1799 al rey Carlos IV en traje de cazador, posando en un paisaje campestre bajo un cielo que recuerda las telas del pintor sevillano, el cual a su vez había sido el modelo para la ejecución del óleo mengsiano del Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV que se remonta al año 1765. Además, las obras de Velázquez

⁷ Intentar resumir en una sola nota la inmensa bibliografía sobre Francisco Goya es una tarea muy ardua. Nos limitaremos a citar algunas obras de reciente publicación que consideramos de fundamental importancia para investigar científicamente la figura de este artista. BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994; ANDIOC, R., *Goya: letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008; SUREDA, J., *Goya e Italia*, Museo de Zaragoza —catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Zaragoza del 1 de junio al 15 de septiembre de 2008—, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón y Turner, 2008; SUREDA, J., *Los mundos de Goya, 1746-1828*, Barcelona, Lunberg, 2008; GLENDINNING, N., *Arte, ideología y originidad en la obra de Goya*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007; GASSIER, P., *Goya, testigo de su tiempo*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984.

⁸ Cfr. SAMBRICIO, V. DE, *Los tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946, pp. XI-XII, doc.num. 17 de 22 de junio de 1776.

⁹ SANCHO, J.L. y URRÍES Y DE LA COLINA, J.J. DE, «Mengs e la Spagna», en Steffi Roettgen, *Mengs. La scoperta del Neoclasico, op.cit.*, pp. 71-85. La intervención de Mengs fue de fundamental importancia ya que estableció todo el sistema de trabajo, de recompensa y carrera al servicio del rey Carlos III.

¹⁰ Cfr. PORTÚS, J., «Tres miradas ilustradas a Velázquez: Mengs, Jovellanos, Céan», en Jesusa Vega (dir.), *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya, Zaragoza*, Diputación de Zaragoza, 2000, pp. 97-113.

que Mengs cita en la carta «Sobre el mérito de los cuadros más singulares que se conservan en el Palacio Real de Madrid»¹¹ fueron las mismas que Goya grabó en 1778.

En segundo lugar la íntima relación que une a los dos artistas en los retratos cortesanos, en particular en los femeninos: en el implante constructivo de las figuras, como es el caso de *Isabel Parreño, Marquesa de Llano* retratada por Mengs (1770) [fig. 1] y de la *Duquesa de Alba* de Goya (1795).

Las dos están de pie luciendo sus trajes elegantes y adueñándose del entero espacio escénico, no solamente gracias a la materialidad de sus cuerpos y a la naturalidad del gesto del brazo que otorga airoso a la composición, sino con la fuerza de sus miradas y el hieratismo que sus presencias emanan y que recuerda a las figuras femeninas de los frescos antiguos que los dos artistas admiraron en Roma y en el sur de la península italiana.

Tenemos que referirnos también a exquisitos detalles en otros retratos femeninos, como en las telas de *María Carolina de Habsburgo, reina de Nápoles* (1772-1773), y de la *Condesa de Fernán Núñez* (1803): la primera [fig. 2], mengsiana, lleva una pulsera con la miniatura de su esposo mientras que la segunda, goyesca, nos muestra la efigie de su cónyuge colgando de su collar¹².

En el retrato de María Carolina se reconoce uno de los rasgos distintivos de la pintura cortesana mengsiana, a medio camino entre un ligero sabor francés de gusto rococó y las reminiscencias boloñesas y ferraresas de los siglos XVII y XVIII (evidentes en el tratamiento más que detallado de las indumentarias que, además de destacar por la perfección de la apariencia de las telas, se distinguen por las reverberaciones metálicas de las luces que las convierten en superficies plásticas).

Hablamos de la presencia de objetos refinados, en este caso, de un abanico que admiramos también en el retrato de la Condesa. Goya deja clara la admiración por la pintura de Mengs quien en el empleo de tal motivo decorativo había demostrado ser un retratista de vanguardia.

Siguiendo con la serie de los retratos femeninos, basta tan solo mirar el rostro de *María Luisa de Parma Princesa de Asturias*, amable y vivaz niña de catorce años, en el óleo que Mengs dejó sin acabar en 1765, que se inspira en la traslúcida inocencia cromática de las estatuas de porcelana y que Goya intentaría

¹¹ Cfr. AZARA, J.N. DE y FEA, C., *Opere, op. cit.*, pp. 307 y ss.

¹² Para otros ejemplos de *cuadro en el cuadro* véase ROSE DE VIEJO, I., «Ausencia/presencia: signos de presencia en los retratos de Goya», *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, vol. extr., pp. 355-364.



Fig. 1: Anton Raphael Mengs, *Isabel Parreño y Arce, Marquesa de Llano*, 1770.

reproducir treinta años después en el rostro de la *IX Duquesa de Osuna, María Josefa de la Soledad* (1785), su primera gran mecenas.

La atmósfera empolvada de finura francesa se percibe en ambos retratos: en el primero el pelo grisáceo recogido elegantemente y la delicada gorguera del mismo tono rosáceo de las mejillas, sirven para destacar la belleza juvenil de los ojos vivaces y de la boca rojiza de una mujer que, algunos años más tarde, daría de qué hablar por su relación escandalosa con el Ministro Godoy.

La Duquesa de Osuna, representada con los mismos tonos pasteles utilizados por Mengs, lleva un peinado a la moda que imita el juego de los volantes del vistoso sombrero. El brillo de los ojos completa la refinada y bella representación del rostro. Se apoya en la sombrilla que, aunque frágil, no parece «sufrir» por su peso. El detalle del abanico que sujeta en la otra mano nos lleva otra vez al terreno de Mengs.

En los dibujos preparatorios se nota aún más la filiación mengsiana de Goya. El sajón daba particular importancia a la fase de proyecto de las obras, el *disegno* representaba el momento más alto de la creación artística ya que: «La sua perfezione consiste nella correzione, cioè nell'esatta imitazione di tutte le forme, e del modo con cui esse si presentano alla nostra vista e in sapere dar loro il carattere corrispondente, scegliendo dalla natura quello che conviene all'assunto, all'oggetto»¹³.

Goya, dejándose guiar por las enseñanzas mengsianas, ejecuta sus dibujos utilizando ligeras líneas cruzadas que crean diferentes gamas de sombras.

Aun cuando se enfrenta a figuras académicas, como es el caso de la *Cabeza del Ángel* de 1772 para la Basílica del Pilar de Zaragoza, no renuncia a otorgarles una caracterización expresiva de fuerte agudeza.

La cara ovalada, las cejas bien separadas cuyo sombreado acentúa la cuenca de los ojos muy marcada, la nariz recta, los labios pronunciados y carnosos, el cuello michelangiolesco. Son las mismas características que podemos admirar en la *Cabeza de niño de perfil* que Mengs ejecutó en 1755, aunque él intensifique el carácter ideal del perfil.

Ambos pintores se sirven de una perspectiva con un punto de vista bajo para otorgar más belleza y regularidad a los trazos de lápiz y pincel. Estamos ante dos retratos de tipo clásico, o mejor dicho, del ideal de belleza característico del siglo XVIII que se asociaba a las imágenes de la Antigüedad.

¹³ AZARA, J.N. DE Y FEA, C., *Opere, op.cit.*, p. 300.



Fig. 2: Anton Raphael Mengs, *Reina María Carolina de Habsburgo*, 1772-1773.

Moviéndonos al ámbito de la pintura religiosa, las similitudes entre la *Inmaculada de Écija* atribuida al zaragozano y la *Inmaculada Concepción* (1778-1779) del bohemio resultan ser aún más clarificadoras de la estrecha relación entre Mengs y Goya.

En la obra del primero, guardada en el Louvre, la mirada hacia arriba, el movimiento de las manos cruzadas en el pecho, el peinado de la Virgen cuya línea mediana invita al ojo del espectador a bajar hacia la nariz que parece moldeada para enmarcarse en el pequeño triángulo del labio superior, confieren al rostro de la Virgen aquella dulzura que Goya intentó a su vez otorgar a su obra.

Siguiendo con la temática religiosa, la *Sagrada Familia con San Juanito* que Goya pintó entre 1775 y 1780, se inspira en la misma obra realizada por Mengs (1763), aunque el resultado nos hable, quizás sin querer, de otras fuentes.

El eco raffaellesco en el lienzo del bohemio resulta muy obvio, en el rostro de la Virgen que mira hacia abajo dejándonos adivinar su expresión, en su peinado de clara inspiración renacentista y en la postura de sus piernas, en el movimiento de San José y aún más en el cuerpo del joven primo del Niño Jesús representado de espaldas. El resultado es una obra de increíble finura técnica.

En el lienzo de Goya son claros los elementos que nos hablan de la inspiración mengsiana: la disposición de los personajes que forman una composición piramidal y los tonos de los colores del traje de la Virgen. De todas formas el pintor acaba por realizar una obra inspirada más en Orazio Borgianni, quien no al azar tuvo una larga experiencia en la Península. La obra a la que nos referimos se guarda hoy en día en la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma y se remonta al año 1609: en ella las figuras parecen salir de una oscuridad caravagesca para resaltar el colorido de las vestimentas.

Esta inspiración no quita valor a la obra de Goya, en la que el estudio cuidadoso de los detalles es resaltado gracias a la utilización de colores densos y pastosos y al efecto vivaz de luz-sombra que traspone la obra en una atmósfera irreal y sugestiva, sin tiempo ni espacio.

En una de las obras que Goya realiza en la capital, precisamente en una de las capillas laterales de la Basílica de San Francisco el Grande, fechada en el año 1781, se aprecia aún más claramente un acentuado gusto neoclásico. Se trata de la representación de *San Bernardino de Siena predicando ante Alfonso V de Aragón*, en la que el zaragozano se autorretrató al igual que ya lo hizo Mengs en la *Adoración de los pastores* (1770) del Prado, sin prescindir de geniales licencias como la capa y el sombrero que nunca tocarán el suelo en el centro de la composición.

Goya se deja guiar por detalles academicistas, como la disposición de los personajes en planos diferentes para formar una composición piramidal, en-

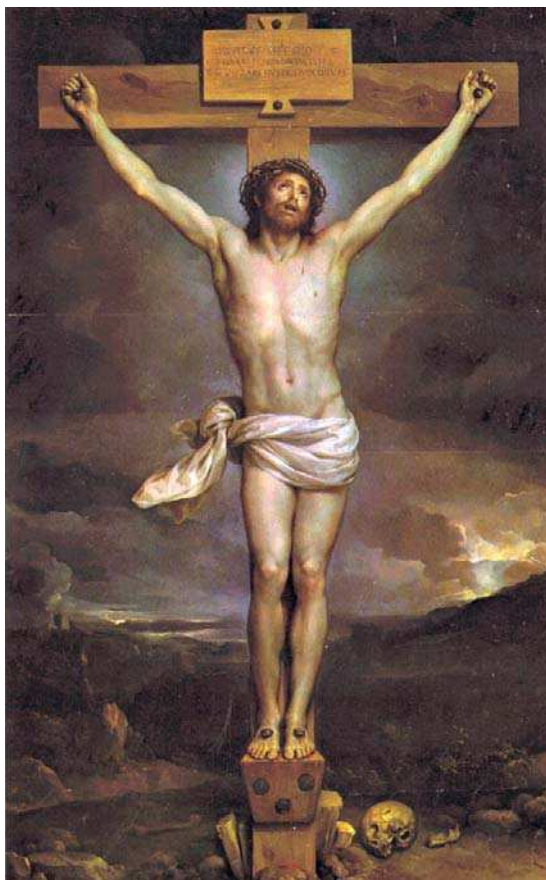


Fig. 3: Anton Raphael Mengs, *Cristo crucificado*, 1761-69.

marcados en un paisaje natural en el que casi se pueden contar las hojas de los árboles en la zona derecha, además del detalle arquitectónico detrás de la figura del santo predicador. La minuciosidad en el tratamiento de los trajes de los oyentes es otra prueba de las inquietudes neoclásicas que Goya estaba experimentando.

Clímax de la influencia de Mengs en el Goya de los temas religiosos es el *Crucificado* que el zaragozano ejecuta en 1780 para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pintado sin olvidar el modelo iconográfico definido por Francisco Pacheco, de cuatro clavos con los pies encima de un supedáneo de madera y con una tablilla que remata la cruz con la inscripción en tres lenguas. El detalle anatómico, la pierna derecha adelantada, el paño de pureza anudado de forma similar en una cadera, junto con la expre-



Fig. 4: Francisco de Goya, *Regina Martyrum*, 1780-1781.

sión del rostro del Nazareno que deja sin resolver el porqué de tal mirada hacia el cielo como hizo el Laocoonte, parecen citas textuales del maestro sajón y de su *Cristo de Aranjuez* [fig. 3].

En el mismo año Goya ejecuta una obra que no tuvo el éxito deseado: el fresco para la cúpula de San Joaquín en la Basílica del Pilar con la representación de la *Regina Martyrum* [fig. 4], con un grupo de ángeles palmíferos y otros dos que sujetan una filacteria en la que se puede leer el título del fresco. En la zona baja aparecen diversos mártires encabezados por San Sebastián junto a San Jorge y una alegoría de la Justicia. En la zona izquierda, otro grupo con los Santos Niños Justo y Pastor y tras ellos San Lamberto con la cabeza en la mano. En la obra se perciben de inmediato los ecos del dinamismo de la *Apoteosis de la Monarquía Española* llena de nubes que Giovan Battista Tiepolo había dejado

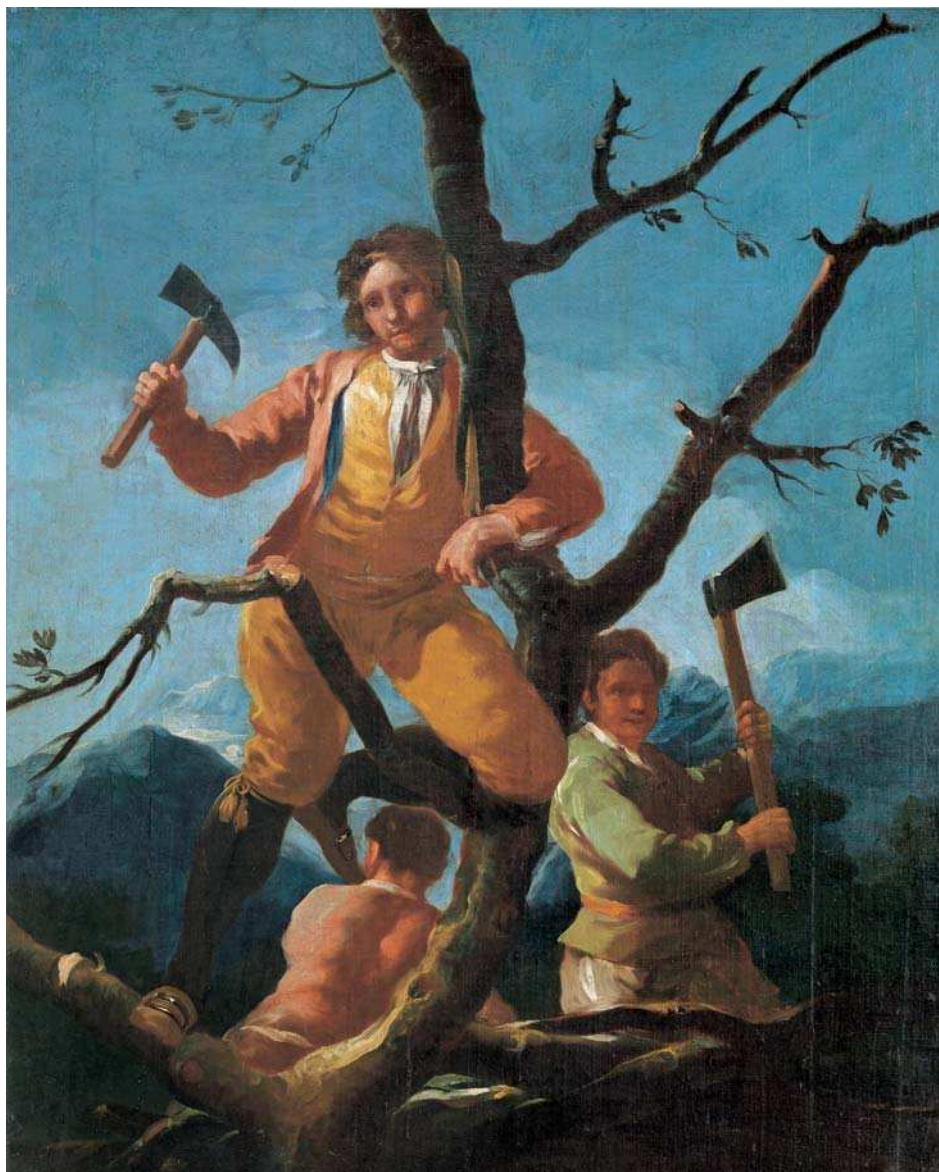


Fig. 5: Francisco de Goya, *Los leñadores*, 1780.

en el Palacio Real de Madrid. De la misma manera no pasan desapercibidos los dictámenes teóricos de Mengs, en particular en el uso del color.

La composición nos transmite la misma sensación de deidad que admiramos en el dibujo en acuarelas coloradas guardado en la Graphische Sammlung



Fig. 6: Francisco de Goya, *La cometa*, 1788.

Albertina de Viena, que Mengs ejecutó en 1760 para el famoso retablo de Dresde con la *Asunción de María* caracterizado por amplias zonas de amarillo y anaranjado para traer a la mente la luz divina y por tonalidades azules como símbolo de la eternidad de ella.

En la mencionada *Carta a Antonio Ponz*, Mengs se detiene en la aclaración acerca de los fundamentos de la pintura, otorgando particular relieve a la composición, sugiriendo representar los personajes que participan en la escena en diferentes posturas. En los cartones de la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, encargo en el que Goya fue invitado a trabajar por Mengs, quien en la fase inicial dirigió su labor, el zaragozano parece haber asimilado tal lección mengsiana especialmente en los que realizó después de 1778. En estos cartones ejecutados sin la dirección de Mengs que había obtenido el permiso de Carlos III para

regresar a su añorada Ciudad Eterna, se puede admirar en efecto una búsqueda continua de representación de los personajes en posturas que no se repitiesen dos veces, y que formasen grupos piramidales. Así, por ejemplo vemos en *La cometa* (1778) [fig. 6], *Jugadores de naipes* (1778), *El columpio* (1779), *Los leñadores* (1780) [fig. 5], solo por citar algunos de ellos.

Con estas breves páginas hemos querido dejar manifiestas las influencias directas mengsianas en la obra del zaragozano por antonomasia, con la convicción de que, mientras que la Historia del Arte mantenga prejuicios y divisiones cronológicas que la falsean, no se entenderá plenamente cuánto debe Goya al pintor filósofo, quien a menudo se describe como un artista rígido y académico, quedando evidente así la superficialidad que a veces caracteriza algunos juicios expresados por los representantes de nuestros contemporáneos críticos del arte.

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO CUANDO GOYA ERA PROFESOR (1785-1797)

ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ

(Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹)

Resumen. A partir de los libros de matrícula de alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de las solicitudes de admisión conservadas en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, se elabora una relación conjunta de los alumnos matriculados en los estudios de la Academia entre los años 1785 y 1797 cuando Francisco Goya Lucientes fue profesor en ella, aportando datos sobre edad (entre 7 y 44 años), lugar de nacimiento (no todos originarios de Madrid, ni de España), nombre de los padres y sus profesiones (algunos artistas, pero muchos artesanos), estado civil de los aspirantes (solteros la mayoría), y bastantes huérfanos, así como preferencias de formación o formación previa (artistas, artesanos, militares, eclesiásticos, empleados públicos, etc.).

Palabras clave. Enseñanza de las bellas artes, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Siglo XVIII, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Francisco Goya Lucientes (1746-1828), Demografía, Artistas, Artesanos, Militares, Eclesiásticos, Empleados públicos.

Abstract. My post involves correlating information taken from the enrollment books of students registered in the Madrid San Fernando Academy of Fine Arts and applications for admission preserved in the Library of the Faculty of Fine Arts at the Madrid Complutense University between the years of 1785 and 1797 when Francisco Goya Lucientes was a professor there. I provide data on age (between 7 and 44), place of birth (not all of them came from Madrid, or Spain), name of parents and their professions (some artists, but many artisans), marital status of applicants (mostly single), and quite a few orphaned, as well as preferences for training or previous training (artists, artisans, military, ecclesiastical, public employees, etc.).

Keywords. Teaching of the fine arts, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), 18th century, Facultad de Bellas Artes of the Universidad Complutense

¹ archivo@archivobiblioteca-rabaf.com

de Madrid, Francisco Goya Lucientes (1746-1828), Demographics, Artists, Artisans, Military, Ecclesiastical, Public employees.

Para un artista pintor de mediados del siglo XVIII en adelante, el hecho de pertenecer a una institución como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando suponía el reconocimiento no solo de su profesión, sino también la posibilidad de compartir y transmitir sus conocimientos mediante el ejercicio de la docencia más allá del taller particular. Los propios estatutos² de la Academia establecían la manera de ingresar en ella así como las pautas a seguir para ir ascendiendo en el escalafón docente. Y Francisco Goya, al igual que otros pintores contemporáneos, no fue ajeno a esta pretensión. Haciendo un repaso por su trayectoria dentro de la Academia³, hay que señalar que ya en el año 1763 (con 17 años) quiso aproximarse y participar en los concursos trienales de premios que convocaba la institución, acercamiento que repitió en 1765. Su paso siguiente fue conseguir el título de *académico de mérito*, obtenido en 1780⁴. Esta distinción no llevaba aparejada la docencia, pero hubo ocasiones en que la sobrecarga de trabajo producida por la elevada afluencia de alumnos, forzó la contratación de académicos de mérito de manera puntual como ayudantes de los tenientes directores, esfuerzo que se tenía en cuenta a la hora de alcanzar el escalón siguiente, el de teniente director.

² En el período que va de 1744 a 1752, la Junta Preparatoria de la futura Academia estudió varias propuestas de estatutos, que no fueron aprobados hasta 1757, cinco años después de la constitución oficial de la misma: *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*, Madrid, Casa de Gabriel Ramírez, 1757. NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752)*, Madrid, 2007.

³ Ya estudiada en varios trabajos, siendo el más reciente BUENDÍA, J.R. y PEÑA, R., «Goya académico», en *IV Jornadas de Arte: El Arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1989, pp. 303-310, que recoge las aportaciones en este sentido de SENTENACH CABAÑAS, N., «Fondos selectos del Archivo de la Academia de San Fernando. Goya, académico», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1923, pp. 169-174 y SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., «Goya en la Academia», *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Primer centenario de Goya: discursos leídos en la sesión extraordinaria celebrada... el día 11 de abril*, Madrid, 1928, pp. 11-23. Buendía y Peña aportan otros datos, y confunden algunos (véase nota 11).

⁴ Carta de Francisco Goya dirigida [al Viceprotector, Pedro Pimentel, marqués de la Florida] en la que, manifestando haber sido alumno de la Academia, solicita ser admitido como académico [de mérito], motivo por el cual entrega un cuadro que representa a *Cristo crucificado*. Madrid, 5 de mayo de 1780. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), signatura (sign.) 1-41-5-1.

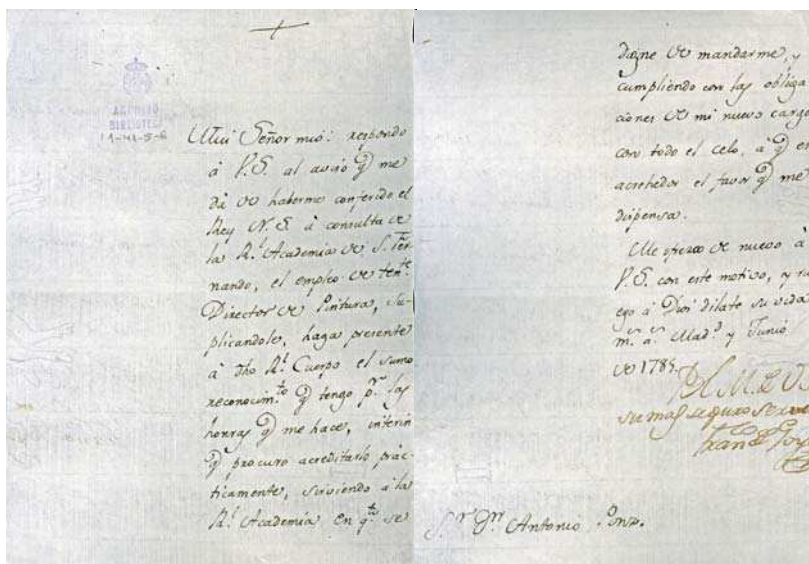


Fig. 1: Carta de Goya dirigida a la Academia dando las gracias por su nombramiento de *teniente director de pintura*. Madrid, junio de 1785. ARABASF (sign. 1-41-5-6).

Estaba establecido que hubiera tres plazas de profesores con categoría de *teniente director de pintura* (había otros tres por escultura y dos por arquitectura). Se elegían de entre los académicos más sobresalientes (principalmente los aspirantes que fueran académicos de mérito), y se presentaba al rey una terna de la que designaba al más idóneo. Sus principales obligaciones consistían en asistir y dirigir (turnándose los de pintura y escultura) las Salas o estudios del Modelo de Yeso, y de Principios de Dibujo (y de Geometría los de arquitectura). Y como cometido más directo, corregir a los alumnos y cuidar de la disciplina escolar. El teniente director más antiguo, incluso, podía hacer las veces de director actual cuando no lo hubiera ni en la Sala del Natural ni en la de Arquitectura. La provisión de vacantes se ponía en marcha cuando fallecía o renunciaba a la plaza el titular, y también por ascenso a director actual, por lo que en algunas ocasiones las vacantes se cubrían simultáneamente. Goya consiguió ser teniente director en el año 1785 [fig. 1], precisamente al ocupar la vacante producida por ascenso a director actual de Antonio González Velázquez⁵. Tenía 39 años [fig. 2], y en opinión de Buendía y Peña, «siempre

⁵ R.O. de 11 de mayo de 1785 comunicada por el conde de Floridablanca (Protector de la Academia) a Antonio Ponz (Secretario general). (ARABASF, sign. 1-41-5-4).



Fig. 2: Francisco de Goya, *Autorretrato ante su caballete*, ca. 1785. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo (n.º inventario 1166).

Turno de asistencias de los Señores Directores y Tenientes á los Estudios de la Academia que empieza en prin.^o de septem. y acaba en fin de Mayo de 1786.

Meses	Sala de Dibujo	Sala del Modelo de Yeso	Sala de Principios	Sala de Geometria	Sala de Arquite. ^{ca}
Septem.	S. ^o D. Rov. ^o Michel	S. ^o D. Pedro Michel	S. ^o D. Fran. ^{co} Goya	S. ^o D. Pedro Arnal	S. ^o D. Ventura
Octubr.	S. ^o D. Arn. ^o Velazq. ^z	S. ^o D. Maxiano Masella	S. ^o D. Alfonso Bergaz	S. ^o D. Man. ^o Maxin	Rodriguez
Novie.	S. ^o D. Man. ^o Maxin	S. ^o D. Nicks Carnes	S. ^o D. Fran. ^{co} Bayeu	S. ^o D. Pedro Arnal	todo el curso.
Dizebr.	S. ^o D. Arn. ^o Somalez	S. ^o D. Fran. ^{co} Goya	S. ^o D. Pedro Michel	S. ^o D. Man. ^o Maxin	
Enero.	S. ^o D. Rov. ^o Michel	S. ^o D. Alfonso Bergaz	S. ^o D. Maxiano Masella	S. ^o D. Pedro Arnal	
Febrero.	S. ^o D. Arn. ^o Velazq. ^z	S. ^o D. Fran. ^{co} Bayeu	S. ^o D. Nicks Carnes	S. ^o D. Man. ^o Maxin	
Marzo.	S. ^o D. Man. ^o Maxin	S. ^o D. Pedro Michel	S. ^o D. Fran. ^{co} Goya	S. ^o D. Pedro Arnal	
Abril.	S. ^o D. Arn. ^o Somalez	S. ^o D. Maxiano Masella	S. ^o D. Alfonso Bergaz	S. ^o D. Man. ^o Maxin	
Mayo.	S. ^o D. Rov. ^o Michel	S. ^o D. Nicks Carnes	S. ^o D. Fran. ^{co} Bayeu	S. ^o D. Pedro Arnal	

En la Sala de Perspect.^{va} todo el curso al S.^o D.^o Miguel Fernandez
En la Sala de Mathem.^{ca} todo el curso al S.^o D. Joseph Moreno.

Fig. 3: Turnos de asistencias de los señores Directores y Tenientes a los estudios de la Academia... para el curso 1785-1786. ARABASF (sign. 1-21-9).

se conforma con su poder adquisitivo, mientras que lucha azorosamente para conseguir puestos y prebendas⁶. En este año, pues, de 1785, empieza a impartir clases en la Academia⁷, asistiendo por turnos a las Salas de Principios de Dibujo y del Modelo del Yeso. Hay constancia de que durante el curso académico 1785-1786 estuvo de turno en esta última en el mes de diciembre, y en la de Principios de Dibujo en septiembre y en marzo [fig. 3]; en el de 1791-1792 en la de Principios en octubre y abril, y en la de Yeso en enero; y entre 1792 y 1796 en las mismas Salas alternativamente⁸.

Pero como otros tenientes directores, siguió aspirando a subir en el escalafón profesoral. En 1788, es decir, tres años después de ser teniente director, tuvo una oportunidad al quedar vacante la plaza de *director actual* por falleci-

⁶ BUENDÍA, J.R. y PEÑA, R., «Goya académico», en *IV Jornadas de Arte: El Arte en tiempo de Carlos III*, op. cit., p. 305.

⁷ El sueldo de un teniente director en la Academia era de 1.500 reales de vellón anuales (pagados en tres veces, en los meses de abril, agosto y diciembre). Vid. por ejemplo la nómina de los profesores, en el libro de cuentas del año 1790 (ARABASF, sign. 3-232, fols. 129-134).

⁸ BUENDÍA, J.R. y PEÑA, R., op. cit., p. 307. Véase también los originales de los cuadrantes de los *Turnos de asistencias de los señores Directores y Tenientes a los estudios de la Academia...* (ARABASF, sign. 1-21-9).

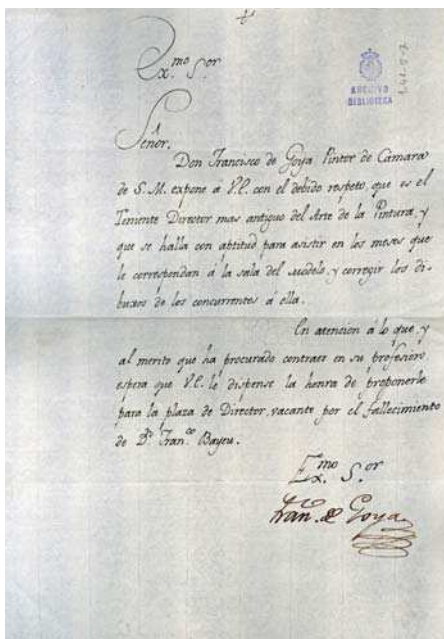


Fig. 4: Carta de Goya solicitando la plaza de director de pintura. [Madrid, 30 de agosto de 1795]. ARABASF (sign. 1-41-5-7).

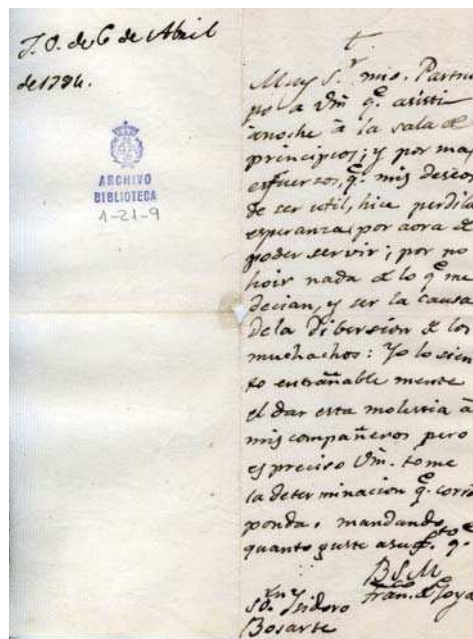


Fig. 5: Carta de Goya dirigida a Isidoro Bosarte (Secretario) manifestando los problemas de salud que le dificultan la atención a la Sala de Principios (vista en la Junta ordinaria de 6 de abril de 1794). ARABASF (sign. 1-21-9).

miento de Antonio González Velázquez, pero no la consiguió, ya que fue para Francisco Bayeu. No obstante, al fallecer éste en 1795, la plaza que dejaba vacante sí fue para Goya [fig. 4], a pesar de los problemas físicos que le reportaba su sordera (confesados por él mismo en 1794)⁹ [fig. 5] y de las muchas faltas de asistencia acumuladas¹⁰. Los directores actuales eran dos por cada una de las artes (pintura, escultura, arquitectura y grabado). El modo de elegirlos era el

⁹ En carta dirigida a Isidoro Bosarte (Secretario) vista en la Junta ordinaria de 6 de abril de 1794 (ARABASF, sign. 1-21-9).

¹⁰ Lo solicita en documento sin fecha, pero posiblemente cercano al 30 de agosto de 1795 (ARABASF, sign. 1-41-5-7); la Junta particular de 6 de septiembre establece la terna a proponer al Rey, y le sitúa en primer lugar, con una nota dejando constancia de que falta a las clases desde octubre de 1792 (ARABASF, sign. 1-41-5-8); en la Junta ordinaria del mismo día se procede a la votación y confirma a Goya en el lugar propuesto (ARABASF, sign. 1-41-5-9); y finalmente por R.O. de 13 de septiembre es nombrado Director actual de pintura (ARABASF, sign. 1-41-5-11).

Turno de asistencias de los señores Directores y tenientes en el curso que empieza en 1.º de Septiembre de este año de 1795 y concluye en fin de Mayo del de 1796.

	Natural.	Modelo de Vno.	Principios.	Geometria?	Arquitectura?	Perspectiva.	Nomenclatura.
Septiembre...	D. Mariano Machuca	D. Gregorio Torres	D. Alfonso Boppan	D. Juan ^{co} Sanchez	D. Pedro de	D. Guillermo de	D. Antonio de
Octubre...	D. Manuel Alvarez	D. Juan Altan.	D. Juan ^{co} Lopez	D. Manuel Machuca	nal.	Sanora.	Lazar.
Noviembre...	D. Juan ^{co} Boppan	D. Juan ^{co} Ramos	D. Pedro Michel.	D. Juan ^{co} Sanchez.			
Diciembre...	D. Pedro Carmichael	D. Alfonso Boppan.	D. Gregorio Torres	D. Manuel Machuca	<u>Todo el curso.</u>	<u>Todo el curso.</u>	<u>Todo el curso.</u>
Enero...	D. Mariano Machuca	D. Juan ^{co} Lopez	D. Juan Altan.	D. Juan ^{co} Sanchez.			
Febrero...	D. Manuel Alvarez	D. Pedro Michel.	D. Juan ^{co} Ramos	D. Manuel Machuca			
Marzo...	D. Juan ^{co} Boppan	D. Gregorio Torres	D. Alfonso Boppan.	D. Juan ^{co} Sanchez.			
Abril...	D. Pedro Carmichael	D. Juan Altan.	D. Juan ^{co} Lopez	D. Manuel Machuca.			
Mayo...	D. Mariano Machuca	D. Juan ^{co} Ramos.	D. Pedro Michel.	D. Juan ^{co} Sanchez.			

Los señores señores D. Juan^{co} Boppan y Pedro Carmichael se han retirado de este curso para ir a D. Juan^{co} Lopez siempre que se acuerde de ellos para el curso de 1796.

Habiendo concurrido D. Gregorio Torres y Manuel Machuca a ocupar el puesto de teniente en este curso, se ha acordado que el puesto de teniente se reparta entre ellos alternativamente.

Como se acordó en la junta ordinaria de 2 de agosto de 1795 se acordó que el puesto de teniente se repartiera entre D. Juan^{co} Sanchez y D. Manuel Machuca.

Junta ordinaria de 2 de agosto de 1795.

Y Aprobado.

Juan Antonio de...

ARCHIVO BIBLIOTECA

Fig. 6: Turnos de asistencias de los señores directores y tenientes en el curso que empieza en 1 de septiembre de este año de 1795 y concluye en fin de mayo del de 1796. Aprobado en junta ordinaria de 2 de agosto de 1795. ARABASF (sign. 1-21-9).

siguiente: la junta particular proponía a la ordinaria una relación (la mayoría de los casos en terna) de los tenientes directores más idóneos, prevaleciendo la antigüedad en el nombramiento en caso de empate. También podían acceder al puesto aquellos tenientes directores con honores y graduación de director en cuyos nombramientos se hubiera especificado que tenían opción a ocupar plaza, o incluso los que siendo solamente académicos de mérito gozaran del suficiente reconocimiento público. Artistas o profesores extranjeros residentes en el territorio español también podían optar. Una vez que la terna era aprobada por la Academia reunida en junta ordinaria se ponía en conocimiento del rey, quien solía designar al que la encabezaba. El que en los estatutos se les denominase también «directores de mes» (o «en ejercicio») corresponde a que debían acudir a dirigir las salas de estudio turnándose cada mes. En el caso concreto de la enseñanza del «modelo vivo» (o «del natural») lo hacían alternativamente los directores de pintura y los de escultura (por lo que a cada uno le tocaba cada cuatro meses). El director de esta Sala estaba encargado de corregir los ejercicios de los asistentes tanto si eran alumnos ordinarios como si eran otros profesores (si así lo solicitaban), pues se contemplaba que también pudieran asistir a las

clases. Esta regla se salvaba en el caso de que estuviera presente el director general y coincidiera en su especialización con la del director de mes, que haría las correcciones él mismo. Así pues, Goya impartiría clases en la Sala del Natural desde el curso 1795-1796 [fig. 6], y también en el de 1796-1797, cuando al final del mismo presenta la dimisión por sus problemas de salud aunque manifiesta su disposición para seguir colaborando. La Academia, reconociendo la pérdida que suponía prescindir de tan «distinguido mérito», y lamentándose de «que una de sus enfermedades sea la sordera tan profunda que absolutamente no oye nada, ni aún los mayores ruidos; desgracia que priva a los discípulos de poderle preguntar en la enseñanza», comunica al Protector que ve justificada su pretensión, y si el Rey, ya Carlos IV, la aceptara, le nombraría director honorario para que pudiera seguir asistiendo a las juntas académicas «en que sus conocimientos puedan ser de importancia, como en casos de elecciones, censura de obras, informes, votaciones de oposición, y otros, en que no necesita ser preguntado». Y liberado pues de la carga docente en abril del año 1797, es nombrado *director honorario* unos días después¹¹ [figs. 7 y 8].

Hecha esta introducción, paso a detallar el objetivo de mi comunicación en este Seminario. Inicialmente me propuse ver, de una manera general, qué ocurría en la Academia entre los años 1785 y 1797 en que Goya ejerció directamente la docencia. Pero tratar todas las actividades en que se veía inmersa la institución en dicho período resultaba demasiado amplio para una exposición de las características de mi intervención. En consecuencia, me decidí por localizar quiénes fueron los alumnos que pudieron asistir a sus clases: primero, cuando era teniente director, en las de Salas del Modelo de Yeso y de Principios de Dibujo, y desde 1795-1796 en la Sala del Natural. Y ello con la ilusión de rastrear los años iniciales de la carrera de quienes con el paso del tiempo se hi-

¹¹ La carta de dimisión la firma Goya en Madrid el 1 de abril de 1797 (ARABASE, sign. 1-41-5-14); la Academia traslada al Protector la petición de Goya en 8 de abril (ARABASE, sign. 1-41-5-15); el Príncipe de la Paz (que era el Protector de la Academia) comunica a Isidoro Bosarte (Secretario) la Real Orden de 11 de abril aceptando la dimisión (ARABASE, sign. 1-41-5-16), que es comunicada al interesado con oficio de 1 de mayo en el mismo que le participa su nombramiento de director honorario y la posibilidad de acudir a las juntas ordinarias y obtener otros empleos académicos, así como cobrar su sueldo hasta final de mes (ARABASE, sign. 1-41-5-18); al día siguiente Goya firma carta acusando recibo de las resoluciones y dando las gracias (ARABASE, sign. 1-41-5-19). En este punto BUENDÍA, J.R. y PEÑA, R., «Goya académico», *IV Jornadas de Arte: El Arte en tiempo de Carlos III*, op. cit., p. 308, retrasan el nombramiento de director honorario hasta 1804, cuando en realidad se produjo en 1797, como se acaba de ver.

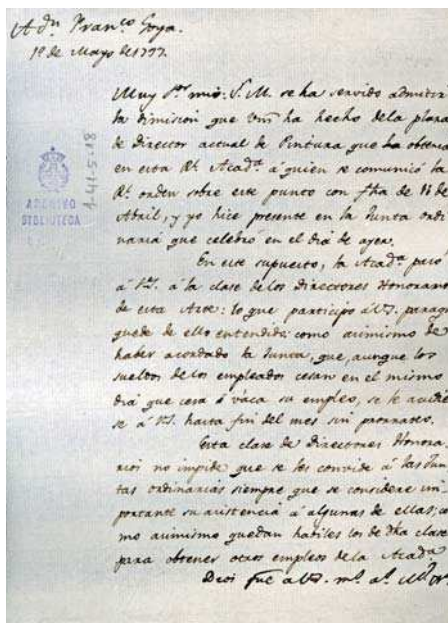


Fig. 7: Oficio de la Academia dirigido a Goya comunicándole la aceptación de su dimisión de director de pintura, y el nombramiento de director honorario. Madrid, 1 de mayo de 1797 (minuta). ARABASF (sign. 1-41-5-18).

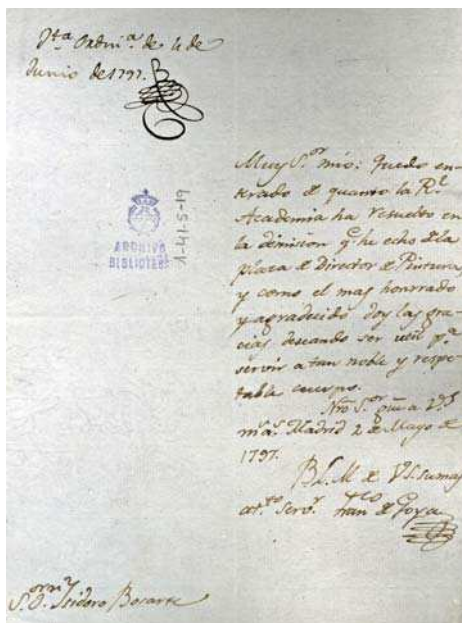


Fig. 8: Carta de Goya dirigida a Isidoro Bosarte (Secretario) acusando recibo de su oficio notificándole la aceptación de su dimisión. Madrid, 2 de mayo de 1797. ARABASF (sig. 1-41-5-19).

cieron pintores de mayor o menor fama. Pero al comprobar que al matricularse los potenciales alumnos no siempre manifestaban la inclinación hacia una especialización artística u otra, pensé, basándome en mis investigaciones anteriores sobre la primera mitad del siglo XIX¹², que se conservarían además las listas de asistencia mensual a cada una de estas Salas; pero si existieron, no las he localizado. Por lo que el resultado final ha sido reunir a todos los que tuvieron asiento en los libros de matrícula, además de los que presentaron solicitud de ingreso en los años mencionados.

La fuente de información inicial son pues los libros de matrícula que se conservan en el Archivo General de la Real Academia de Bellas Artes de San

¹² NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999; NAVARRETE MARTÍNEZ, E., «Alumnos de las Salas del Yeso, del Natural y del Colorido de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1844)», *Academia. Boletín de la RABASF*, n.º 106-107, 2008, pp. 159-238.

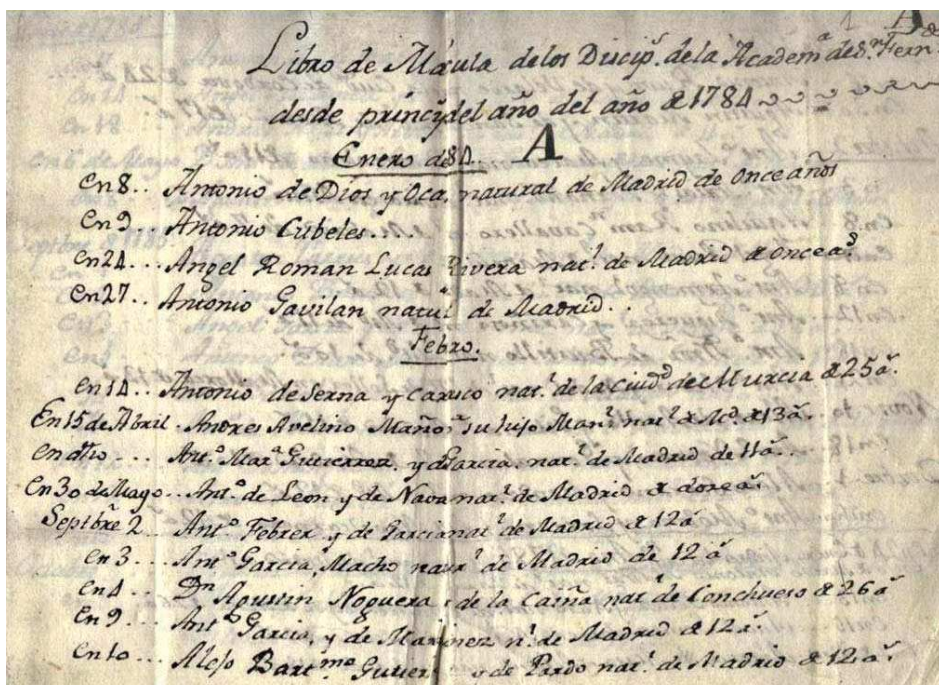


Fig. 9: Libro de matrícula de los discípulos de la Academia de San Fernando desde principios del año de 1784 [hasta finales de 1795]. ARABASF (sign. 3-301).

Fernando. Para el uso preciso de la elaboración de esta comunicación, son útiles no solo por ofrecer el año en que los alumnos son admitidos, sino también porque apuntan su edad, origen, filiación y a veces lugar de residencia [fig. 9]. Pero como ya apuntara en 1825 el bibliotecario y archivero de la Academia, Juan Pascual Colomer, no siempre se actuó con rigor en su confección, pues desde 1744 hasta 1752 «no aparece una matrícula formal [...] omisión que habrá privado a la Academia y a la historia de las artes españolas en aquella época de los nombres, calidades y circunstancias de muchos profesores y discípulos aventajados»; si bien desde 1752 se había comenzado a registrar a los alumnos, entonces se hizo con el grave error «de contener varios discípulos de la primera fundación como si hubieran principiado sus estudios en dicho año». También apuntaba Colomer la falta de rigor en el orden alfabético y las referencias a la continuación de las listas en un «suplemento» que no había conseguido localizar. Como desde finales del curso 1777-1778 hasta enero de 1784 no había registros de matrículas, el archivero sospechaba que estuvieran extraviados en las testamentarías de los antiguos conserjes (a cargo de los cuales estaba la ta-

rea de confeccionarlos). No obstante, para satisfacción nuestra, los libros que registraban los cursos comprendidos entre el de 1784-1785 y el de 1814-1815 estaban al día, salvo errores subsanables¹³. Cada libro no se corresponde con un curso escolar, sino que incluye varios, y en concreto, los referidos a los años que van entre 1785 y 1797 son dos¹⁴.

Por otra parte, teniendo conocimiento de que en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, se guardan las solicitudes de ingreso de los alumnos, las he utilizado para completar los datos extraídos de los mencionados libros de matrícula¹⁵ [fig. 10]. Las solicitudes están firmadas en su mayoría por los propios interesados, pero también por sus padres o tutores, teniendo en cuenta que muchos eran niños y adolescentes o jóvenes que no siempre sabían escribir o redactar correctamente un escrito de este tipo. Por lo general, el documento ofrece por una parte su nombre y apellidos, los de los padres, edad, lugar de nacimiento, domicilio, y a veces la preferencia en instruirse en una enseñanza u otra, pero sobre todo en la genérica del dibujo. Respecto a los padres, en ocasiones también se facilita la profesión u oficio del progenitor y lugar de origen. Los de mayor edad suelen omitir estos últimos datos, y apuntan su propia profesión o aspiraciones, como por ejemplo perfeccionarse en el arte que ya conocen, o adquirir nuevos conocimientos. Una vez recibidas las solicitudes en la Academia, pasaban a examen del Secretario general o del propio Protector, lo que se manifiesta con la frase «Admítase Floridablanca» o «Admítase de orden de la Academia». A veces se incluye una anotación indicando la Sala a la que se destinan: Principios de Dibujo, o Geometría (los que especifican inclinación hacia la arquitectura). Y también los hay que piden ingresar en la clase de Matemáticas. No todas las solicitudes llevan el «Admítase», pero se sobreentiende que si no pone nada en contra, son aceptadas.

¹³ NAVARRETE MARTÍNEZ, E., 1999, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, op. cit., pp. 241-242.

¹⁴ *Libro de matrícula de los discípulos de la Academia de San Fernando desde principios del año de 1784 [hasta finales de 1795]* (ARABASE, sign. 3-301), y *Libro de matrícula de la Real Academia de San Fernando que da principio en 1.º de septiembre de 1795 [y termina en abril de 1799]* (ARABASE, sign. 3-302).

¹⁵ Quiero agradecer a su directora, D.ª M.ª Ángeles Vian Herrero, así como al personal de sala de la biblioteca, todas las facilidades que me han proporcionado para poder consultar y reproducir estos documentos (que por razones que desconozco no se conservan en el Archivo de la propia Academia).

Por término general las solicitudes son de muchachos que quieren aprender el dibujo desde sus inicios, habiendo muy pocas de quienes ya saben dibujar o incluso esculpir, pintar o ejecutar proyectos arquitectónicos. Quien, teniendo cierta edad, se matricula por primera vez, es porque ya tiene otro oficio (o quizás esté sin él) y quiere perfeccionarse. En pocos casos se dice que son antiguos alumnos, o que dejaron de asistir para luego reanudar los estudios. Los hermanos Antonio e Isidro Fabro manifiestan que concurren diariamente a la Academia deseosos de ejercitarse en el dibujo, pero que «aspirando al honor de ser en ella discípulos matriculados, en atención a sus notorias calidades y a que en el tiempo que han asistido han observado la moderación y conducta correspondientes», piden «se les forme asiento de tales discípulos» de la Academia en los libros de matrícula. Lo que hace pensar que se podía asistir inicialmente a las clases sin matricularse. Juan Antonio López E. Barañano presenta solicitud en 1793 a pesar de que ya lo hizo para el curso anterior, y no ha dejado de asistir al dibujo, pero por si su memorial anterior se ha extraviado y no le han inscrito en el libro de matrículas, envía uno nuevo.

Podemos apreciar dos amplios grupos de matriculados: el de los primerizos (que suelen ser los más jóvenes), en el que están quienes seguirán la carrera de las artes, como Custodio Teodoro (Benancio) Moreno que con 11 años ya tiene claro que quiere ser arquitecto; también los que explican que quieren aprender dibujo para aplicarlo a una determinada profesión, como Manuel Barquera Mendoza que es aprendiz de carpintero en los obradores del Palacio Real; y además los que desean le sirva para decidirse por cuál de ellas. Y por otra parte está el grupo de los veteranos, algunos de los cuales llegan ya con conocimientos específicos y quieren ampliarlos, como José Aparisi Inglada que pretende continuar los ya iniciados de pintura en la Real Academia de San Carlos de Valencia, por las noches en la Sala del Natural, y por el día a copiar buenos originales y yesos; aunque otros tienen experiencias ya contraídas y quieren empezar de nuevo, como Bartolomé Sureda Miserol, quien dice va a residir en la Corte durante un tiempo y quiere aprovecharlo aprendiendo dibujo.

Otros datos que aportan las solicitudes son, por ejemplo, que quieren instruirse en la profesión del padre, como Juan Vaneta Jalona que al pedir matrícula en arquitectura manifiesta que es hijo de Natalio Vaneta que trabaja como arquitecto en las obras del Palacio Real de Madrid. Por su parte, Manuel Lacaba es hijo de Ignacio, director anatómico del Real Colegio Cirugía de San Carlos de Madrid; y Baltasar Villarejo Hernández, sirviente en casa de Marcos López Gonzalo, se matricula el mismo año que los dos hijos de su jefe.

También se observa que hay bastantes huérfanos, de uno de los progenitores o de los dos. En ocasiones la solicitud está firmada por la madre (cuando es viuda),

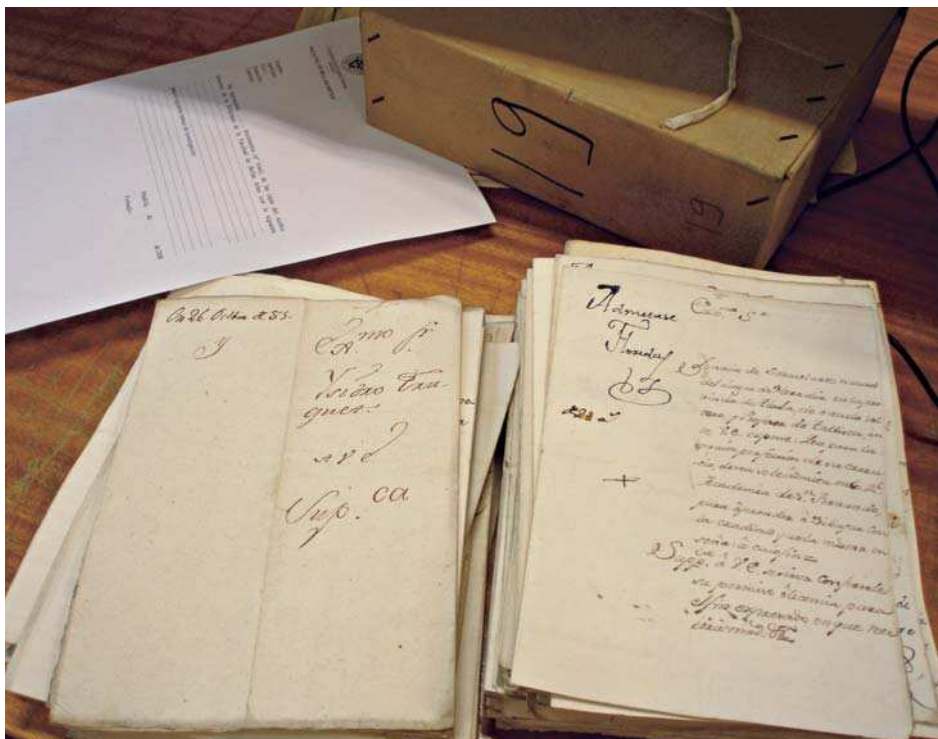


Fig. 10: Solicitudes de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 1785. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Biblioteca (caja 19), Madrid.

o por el padre putativo o su tutor. En estas circunstancias manifiestan que quieren aprender un oficio y poder ayudar en un futuro a su madre viuda (o a sus padres ya mayores), como Juan Bentelón Fernández, o Gonzalo Carrillo. No olvidemos que los estudios eran gratuitos, por lo que hay quien argumenta para ser admitido que es pobre de solemnidad, como Manuel María Farto Fernández.

De igual modo hay pensionados: Mariano Latasa llega a Madrid costeadado por la Real Sociedad Aragonesa para perfeccionarse en el dibujo y dedicarse luego al grabado, y Francisco Nillo dice que ha sido destinado por el Rey para aprender el grabado, y obligatoriamente tiene que acudir a la Academia. Respecto al lugar de nacimiento, no todos son originarios de Madrid, a pesar de ser la mayoría, pero al igual que los pensionados, han fijado su residencia en la capital procedentes no sólo de otras provincias sino también de otros países, como Antonio Matías Basaterra Aresti (Venezuela), Francisco Belon Prado (Francia), Juan y Antonio Lafon (Italia), Domingo Jaramillo Híjar

(Perú), Santiago Harzenbusch Eremun (Alemania), Antonio Castro (Filipinas), Francisco Abrantes (Portugal), o Juan Stuyck Vandergoten (Bélgica).

Por último, citar algunos de los nombres más conocidos: José Álvarez Cubero, Blas Ametller Rotllán, José Aparisi Inglada, José Manuel Arnedo, Custodio Teodoro Benancio Moreno, Francisco Bolarín García, Gregorio Borguini, José del Castillo Gutiérrez, Antonio Celles Ascona, Manuel Esquivel Sotomayor, Rafael Esteve, Ramón Estrada, José Fernández Guerrero, Antonio Flores Lucareli, José Folch, Juan Gálvez Rodríguez, Mariano y Pedro González Sepúlveda, Manuel Inza Grima, Tomás Llovet, Tomás y Vicente López Enguidanos Perles, José Madrazo Agudo, Juan Antonio Martínez Sánchez, Manuel Michel Ballerna, Bartolomé Montalbo Martín, Antonio Nicolau, José María Odriozola Oñativia, Juan Orlandini Cabatenci, Domingo Palmerani, Manuel de la Peña Padura, Francisco Pérez Rabadán, José Piquer, José Querol, Manuel José Quintana Lorenzo, José Salvador Carmona Machicado, Pedro Sánchez Pescador, Jerónimo Silici Draga, Manuel Sorrentini, Angelo María Tadei, Ignacio Uranga, Manuel Ignacio Vargas Machuca Bronchalo, Juan José Veguer (¿Bécquer?), Domingo Antonio Velasco Díaz, José María Viegas, etc.

RESULTADOS

Pues bien, sumando los datos de los libros de matrícula a los de las solicitudes, he recogido un total de 3.233 entradas. El método de trabajo ha sido el siguiente:

1. En una primera fase, revisar y ordenar alfabéticamente por apellidos los asentados en los libros de matrícula, año por año. La dificultad principal para la consulta que tienen los libros de matrícula originales es que los asientos son alfabéticos por nombre propio, no por apellidos, con lo que la localización de un determinado alumno es bastante laboriosa. Pardo Canalís los transcribió (desde 1752 a 1815), ordenando cada año por apellidos, pero no elaboró índices¹⁶. Además del nombre y apellidos, muchos asientos recogen la edad, lugar de nacimiento, y nombre de los padres, y en otros casos la propia profesión, y si con anterioridad han sido alumnos de la propia Academia.

¹⁶ PARDO CANALÍS, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, CSIC, Instituto «Diego Velázquez», 1967. Transcribe los siete libros de matrícula conservados, y ordena en cada año los nombres por apellidos, pero no facilita un índice onomástico conjunto.

2. Una vez confeccionada esta relación, consulté las solicitudes, que en su mayoría contienen más datos que los libros de matrícula, datos que incorporé a dicha relación. Estas nuevas aportaciones se refieren sobre todo a la profesión y lugar de nacimiento de los padres, o incluso el domicilio familiar; y la firma y letra del solicitante o de quien escribe la solicitud. Además, se suelen facilitar el dato de a qué se dedica el solicitante o a qué aspira profesionalmente.

3. La relación completa es tan extensa, que no puede publicarse en las actas de este Seminario, por lo que en breve plazo de tiempo se podrá consultar en la página web del Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁷.

4. Como resumen, he confeccionado varios gráficos que reflejan de manera cuantitativa los datos manejados, y que paso a explicar.

a) *Número total de alumnos matriculados* [fig. 11]

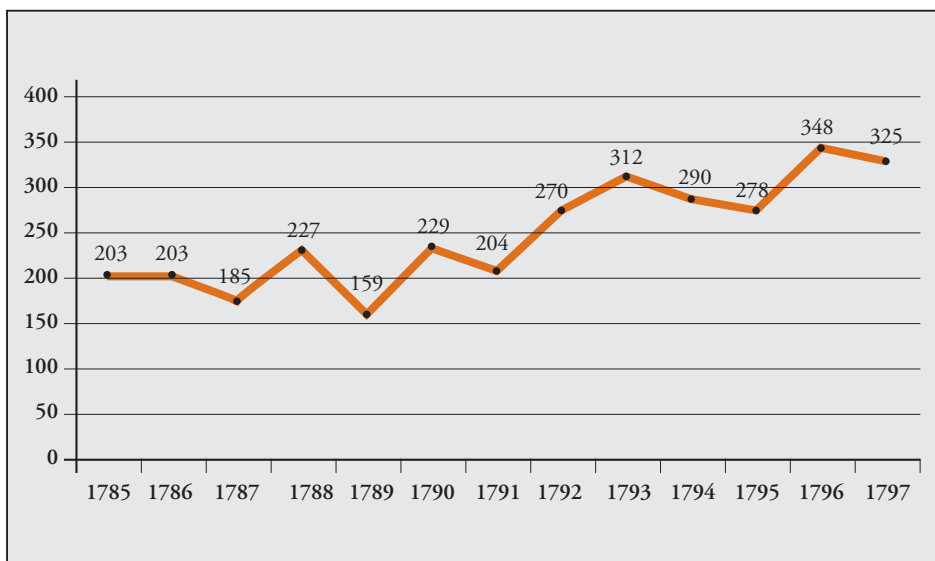


Fig. 11: *Número de alumnos matriculados entre 1785-1797*. Gráfico de elaboración propia.

El número total de matriculados es 3.233, manifestando una mayor afluencia el año 1796 (348), y el de menor es 1789 (159).

¹⁷ En el momento de presentar este texto la página web del Archivo-Biblioteca era www.archivobiblioteca-rabasf.com, pero ahora y durante un tiempo, convivirá con esta otra www.realacademiabellasartessanfernando.com

b) Nombre y apellidos

i. En ocasiones figura el mismo nombre dos veces, lo que parece obedecer a que, en contra de la habitual, si el alumno se asentaba una primera vez no se volvía a hacer cuando, quizás a causa de prolongadas faltas de asistencia, decidía volver a las clases.

ii. En otras, puede resultar la misma persona la que figura con un solo apellido y después con dos, faltando en algunos casos el nombre de los padres, la edad, u otros detalles que ayuden a identificarla como la misma persona.

c) Edad [fig. 12]

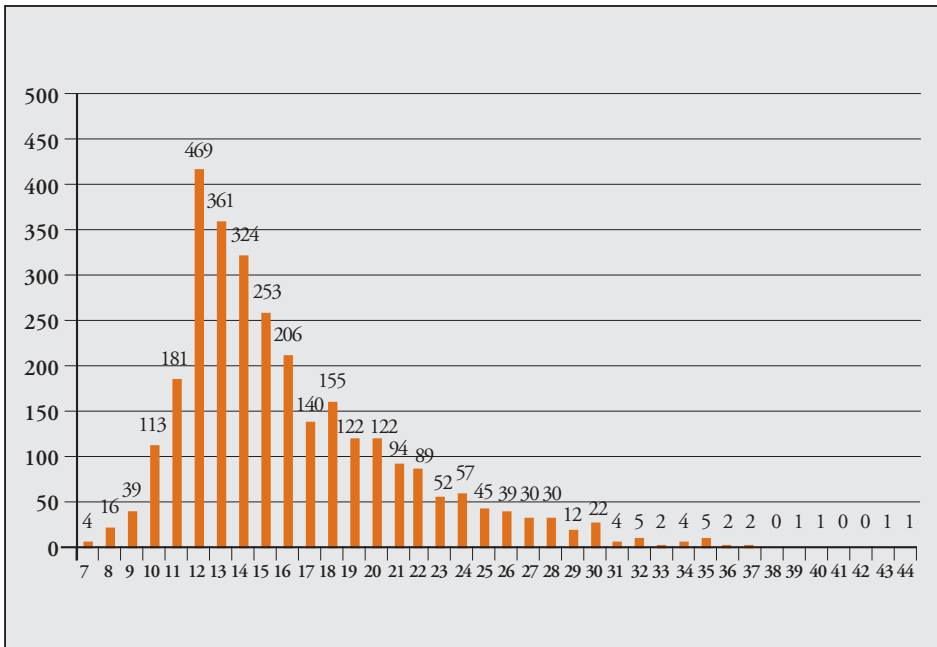


Fig. 12: *Edad de los matriculados entre 1785-1797*. Gráfico de elaboración propia.

La edad de los matriculados está entre los 7 años y los 44. El mayor número es de 12 años (469), con diferencia sobre los de 13 (361). El arco entre los 10 y los 20 años es el mayoritario, disminuyendo entre los 24 (57) y los 30 (22), y muy minoritario entre los 31 (4) y los 44 (1).

d) Lugar de nacimiento [fig. 13]

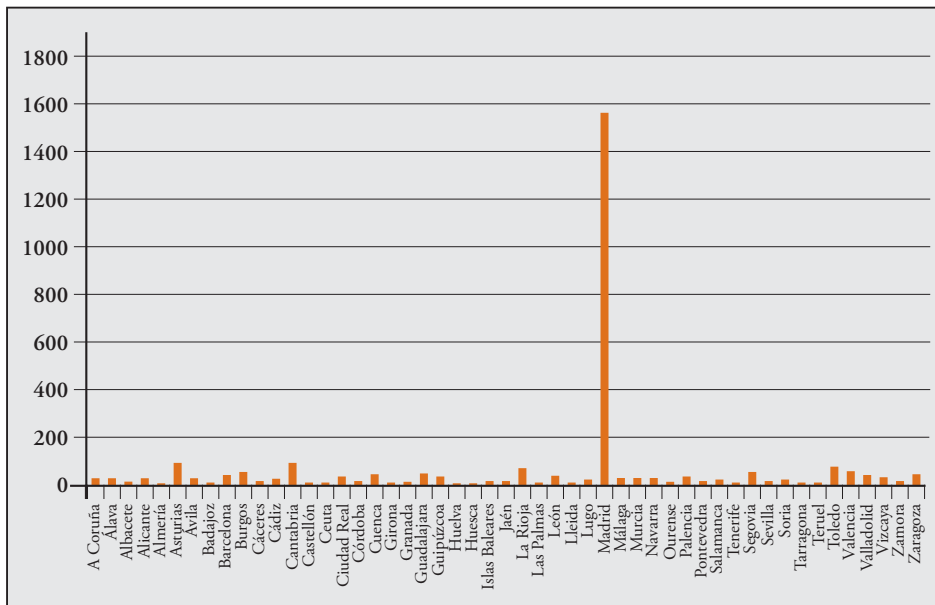


Fig. 13: Provincias de nacimiento de los matriculados entre 1785-1797. Gráfico de elaboración propia.

Están presentes todas las provincias. Los nacidos en la de Madrid son mayoría (cerca de los 1.600). De las otras provincias [fig. 14], Asturias (92) y Cantabria (89) son mayoría, seguidas de Toledo (73) y La Rioja (67). Valencia, Segovia, Burgos y Guadalajara están muy parejas (50), así como Zaragoza, Barcelona, Cuenca, Valladolid, Palencia, León, Ciudad Real y Vizcaya (40). Les siguen Álava, Guipúzcoa, Murcia, A Coruña, Navarra, Málaga y Cádiz (30); constituyendo otro bloque Soria, Zamora, Córdoba, Alicante, Salamanca, Ávila, Sevilla, Lugo, Granada, Albacete y Badajoz (20). Y por último Jaén, Teruel, Cáceres, Huesca, Illes Balears, Lleida, Girona, Castellón, Ourense, Tarragona, Las Palmas, Pontevedra, Ceuta, Huelva, Santa Cruz de Tenerife y Almería (menos de 10).

También los hay nacidos fuera del territorio nacional [fig. 15], en total 128 originarios de 20 países diferentes, tanto de Europa como de América del Sur y Central, Asia y África. El mayor número son originarios de Francia (43) e Italia (31), seguidos de los que lo son del continente americano como Venezuela (8), Perú (7), Cuba (5), Guatemala (5), Argentina (3), México (3), Puerto Rico (3), Chile (2) y Colombia (1). Además de otros países europeos como Portugal (5), Alemania (2), Reino Unido (2), Suiza (2), Bélgica (1) e Irlanda (1). Y también de Filipinas (2), Guinea (1) y Marruecos (1).

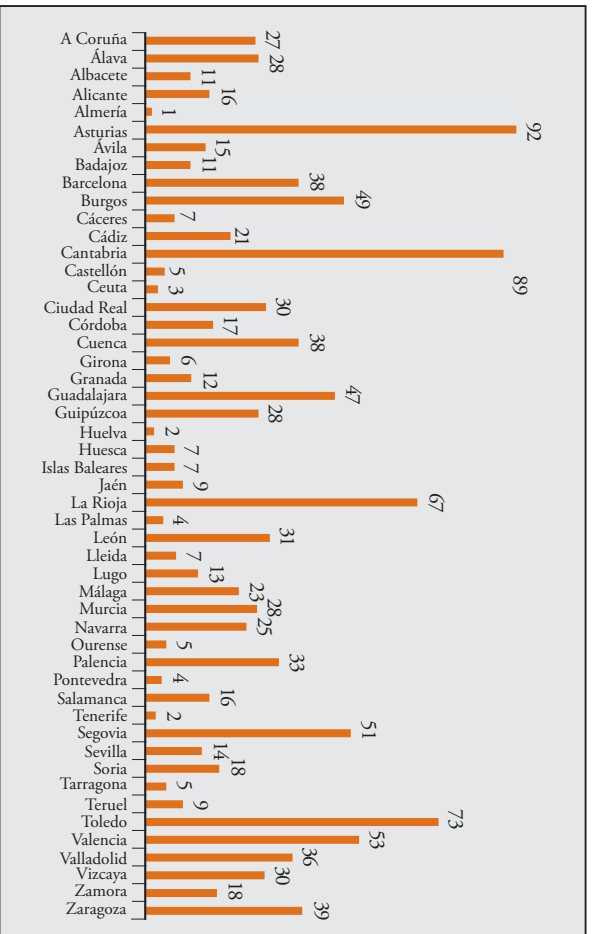


Fig. 14: Provincias de nacimiento de los matriculados entre 1785-1797 (sin Madrid). Gráfico de elaboración propia.

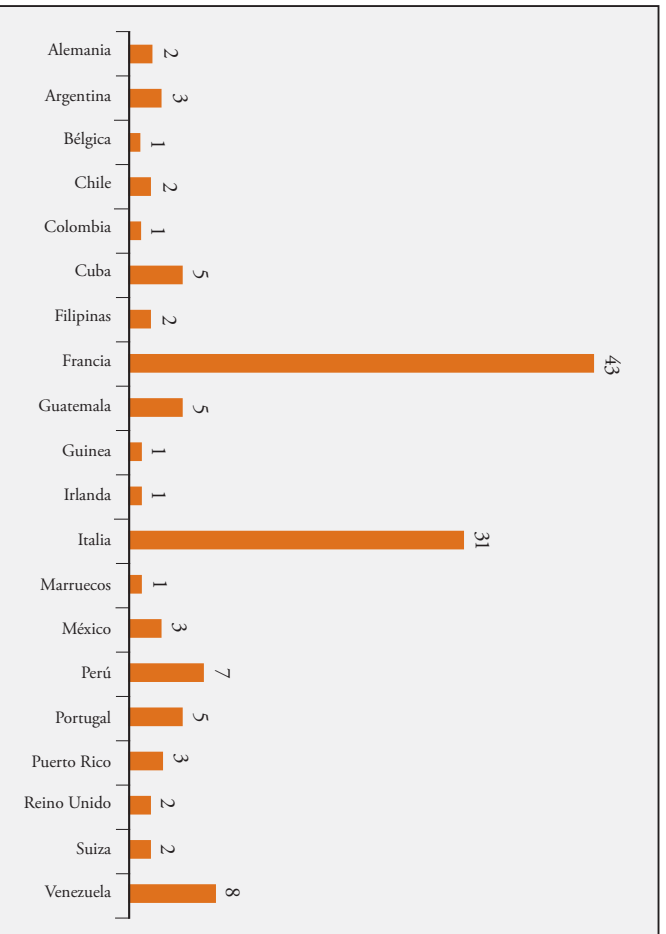


Fig. 15: Matriculados nacidos fuera de España entre 1785-1797. Gráfico de elaboración propia.

e) Empleo, aficiones y aspiraciones [fig. 16]

Militar	37	Dorador de mate	1
Escultor	7	Ebanista	1
Cantero	6	Empleado	1
Pensionado	6	Empleado de los caminos de Galicia	1
Albañil	5	Escribiente	1
Discípulo de otras academias/escuelas	5	Jardinero	1
Pintor	5	Maestrante	1
Eclesiástico	3	Mayordomo	1
Platero	3	Mecánico (fabricante de relojería y máquinas)	1
Bordador	2	Meritorio en la Tesorería general de S.M.	1
Carpintero	2	Notario	1
Grabador	2	Oficial (en la fábrica de lienzos pintados de Valerio Alegre)	1
Oficial de la Contaduría del duque de Alba	2	Oficial de las Temporalidades de Indias	1
Oficial de la Real Fábrica de Cristal	2	Oficial del Arte Mayor de la Seda	1
Oficial en la Platería Real	2	Oficial del Ministerio de Marina	1
Oficial en la Real Fábrica de Porcelana	2	Oficial del Tribunal eclesiástico de la Corte	1
Tapicero	2	Paje de S.J.	1
Académico (de mérito en la RASL Zaragoza)	1	Relojero	1
Caballero de la Orden de Carlos	1	Tallista	1
Cinzelador	1		
Comerciante	1		

Fig. 16: Profesiones de los matriculados entre 1785-1797. Gráfico de elaboración propia.

Muchos de los solicitantes son militares (37) en sus variadas graduaciones y destinos (Regimiento del Príncipe, Guardias Walonas, Regimiento de Caballería de la Reina, Regimiento de Dragones de Chile, etc.). Algunos ya son artistas, como escultores (7), pintores (5) y grabadores (2). Hay quienes gozan de pensión para estudiar en la Academia (6), así como alumnos de otras academias de fuera de Madrid (5). También hay eclesiásticos, plateros, bordadores, carpinteros, albañiles, tapiceros, cinzeladores, comerciantes, ebanistas, jardineros, mayordomos, relojeros o tallistas. Así como oficiales de las Reales Fábricas (de Cristales, Platería, Tapices, etc.), y otros organismos estatales (Tresorería

general, Temporalidades de Indias, Ministerio de Marina, Tribunal de la Inquisición, etc.). Muchos de ellos aspiran a perfeccionarse en el empleo que ya conocen, pero la mayoría quieren aprender a dibujar para ejercer un trabajo manual al tiempo que artístico como pintor, escultor, grabador o arquitecto. Y los que ya son artistas, quieren perfeccionarse y abrirse camino en la Corte.

5. A modo de ejemplo, incluyo una muestra de la relación elaborada:

Apellidos	Nombre	Edad	Lugar de nacimiento	Nombre de padres / tutores	Oficio / Aficiones
Alonso del Rivero Secades	José	13	Oviedo	José y de Rosa Secades	
Álvarez Cubero	José		Priego (Reino de Córdoba)		
Amato Covete	José	7	Madrid	Santiago y de María	Dibujo
Ametller Rotllán	Blas		Barcelona		Pensionado por el grabado
Aparisi Inglada	José	21	Alicante	Vicente y de María	Alumno de la Academia de San Carlos de Valencia. Quiere estudiar pintura, por las noches en Sala del Natural, y por el día copiar buenos originales y yesos
Arnedo	José Manuel	16	Logroño		
Benancio Moreno	Custodio Teodoro	11	Estremera (señorío del Infantado, provincia de Toledo, partido de Ocaña)	Domingo Benancio y de María Moreno (labradores)	Arquitectura. Geometría
Bolarín García	Francisco	24	Murcia	Francisco	Arquitectura
Borguini	Gregorio		Milán	Gregorio	Pintor de teatros. La misma solicitud para Angelo María Tadei. Está en la obligación de pintar las decoraciones que sirven en el coliseo de los Caños del Peral, teniendo como oficial a Gregorio Burguini. Y como les sobra tiempo, piden asistir a Sala del Natural

Apellidos	Nombre	Edad	Lugar de nacimiento	Nombre de padres / tutores	Oficio / Aficiones
Castillo Gutiérrez	José del	22	Málaga	Isabel	Matemáticas
Celles Ascona	Antonio	17	Lérida (principado de Cataluña)	Pedro y de Anna Celles Ascona	Arquitectura. Admitido en la Sala de Principios
Esquivel Sotomayor	Manuel	13	Madrid	Joaquín	Dibujo
Esteve	Rafael	17	Valencia		
Estrada	Ramón				Escultor en la Academia de San Carlos de Valencia. Para la Sala del Natural
Fernández Guerrero	José		Ubrique		Escultor, profesor de escultura en Cádiz
Flores Lucareli	Antonio	15	Madrid	Espíritu (difunto) y de M. ^a Josefa. Viven con el abuelo materno, Antonio (natural de Pisa)	Aprendiz de bordador
Folch	José	17	Barcelona		Profesor de escultura. Se traslada a Madrid para perfeccionarse
Gálvez Rodríguez	Juan	14	Madrid		
Garcés Larreur	Juan Manuel	10	Talavera de la Reina	José (académico de mérito y dibujante de las Reales Fábricas de Talavera) y de Rosa	
Garcés Larreur	Nicasio	8	Madrid	José (académico de mérito, dibujante de las Reales Fábricas de tejidos de Talavera), y de Rosa	Pintura
García	Gregorio		Carabaña (arzobispado Toledo)		Clérigo tonsurado
García	José				Cantero. Admitido en la Sala de Geometría
García	Julián		Residente en la Corte		Pintura

Apellidos	Nombre	Edad	Lugar de nacimiento	Nombre de padres / tutores	Oficio / Aficiones
García Estévez	Manuel	26	Pitres (Granada)		Escultura
Garrido Chuliá	Salvador	21	Barcelona	Juan y de Ignacia	Discípulo de la Escuela de Barcelona. Escultura
Gómez Labrador Abela	Pedro Benito	25	Valencia de Alcántara	Diego Dionisio (regidor perpetuo de la Universidad de Salamanca?) y de Catalina Abela	Del gremio de la Universidad de Salamanca. Dibujo (para avanzar en sus estudios de matemáticas)
Gómez Requena	Gabriel	18	Montilla (obispado Córdoba)	Juan Gómez Herrador y de Vicenta	Oficial ensamblador del taller de Su Majestad (Palacio Real). Dibujo
González Morales	Miguel	44	Villada		En la Geometría
González Sepúlveda	Mariano		Madrid		
González Sepúlveda Salazar	Pedro	9	Madrid	Pedro y de Teodora Salazar	
Güemes	Juan María	15		Manuel (tesorero de Monte Pío de Ministerio)	Agregado al Archivo de la Secretaría del Despacho de Marina. Matemáticas
Hurtado de Mendoza	Esteban		Madrid	Su padre (difunto) fue tapicero de la Real Fábrica de tapices, destinado al tejido de telares en los tapices de Su Majestad	Quiere seguir el oficio de su difunto padre. Admitido en la Sala de Principios
La Croix Amarilla	José María	13	El Puerto de Santa M. ^a	Barón de la Bruere, y de Matilde Amarilla Sotomayor	
Lacaba Hernández	Manuel	19	Huelva	Ignacio (director anatómico del Real Colegio de Cirugía de san Carlos de Madrid), y de Luisa Hernández Pérez	

Apellidos	Nombre	Edad	Lugar de nacimiento	Nombre de padres / tutores	Oficio / Aficiones
Latasas Pradas	Mariano	21	Zaragoza	Miguel y de Catalina	Pensionado por la Real Sociedad Aragonesa para perfeccionarse en Madrid en el dibujo y dedicarse luego al grabado
Llovet	Tomás	24	Alcañiz		Académico de mérito en la Academia de San Luis de Zaragoza
López Enguidanos Perles	Tomás	11	Valencia	José y de Antonia Perles	Pintura
López Enguidanos Perles	Vicente	12	Valencia	José y de Antonia Perles	Pintura
López Ubarrio	Nicolás	12	Madrid	Pedro y de María (difuntos)	Tiene casa propia y confitería en la Puerta de Moros. Sabe leer y escribir
Losa Martel	Salvador	23	Madrid	Santos y de M. ^a Francisca (almidonadora y planchadora de Corps de S.M.)	
Madrazo Agudo	José	15	Santander	Tomás y de Andrea	
Martínez Lerín	Bernardo	17	Recuenco	Gaspar (maestro de obras en Recuenco)	Dibujo (quiere ser maestro de obras)
Martínez Sánchez	Juan Antonio	14	Madrid	Antonio y de Francisca	Es alumno de Mariano Maella, y también acude a la clase de Cabezas, y necesita pasar a Figuras pero tiene que ganar antes premio y para ello matricularse
Michel Ballerna	Manuel	13	Madrid	Pedro (escultor de cámara de S.M.), y de Bárbara	
Montalbo Martín	Bartolomé	17	San García (Castilla la Vieja)	Baltasar y de Francisca	Dibujo
Moreno Espinar	Esteban	13		Leonardo y de Mariana	Aprendiz en la Real Fábrica de Tapices. Dibujo
Moreno Espinar	Vicente	14	Madrid	Leonardo y de Mariana	Aprendiz en Real Fábrica de Tapices. Dibujo
Odrizola Oñativia	José M. ^a	14	Cestona (Guipúzcoa)	Cristóbal y de María	

Apellidos	Nombre	Edad	Lugar de nacimiento	Nombre de padres / tutores	Oficio / Aficiones
Orlandini Cabatenci	Juan	40	Florenia	Bernardo y de Mariana	En la Sala del Natural
Palmerani	Domingo	35	Bolonia		Escultor, ha estudiado en la Academia de Bolonia y obtenido premios.
Parreño	Antonio	12	Madrid	Huérano de padre	Es pobre de solemnidad. Vive en la calle de los Reyes, n.º 7, cuarto interior
Pascual Colomer	Juan	22	Barcelona (se matricula en el 91)		
Peña Padura	Manuel de la	27	Orduña	Tomás y de María	Al dorso: en 6 de diciembre de 1786: se presentó atrasado. Pero delante lleva el «Admítase, Florida»
Pérez Rabadán	Francisco	23	Cabra (Córdoba)		
Pérez Rabadán Pérez	Francisco	26	Cabra	Matías y de Isabel P	
Piquer	José		Valencia		Profesor de escultura y discípulo de Academia de San Carlos de Valencia. Pide admisión en salas del Yeso y del Natural, y también permiso para copiar algunas obras que le aprovechen
Piquer Barvera	Jacinto	25	Valencia	Del doctor Piquer y de Jerónima	Alumno de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Pintura
Querol	José	13	Granada		Es alumno de Fernando Selma, pero quiere serlo también de la Academia para adelantar en el grabado
Quintana [Lorenzo]	Manuel [José]	[15]	Madrid		Recitó una oda en los Premios generales
Rodríguez	Antonio	21	Valencia	Hijo del Conserje de aquella Academia	
Rodríguez Gómez	Vicente	20	Valladolid	Diego Antonio y de Francisca	Alumno por 6 años en la Academia de Valladolid donde obtuvo premio de dibujo en tres ocasiones
Salvador Carmona Machicado	José	15	Madrid	José y de Ángela M.	

Apellidos	Nombre	Edad	Lugar de nacimiento	Nombre de padres / tutores	Oficio / Aficiones
Sánchez Pescador	Pedro	22	Madrid	Diego Sánchez Pescador (cabo de la Real Ci ^a de alabarderos)	Dibujo
Sancho Fernández	Tomás	15	Madrid	Tomás y de María	Aprendiz de albañil en las obras del Real Palacio de Madrid. Admitido en la Sala de Principios
Silici	Gerónimo	28	Génova		
Silici Draga	Gerolamo	26	Génova	José y de Magdalena	Dibujo
Sorrentini	Manuel	19	Madrid	José	Tiene Principios de dibujo, y desea seguir la Pintura
Stuyck Vandergoten	Juan		Flamenco		Tapicero
Tadei	Angelo María		Milán	José (difunto)	Pintor de teatros. La misma solicitud para Gregorio Borguini. Está en la obligación de pintar las decoraciones que sirven en el coliseo de los Caños del Peral, teniendo como oficial a Gregorio Borguini. Y como les sobra tiempo, piden asistir a Sala natural
Uranga	Ignacio	20	Tolosa (Guipúzcoa)		
Valderrama	José	18	Málaga	Sebastián (profesor de pintura en Málaga)	Ha aprendido pintura con su padre. Hay dos solicitudes: una admitida el 28/12/84, y otra el 8/1/85
Veguer [¿Bécquer?]	Juan José	25	Sevilla		Profesor de pintura en Sevilla
Velasco Díaz	Domingo Antonio	21	Salamanca	Juan Manuel y de Bernardina	Pintura. Admitido en la Sala de Principios
Viegas	José María		Madrid	Simón	Hermano de Juan M. ^a
Viegas	Juan María		Madrid	Simón	Hermano de José M. ^a

ASENSIO JULIÀ (1753-1832), NOTAS AL MARGEN DE UN ARTISTA EN EL OLVIDO

JUAN LUIS BLANCO MOZO¹
(Universidad Autónoma de Madrid)

Resumen. El presente estudio trata de cubrir una importante laguna biográfica de un artista que en los últimos tiempos ha alcanzado un protagonismo inusitado, como consecuencia de la polémica generada en torno al cuadro *El Coloso* de Francisco de Goya. Durante más de medio siglo el pintor, dibujante y grabador Asensio Julià (1753-1832) vivió en Madrid, manteniendo una existencia modesta y una actividad profesional —hasta lo que hoy se conoce— muy limitada. El paisanaje y la amistad le abrieron las puertas de la colaboración profesional con otros artistas valencianos, la mayoría de ellos grabadores, que como él mismo se habían formado a caballo entre las Reales Academias de San Carlos y San Fernando. En los primeros años del siglo XIX colaboró con Goya en diferentes proyectos artísticos, siempre de manera dependiente del maestro aragonés. Quizás el más interesante de ellos, por su iconografía relativamente novedosa y por su componente política, fue el llevado a cabo en 1808 para el político limeño Tadeo José Bravo de Rivero (1754-1820). Con el conocimiento de su obra que se tiene en la actualidad, no cabe más que concluir que la trayectoria profesional de Julià se caracteriza por una expresiva falta de notoriedad y por situarse en los límites de la doctrina artística oficial emanada de la Academia de San Fernando.

Palabras clave. Pintura madrileña, pintura valenciana, grabado valenciano, Academia de San Carlos, Academia de San Fernando.

Abstract. The present study tries to satisfy the need for a comprehensive biography of an artist who lately has aroused an unusual amount of interest due to the controversy surrounding the painting *El Coloso* by Francisco de Goya. For over half a century Asensio Julià (1753-1832), painter, draftsman, and engraver, lived in Madrid a modest life and up to what we know had a very limited professional activity. Friendship and common birthplace led him to collaborate with various artists from Valencia, most of them engravers who just like himself have been educated in the Royal Academies of San

¹ Este trabajo ha sido realizado con una Ayuda de Investigación concedida en el año 2010 por la Fundación Goya en Aragón.

Carlos and San Fernando. At the beginning of the 19th century he worked with Goya in several artistic projects, always as a subservient to the master from Aragón. Perhaps the most interesting work due to its political content and relatively new iconography was the one carried out in 1808 for Tadeo José Bravo de Rivero (1754-1820), a politician from Lima. From what we know of his work today we can conclude that his professional career was characterized by a lack of notoriety and for taking the most extreme line of the official artistic teachings of the Academy of San Fernando.

Keywords. Painting from Madrid, painting from Valencia, engraving from Valencia, Academy of San Carlos, Academy of San Fernando.

Por motivos de sobra conocidos, en los últimos tiempos la figura de Asensio Julià ha alcanzado una relevancia inusitada. De forma inopinada su nombre ha sido puesto en el punto de mira de la polémica artística en relación a la atribución de un conocido lienzo de Francisco de Goya. No deja de ser paradójico que esta circunstancia se haya dado en un artista relativamente poco conocido, al que tradicionalmente la crítica ha sido esquiva, por no decir adversa. A día de hoy, más allá de la recurrente relación artística con el pintor aragonés, es poco lo que conocemos sobre su biografía y trayectoria profesional, en especial, en lo relativo a su etapa madrileña². Si tenemos en cuenta que vivió en la capital, de forma más o menos continuada, durante 54 años, esto es, las dos terceras partes de su

² Los principales estudios sobre la figura de Julià, en BOIX, F., *Exposición de dibujos 1750 a 1860*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922, pp. 110-111; BOIX, F., «Asensio Julià (El pescadoret)», en *Archivo Español*, Madrid, 1931, pp. 138-141; LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, pp. 152-154; BATICLE, J., «Eugenio Lucas et les satellites de Goya», en *Revue de Louvre*, n.º 3, París, 1972, pp. 3-16; SULLIVAN, E.J., «Asensio Julià and Goya», en *Arts Magazine*, XVII, 1982, pp. 106-110; GIL SALINAS, R., «Asensio Julià (1748-1832): rasgos biográficos», en *Archivo de Arte Valenciano*, 67, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1986, pp. 79-82; GIL SALINAS, R., *Asensi Julià. El deixeble de Goya*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990; GIL SALINAS, R., «Nuevas aportaciones sobre el pintor Asensio Julià Alvarrachi», en *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 82, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1991, pp. 59-61; GIL SALINAS, R. (com.), *El món de Goya i López en el Museu Sant Pius V*—catálogo de la exposición celebrada en el Museo San Pío V de Valencia, de marzo a mayo de 1992—, Valencia, Generalitat, 1992, pp. 37-38; DELGADO BEDMAR, J.D., «Algunas notas sobre la vida y la obra de Asensio Julià, el discípulo de Goya», en *Archivo Español de Arte*, n.º 263, Madrid, CSIC, 1993, pp. 299-303; ALBA PAGÁN, E., *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 1134-1202; MENA MARQUÉS, M.B., «El Coloso y su atribución a Goya», en *Boletín del Museo del Prado*, n.º 44, Madrid, 2008, pp. 50-54; GIL NOVALES, A., *Diccionario biográfico de España (1808-1833). De los orígenes del liberalismo a la reacción absolutista*, Madrid, Fundación Mapfre, 2010, t. II, pp. 1599-1600; y



Fig. 1: Francisco de Goya, *Retrato de Asensio Julià*, ca. 1798, Fundación Thyssen-Bornemisza, Madrid.

existencia, esta situación no deja de ser llamativa habida cuenta de la multitud de fuentes artísticas de que disponemos para este periodo histórico.

Su nombre no figura en los numerosos repertorios biográficos de artistas publicados a lo largo y ancho del siglo XIX, ni en los de carácter nacional ni en los propiamente regionales. Entre los primeros resulta significativo el silencio de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1800), de su continuador el conde de la Viñaza (1894) y de Manuel Ossorio y Bernard (1868 y 1883). Y casi elocuente que sus paisanos, valencianos y valencianistas, no acertaran a dar ninguna noticia sobre Julià, al que ni tan siquiera citan autores como Marcos Antonio Orellana, Vicente Boix (1877) o José Ruiz de Lihory, barón de Alcahalí (1897).

Este silencio biográfico podría deberse a una trayectoria profesional de perfil bajo, acorde con una existencia modesta y supuestamente carente de autonomía creativa. De hecho las primeras noticias sobre Julià vinieron de la mano de los biógrafos de Goya, quienes identificaron al valenciano como uno de sus amigos y colaboradores. Charles Yriarte no dudó en calificarlo como su *élève* cuando abordó el análisis del retrato de Julià [fig. 1] pintado por el aragonés, hoy en la Fundación Thyssen-Bornemisza de Madrid, que según parece solo pudo ver a través de una fotografía. Y dio a conocer un segundo retrato con chistera [fig. 2], el que entonces se encontraba en la colección de Federico de Madrazo (Clark Art Institute), pintado en 1814³.

Desde entonces esta dependencia de Goya ha marcado la escasa presencia del pintor valenciano en la historiografía al uso, con un valor añadido, el haber sido supuestamente el copista de alguna de sus obras. Responsabilidad atribuida por Valentín Carderera a las dos copias del lienzo «Goya a su médico Arrieta» (Minneapolis Institute of Art) a las que consideró, sin aportar ninguna prueba documental, *como hechas en el mismo estudio de Goya por su casi único discípulo Sr. Julià*⁴. Valoración que abrió de par en par la posibilidad de atribuirle las obras de estilo goyesco, más o menos de la época, que no tenían encaje en el corpus del pintor aragonés.

ÁGUEDA VILLAR, M., «El enigma Asensio Julià. Del anonimato a la celebridad», en *Ars Magazine*, n.º 14, Madrid, 2012, pp. 90-104.

³ Tal vez por esta circunstancia, Yriarte creyó que el retratado tenía su brazo izquierdo en cabestrillo, al confundir el ribete de la bata que viste Julià con el pañuelo que supuestamente lo sujetaba, en YRIARTE, C., *Goya*, París, Henri Plon, 1867, pp. 65, 77 y 137. No menos llamativo, como insostenible, fue que identificara a Julià con el sayón que sujeta a Cristo en el «Prendimiento» de Goya que se conserva en la sacristía mayor de la Catedral de Toledo.

⁴ CARDERERA, V., «Retrato de Goya, por él mismo», en *Cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1885, n.º 43.



Fig. 2: Francisco de Goya, *Retrato de Asensio Julià*, 1814, Art Clark Institute, Williamstown (EE.UU.)

PRIMEROS AÑOS EN MADRID

Este estudio ha de comenzar poniendo en conocimiento del lector el primer hito de la biografía de Asensio Julià, su partida de bautismo. Una copia certificada de la misma fue aportada por el doctor Bautista Domenech, archivero de la parroquia de San Andrés de Valencia, al expediente matrimonial del pintor tramitado a finales del mes de agosto de 1797 en Madrid⁵. En ella se apuntaba que el bautismo había tenido lugar en la citada parroquia el 11 de mayo de 1753 y que sus padres eran Matías Julià *Peixcador* y Jacinta Alvarrachí⁶.

En el citado expediente matrimonial Asensio Julià declaró que desde hacía 18 años residía en Madrid, esto es, desde 1778. Noticia confirmada por el testimonio del cura de San Martín quien tuvo la oportunidad de consultar los libros de matrícula de su parroquia⁷. Así pues llegó a la capital cuando rondaba los 26 años de edad, después de cursar estudios artísticos en la Academia de San Carlos de Valencia en la que se presentó a diferentes concursos entre 1771 y 1775⁸.

Hay que esperar hasta 1783 para tener nuevas noticias del joven Julià. El 17 de febrero solicitaba su matrícula como alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la solicitud, además de presentarse como dis-

⁵ La copia certificada dice así: *Dumenge á onse de Maig de mil seteeenes y cinquanta y trech, yo lo infraescriit Vicari bategi solemnement segons ritu de la Santa Esglesia Catholica un fill de Masia Julia Peixcador y de Chesinta Albarrachi coniuges: Haguè noms Assensi, Juan, Francisco y Andreu Foren Padrins Francisco Fontanet Peixcador y Lloisa Albarrachi y de Trilles Naixguè Dimecres set dels dits = Doctor Francisco Josef Marco V.= Albarrachi= emendado valga.*

En [A]rchivo [D]iocesano de [M]adrid, Expedientes matrimoniales, Caja 5229.

⁶ Los nombres de sus padres fueron dados a conocer a partir de la información extractada del registro de matrícula de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en PORTELA SANDOVAL, F.J., «Noticias sobre algunos artistas que estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en tiempos de Carlos III», en *El arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1989, p. 453; y GIL SALINAS R., «Nuevas aportaciones *op. cit.*», pp. 59-61. Lo que obligó a descartar otras posibilidades planteadas previamente, en BOIX, F., «Asensio Julià...», *op. cit.*, p. 139; LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes...*, *op. cit.*, p. 341; GIL SALINAS R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, p. 20; y ALBA PAGÁN, E., *La pintura...*, *op. cit.*, pp. 1120-1122.

La profesión de su padre, pescador, y tal vez la suya propia durante algún tiempo dio lugar al sobrenombre con el que fue conocido Asensio Julià, «el pescadore», y que ya aparece citado como tal en la monografía de LAFOND, P., *Goya*, París, 1902, p. 131.

⁷ En concreto, Asensio Julià declaró en agosto de 1797 llevar 18 años residiendo en la parroquia de San Martín. En aquel año, como confirma el párroco, lo hacía en la calle del Reloj número 11, en ADM, Expedientes matrimoniales, Caja 5229.

⁸ Todo lo relacionado con su formación en la Academia de San Carlos, en GIL SALINAS, R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, pp. 26 y ss.

cúpulo de la Academia de San Carlos, declaraba tener 23 años de edad cuando realmente estaba próximo a cumplir los 30⁹. Esta notable falsedad pudo ser provocada por el temor a ver rechazada su solicitud de ingreso en la institución académica, si bien ésta no contaba con ninguna norma que limitara la edad de los aspirantes. Aunque no son muy comunes, en los registros de matrícula se pueden encontrar los casos de alumnos treintañeros que accedían a la enseñanza de la Academia. Por otro lado, era relativamente normal en la formación de los jóvenes artistas valencianos que, una vez terminados sus estudios en la Academia de San Carlos, los completaran con una estancia en la academia madrileña. Sin ir más lejos, este fue el caso de Vicente Mariani y Bautista Romero, de 23 y 28 años, matriculados en el mes de octubre de ese mismo año de 1783¹⁰.

Aceptado su ingreso todo apunta a que Asensio Julià completó sus estudios artísticos en la Academia de San Fernando, incidiendo en la práctica del dibujo en la que había tenido cierto reconocimiento en los concursos de la academia valenciana. No se conoce cuánto tiempo asistió a estas clases, tampoco nos consta que se presentara a ninguno de sus premios y menos aún que mantuviera alguna relación formativa con profesores de San Fernando. La hipótesis que le relaciona en estos años oscuros con los pintores valencianos Mariano Salvador Maella (1739-1819) y Agustín Esteve (1753-1830) se ha planteado en base al paisanaje y la colaboración de este último con Goya¹¹. Entraría dentro de lo probable que Julià hubiera completado su formación en el taller de Maella, en aquel entonces un miembro de reconocido prestigio en la profesión artística por su docencia académica y sus encargos cortesanos. Otra cosa bien diferente, que casi anula esta posibilidad, es rastrear en la escasa obra pictórica de Julià la impronta del pintor valenciano, que se nos antoja inexistente. Más remota aún parece la hipótesis de una formación al lado de Esteve, su riguroso coetáneo, mucho más limitado que su paisano Maella y carente de su reconocimiento profesional en aquellos primeros años de la década de los ochenta.

No se tiene ninguna noticia de Julià desde su registro en la Academia de San Fernando, en 1783, hasta su matrimonio con Rosa Fabre el 30 de agosto de 1797. Esta carencia ha de extenderse al comentario que Goya hizo a Martín Zapater, en una carta fechada en Madrid el 5 de agosto de 1789, sobre un tal «Asensio» y su presentación a un examen de maestro de obras de la Academia

⁹ PORTELA SANDOVAL, F.J., «Noticias...», *op. cit.*, p. 453; y GIL SALINAS R., «Nuevas aportaciones...» *op. cit.*, p. 59.

¹⁰ PORTELA SANDOVAL, F.J., «Noticias...», *op. cit.*, pp. 453-454.

¹¹ ALBA PAGÁN E., *La pintura...*, *op. cit.*, p. 1123.

de San Fernando. No hay motivos para pensar que se refiriera a nuestro Asensio Julià, como creyó Camón Aznar¹², ni al grabador valenciano José Asensio y Torres¹³. Arturo Ansón dejó claro que se trataba del arquitecto zaragozano Joaquín Asensio Martínez (1763-¿?), recomendado por el propio Zapater, que buscaba el apoyo del pintor para encarar el examen de maestro de obras de la Academia que superaría cuatro días después de escrita la citada carta¹⁴.

El posible encuentro de los dos pintores en Valencia en el verano de 1790 tampoco tiene base documental, aunque ambos estuvieran relacionados estrechamente —como más abajo se anotará— con Mariano Ferrer y Aulet, secretario de la Academia de San Carlos y retratado por Goya antes de 1783¹⁵.

La documentación sobre el matrimonio de Julià corrobora la existencia modesta del pintor y en cierto modo la renuncia a ciertos hábitos sociales que desde hacía décadas estaban presentes en la práctica artística. Nos referimos claro está a su boda con una joven cuya familia no mantenía ningún vínculo con la profesión de Julià. María Rosa era hija de Esteban Fabre, natural de Villeneuve-Lès-Béziers (actual departamento francés de Hérault, región del Languedoc-Roussillon), de oficio cocinero, que a lo largo de su vida trabajaría en los fogones del conde de Ricla (1778), del marqués de Santa Cruz (1797) y de los infantes don Carlos y don Francisco de Paula (1803)¹⁶. Al tiempo del

¹² CAMÓN AZNAR, J., *Goya*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981, t. II, p. 78; y BUENDÍA, J.R., *La ermita de San Antonio de la Florida. Historia e itinerario artístico*, Madrid, Ayuntamiento, 1992, p. 33.

¹³ GOYA, F. DE, *Cartas a Martín Zapater*, Mercedes Águeda y Xavier de Salas (ed.), Madrid, Turner, 1982, p. 195, n.º 113; y ALBA PAGÁN E., *La pintura...*, *op. cit.*, p. 1131.

¹⁴ ANSÓN NAVARRO, A., «Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater», en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LIX-LX, Zaragoza, 1995, pp. 274-275; y ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1993, p. 205.

¹⁵ GIL SALINAS, R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, p. 57. Sobre los supuestos viajes realizados por Goya a la capital del Turia, ver GARCÍA DE GARAY, M.J., *Goya y Valencia*, Valencia, Universidad, 1971, pp. 11 y ss.; CATALÁ, M.A. GORGUES, «La vida y el arte de Goya, en su relación con Valencia», en *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 49, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1978, pp. 49-53; y MENA MARQUÉS, M.B., «Goya y Maella en Valencia. Religiosidad ilustrada y tradición», en *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*, Valencia, Generalitat, 2002, p. 102. En una carta del 20 de septiembre de 1783 Goya recomendaba a Martín Zapater visitar en Valencia a Mariano Ferrer, a quien decía haberle hecho un retrato en Madrid, en GOYA, F. DE, *Cartas...*, *op. cit.*, pp. 108-110, n.º 49.

¹⁶ Existencia humilde que también se puede extender al hermano menor de Esteban Fabre, de nombre Francisco, quien en 1789, al tiempo de contraer matrimonio, declaraba trabajar

matrimonio la joven apenas contaba con 19 años de edad por los 44 del pintor. La relación debió de fraguarse gracias al contacto frecuente entre el pintor y la familia de la novia ya que ambos habitaban en el número 11 de la calle del Reloj, en la parroquia de San Martín, el primero tal vez en el entresuelo y la segunda en el piso principal de la casa. En ninguno de los trámites administrativos de esta boda se detecta la presencia de compañeros de profesión del contrayente, ni tan siquiera entre los testigos de su partida de matrimonio¹⁷.

La boda de Julià se celebró apenas unos meses antes del comienzo de los trabajos decorativos en la ermita de San Antonio de la Florida, en los que pudo participar como colaborador de Goya¹⁸. Al menos esto se desprende del retrato que el aragonés pintara «a su amigo Asensi» [fig. 1], identificado con nuestro protagonista, y de su localización, supuestamente a los pies del andamio que sirvió para realizar esta obra. Más difícil resulta definir la extensión y el tipo de trabajo llevado a cabo por Julià, esto es, si actuó como un ayudante sin cualificar del maestro, limitado por su sordera, o si tuvo la ocasión de dejar su impronta en las pinturas murales de la ermita¹⁹.

El pequeño formato del retrato, su dedicatoria y la visión fresca y desenfadada de Julià, ajeno a las convenciones del retrato oficial, refuerzan la significación personal de este lienzo, sin duda una obra singular en la producción de Goya solo comparable a su autorretrato pintando delante del caballete (Academia de San Fernando). Tiene el valor añadido, como este último, de representar al pintor en su contexto profesional, rodeado de cuencos y pince-

como criado del marqués de Valdecarzana al igual que su mujer María García, natural de Prioro (León), en [A]rchivo [G]eneral de [P]alacio, Expedientes personales, Caja 330, exp. 8.

¹⁷ La partida de matrimonio, en ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Matrimonios 32, f. 509 (30-VIII-1797). Esteban Fabre dio su consentimiento al enlace de su hija mientras que los padres de Asensio Julià hicieron lo propio en un documento notarial protocolizado en Valencia el 18 de agosto de 1797. Actuaron como informantes Francisca Puch, natural de Centellas (Barcelona), madre de la contrayente y Pantaleón Cid, maestro puerta-ventanero que también habitaba en el número 11 de la calle del Reloj, en ADM, Expedientes matrimoniales, Caja 5229.

¹⁸ A pesar de que hasta la fecha no se haya documentado la presencia del valenciano. El estudio más completo de la obra, asociado a su última restauración, con un importante apéndice documental y bibliográfico, en PITA ANDRADE, J.M. (coord.), *San Antonio de la Florida y Goya. La restauración de los frescos*, Madrid, Turner, 2008.

¹⁹ A Julià y los demás colaboradores de Goya, cuyos nombres no se citan, les atribuye las pinturas de los ángeles del ábside y los amorcillos de las bóvedas vaídas, en ROTHE, H., *Las pinturas del panteón de Goya. Ermita de San Antonio de la Florida*, Barcelona, Editorial Orbis, 1944, p. 17.

les —aunque en el caso de Julià con las manos ocultas— recreando la famosa *magia del ambiente*, como años después anotaría Javier Goya en la biografía de su padre²⁰.

LOS VALENCIANOS

Como no podía ser de otra manera, las relaciones profesionales de Julià se extendieron a varios artistas valencianos que como él, pero con distinta suerte, se trasladaron a Madrid para hacer carrera. El paisanaje y la amistad debieron facilitar una colaboración profesional con un grupo selecto de grabadores que, como él mismo, habían conocido una primera formación en la Academia de San Carlos.

Con el primero de ellos, Francisco de Paula Martí (1762-1827), colaboró como dibujante en un delicioso grabado [fig. 3] que representa un pastorcillo con su rebaño —tal vez un San Juan Bautista²¹—. Nuestro Julià, que firma como «Asencio Cholia», fue el autor del dibujo, grabado al aguafuerte y buril por Martí²². Se desconoce cualquier circunstancia relacionada con su fecha de ejecución y lugar de publicación. Por su tamaño es posible que decorase la portada de un impreso de carácter religioso.

El grabador setabense formó parte del círculo más íntimo y de confianza de Julià, quien en el verano de 1802 le nombró su albacea en un testamento otorgado en solitario. Tal vez un trámite previo ante un eventual viaje a Valencia para arreglar la testamentaría de sus padres, que figuran como fallecidos en el encabezamiento del citado documento²³.

²⁰ *Diplomatario. Francisco de Goya*, ed. de CANELLAS LÓPEZ, A., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 518.

²¹ GIL SALINAS R., *Asensi Julià... op. cit.*, pp. 93-94; y *Calcografía Nacional. Catálogo general*, Madrid, Calcografía Nacional, 2004, t. I, pp. 84-85.

²² En todos los documentos inéditos presentados en esta investigación, que abarcan desde 1797 a 1806, el pintor valenciano firmó como *Ascencio Chulià*.

²³ Julià nombró como herederos a los hijos que tuvieran durante su matrimonio, y en caso de no tenerlos a su mujer Rosa Fabre, en AHPM, pr. 21.804, fs. 324-327 (21-VII-1802). El fallecimiento de los padres de Asensio Julià debió producirse entre el 18 de agosto de 1797, cuando expidieron el permiso y licencia a su hijo para casarse con Rosa Fabre, y el 21 de julio de 1802, fecha del citado testamento. Un año después Rosa Fabre, aquejada de una grave enfermedad que lograría superar, otorgó una declaración de pobre en solitario, tal vez porque su marido se encontraba ausente en Valencia, en AHPM, pr. 21.791, f. 219 (9-VI-1803). Ambos documentos quedarían anulados por otra declaración de pobre conjunta, bajo la cual falleció Julià en 1832, en AHPM, pr. 21.791, f. 244 (8-X-1803).



Fig. 3: F. de P. Martí y Asensio Julià, *Pastor con su rebaño*, Calcografía Nacional, Madrid.

En aquellos años Martí era un inquieto creador artístico que había alcanzado justa fama en la especialidad del grabado²⁴. Junto con Pedro Vicente Rodríguez, otro de los amigos del círculo de Julià, se le puede considerar como el introductor en España del fisionotrazo (1798), según el método inventado en París por Giles Louis Chretien²⁵. Experimentó con los sistemas de la correspondencia cifrada, con

²⁴ ORELLANA, M.A. DE, *Biografía pictórica Valentina, arquitectos, escultores y grabadores valencianos o vida de los pintores*, Madrid, 1930, p. 488; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Giner, 1975, p. 418; BOIX, V., *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, p. 44; VIÑAZA, conde de la [Cipriano Muñoz y Manzano], *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1894, t. III, p. 15; PASCUAL, V. y PORCEL, C., *El inventor de la taquigrafía española y de la pluma estilográfica. Francisco de Paula Martí Mora, su vida y su obra*, Madrid, 1943; MARTÍN EZTALA, F., *Francisco de Paula Martí*, Madrid, 1927; e ESCAGÜÉS, I., *Un libro curioso y desconocido: la «Taquigrafía castellana», de D. Francisco de Paula Martí*, Madrid, 1947.

²⁵ EZQUERRA DEL BAYO, J., «Retratos al fisionotrazo», en *La Ilustración Española y Americana*, n.º VIII, Madrid, 1908, pp. 125-126; GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 298-299; y VEGA, J., «Del retrato, el arte del fisionotrazo y la máquina

las tintas simpáticas y con la pluma estilográfica, siendo el creador del primer «libro de memoria» o agenda de bolsillo, publicado en 1806²⁶. Quehaceres que compaginó con la actividad literaria como escritor de piezas teatrales de marcado signo político. Ha pasado a la historia por ser el adaptador de la taquigrafía de Samuel Taylor al uso de la lengua castellana. Desde 1803 fue el director de la Real Escuela de Taquigrafía mantenida por la Sociedad Económica Matritense.

De la biografía de Francisco de Paula Martí se podrían destacar tres aspectos que simpatizan con el perfil de Julià. En primer lugar, sus orígenes modestos, pues era hijo de labradores, que no le impidieron formarse en la Academia de San Fernando, primero, donde ingresó en 1778, el mismo año de la llegada de Julià a Madrid, y más tarde en la Academia de San Carlos. A pesar de esta formación y de haber sido nombrado académico supernumerario en 1791, se le puede considerar como un miembro atípico de la profesión, totalmente ajeno a los límites oficiales impuestos desde la Academia y que, sin duda, hubieran frenado la originalidad innovadora de sus experiencias artísticas. Buena prueba de ello es el toque de atención que en 1817 le dedicó la Academia de San Fernando por la mala calidad de los grabados de los reyes que ilustraban la edición anual de su agenda de bolsillo, el *Compendio del año 1817*, en la que firmaba como académico de San Fernando²⁷. Finalmente, como Julià, fue un destacado patriota y liberal, huyendo de la francesada a Cádiz donde en 1811 sería nombrado por el gobierno de la Regencia grabador de la Imprenta Real de aquella ciudad.

Los siguientes protagonistas, Fernando Selma (1752-1810) y Rafael Esteve (1772-1847), también valencianos y grabadores, figuraban como testigos en la declaración de pobre protocolizada por Julià y su mujer en 1803, sobre la que volveremos enseguida²⁸. Se les podría considerar así pues como personas cercanas al matrimonio y, en el caso del segundo, además, colaborador profesional en una empresa gráfica que requirió sus mejores virtudes artísticas, los grabados de la brigada de Artillería Volante del coronel Vicente María Maturana²⁹. Las seis estampas

matemática de retratar en la España ilustrada», en *Goya*, n.º 316-317, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2007, pp. 77-98.

²⁶ MARTÍ, F.P., *Compendio del año 1806. Compuesto de varias tablas por las que con facilidad se encuentran varias curiosidades útiles a toda clase de personas*, Madrid, 1807; e IDEM, *Poligrafía o arte de escribir en cifra de diferentes modos*, Madrid, 1808.

²⁷ NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 426.

²⁸ AHPM, pr. 21.791, f. 244 (8-X-1803).

²⁹ *Calcografía Nacional...*, *op. cit.*, t. I, pp. 260-262. Sobre el coronel Maturana, véase GIL NOVALES, A., *Diccionario biográfico...*, *op. cit.*, t. II, pp. 1931-1932.



Fig. 4: Asensio Julià, *La Artillería Volante*, dibujo, Calcografía Nacional, Madrid.

de la serie fueron contratadas en 1796 a dos dibujantes, Asensio Julià y Antonio Guerrero, y a los grabadores Rafael Esteve, Tomás López Enguídanos, Nicolás Besanzón y Luis Fernández Noseret. Esteve se encargó de dos láminas, trabajadas al aguafuerte y al buril según sendos dibujos de Julià [fig. 4] a la aguada con toques de albayalde, que se conservan en la Academia de San Fernando³⁰.

No quedan evidencias documentales de la colaboración profesional entre Julià y Pedro Vicente Rodríguez (1775-1822), otro de los grabadores valencianos que vinieron a la Corte a probar fortuna. Su nombre figura en la partida de bautismo de Jacinta Julià (1808), hija única del pintor, como representante del padrino de la criatura, Bruno Martínez, escribano mayor de la Intendencia de Valencia, a quien sus ocupaciones no le permitieron asistir al evento³¹. Rodríguez, en cierta

³⁰ GALLEGO, A., «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional», en *Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1976, pp. 97-98.

³¹ [A]rchivo [P]arroquial de [S]an [S]ebastián, Bautismos, Libro 61, f-270 (2-I-1808), citado por DELGADO BEDMAR, J.D., «Algunas notas *op. cit.*», p. 300. La identificación no deja lugar a la duda pues se precisa que Rodríguez estaba casado con doña Salvadora Gassini, con quien había contraído matrimonio en 1800, en AHPM, pr. 21.791, f. 13 (18-II-1800).

manera como Martí, era un inquieto grabador que a duras penas se había hecho un nombre en la capital tras su paso por las aulas de las academias de San Carlos y San Fernando. Una forma de prosperar era trabajando en colaboración con otros compañeros de profesión para sacar adelante proyectos editoriales en los que la estampa era el referente principal. Desde 1799 formó parte de una asociación constituida con el pintor y dibujante Antonio Rodríguez y los grabadores Manuel Albuerne, Francisco de Paula Martí y José Vázquez para la publicación y venta de estampas, entre las que se encontraron las sucesivas ediciones de las colecciones de trajes de España (1801) y del mundo (1799)³². Como ya se dijo más arriba, a partir de 1807, Pedro Vicente Rodríguez nos dejó los mejores retratos hechos en España con el método del fisionatrado, caracterizados por la buena calidad de sus materiales, una esmerada estampación y un notable refinamiento formal. Características más que suficientes para que una clientela de una amplia extracción socioeconómica le encargara sus retratos³³. Poco tiempo tendría para disfrutar de la compañía de Asensio Julià pues en 1811 sería nombrado director de grabado de la Academia de San Carlos de México, donde fallecería en 1822.

El círculo de sus amistades valencianas se completaría con el pintor de flores Antonio Colechá (1746-1824) y con Mariano Ferrer y Aulet, secretario de la Academia de San Carlos desde 1789. El primero fue apoderado por Julià en 1803 y 1804 para promover una demanda contra el segundo por la supuesta apropiación indebida de algunas cantidades de dinero destinadas a las compras de la *fábrica de loza y una casa en Valencia*³⁴. Los poderes se otorgaron en Madrid justo después de un supuesto viaje realizado por Asensio Julià a Valencia, donde pudo haber arreglado la testamentaría de sus padres y tal vez realizar estas inversiones. La relacionada con la fábrica de loza ha de ser la que regentaba en Manises el citado Ferrer,

³² CARRETE PARRONDO, J. et al., *Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1993, pp. 144-145; y CARRETE PARRONDO, J., «Las estampas de trajes. Entre la documentación artística y la moda», en *Camarón dibujos y grabados*, Valencia, Bancaja, 1999, pp. 131-132.

³³ EZQUERRA DEL BAYO, J., «Retratos...», *op. cit.*, pp. 125-126; GALLEGO, A., *Historia...*, *op. cit.*, pp. 298-299; y VEGA, J., «Del retrato...», *op. cit.*, pp. 92-93. Como adelantara la profesora Jesusa Vega, el retrato de Juan José Gassín o Gassini que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (IH-3699) podría considerarse como obra de Pedro Vicente Rodríguez al tratarse con toda probabilidad de su cuñado, quien figura como apoderado del grabador para contraer matrimonio con Salvadora Gassini, en AHPM, pr. 21.791, f. 13 (18-II-1800).

³⁴ En ambos poderes Asensio Julià se presentaba como profesor de pintura, en AHPM, pr. 21.791, f. 240 (9-IX-1803) y f. 267 (3-II-1804). Colechá fue también apoderado por Julià para personarse en la testamentaría de su cuñado Pedro Fabre, fallecido en Vinaroz, cuando se dirigió a Francia, en AHPM, pr. 21.791, f. 239 (9-IX-1803).

quien figuraba como su director en el *Almanak Mercantil* de 1800 y 1802³⁵. No se sabe cómo terminó este asunto que sin duda debió de incomodar a sus protagonistas, conocida la posición privilegiada de Ferrer en el seno de la Academia de San Carlos.

Julià y Colechá debieron trabar amistad en las aulas de la academia valenciana donde se formaron y llegaron a coincidir en los últimos años de la década de los sesenta. Aunque en diferentes categorías, los dos jóvenes fueron premiados en 1771: Julià en diciembre, en el dibujo de manos; y Colechá, en el concurso general. Éste permaneció en Valencia donde siguió una modesta carrera pictórica especializada en la pintura de flores. En 1786 fue admitido como académico de mérito en San Carlos tras la presentación de un florero pintado y varios dibujos, que provocaron las dudas de algunos miembros de la junta sobre su paternidad y que fueron ratificados por una declaración jurada y firmada, entre otros, por Francisco de Paula Martí. Tres años después fue nombrado pintor de la ciudad de Valencia, por el ramo de la perspectiva³⁶.

COLABORADOR DE GOYA

Hasta lo que hoy se conoce, la relación profesional entre Goya y Asensio Julià giró en torno a tres obras de variada naturaleza realizadas en colaboración. La primera, pendiente de ser confirmada por los documentos, fue la ya citada de las pinturas murales de San Antonio de la Florida, sobre la que no vamos a volver. El retrato calcográfico del difunto Francisco Bayeu [fig. 5] fue la segunda de ellas, realizado según el lienzo pintado por Goya y que hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia. La estampa fue firmada en Madrid por «Asensio Julià» como dibujante y por el grabador José Vázquez, siendo

³⁵ *Almanak mercantil o guía de comerciantes para el año de 1800*, Madrid, p. 295; y *Almanak mercantil o guía de comerciantes para el año de 1802*, Madrid, p. 284. No existen datos para precisar las características de la fábrica de loza que regentaba Mariano Ferrer, que podría ser una de las 34 que existían en Manises en 1795, según el testimonio de CABANILLES, A. J., *Observaciones sobre la Historia natural, Geografía, Agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, Madrid, 1795, t. I, p. 158. Según la contaduría de Rentas Generales, en 1804 Mariano Ferrer había exportado a América 223,5 docenas de platos de Manises, en FRANCH BENAVENT, R., *Crecimiento comercial y enriquecimiento burgués en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfonso el Magnanimo, 1986, p. 102, n. 42.

³⁶ BOIX, V., *Noticias...*, *op. cit.*, p. 24; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica...*, *op. cit.*, p. 161; ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia, Institució Alfonso el Magnanimo 1970, pp. 167-169; y ALBA PAGÁN, E., *La pintura...*, *op. cit.*, pp. 881-884.

anunciada su venta en la *Gaceta de Madrid* del 4 de septiembre de 1804. De una calidad excepcional, la ejecución del grabado pudo estar supervisada por el propio pintor aragonés.

Esta suerte de colaboración alcanzó su punto álgido en agosto de 1808, con motivo de las fiestas de proclamación del rey Fernando VII celebradas tras la primera salida de las tropas francesas de la capital. Francisco de Goya, Asensio Julià y José Ximeno realizaron las decoraciones de la fachada de la residencia de Tadeo José Bravo de Rivero y Zabala (1754-1820), situada en la madrileña plazuela de San Martín frente a la parroquia del mismo nombre³⁷. La fachada fue vestida con telas de raso liso de color celeste y estrellas de plata, y enriquecida con cinco pinturas alegóricas que se colocaron en los entrepaños de las ventanas³⁸. Según las relaciones del evento, Julià pintó la principal dedicada a la «Fidelidad limeña» al nuevo rey, dirigido por Francisco de Goya o, como apunta la *Gaceta de Madrid*, pintada *bajo la dirección del célebre D. Francisco de Goya*. La composición exhibía una mujer con los símbolos de la fidelidad (un perro y un arca cerrada), acompañada por un indio y una india peruanos, y un medallón con el retrato de Fernando VII.

La presencia de Goya en este encargo estaba más que justificada por dos razones de peso: la amistad que le unía con Bravo de Rivero y la necesidad de pintar un retrato de Fernando VII. La primera había quedado patente en la inscripción del retrato del limeño, pintado en 1806 por el aragonés (Brooklyn

³⁷ Algunas noticias sobre Tadeo Bravo, teniente coronel de los Reales Ejércitos, procurador en Madrid de la ciudad de Lima y su cabildo catedralicio, caballero de la orden de Santiago y maestrante de Sevilla, en MENDIBURU, M., *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, Lima, 1932, t. III, pp. 125-126; y LOHMANN VILLENA, G., *Los americanos en las órdenes militares (1529-1900)*, Madrid, CSIC, 1947, p. 64.

³⁸ Las principales fuentes para conocer estas decoraciones siguen siendo las descripciones de la *Gaceta de Madrid*, de 6 de septiembre de 1808 y la *Carta en que se describe lo más notable de las funciones de la proclamación del Rey Nuestro Señor Fernando VII en la Villa y Corte de Madrid*, Madrid [1808], escrita por un autor desconocido que firmó con las iniciales «F. C.» y que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lima, según NIETO VÉLEZ, A., «Contribución a la historia del fidelismo en el Perú (1808-1810)», en *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n.º 4, Lima, 1958-1960, Universidad Católica del Perú, pp. 18-20. Este mismo autor identifica las casas de Tadeo Bravo con las del secretario Alonso Muriel y Valdivieso, según la tradición construidas por Juan de Herrera. Ver además PÉREZ Y GONZÁLEZ, F., *Un cuadro... de historia. Alegoría de la villa de Madrid por Goya, ¿Goya fue afrancesado?*, Madrid, Lib. As. de Escritores y artistas, 1910, pp. 26-28; GIL SALINAS R., *Asensi Julià... op. cit.*, pp. 67-69; MANO, J.M. de la, «Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)», en *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 64; y DUFOUR, G., *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 49-50.

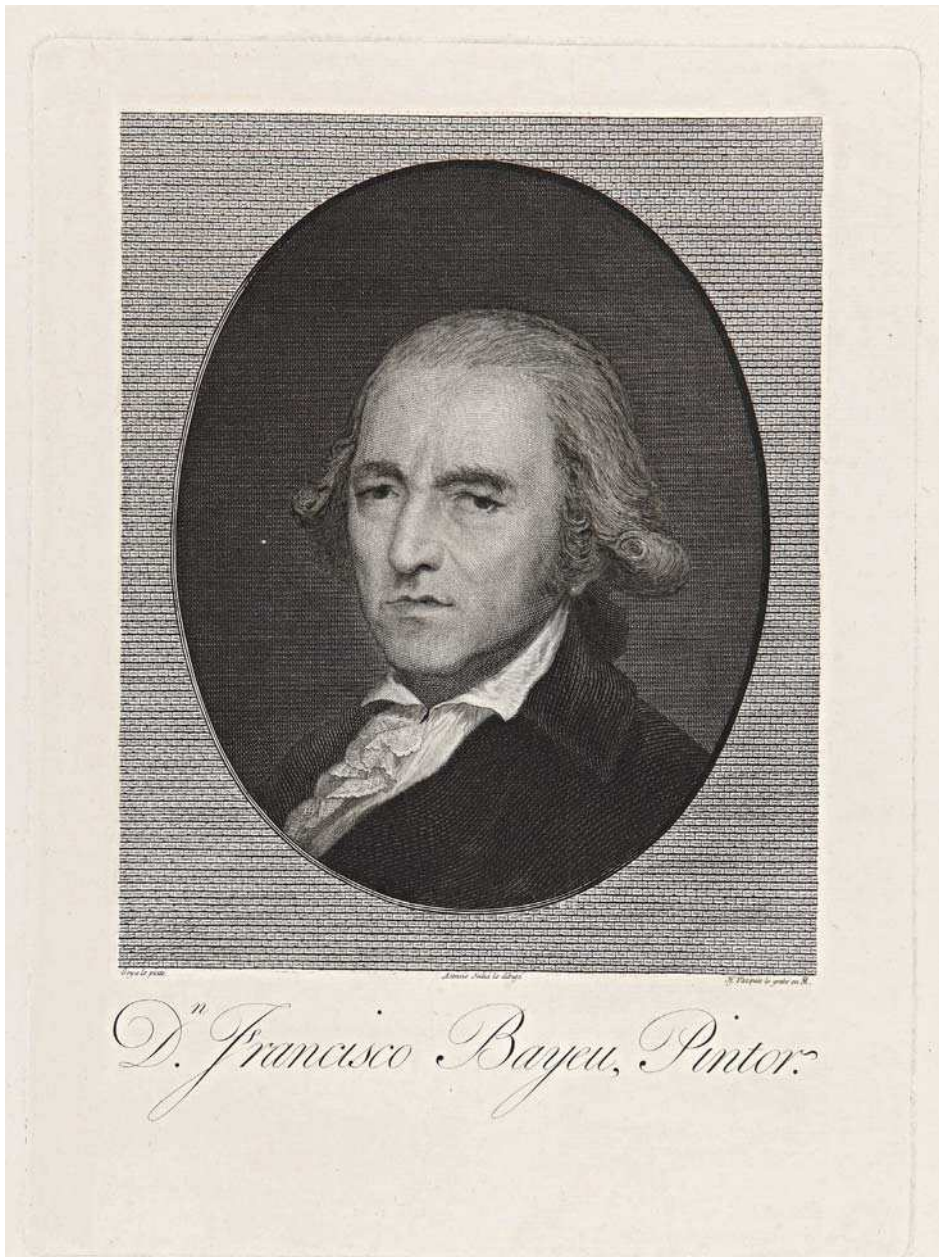


Fig. 5: J. Vázquez y Asensio Julià, *Retrato de Francisco Bayeu*, 1804, Museo Municipal de Madrid.

Museum, New York)³⁹. Un reconocimiento público de amistad que solo disfrutarían las personas más cercanas a Goya y que en este lienzo contrasta con el tratamiento representativo del retratado, vestido con casaca roja, en cuya pechera se distingue la cruz santiaguista, botas de montar y espada al cinto, en un contexto paisajístico que rememora la lección velazqueña. La compañía del perro, seguro que habitual en sus paseos a caballo, podría evocar la fidelidad del peruano a algo o alguien señalado con su mano derecha fuera del cuadro, tal vez representado en un segundo lienzo o «pendant» del que no se tienen noticias.

Tadeo Bravo atesoraba en su colección de pintura un segundo cuadro de Goya, legado según su voluntad a su «hermana» doña Josefa de Aliaga, marquesa de Castelbravo: un enigmático y desconocido *cuadro de Goya que representa la despedida que hice a mi familia, en lima*⁴⁰. También decoraban su casa de la plazuela de San Martín un «San Francisco» firmado por El Greco, los retratos de sus padres pintados por el peruano Pedro Díaz y otros lienzos italianos y flamencos de filiación desconocida.

Las propias inquietudes ilustradas del peruano, su afición a la pintura o amigos comunes como el almirante Mazarredo o Ceán Bermúdez debieron facilitar la relación con Goya⁴¹. Al respecto recordar que en 1796 —primera noticia conocida que sitúa a Bravo en Madrid— editó un curioso ensayo sobre la educación de la mujer escrito por su amigo el presbítero José Isidoro Morales (1758-1827) y dedicado a Juanita Mazarredo, hija del marino vasco José de Mazarredo y Gortázar (1745-1812), también retratado por Goya (Lowe Art Museum, Miami)⁴².

³⁹ *Goya 250 aniversario*, Madrid, El Corte Inglés, 1996, p. 400, n.º 128.

⁴⁰ AHPM, pr. 23.948, f. 86 r.º (7-IV-1820), citado por MANO, J.M. de la, «La idea sobre el lienzo: Gestación, función y destino del boceto en Goya y sus contemporáneos», en *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*, Valencia, Generalitat, 2002, p. 52. La manda figura en una larga y descriptiva memoria testamentaria que tras la muerte de Tadeo Bravo de Rivero (ADM, Parroquia de San Martín, libro de Difuntos 31, f. 69, 13-IV-1820) sus albaceas protocolizaron junto a su último testamento, en AHPM, pr. 23.948, fs. 75-89.

⁴¹ No parece una casualidad que Ceán Bermúdez figurase como testigo de la última voluntad de Tadeo Bravo, en AHPM, pr. 23.948, f. 78 v.º (22-III-1820).

⁴² El propio Tadeo Bravo hizo gala en el prólogo del libro de la amistad que le unía con su autor y con Mazarredo, en MORALES, J.I., *Comentario (...) al exc. Señor D. Joseph de Mazarredo sobre la enseñanza de su hija, publicado por don Tadeo Bravo de Rivero*, Madrid, 1796. Sobre el matemático onubense y esta obra, ver LÁZARO LORENTE, L.M., «Un presbítero ilustrado, Joseph Isidoro Morales, y la educación de la mujer», en *Educación e Ilustración en España. III Coloquio de Historia de la Educación*, Barcelona, Universidad, 1984, pp. 101-113; y MARTÍNEZ

Por otra parte, Goya era uno de los escasos pintores que había tenido la ocasión de sacar un retrato del natural a Fernando VII, justo antes de su salida hacia Bayona, con el que más tarde realizaría su retrato ecuestre para la Academia de San Fernando. Esta circunstancia debió de resultar crucial para la supervisión del medallón con el retrato del rey de la obra de Julià. La impronta del pintor aragonés se dejó notar también en lo poco que se conoce de la composición de la «Fidelidad limeña», tan cercana a su famosa «Alegoría de Madrid», obra que iba a relacionar de nuevo a Francisco de Goya y a Tadeo Bravo⁴³.

Por último, de forma sorprendente, en las decoraciones de la casa de Tadeo Bravo participó José Ximeno y Carrera (1757-post. 1808) con cuatro de las cinco pinturas de la fachada. Su perfil profesional, el de un experimentado grabador al que se le conocen pocas incursiones en el campo de la pintura, no encaja muy bien con la realización de estas obras, si no fuera por la vena caprichosa e imaginativa de algunas de sus composiciones que podrían haberse puesto al servicio de estas alegorías políticas⁴⁴: el león español que repelía el ataque del águila francesa, la matrona de España con un fiero león, la victoria de la religión sobre la perfidia francesa y la exaltación del retrato del soberano⁴⁵. La edad de Ximeno, su procedencia valenciana y su actividad como grabador le deben situar en el círculo de amistades de Asensio Julià con una importante novedad que no habría que perder de vista, la de haber sido uno de los primeros grabadores en España en experimentar con la técnica de la aguatinta⁴⁶.

PANERO, M. y GARCÍA LAPRESTA, J.L., «El matemático ilustrado José Isidoro Morales y sus aportaciones a la teoría de la elección social», en *Lhull*, n.º 43, Zaragoza, Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas, 1999, pp. 165-191. Morales además fue designado como albacea en un poder para testar de Tadeo Bravo de 1802, en AHPM, pr. 21.341, f. 58 r.º (19-III-1802).

⁴³ MANO, J.M. de la, «Goya intruso...», *op. cit.*, pp. 74-75.

⁴⁴ Las escasas y repetidas noticias sobre este artista valenciano, en ORELLANA, M.A. DE, *Biografía pictórica op. cit.*, p. 581; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica...*, *op. cit.*, pp. 350-351; VIÑAZA, conde de la [Cipriano Muñoz y Manzano], *Adiciones al diccionario...*, *op. cit.*, t. II, pp. 226-227; RUIZ DE LIHORY, J., *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 137; BOIX, V., *Noticias...*, *op. cit.*, p. 37; y ALBA PAGÁN E., *La pintura...*, *op. cit.*, pp. 1066-1067.

⁴⁵ PÉREZ Y GONZÁLEZ, F., *Un cuadro...*, *op. cit.*, pp. 26-28.

⁴⁶ Ximeno fue el autor de una de las primeras estampas grabadas al aguatinta en España que reproducía el incendio de la plaza Mayor de Madrid del 16 de agosto de 1790, en PÁEZ, E., «Unas estampas españolas grabadas al aguatinta en la última década del siglo XVIII», en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1974, p. 115.

JULIÀ GRABADOR

Estas decoraciones de la casa de Tadeo Bravo y el contacto con artistas como Goya y Ximeno, amén de los grabadores valencianos citados más arriba, podrían servir para contextualizar la incursión de Julià en el campo del grabado satírico, en lo que se refiere a las técnicas empleadas, el aguafuerte y la aguainta⁴⁷. Tema bien diferente sería conocer el origen de sus fuentes —si las tuvo— porque en los dos ejemplos siguientes su autor planteó una iconografía muy novedosa que revela un conocimiento elevado de este género.

La estampa al aguafuerte «El heroico Marqués de la Romana saca de la esclavitud a la desolada Galicia, y la infunde nuevo ser» (antigua colección Boix) fue anunciada en el *Diario de Valencia* del primero de mayo de 1810⁴⁸. Ello indicaría que su firmante, Asensio Julià, se encontraba en aquel entonces en la capital del Turia y que tal vez habría salido de Madrid antes de la entrada de Napoleón Bonaparte. Hipótesis sustentada por la situación creada por su participación en las decoraciones de la proclamación de Fernando VII en Madrid, al hacerse público su nombre en la *Gaceta de Madrid*. El contenido de esta estampa no está exento de problemas ya que presenta un notable equívoco histórico, al señalar la liberación de Galicia por el marqués de la Romana que nunca llegó a producirse⁴⁹. Aspecto éste que incidiría en su valoración como pura propaganda política no exenta de aspectos satíricos como el de representar a Galicia como un esqueleto encarcelado por el ocupante francés y liberado en contraposición —según reza en el anuncio del *Diario de Valencia*— por el «inmortal marqués de la Romana». El propio rescate de un esqueleto, de un muerto, por muy alegórico que fuera, podría cuestionar el significado de la obra que, por otra parte, recibió un comentario muy llamativo que puso el acento en los valores plásticos de la composición: «(...) reúne las bellezas de una imaginación bien hermanada con el gusto, la filosofía del arte y la exactitud del dibujo con todos los encantos del claro y oscuro. Un esqueleto encadenado en un calabozo de un antiguo castillo destruido y el héroe del Norte son los principales personajes que

⁴⁷ Problema también planteado, en GIL SALINAS R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁸ SENTENACH, N., *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Madrid, 1907, pp. 233 y 251; BOIX, F., «Asensio Julià...», *op. cit.*, pp. 63-64; LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes...*, *op. cit.*, p. 341; BOUZA BREY, F., «Una estampa goyesca sobre la francesada en Galicia», en *Boletín de la comisión provincial de Monumentos de Lugo*, 1953, pp. 235-236; GALLEGO, A., *Historia...*, *op. cit.*, pp. 393-394; GIL SALINAS R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, pp. 85-87; y ALBA PAGÁN, E., *La pintura...*, *op. cit.*, p. 1151.

⁴⁹ BOUZA BREY, F., «Una estampa...», *op. cit.*, pp. 235-236; y GIL SALINAS R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, p. 86.

aparecen en esta lúgubre escena llena de rasgos atrevidos, de invención, de propiedad y toques admirables»⁵⁰.

Como ya se ha señalado el grabado evoca el ambiente lóbrego, sombrío y hasta cierto punto monumental de las famosas *Carceri* de Piranesi, al igual que algunos interiores de Goya; y guarda una relación iconográfica y hasta estilística con las pinturas de Julià «Oficial penetrando en un fuerte» y «El duelo», que han de contextualizarse como sucesos de índole desconocida de la Guerra de la Independencia⁵¹.

La segunda estampa, «Una alegoría taurina de la Guerra de la Independencia» [fig. 6], fue realizada al cobre con aguafuerte y aguainta⁵². Debió de ejecutarse después de la *cuarta estocada* propinada por el *Hércules Britano al padre de la torada*, alusión tal vez a la derrota francesa de Toulouse (10 de abril de 1814), tras las de Massena (André Massena, Fuentes de Oñoro, mayo 1810), Marmont (Auguste Marmont, batalla de Arapiles, julio de 1812) y Vitoria (21 de junio de 1813), citadas en las leyendas de la parte superior de la estampa.

Su iconografía responde a una curiosa inversión de los protagonistas de esta lidia satírica. El habitual *Spanish Bull* de las estampas británicas, que cornea, voltea o pone a la fuga al invasor francés, representado por José o Napoleón Bonaparte, se convierte en un animal híbrido —con cabeza de toro y patas de ave rapaz— dispuesto a recibir la estocada mortal del «torero» inglés, a todas luces Wellington, que le cita con una muleta decorada con las armas aliadas⁵³.

LOS ÚLTIMOS AÑOS: *EL PINTOR MILICIANO*

Hasta lo que hoy se conoce el retrato de Julià pintado por Goya en 1814 [fig. 2] sería el último hito de la relación de amistad y de colaboración profe-

⁵⁰ *Diario de Valencia*, 1 de mayo de 1810.

⁵¹ LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes...*, *op. cit.*, p. 363; GIL SALINAS, R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, pp. 76-79.

⁵² BOIX, F., «Asensio Julià...», *op. cit.*, pp. 63-64; DEROZIER, C., *La Guerre d'Indépendance espagnole a travers l'estampe (1808-1814)*, Lille-París, Université Lille III, 1976, t. II, p. 673; GALLEGRO, A., *Historia...*, *op. cit.*, pp. 393-394; GIL SALINAS R., *Asensi Julià...*, *op. cit.*, pp. 83-85; y ALBA PAGÁN E., *La pintura...*, *op. cit.*, p. 1151.

⁵³ Dentro de esta iconografía satírica, de 1808 y 1809 datan dos estampas inglesas consagradas al toro español, en DEROZIER, C., *La Guerre...*, *op. cit.*, t. II, pp. 559-560 y 567-568. Se conoce otro ejemplo, titulado «Obsequio que los españoles hacen a los franceses en recompensa a la regeneración tan cacareada», en el que se plantea una inversión parecida a la planteada por Julià, según la cual los toreros españoles y los toros franceses se enfrentaban por parejas (Empecinado-Hugo, Mina-Suchet, Julià Sánchez-Massena, Murillo-Soult), en DEROZIER, C., *La Guerre...*, *op. cit.*, t. II, pp. 630-635.

sional mantenida entre ambos artistas. No por casualidad, el aragonés nos dejó una imagen inequívoca del valenciano, muy diferente a la emanada del retrato del Museo Thyssen, en la que primaba su dedicación al dibujo —con el portaminas en la mano— y, si fuera cierta la primitiva existencia de una escarapela tricolor en su chistera —hoy desaparecida por una restauración exagerada— su adscripción política⁵⁴. Estas dos circunstancias dominarían los últimos años de vida de Julià, mediatizados por una existencia modesta que en ocasiones se tornó en abierta y declarada pobreza.

Comenzando por su actividad profesional, decir que en esta etapa se limitó a la enseñanza del dibujo. Resulta conocido su paso por las aulas de la Escuela de la Merced, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en calidad de maestro de dibujo en el estudio del Adorno. Actividad que tuvo su inicio en diciembre de 1818 como teniente-director con un sueldo anual de 6.000 reales⁵⁵. Meses después, y tal vez para avalar una futura promoción en la Escuela, solicitó sin éxito el título de académico de mérito mediante la presentación de un *retrato y varios capiteles trabajados de su mano*. La Junta de la Academia se escudó en un defecto de forma de su petición —no haber solicitado *en qué clase de las nobles artes quería aprobarse*— para remitirle a un futuro examen de la categoría elegida⁵⁶. Sin duda, un cruel sarcasmo que los miembros de la Junta no supieran cuál era la especialidad del pretendiente, uno de sus profesores, y que deja de manifiesto la baja estima que disfrutaba entre sus compañeros de profesión.

Los recortes presupuestarios aplicados a principios de 1820 le dejaron en la estacada, como suplente, hasta que el verano de ese mismo año pudo reincorporarse a la docencia de la Escuela de la Merced, con un sueldo rebajado a la mitad (3.000 reales), gracias a la intercesión del pintor Vicente López. Fueron momentos de penuria para Julià que, con su mujer enferma y con *extrema necesidad*, hubo de suplicar el pago de sus atrasos⁵⁷. Como atestiguan los libros de gasto de la institución académica fueron los años más duros para sus profesores. Los retrasos en los pagos de las mesadas y, más tarde, el paso de la gestión de las

⁵⁴ YRIARTE, C., *Goya...*, *op. cit.*, p. 137.

⁵⁵ La información económica sobre los emolumentos percibidos por Julià en la Escuela de la Merced, desde 1819 hasta 1821, proceden de un detallado informe escrito por su conserje, José Manuel Arnedo, en [A]rchivo de la [R]eal [A]cademia de [B]ellas [A]rtes de [S]an [F]ernando, 3-261, f. 34 (23-III-1821).

⁵⁶ ARABASE, 3-88 (junta ordinaria, 11-VII-1819); y 5-174-2 (20-VII-1819).

⁵⁷ ARABASE, 3-261, f. 33 r.º (31-I-1821); y f. 34 (13-III-1821). Debo el conocimiento de estos documentos a la amabilidad del profesor José Manuel de la Mano.



Fig. 6: Asensio Julià, *Una alegoría taurina de la Guerra de la Independencia*, ca. 1814, Museo Municipal de Madrid.

escuelas de dibujo al ayuntamiento constitucional de Madrid (marzo de 1822-mayo de 1823) no hicieron más que agravar esta situación.

Sea como fuere, desde julio de 1823 figura en las mesadas de la Escuela de la Merced como director de su estudio de Adorno, con el mismo sueldo de 3.000 reales, hasta que en marzo de 1825 se le subió a los 5.000 en medio de continuos retrasos en su pago⁵⁸. Con ello alcanzó su techo profesional en el escalafón docente de la Academia y su Escuela de la Merced. Una dedicación que fue interrumpida por un *accidente de perlesía* que le tuvo postrado en cama en los dos últimos años de su vida⁵⁹.

Asensio Julià murió sumido en la pobreza el 21 de octubre de 1832⁶⁰. Desapareció entre la más absoluta indiferencia de sus compañeros de profesión y de la propia Academia de San Fernando, que tuvo el mezquino «detalle» de pagar a su viuda la mesada completa de octubre *en vista de la indigencia* con la que vivía⁶¹. Fue enterrado de limosna en la parroquia de San Sebastián⁶².

Además de su trabajo en la Escuela de la Merced, se ganó el sustento con otras clases de dibujo. Por su expediente de purificación se conoce que también lo hizo en el colegio de niñas de San Antonio de los Portugueses, tal vez el

⁵⁸ ARABASE, 3-264, f. 21 v.º (31-VII-1823). Hasta el 20 de marzo de 1825 no se le subió el sueldo a 5.000 reales, 1.000 menos de los que percibía su antecesor Juan Gálvez, *Ibidem*, 3-266, f. 31 v.º (8-VI-1826, sobre la mesada de mayo); y 3-88 (junta ordinaria, 20-II-1825), citado en MENA MARQUÉS, M.B., «*El Coloso...*», *op. cit.*, 2008, p. 60.

⁵⁹ La firma de Julià desaparece de los recibos de las mesadas entre marzo y septiembre de 1829, para reaparecer unos meses después. Desde enero de 1830 hasta su muerte en octubre de 1832, su mujer y su hija Jacinta firmaron los recibos de su sueldo, en ARABASE, 3-269 (1829), 3-270 (1830), 3-271 (1831) y 3-272 (1832).

⁶⁰ Falleció bajo una declaración de pobre otorgada años atrás, en AHPM, pr. 21.791, f. 244 (8-X-1803). Nótese que este tipo de documentos notariales, en los que se indicaba no tener bienes para testar, era un subterfugio muy utilizado en la época para evitar la ejecución de la testamentaria y los consiguientes gastos judiciales. No cabe la menor duda de que en esa fecha el pintor y su esposa disponían de bienes propios, como por ejemplo los heredados de sus padres o de la familia Fabre. Estos últimos le proporcionaron una pequeña disputa con Francisco Fabre, tío de su mujer, quien le reclamaba alguna cantidad procedente de la venta de las propiedades en Francia, ver al respecto, en AHPM, pr. 21.791, s.f. (20-IV-1806) y fs. 731-733 (20-V-1806); y pr. 29.420, f. 129 (27-IV-1806). Con el paso de los años su situación económica fue deteriorándose hasta encajar perfectamente con lo expresado en su declaración de pobre de 1803.

⁶¹ ARABASE, 3-272, f. 151 v.º (5-XI-1832).

⁶² La fecha de su fallecimiento figura en su partida de defunción, en la que se declaraba que tenía 88 años, cuando realmente acababa de cumplir los 79, en APSS, Libro de Difuntos Pobres 8, f. 194 r.º (21-X-1832).

famoso colegio de huérfanas de la Inmaculada Concepción, fundado en 1651 por la Hermandad del Refugio⁶³. No siendo suficiente tuvo que anunciarse como profesor particular en el *Diario de Madrid* del 15 de octubre de 1821 para «(...) dar lecciones de dibujo, con sujeción a lápiz, tinta de china y aguadas de colores, extendiéndose a la geometría práctica y elementos de perspectiva, todo bajo los principios sólidos necesarios para llegar el discípulo al estado a que debe aspirar en orden a dicho noble objeto»⁶⁴.

Fruto tal vez de esta situación económica inestable, Julià y su familia cambiaron repetidas veces de domicilio. En su expediente de purificación los testigos pusieron de manifiesto las dificultades del artista para pagar el alquiler de su vivienda aportando detalles de su precaria existencia⁶⁵.

Otra de las circunstancias muy presentes en los últimos años de vida de Julià fue su inequívoca filiación política al bando liberal, que debió fraguarse en los últimos años de la Guerra de la Independencia, cuando puso su arte al servicio de la causa española. Tras el Trienio Liberal fue uno de los pocos profesores de la Academia de San Fernando y sus escuelas que no solicitó el diploma de purificación, tal vez porque su adscripción al liberalismo constituyente había sido pública y notoria⁶⁶. Al respecto recordemos la nota del padrón de 1823 en la que firmaba como *pintor miliciano*⁶⁷.

La Junta de purificaciones civiles tuvo en el punto de mira al viejo pintor, que sufriría dos procesos de información en los cuales los testigos confirmaron su cercanía al liberalismo y, sobre todo, su falta de prudencia a la hora de expresar sus ideas políticas⁶⁸. Motivos suficientes para que fuera impurificado

⁶³ AHN, Estado, leg. 3132.

⁶⁴ *Diario de Madrid*, n.º 288, p. 776 (15-X-1821).

⁶⁵ Situación expuesta en los testimonios recogidos en el expediente de purificación del pintor, en AHN, leg. 3132, citado en MENA MARQUÉS, M.B., «*El Coloso...*», *op. cit.*, p. 60. Recordemos que al tiempo de su boda con Rosa Fabre, en 1797, habitaba en el número 11 de la calle del Reloj, en la parroquia de San Martín, en ADM, Expedientes matrimoniales, Caja 5229 (1797). En 1808, en la partida de bautismo de su hija Jacinta, figuraba como avecindado en la parroquia de San Sebastián, en la calle de San José, en DELGADO BEDMAR, J.D., «*Algunas notas...*», *op. cit.*, p. 300. Entre por lo menos 1820 y 1823 vivió en la planta principal del n.º 14 de la calle de la Verónica, en la parroquia de San Martín, en *Ibidem*, pp. 300-301; y ADM, Libro de matrícula de San Martín 9206-2, f. 157 r.º (1823). Y murió, como queda dicho, en la calle de San Juan de la parroquia de San Sebastián.

⁶⁶ NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *La Academia...*, *op. cit.*, pp. 151-152.

⁶⁷ DELGADO BEDMAR, J.D., «*Algunas notas...*», *op. cit.*, p. 300.

⁶⁸ AHN, Estado, leg. 3132, citado en MENA MARQUÉS, M.B., «*El Coloso...*», *op. cit.*, pp. 54 y 60.

.....

en primera instancia el 20 de agosto de 1827. Tras su oportuna reclamación y la apertura de una segunda investigación, Asensio Julià fue purificado en el mes de marzo de 1830 cuando la enfermedad que le iba llevar a la tumba lo tenía postrado en cama. Quede claro que estos procesos políticos no tuvieron consecuencias en su actividad como docente de la Escuela de la Merced, de la que nunca fue apartado cobrando sus mesadas de forma más o menos regular.

LA FALLIDA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE LOS TRATADOS DE VICENTE REQUENO (1743-1811) SOBRE LA ENCÁUSTICA (1785-1799)

ANTONIO ASTORGANO ABAJO¹

Resumen. Hace doscientos años que murió el abate aragonés, Vicente Requeno (Calatorao, 1743-Tívoli, 1811). Ante el riesgo de que pase desapercibida la importante contribución teórica de este jesuita obsesionado por el mito de la perfección clásica, presentamos sus rasgos bio-bibliográficos, haciendo hincapié en sus estudios pictóricos grecolatinos y su fracaso en España.

Palabras clave. Vicente Requeno, encausto, música grecolatina, jesuitas expulsos.

Abstract. The Aragonese abbot, Vicente Requeno (Calatorao, 1743-Tivoli, 1811) died two hundred years ago. Just not to be ignored the valuable theoretical contribution he made to, this scholar truly obsessed by the myth about classical perfection. This paper develops his important contribution to the knowledge of classical culture, specially the greco-roman painting.

Keywords. Vicente Requeno, encaustic painting, Graeco-Latin music, expelled Jesuits.

INTRODUCCIÓN

Entre los críticos de arte se ha hablado hasta la exageración de Goya y su obra y se ha ignorado completamente la técnica del encausto y a su restaurador, el abate aragonés, Vicente Requeno (Calatorao, 1743-Tívoli, 1811), jesuita expulsado, definida despectivamente como «técnica pictórica en desuso que consiste en pintar con ceras diluidas y coloreadas, aplicadas mediante espátula o pincel». Incluso tratados especializados sobre la pintura del siglo XVIII se limitan a despacharla en una docena de páginas, como Úbeda de los Cobos, quien

¹ Catedrático de Lengua y Literatura jubilado. Dirección: C/ Villa de Zuera, 1, 50830 Villanueva de Gállego, Zaragoza. Tel. 976 18 50 76. astorgano1950@gmail.com

concluye que «la historia del encausto español es la historia de un fracaso sin paliativos»².

Ya en la Bolonia de 1780-1790 José Pignatelli y Vicente Requeno veían con desazón que los pintores de la Academia Clementina³, acostumbrados a la comodidad del óleo, huían de los riesgos del encausto, evitando los humos y vapores de ceras y amoniacos, así como los riesgos de incendios. En España he preguntado a ilustres académicos y colegas de universidad y he llegado a la conclusión de que es grande la ignorancia de esta técnica, de la que el abate de Calatorao es el verdadero restaurador, a la que dedicó cuatro obras⁴.

Por razones de espacio, remitimos a otras publicaciones nuestras recientes para la biografía y otros ramos de la poligrafía de Requeno⁵, pues ahora solo procede que presentemos los grandes rasgos del fracaso de sus reiterados intentos de introducir en España el resultado de sus agotadoras investigaciones pictóricas, en un entorno bastante hostil, a pesar del mecenazgo de Martín de

² ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, p. 278.

³ Tanto Requeno como el también jesuita aragonés José Pignatelli eran académicos clementinos. Véase ASTORGANO, A., «San José Pignatelli (1735-1811) y Vicente Requeno (1743-1711), socios de la Accademia Clementina», *Cuadernos Dieciochistas*, n.º 7, Salamanca, 2006, pp. 257-291.

⁴ REQUENO, V., *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori. Del signor abate don Vincenzo Requeno*, Venecia, Giovanni Gatti, 1784, 8.º mayor, 215 pp. (en adelante citado como *Saggi pittori*, 1784); REQUENO, A., *Lettera dell'Abb. Requeno al Sig. Lorgna, ornatissimo Cavaliere*, Bolonia, A.S. Tommaso d'Aquino, 1785 [Reeditada en el 2.º vol. de los *Saggi* de 1787, pp. 77-130]; REQUENO, A., *Saggi sul ristabilimento dell'antica Arte de' Greci e Romani Pittori, del Signor Abate Don Vincenzo Requeno, Accademico Clementino*, Parma, dalla Stamperia Reale, 1787, 2 tomos (en adelante citada como *Saggi pittori*, 1787); REQUENO, *Appendice ai saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori di D. Vincenzo Requeno. Aggiunta del medesimo autore*, Roma, Stamperia di Luigi Perego Salvioni, 1806.

⁵ ASTORGANO, A., «El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (1798-1801)», *Rolde. Revista de cultura aragonesa*, n.º 85-86 (julio-diciembre de 1998), pp. 56-73; «El Conde de Aranda y las necesidades económicas del abate Requeno en 1792», en José Antonio Ferrer Benimeli (dir.), Esteban Sarasa y Eliseo Serrano (coords.), *El conde de Aranda y su tiempo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, vol. II, pp. 558-578; «El mito de la perfección clásica en Vicente Requeno (1743-1811) y su fracaso en España (el encausto)», en Martínez Millán, José y Pizarro Llorente, Henar (coords.), *Congreso Internacional «Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)»*, Madrid, 20-22 junio, 2011, Madrid, Universidad de Comillas, 2012, 3 tomos, tomo II, pp. 863-924; «El abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas: el encausto», *Estudios clásicos. Revista de la Sociedad Española de Estudios clásicos*, n.º 140, Madrid, 2011, pp. 77-102.

Goicoechea, simbolizado en la indiferencia de Martín Zapater y de su amigo Goya, quienes no aluden ni una sola vez al encausto en su correspondencia.

LA POCA FORTUNA DEL ENCAUSTO EN ESPAÑA Y LA FALLIDA TRADUCCIÓN DE LOS *SAGGI* SOBRE LA ENCÁUSTICA DE REQUENO PARA LA ECONÓMICA ARAGONESA⁶

El método encáustico restablecido por Requeno hizo furor en Italia en los últimos años del siglo XVIII, que contrasta con la poca difusión que ha tenido históricamente en España, al punto que la inmensa mayoría de los historiadores del arte no tienen mayor idea de esa técnica. Para Úbeda de los Cobos, el escaso éxito cosechado en los diversos ambientes del arte español por el apasionante experimento de la reinstauración de la pintura al encausto, realizado en los últimos veinte años del siglo XVIII, constituye casi una novela de aventuras y es uno de los argumentos con los que, de una forma más efectiva, puede caracterizarse el espíritu de este complejo periodo⁷.

La fallida traducción al español de la primera obra que Requeno escribió sobre el encausto (*Saggi pittori*, 1784) es un hecho al que le damos la mayor trascendencia en la recepción de la memoria histórica de Requeno en España, traducción que ha pasado totalmente desapercibida, salvo para Juan Antonio Calatrava, quien, habiendo sido informado por José Luis Morales Marín de las peripecias de Requeno en la Económica Aragonesa, alude vagamente a ella:

La primera gran obra de envergadura escrita al respecto por un español es la del jesuita expulso Vicente Requeno [...]. La obra fue, además, parcialmente traducida por la Sociedad de Amigos del País de Zaragoza, donde Requeno impulsó y patrocinó, tras su vuelta de Italia, algún que otro ensayo práctico de pintura encáustica, como el cuadro de fray Manuel de Bayeu, *Alegoría de las Artes*⁸.

No debe extrañar el vivo interés de la Real Sociedad Económica Aragonesa por ver traducido alguno de los tratados de la pintura encáustica, de la que «el famoso aragonés» Requeno era la máxima autoridad mundial viva (Caylus ha-

⁶ ASTORGANO, A., «El abate Vicente Requeno y Vives en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País», *op. cit.*, pp. 56-73.

⁷ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico español*, *op. cit.*, pp. 270-271.

⁸ CALATRAVA, J.A., «Los ilustrados españoles y la pintura de los antiguos: el problema de la encáustica», en *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993, p. 316. Ponencia presentada a las VI Jornadas de Arte, organizadas por el Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», del Centro de Estudios Históricos del CSIC.

bía muerto en 1765 y el decorador real Jean-Jacques Bachelier, aunque morirá en 1806, daba prioridad a otras actividades), para el uso didáctico en su Escuela de Dibujo, quizá la más mimada de todas sus Escuelas, fundada en 1784 y transformada en 1792 en Real Academia de Bellas Artes de San Luis⁹.

En primer lugar, debemos fijar qué edición fue la que se tradujo y no se publicó, pues sobre el encausto Requeno publicó cuatro obras, como hemos apuntado. La obra que Requeno tradujo para la Económica Aragonesa fueron los *Saggi pittori* de 1784, aunque intentó introducir algunas mejoras, recogidas en el primer tomo de la edición de 1787 (que reproduce esencialmente el librito de 1784). Así se desprende de la carta de nuestro abate a Giorgio Handwerck, responsable en la editorial de Bodoni de la edición de 1787, fechada en Bolonia, el 28 de agosto de 1786:

Le suplico, asimismo, que me envíe, o por el extraordinario de España o por el ordinario, los folios impresos, porque estoy en el empeño de traducir a la lengua española cuanto antes los *Saggi*, y de mandarlos pronto a España; y como he cambiado diversas cosas en ellos, y no tengo ni una sola mala copia del manuscrito, no sé a veces cómo hacer, habiendo comenzado la traducción sobre la primera edición de Venecia¹⁰.

Podemos seguir todo el proceso de la traducción del libro sobre el «encausto» a través de los *Libros de Resoluciones* de la Aragonesa y del relato de don Félix Latassa, que conoció a Requeno en Zaragoza, socios ambos de la Aragonesa.

Latassa describe minuciosa y elogiosamente el contenido de la obra y el proceso de la traducción, basándose en los *Libros de Resoluciones* a los que sigue de cerca, y demuestra que había leído detenidamente los *Saggi* de 1784, lo cual no era difícil, pues en la biblioteca de la Aragonesa había cuatro ejemplares. También es preciso en la narración del envío del libro por Requeno a los Amigos del País:

Por mano del doctor don Juan de Alfranca¹¹, colegial y rector que fue del Mayor de San Clemente de Bolonia, [...] vinieron de regalo a la Real Sociedad Económica

⁹ Este interés por el dibujo en la Real Sociedad Económica Aragonesa ha sido estudiado por ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, Fundación y Organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993.

¹⁰ CAMPORI, G. (ed.), *Lettere artistiche inedite pubblicate per cura di G. Campori*, Módena, Tipografía dell'erede Soliani, 1866, p. 277.

¹¹ ASTORGANO, A., «Perfil biográfico del canonista Juan Josef Alfranca y Castellote (1754-1817), rector del Colegio de Bolonia», *Hispania sacra*, n.º 123, 2009, vol. 61, pp. 279-352.

Aragonesa estos trabajos en dos ejemplares con dos tablas pintadas en cera o al encausto, bajo la dirección del mismo abate¹².

En el acta del viernes 5 (no 6 como escribe Latassa) de agosto del *Libro de Resoluciones* encontramos la misma idea. Resaltemos que desde el primer momento se piensa en la traducción de los *Saggi* y en nombrar a Requeno socio de mérito. Lo curioso es que no hemos encontrado en las actas de dichos libros el nombramiento oficial y expreso de Requeno como socio de la Aragonesa, a pesar de ser considerado como uno de los socios más respetados durante su estancia en Zaragoza (septiembre de 1798-marzo de 1801):

En su vista acordó la Sociedad se den cumplidas gracias al señor Alfranca y que los dos cuadritos y ejemplares impresos de la obra del señor Requeno se remitan al señor [Juan Martín de] Goicoechea para que, sirviéndose comunicarlos a los directores y profesores de la Escuela de Dibujo y demás inteligentes que le parezca, vean, puesto en ejecución, el referido método, excitándoles a la aplicación y adelantamientos que pueden hacerse. Y que, oyendo el dictamen de dichos profesores, se sirva manifestarlo con el suyo a la Sociedad, extendiéndose a decirla si el señor Requeno merece que este Real Cuerpo le haga alguna distinción por su trabajo y mérito, y también si convendrá traducir a nuestro idioma la expresada obra, informándose antes de si se traduce ya en Madrid¹³.

El envío de Requeno era muy oportuno, pues desde hacía más de un año la Económica Aragonesa buscaba afanosamente materiales didácticos para su nueva Escuela de Dibujo: principios y modelos de diseño, yesos, grabados, etc. Las perspectivas de crecimiento eran positivas, pues si en el primer curso de la Escuela, 1785-1786, asistieron 126 alumnos, en el curso siguiente, 1785-1786, concurrían 150¹⁴. Requeno estaba al corriente de las necesidades artísticas de la Aragonesa a través de Azara, el cual había solicitado al conde de Floridablanca, poco antes, el 29 de junio de 1785, una pensión doble para nuestro abate.

En la Junta General del 12 de agosto de 1785, viernes, el secretario comunicó que el anterior día 9 se le había pasado lo enviado por Requeno al rico burgués, Juan Martín de Goicoechea¹⁵, sin duda el socio más experto en Arte y el más interesado en extender el Neoclasicismo artístico en Zaragoza, a cuyo fin no dudaba en sufragar generosamente la Escuela de Dibujo de la Aragonesa.

¹² LATASSA, F., *Biblioteca*, 1802, t. VI, p. 271.

¹³ Archivo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza (en adelante ARSEA), L.R. (*Libros de Resoluciones*), A. (Acta del) 5-VIII-1785, ff. 159-160.

¹⁴ ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza*, op. cit., pp. 102-103.

¹⁵ ARSEA, L.R., A. 12-VIII-1785, f. 165.

En la junta del 19 de agosto, Goicoechea, como no podía ser menos en un fervoroso neoclásico, da su informe, fechado el día 18, totalmente favorable a la obra de Requeno sobre el encausto y solicita su traducción:

Podría la Sociedad manifestar a este célebre escritor [Requeno] su reconocimiento y empeñarle a que, continuando sus servicios a la Patria, tomase a su cargo la traducción de la obra para la ilustración de los pintores españoles y que pudiesen seguir el ejemplo de los de Italia. En cuya vista, la Sociedad acordó que por mano del señor Alfranca, que es el conducto por donde se recibió la obra y ensayos [los cuadritos], se empeñe al autor a que haga la traducción¹⁶.

Era muy importante el dictamen favorable de Goicoechea, el cual, convencido de que la causa del decaimiento del arte en Zaragoza, en esta época, era el irregular funcionamiento de una escuela de dibujo, creada en 1714, propuso a la Junta General de la Real Sociedad su reorganización el día 3 de septiembre de 1784. Realmente era una creación. Es paradigmático su mecenazgo sobre esta escuela de Dibujo, que se sostuvo fundamentalmente a su costa desde la inauguración el 19 de octubre de 1784.

En la junta del 30 de septiembre de 1785, se colocan los cuadros remitidos por Requeno en un lugar relevante y, como muestra del interés que habían suscitado entre los socios, el catedrático de prima de cánones de la Universidad de Zaragoza, don Judas Tadeo Lasarte, estaba estudiando el libro y las pinturas que lo ilustraban¹⁷.

Los dos «cuadritos» eran tablas pintadas al encausto, bajo la dirección de Requeno, como demostración práctica de dicha técnica¹⁸. Una, obra de Luigi Gibelli en Bolonia en el año 1785¹⁹, representaba una perspectiva. La otra, realizada en Mantua en 1784 por Giuseppe Artioli, tenía pintadas dos perdicés, en cuyo dorso se certifica con letra del propio Artioli: «Consilio et ope Josephi Blanci Patritii mantuani Josephus Artiolius Centensis tabulam hanc penicillo usus Encausto pingebat Mantuae XI Kal. Jan. Anno MDCCLXXXIV» [fig. 1]²⁰.

¹⁶ ARSEA, L.R., A. 19-VIII-1785, f. 172.

¹⁷ ARSEA, L.R., A. 30-IX-1785, ff. 242-243.

¹⁸ Las dos tablas aparecen catalogadas por LALANA, N., y LLOVET, T., «Catálogo de las pinturas y esculturas que posee y se hallan colocadas en las Salas de la Real Academia de San Luis de la ciudad de Zaragoza, dispuesto... en 29 de abril del año 1828», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, n.º 12, Zaragoza, 1926, pp. 38-53.

¹⁹ Luigi Gibelli («Pittore d'architettura») desarrolló su actividad como pintor en Bolonia, a veces en colaboración de Filippo Pedrini (para las figuras).

²⁰ Giuseppe Artioli había nacido en Cento en 1739. Fue un pintor destacado de la singular Accademia degli Encausti, fundada en Mantua en 1784, bajo el mecenazgo del marqués Bianchi, dirigida personalmente por Requeno durante un tiempo.



Fig. 1: Giuseppe Artoli, *Perdices*, 1784-1785, encausto sobre tabla, Colección de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza. Cuadro pintado al encausto enviado por Requeno a la Aragonesa en agosto de 1785. De la escuela de Mantua «surgió el valioso Giuseppe Artoli, de quien tomó el nuevo método la ciudad de Cento, patria del famoso Guercino», nos dice Juan Francisco Masdeu, en su *Requeno, il vero inventore*.

A principios de 1786 Requeno se compromete a traducir su obra, advirtiendo claramente que la impresión correrá a cargo de la Aragonesa, pues aunque ya empezaba a cobrar pensión doble, su economía personal estaba muy lejos de permitirse tal gasto: «El señor don Juan Joseph de Alfranca, mediante oficio fechado en Bolonia a 3 de marzo [1786], ofrece que el señor Requeno tomará a su cargo la traducción de la obra escrita por él mismo en italiano sobre el método de pintar de los antiguos griegos y romanos, bajo el concepto de que la imprimirá a sus expensas la Sociedad»²¹.

Como Tadeo Lasarte continuaba en posesión de los cuadros y de la obra de Requeno, en la Junta General del 10 de febrero de 1786 «se acordó dirigir recado al señor Lasarte para que se sirva traer el cuadro del encausto y obra del señor abate Requeno, que llevó hace mucho tiempo para su instrucción»²².

²¹ ARSEA, L.R., A. 31-III-1786, ff. 68-69.

²² ARSEA, L.R., A. 10-II-1786, f. 35.

Como no hizo caso, en la Junta General del 19 de mayo «se resolvió recoger los cuadros del encausto que están en poder del señor Lasarte»²³. El 11 de agosto, «se resolvió, asimismo, de recoger del señor Lasarte los cuadros y libro del encausto»²⁴. Por fin, en la semana del 11 al 18 de agosto vuelven a poder de la Aragonesa «los cuadros y el libro del encausto»²⁵.

A finales de septiembre el director de la Aragonesa, Arias Mon, se entrevista con Martín de Goicoechea, el cual se compromete a continuar costeando la Escuela de Dibujo con mayor impulso, «con nuevas obras, dibujos y academias²⁶ originales de los más célebres romanos»²⁷. Aunque no nos lo dice el *Libro de Resoluciones*, es lógico que, efectivamente, se le escribiese a Requeno, residente en Bolonia, el cual en los años 1786-1787 estuvo bastante atareado con la preparación de la edición de 1787 de los *Saggi* y con la traducción encargada por la Aragonesa.

Tampoco le faltaron a Requeno ciertas preocupaciones académicas, derivadas de su carácter un tanto arrogante, que le hace juzgar las obras ajenas con un tono, si no despectivo, sí excluyente. Por eso, la edición de 1784 dio lugar a ruidosas polémicas, de las que se hace eco Latassa, y el abate da cuenta en el volumen II de la edición ampliada de 1787. Según el ilustre Canónigo, también la Aragonesa trató de traducir esta segunda edición. Pero lo cierto es que en 1795 y 1797 siempre se habla de un libro, que no podía ser otro que el tomito de los *Saggi* de 1784. Por la descripción, minuciosa y acertada, es evidente que también Latassa había leído los dos gruesos tomos de los *Saggi* de 1787, pues en la Aragonesa se conserva un ejemplar, aportado por Antonio Arteta en 1795, como veremos. Sin embargo, parece equivocado Latassa cuando afirma que «ambos [los dos tomos de la edición de 1787 de los *Saggi pittori*] están en italiano y el autor trabajó en verterlos en español, conforme se lo pidió la Real Sociedad Económica de Zaragoza», pues el tomo II dedicado a las polémicas de Requeno con otros estudiosos del encausto, carecía de interés práctico para la Económica Aragonesa y su Escuela de Dibujo.

No hemos localizado cuándo llega la traducción de Requeno a la Aragonesa, probablemente en 1787 ó 1788. Mientras tanto los socios de la Aragonesa se iban sucediendo en el examen de los dos cuadritos y en los dos ejemplares de la edición de 1784, de manera que, en la Junta General del 31 de agosto de 1787, se acordó

²³ ARSEA, L.R., A. 19-V-1786, f. 96.

²⁴ ARSEA, L.R., A. 11-VIII-1786, f. 162.

²⁵ ARSEA, L.R., A. 18-VIII-1786, f. 164.

²⁶ «Academia. Entre pintores y escultores se da este nombre a la figura diseñada por el modelo vivo» (*Dicc. RAE* de 1780).

²⁷ ARSEA, L.R., A. 29-IX-1786, f. 196.

que el secretario Diego de Torres recogiese todo y lo depositase en la sede de la Sociedad: «Se encargó al secretario recoja los dos cuadritos del encausto y los dos cuadernos impresos [sic, el libro de los *Saggi* de 1784] que arregló el señor Requeno, y que las pinturas se coloquen en la sala de la sociedad»²⁸.

La traducción remitida por Requeno presentaba algunos problemas de comprensión por lo escueto de algunos capítulos, y lexicológicos porque aparecían palabras italianizadas, lo cual era muy corriente en los exjesuitas que llevaban mucho tiempo desterrados en Italia. Una primera revisión le fue encargada al director de la Aragonesa, Arias Antonio Mon y Velarde, magnífico jurista²⁹. Mon termina la revisión en mayo de 1790, poco antes de ser destinado como regente de la nueva Audiencia de Extremadura, momento en el que estuvo a punto de imprimirse la traducción de Requeno. Con toda seguridad se hubiera hecho si Arias Mon hubiese continuado en Zaragoza.

En la Junta General del 27 de marzo de 1789 se acordó dar prioridad al asunto de la traducción de Requeno: «Disponiendo se haga presente al secretario principal que, ante todas cosas, procure se despache [la comisión] de la traducción de la obra de la pintura al encausto del señor abate Requeno»³⁰.

Dos meses después ya se habían copiado diez cuadernillos de la traducción de Requeno que se iban a pasar al director Arias Mon, después de una última revisión («en haciéndose su comprobación»), pues en la Junta General del 19 de junio de 1789, «dio cuenta [el secretario] de haberse copiado diez cuadernillos más de la traducción del abate Requeno, los que se pasarán al Sr. director primero [Arias Mon], en haciéndose su comprobación»³¹.

En la Junta General del 14 de mayo de 1790, viernes, el director de la Sociedad Aragonesa, Arias Antonio Mon, presenta un informe favorable sobre la traducción y alude a la segunda edición de los *Saggi* (Parma, 1787): «El Señor director dijo había hecho la revisión que se le encargó de la traducción del señor abate Requeno sobre el encausto, y que ciertamente era obra digna de darse al público, en la que anunciaba un segundo tomo [de los *Saggi* de 1787], cuya publicación convendría igualmente»³².

²⁸ ARSEA, L.R., A. 31-VIII-1787, f. 169. Libro de Actas n.º 13.

²⁹ Véase una semblanza de Arias Mon en el seno de la Aragonesa en ASTORGANO, A., *Don Juan Meléndez Valdés. El ilustrado*, Badajoz, Diputación, 2007, pp. 371-375.

³⁰ ARSEA, L.R., A. 27-III-1789, f. 66. Libro de Actas n.º 15.

³¹ ARSEA, L.R., A., 15-VI-1789, f. 116. Libro de Actas n.º 15.

³² ARSEA, L.R., A. 14-V-1790, f. 75.

Se deduce que en 1790 se había traducido un volumen correspondiente al tomo único de la primera edición de 1784, y que el segundo tomo al que se alude en el acta sería el segundo volumen, pero correspondiente a la edición de 1787 hecho en Parma por Bodoni en la Imprenta Real, lo cual no dejaba de ser un freno a la edición de la traducción, si se pretendía sacar a la luz simultáneamente los dos tomos.

En la semana siguiente, 21 de mayo, la traducción del libro sobre la encaústica estuvo a punto de ser enviada a la imprenta: «[El secretario] trajo los antecedentes del señor Requeno sobre su traducción del libro del Encausto, y enterada de ella, la Sociedad juzgó estarse en el caso de que se imprimiera a expensas de la misma, y de que al autor se le haga una gratificación en recompensa de su útil trabajo»³³.

El 28 de mayo, viernes, se acuerda gratificar al abate Requeno con el premio desierto de Historia Natural, consistente en 100 pesos, donados por el duque de Villahermosa³⁴. Premio importante, ya que ese era el importe equivalente a la pensión simple anual de un exjesuita.

El 18 de junio de 1790, parecía todo aclarado. Se da cuenta de que el duque de Villahermosa había contestado el 9 de junio a la carta de la Real Sociedad, del día 5 del mismo mes, «autorizando se destine el premio de Historia Natural al señor abate don Vicente Requeno, por el útil servicio de su obra sobre la pintura».

Mientras tanto, Arias Mon es nombrado regente de la nueva Audiencia de Cáceres, despidiéndose y dejando la dirección de la Aragonesa en la Junta General del 11 de junio. En la junta de la semana siguiente, día 18, se le pasan los papeles relativos a la traducción del encausto al poeta Juan Meléndez Valdés y al canónigo Jorge del Río. No sabemos a quién le pareció oportuno hacer una última revisión antes de solicitar la licencia de impresión. Sospechamos que fue el poeta-magistrado Juan Meléndez Valdés, catedrático de Humanidades de la Universidad de Salamanca hasta el año anterior y escrupuloso lingüista, que no podía tolerar los abundantísimos italianismos léxicos y morfosintácticos de la traducción de Requeno. Esto llevaría a retrasar todo el proceso y al desistimiento final de la edición:

Con este motivo se trató de la comisión que tenía el señor director para la lectura de la citada obra del señor Requeno en varios pasajes que no están bastante perceptibles. Y para ponerla corriente para solicitarse la licencia de la impresión, y en

³³ ARSEA, L.R., A. 21-V-1790, f. 76.

³⁴ ARSEA, L.R., A. 28-V-1790, f. 78.

lugar del señor director [Arias Mon, que en el verano de 1790 se había trasladado a Cáceres a fundar la nueva Audiencia] que había dejado las comisiones de este Cuerpo con el motivo de su ausencia, se nombró para este encargo a los señores Del Río y Meléndez, que se sirvieron aceptarla³⁵.

Meléndez Valdés es ascendido a oidor de la Chancillería de Valladolid, adonde se traslada a finales de abril de 1791, dejando «los papeles» sobre el encausto bajo la responsabilidad exclusiva del chantre Jorge del Río hasta 1795, sin ningún avance significativo, entre otras causas porque estuvo encarcelado durante una temporada por filorrevolucionario.

Las actividades artísticas de la Aragonesa continúan a buen ritmo. Goya visita Zaragoza en octubre de 1790, siendo nombrado socio de mérito, y el mismo mes de 1791, vuelve, pues el 21 de octubre de 1791 el secretario da cuenta de una rápida visita de Goya a Zaragoza. Lógicamente debieron enterarlo del atasco en que se encontraba la traducción sobre la técnica pictórica de la encáustica.

En octubre de 1791 la Aragonesa le escribe a don Nicolás de Azara, residente en Roma, participándole el establecimiento, progresos y estado de la Academia de Dibujo, inclinándole a que, como tan amante de las artes, se sirva dispensar su protección³⁶. Una Real Orden del conde de Aranda del 17 de abril de 1792 eleva la Escuela de Dibujo de la Económica a la categoría de Real Academia de las tres Nobles Artes de San Luis, pero de la traducción requeniana del encausto casi se pierde la memoria.

En el interminable proceso de revisión y posterior abandono de la traducción de los *Saggi* de Requeno intervinieron decisivamente dos canónigos zaragozanos, alineados con el sector más ilustrado del clero zaragozano y cargos directivos de la Academia de San Luis: el primer consiliario, don Antonio Arteta de Monteseuro, arcediano de Aliaga (1745-1813) y el segundo consiliario, don Jorge del Río, chantre del Pilar y rector de la Universidad de Zaragoza (Zaragoza 1735-1801).

De repente, en la Junta General ordinaria del 20 de marzo de 1795, sin la asistencia de Antonio Arteta ni de Jorge del Río: «se acordó recoger los papeles del Encausto que se tiene noticia paran en poder de don Alejandro Lacruz, por habérseles prestado el señor don Jorge del Río»³⁷. Por tanto, la traducción del «encausto» había permanecido bajo responsabilidad de Jorge del Río entre

³⁵ ARSEA, L.R., A. 18-VI-1790, f. 89.

³⁶ ARSEA, L.R., A. 21-X-1791, f. 164.

³⁷ ARSEA, L.R., A. 20-III-1795, f. 41.

junio de 1790 hasta un momento indeterminado en que pasaron al pintor Alejandro Lacruz, un enemigo soterrado de Requeno³⁸, a quien se le reclaman en marzo de 1795.

Recogidos los «papeles», en la Junta General ordinaria del 10 de abril de 1795, con la asistencia de Arteta, se reemprende el proceso en el mismo punto que había quedado en junio de 1790, puesto que se vuelven a pedir otras censuras acerca del mérito de la obra-traducción requeniana: «y antes de tomarse providencia alguna sobre que se corrija e imprima la expresada traducción, se acordó que el señor arcediano de Aliaga [Antonio Arteta] se sirva tomar las noticias convenientes a cerca de si esta obra es digna de publicarse»³⁹.

En la Junta General ordinaria del 22 de mayo de 1795, Arteta, después de examinar durante un mes los «papeles», emite su dictamen favorable a la publicación:

Habiendo hecho presente el señor arcediano de Aliaga que había tomado las noticias necesarias sobre si convendría dar al público la traducción del libro Encausto hecha por el señor abate Requeno, entendía que esta obra-traducción, aunque imperfecta, convendría mucho para la perfección de las artes, si bien que necesitaba de enmendarse, lo que ciertamente no era de un trabajo extraordinario, sino de la sustitución de algunas voces castellanas, en lugar de las latinizadas o italianizadas que contiene la traducción. Juzgando la Sociedad se estaba en el caso de hacerse la referida encomienda, se dio comisión al señor Lasarte para que, sirviéndose comparar la traducción con el original, la enmiende y corrija poniéndole en estado de darse al público⁴⁰.

Recordemos que Tadeo Lasarte, ya en septiembre de 1785, se había interesado el primero por el libro y los «cuadritos» enviados por Requeno. Transcurre más de año y medio con la traducción «olvidada», primero en poder de Lasarte y últimamente en el de Arteta. El acta de la Junta General del 20 de enero de 1797, bastante concurrida, pues son 24 los asistentes, recoge una pregunta, cuyo autor desconocemos, sobre «el estado de la comisión dada sobre la traducción del señor Requeno a cerca del Encausto; y habiendo tenido muchos trámites este asunto, que parece que se halla actualmente en poder del señor

³⁸ Úbeda de los Cobos aduce unas cartas de 1794 y 1795, remitidas por Alejandro de la Cruz a Bernardo de Iriarte, vice protector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en las que chismorrea contra el encausto, que conocía porque por sus manos había pasado la malhadada traducción castellana que de los *Saggi* de 1784 había hecho el mismo Requeno, como estamos viendo. Cfr. ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *El pensamiento artístico español, op. cit.*, pp. 281-282.

³⁹ ARSEA, L.R., A. 10-IV-1795, f. 46.

⁴⁰ ARSEA, L.R., A. 22-V-1795, f. 88.

Arteta, se acordó que el secretario vea los antecedentes y haga relación de ellos en la primera Junta General»⁴¹.

El primer punto del orden del día de la Junta General de la semana siguiente, viernes 27 de enero, es: «Antecedentes sobre la obra del señor abate Requeno y su traducción a cerca de la antigua pintura de los griegos y romanos», donde el secretario general, Diego de Torres, hace un resumen de todos los antecedentes. Después de casi siete años se vuelve a responsabilizar de los «papeles» el chantre Jorge del Río, aunque sale a relucir, por primera vez, en esa misma Junta General, el principal obstáculo contra la edición de la traducción de Requeno, la reciente publicación en la Imprenta Real del libro de Pedro García de la Huerta sobre el encausto⁴²:

En consecuencia de lo resuelto en la junta antecedente, trajo el secretario un extracto comprensivo de todos los antecedentes sobre la obra del señor abate Requeno y su traducción a cerca de la antigua pintura de los griegos y romanos, llamada Encausto; y resultando que la Sociedad le encargó la referida traducción, y que acordó gratificarle la cantidad de cien pesos, con consentimiento del Excelentísimo señor duque de Villahermosa, que los había depositado con otro objeto [un premio sobre Historia Natural, que quedó desierto], juzgó la Junta General se estaba en el caso de cumplirle al señor Requeno lo que se le tenía prometido, librando de contado a su favor los expresados cien pesos, y poniendo corriente la traducción, a cuyo fin se encargó al secretario viese si el señor Del Río podría proseguir en su comisión de corregirla y enmendarla. Y el señor Arteta quedó encargado de tomar noticias acerca del libro de García de la Huerta que trata también sobre el Encausto, en cuya vista informará lo que se le ofrezca a la Sociedad, a cerca de si la publicación de este libro se opone a que se pueda imprimir y publicar la traducción⁴³.

En la Junta General del 3 de febrero de 1797, con 22 asistentes, entre ellos el regente José María Puig y el chantre Del Río: «Dio éste [el secretario] cuenta de haber participado al señor Del Río lo que se resolvió acerca de la traducción del señor abate Requeno, y éste señor [Del Río] se ofreció muy pronto a evacuar el encargo con la brevedad que le sea posible»⁴⁴.

En la Junta General del 10 de febrero de 1797, Arteta presenta físicamente el libro de García de la Huerta, con lo que el proyecto de traducción de la obra de

⁴¹ ARSEA, L.R., A. 20-I-1797, f. 17.

⁴² GARCÍA DE LA HUERTA, P., *Comentarios de la pintura encáustica del pincel*, Madrid, Imprenta Real, 1795.

⁴³ ARSEA, L.R., A. 27-I-1797, ff. 18-19.

⁴⁴ ARSEA, L.R., A. 3-II-1797, f. 27.

Requeno quedaba amenazado de muerte, en el momento en que Del Río reemprendía su revisión:

Dio éste [el secretario, Diego de Torres] cuenta de haber pasado al señor Del Río todos los papeles pertenecientes a la traducción del señor Requeno, sobre la pintura del «encausto», y el señor Arteta, a seguida de esto, presentó el libro de García de la Huerta, que corrobora la importancia de la obra del señor Requeno⁴⁵.

Pasan más de ocho meses sin que sepamos noticia alguna. De repente, en la Junta General del 20 de octubre de 1797, Jorge del Río presenta la segunda edición de los *Saggi* de Requeno, ampliada en dos tomos, salida de la imprenta parmesana de Bodoni hacía diez años, que, lógicamente, inutiliza la primera de 1784 y su traducción, que encontraba así otro obstáculo insalvable («cuya edición hace ya inútil el trabajo de la traducción de su primera obrita, que le estaba encargada»):

El señor Del Río trajo dos tomos impresos al italiano, obra del señor abate Requeno, en que, haciendo la más completa historia de la pintura, trata de la del Encausto de un modo que parece no deja que desear, cuya edición hace ya inútil el trabajo de la traducción de su primera obrita, que le estaba encargada; con cuyo motivo devuelve a la Sociedad la referida obrita y papeles que tenía en su poder, los cuales se acordaron colocar en la biblioteca, dando muchas gracias al señor Del Río por el trabajo que se ha tomado y celo con que se ha adquirido la nueva obra del señor Requeno⁴⁶.

Era el argumento definitivo contra la traducción. Se acuerda archivar el caso, colocando los «papeles» en la biblioteca. Solo restaba agradecer los servicios prestados a Requeno, pagarle su trabajo (los 100 pesos desembolsados por el duque de Villahermosa, sobrino de José Pignatelli, íntimo amigo de Requeno) y, si aparecía por Zaragoza, devolverle los «papeles».

Durante el otoño de 1797 se le giran los cien pesos al exjesuita aragonés, «en señal de gratitud por el escrito de la pintura del Encausto», pues en la Junta General del 5 de enero de 1798, el regente José María Puig de Samper, director de la Aragonesa en 1797, comunica la noticia de que el señor Requeno le había escrito una carta desde Bolonia, con fecha del 26 de noviembre de 1797, comunicándole que había recibido los 100 pesos, «reconociéndose sumamente favorecido por esta demostración, que promete publicarla oportunamente, y encarga al señor Puig que, entre tanto, dé, de su parte, las más expresivas gracias a nuestro Real Cuerpo»⁴⁷.

⁴⁵ ARSEA, L.R., A. 10-II-1797, f. 32.

⁴⁶ ARSEA, L.R., A. 20-X-1797, ff. 244-245.

⁴⁷ ARSEA, L.R., A. 5-I-1798, f. 4.

Requeno no se olvidó de agradecer directamente a la Aragonesa la gratificación, pues en la primera Junta General del mes de febrero de 1798, día 2, se lee la contestación de Requeno noticiando haber recibido los 100 pesos «con que le gratificó la Sociedad por la obra del encausto, dando las más expresivas gracias y ofreciéndose a la disposición de este Real Cuerpo»⁴⁸.

En septiembre nuestro abate regresa a Zaragoza. Transcurren más de dos meses (octubre-diciembre de 1798) de presencia activa de Vicente en la Aragonesa sin ninguna referencia al libro del encausto ni a su traducción, los cuales descansaban en la biblioteca, cuyo encargado, el chantre Jorge del Río, no sabía qué hacer con ellos.

En la Junta General ordinaria del 14 de diciembre de 1798, con asistencia del jesuita de Calatorao, «se acordó pasar al señor Requeno su obra y traducción del Encausto, a fin de que se sirva ponerla corriente. Y existiendo en la biblioteca, quedó encargado el señor bibliotecario de entregarla»⁴⁹. En la junta de la semana siguiente, 21 de diciembre, «el señor Del Río dio cuenta de haber entregado al señor Requeno su obra y traducción del Encausto, como se acordó en la última Junta General»⁵⁰.

Como todas las colaboraciones no aceptadas, la traducción del abate aragonés terminó con la devolución del original manuscrito a su autor, razón por la que es inútil buscarla en el archivo de la Económica Aragonesa. No sabemos si cuando volvió a ser expulsado en marzo de 1801 se la llevó consigo a Italia (como hizo con casi todos sus manuscritos) o la dejó en Zaragoza en la casa de sus hermanos donde se alojaba.

La justificación, «a fin de que se sirva ponerla corriente», tiene todos los síntomas de ser una fórmula de cortesía, bien de la Junta General o bien del secretario de la Aragonesa, Diego de Torres, al redactar la resolución. No tenía ningún sentido seguir adelante con la publicación de la traducción de la edición de 1784, cuando existía la de 1787, mejorada y ampliada, y cuando Pedro García de la Huerta había publicado en castellano sus *Comentarios*, en los que se recogía lo esencial de las ideas y experimentos de Requeno, con un sentido mucho más didáctico, que era lo que le interesaba a la Aragonesa.

El interés de la Real Sociedad Aragonesa por el nuevo método de pintar, redescubierto por Requeno, era esencialmente práctico y para ofrecerlo a los alumnos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, una de sus creaciones favori-

⁴⁸ ARSEA, L.R., A. 2-II-1798, f. 28.

⁴⁹ ARSEA, L.R., A. 14-XII-1798, f. 253.

⁵⁰ ARSEA, L.R., A. 21-XII-1798, f. 254.

tas, fundada en 1792 como continuación de la Escuela de Dibujo de la Aragonesa. Los directivos y sostenedores de ambas eran los mismos personajes.

Curiosamente es el chantre Jorge Del Río, quien había sido encargado de revisar la traducción junto con Meléndez Valdés en la junta de 12 de junio de 1790, el que después de más de siete años de rodar el libro por las manos de los socios más eruditos de la Aragonesa, el que finiquita la cuestión, por la más convincente de las razones, la aparición de una edición posterior muy mejorada. Nada pudieron hacer para adaptar la obra al lector español los profundos conocimientos jurídicos de don Arias Antonio Mon y Velarde, que lo intentó hasta junio de 1790, ni el arcediano de Aliaga, Antonio Arteta, ni el chantre Jorge Del Río, ni el gran conocedor de la Antigüedad y de las Artes, el poeta y filólogo Juan Meléndez Valdés, ni el catedrático de prima de cánones Ladeo Lasarte, ni el pintor Alejandro Lacruz, ni otros muchos que lo intentaron. No bastaba con saber italiano, había que tener un profundo conocimiento de cultura clásica, de técnicas pictóricas y, sobre todo, afición para restaurar una manera de pintar bastante poco definida. Además, era necesaria mucha paciencia para experimentar a cada momento los titubeantes pasos de la técnica recién instaurada con infinidad de ensayos. A pesar del espíritu experimentalista de los ilustrados, más acusado en los hombres de la Aragonesa, nadie fue capaz en más de doce años (1786-1798) de extraer un método encáustico suficientemente didáctico que pudiese ser aplicable metodológicamente en las aulas de la Escuela de Dibujo de la Aragonesa, primero, y en las de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, después. Quizá esta incapacidad, insuperable, de la Aragonesa, para encontrar la operatividad de esta técnica pictórica, es la piedra de toque que estaba anunciando de manera clara el fracaso del encausto frente al óleo.

Por otra parte, ya no era necesaria la traducción, porque los *Comentarios* de García de la Huerta resumen y mejoran los aspectos prácticos de la segunda edición de la obra de Requeno (1787), que es la mejor. Arteta, cuando presenta la obra de García de la Huerta a la Junta General de la Aragonesa, sólo hace referencia al aspecto positivo de la comparación entre ambas: «a seguida de esto presentó el Libro de García de la Huerta, que corrobora la importancia de la obra del señor Requeno», pero elude la consecuencia lógica de que nadie, en su sano juicio, iba a emprender la edición de la traducción del libro del abate aragonés después de publicado el de García de la Huerta, que es un resumen (con reproducción literal de páginas enteras) y complemento del de Requeno, como se puede comprobar al hacer una somera comparación entre ambos.

REQUENO ACADÉMICO DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE NOBLES Y BELLAS ARTES DE SAN LUIS DE ZARAGOZA Y EL CUADRO AL ENCAUSTO, *ALEGORÍA DE LAS TRES BELLAS ARTES EXALTANDO A LA REAL ACADEMIA DE NOBLES Y BELLAS ARTES DE SAN LUIS*, DE FRAY MANUEL BAYEU⁵¹

La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis fue la heredera de la Escuela de Dibujo de la Aragonesa, por lo que el vínculo entre ambas instituciones era muy estrecho y sus miembros eran comunes. Era lógico que retornado a Zaragoza, Requeno, afamado estudioso de las Artes grecolatinas, fuese nombrado miembro de dicha Academia de San Luis.

No sabemos exactamente cuándo el jesuita aragonés fue nombrado Académico de Honor, si bien parece que lo fue el 7 de agosto de 1799⁵². Según los Estatutos de 1792 (est. VIII) solo podían ser nombrados académicos de honor personas que manifestasen su amor a las artes y fuesen celosas del bien público. Tenían los derechos y obligaciones de cargos directivos.

Requeno asistió a cinco juntas ordinarias de la Academia de San Luis: el 1 de diciembre de 1799; y cuatro en 1800: 9 de febrero, 1 de junio, 3 de agosto y 2 de noviembre.

Solo en la primera junta ordinaria a la que asiste, la del 1 de diciembre de 1799, Requeno tiene protagonismo, pues regala a la Academia un cuadro pintado al encausto sobre tabla por fray Manuel Bayeu, «obra de su propia invención», titulado *Alegoría de las tres Bellas Artes*, en cuyo dorso leemos, al parecer en letra del propio Manuel Bayeu: «Segundo ensayo de Pintura a la Encaustica, según la instrucción y método que a dado el Abate Don Vicente Requeno a Fray Manuel Bayeu. Año 1799. Cartuja de las Fuentes» [fig. 2]. Fijémonos en esta Junta por ser la más importante contribución de Requeno a la Academia de San Luis.

El acta dice textualmente:

En 1.º de diciembre de 1799 se celebró junta ordinaria de la Real Academia de San Luis con asistencia de los señores don Juan Martín de Goicoechea, vice-presidente, don Martín Zapater, vice-consiliario, los señores don Antonio Ranz Romanillos y don Vicente Requeno, académicos de honor, y los profesores don Manuel Ynchauste y don Francisco Rocha. [...]

⁵¹ ASTORGANO, A., «El abate Vicente Requeno y Vives en la Real Sociedad Económica Aragonesa», *op. cit.*, pp. 70-71.

⁵² Archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (ARABASL), *Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Zaragoza con el título de San Luis, y relación de los premios que distribuyó en 25 de agosto de 1801*, Zaragoza, en la Oficina de Medardo Heras, p. CXXXI.

El señor don Vicente Requeno presentó un oficio, que fue leído, regalando a la Academia un cuadro al encausto de pincel del profesor fray Manuel Bayeu, religioso cartujo [...]. Y vista por la junta ordinaria, se acordó hacer oficio de gracias al señor Requeno que, estando presente, expuso las admitía sin necesidad de que se le escribiese de oficio⁵³.

El oficio de Requeno, al que se hace referencia en el acta, decía:

Sabiendo cuánto aman Vuestras Señorías los progresos de las tres nobles Artes a que presiden en este Reino [Aragón], he creído de mi obligación presentar a Vuestras Señorías y regalarles un cuadro al encausto de pincel, en que el profesor fray Manuel Bayeu, de su propia invención, ha expresado con nobleza la Escultura que sincla (sic cincela) en mármol las armas de Aragón; la Pintura que dibuja con pincel el blasón de este Real Cuerpo [Academia de San Luis] al dictado de Minerva; y la Arquitectura, que toma las medidas para la formación de sus planes, con la Aritmética y Consejo, que le están vecinos. La novedad del método y su agradable ejecución podrían excitar, con el tiempo, a los más hábiles jóvenes a la cultivación de la pintura al encausto, que fue de tanto honor a los griegos y que no sería de menor a los aragoneses, si, como ellos, la cultivasen.

Suplico a Vuestras Señorías se dignen recibir este pequeño obsequio con la consideración al mérito de quien ha trabajado el cuadro [fray Manuel Bayeu], pues yo no tengo otro en este asunto que el de cumplir con la obligación que me imponen, como a académico, los reales estatutos de solicitar los adelantamientos de las tres nobles artes en Aragón⁵⁴.

Vemos que la dedicación de Requeno al procedimiento pictórico del encausto no se redujo a sus análisis de «laboratorio», sino que impulsó en Zaragoza, a su vuelta de Italia, obras concretas según su método, como la *Alegoría de las tres Bellas Artes* de fray Manuel Bayeu. Se deduce que Requeno desde su llegada a Zaragoza, lejos de desanimarse por el fracaso de la traducción de su libro sobre el encausto, se preocupó en interesar a los pintores locales en su nueva técnica pictórica, siendo el hermano de los Bayeu uno de ellos.

Esta estrecha colaboración de Requeno y Manuel Bayeu, solo atisbada por Calvo Ruata («seguramente no será casual la coincidencia cronológica de estos últimos episodios [la presencia de Requeno en Zaragoza] con la realización del cuadro por Bayeu, aunque desconozco detalles al respecto»), es lo único que le falta para que su comentario sea perfecto⁵⁵.

⁵³ ARABASL, *Segundo cuaderno de borradores que da principio en enero de 1798*. Caja 1. Sin foliar.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Agradecemos al doctor don José Ignacio Calvo Ruata el habernos facilitado toda la información de que disponía sobre este cuadro, contenida en su inédita tesis doctoral, *Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu* (Zaragoza, 1998).



Fig. 2: Fray Manuel Bayeu, *Alegoría de las tres Bellas Artes exaltando a la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, encausto sobre tabla, 1799. Colección de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza. Pintura al encausto, ejecutada por Fray Manuel Bayeu, pero supervisada y presentada por Requeno como trabajo de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis (Zaragoza).

CONCLUSIONES SOBRE LAS CONSECUENCIAS DE FALLAR LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE LOS *SAGGI PITTORI* DE REQUENO

Hay una serie de circunstancias y causas que a lo largo de estos dos últimos siglos han ido oscureciendo la paternidad de Requeno sobre la restauración de la pintura grecorromana, que han llevado a que en la actualidad la memoria histórica del abate aragonés presente muchísimos más olvidos que pervivencias.

Si en 1786 la Real Sociedad Económica Aragonesa hubiese logrado publicar la traducción de los *Saggi* de 1784, al oportunista y compañero de sotana ignaciana Pedro García de la Huerta no se le habría ocurrido escribir sus *Comentarios de la pintura encáustica al pincel*, que publicará en 1795, dedicados a Godoy, siendo desde entonces la referencia en España de esta técnica pictórica, tanto de los eruditos como de los prácticos.

Esta confusión, siempre en demérito de la memoria histórica de Requeno, persiste hasta la actualidad y lleva a numerosos equívocos de todo tipo. Así, el cuadro la *Alegoría de las tres Bellas Artes* de fray Manuel Bayeu se suele exhibir como dedicado a la Sociedad Económica Aragonesa, aunque en realidad lo fue a la Academia de San Luis.

Ningún crítico ha leído y confrontado los cuatro escritos que Requeno publicó sobre el encausto (1784, 1785, 1787 y 1806), ni siquiera los más serios, como Manuel Huertas Torrejón o Juan A. Calatrava, quien se basa exclusivamente en la edición veneciana de 1784, despachando la ampliada de Parma (1787, no 1795) en dos líneas con un error de fecha repetido, lo que demuestra que no manejó dicha edición⁵⁶.

De Calatrava toma la información Úbeda de los Cobos para el capítulo dedicado a «La pintura encáustica», con el agravante de atribuirle a García de la Huerta dos manuscritos inequívocamente de Requeno⁵⁷, conservados con su expediente de censura en el Archivo de la Real Academia de San Fernando (*Libro de las formas de todo género de pintura y Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los Griegos: y sobre la monocromía, o de un solo color*), breve, pero perfectamente enmarcados por Esperanza Navarrete⁵⁸.

No es de extrañar que Úbeda meta a Requeno y a García de la Huerta en el mismo saco de los críticos o aficionados que pueblan este periodo de la historia del arte español, cuando los aficionados se sintieron con pleno derecho a opinar en materias artísticas. Sin embargo, hay una diferencia clara, pues Requeno se documentó toda su vida intensamente en el mundo grecolatino en un plan global de restauración del mismo, nada ocasional u oportunista, como es el caso de García de la Huerta, mucho menos lector de los clásicos grecolatinos, que todo lo que sabía del encausto era lo que había leído en Requeno, pero que supo venderlo como corregido y original a Godoy y a los académicos de San Fernando. Postura radicalmente distinta a la del abate aragonés, quien dejaba

⁵⁶ CALATRAVA, J.A., «Los ilustrados españoles y la pintura de los antiguos», *op. cit.*, p. 316.

⁵⁷ Ambas obras se conservan en el Archivo de la Real Academia de Bellas de Artes San Fernando, manuscritas y sin fecha, pero de 1799, con la signaturas ARABASF, 3-308-6 y ARABASF, 3-308-7, respectivamente. Ambos textos han sido reproducidos y estudiados en ASTORGANO ABAJO (coord.), *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Colección Humanidades, n.º 111, pp. 678-895.

⁵⁸ NAVARRETE, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 439-441.

que le plagiasen sus investigaciones ante la indignación de sus amigos, como Juan Francisco Masdeu⁵⁹.

Lo curioso es que después de dos siglos se arrastran en España las consecuencias del fracaso de la traducción del tratado sobre el encausto de Requeno. Huertas Torrejón, al historiar el encausto⁶⁰, le reconoce al abate aragonés la paternidad del genuino método de la técnica del encausto grecolatino⁶¹. Más adelante afirma que «la obra de Requeno dio lugar a que otro estudioso español, Pedro García de la Huerta, publicase la obra *Comentarios de la pintura encástica del pincel*, que es, en realidad, fruto de un minucioso estudio de la obra de Requeno, pero a modo de comentario crítico de ésta, ampliando y enriqueciendo multitud de datos a la vez que concreta las mejoras propuestas por él mediante la exposición de los métodos que había sometido a experimentación»⁶².

Huertas Torrejón concluye reconociendo, en el año 2010, que García de la Huerta es la referencia del encausto en España, por no existir una traducción de la obra de Requeno⁶³. Lo llamativo es que Huertas Torrejón no sigue al abate aragonés en la exposición de los tres métodos de pintura encástica (pintura a la cera encástica en caliente, pintura a la cera encástica en frío con pasta de cera y resina, y pintura a la cera encástica en frío con pasta de cera jabonosa), sino a Pedro García de la Huerta, por no «existir ninguna traducción en castellano, ni antigua ni moderna» de la obra de Requeno.

En conclusión, la memoria histórica del abate aragonés («italiano», según no pocos libros extranjeros) continúa lastrada por la fallida traducción castellana de su tratado sobre el encausto, que no solo le ha acarreado perjuicios en el campo artístico sino también en su reconocimiento en Aragón, donde se implicó intensamente en el programa reformista de los Amigos del País de la Económica Aragonesa los dos años y medio (septiembre de 1798-marzo de 1801) que pudo residir en España, y para cuya Escuela de Dibujo vertió al castellano su tratado sobre la encástica, tan pronto como la sociedad italiana empezó a experimentar su utilidad (1785).

⁵⁹ MASDEU, J.F., *Requeno, il vero inventore delle piu utile scoperte della nostra età. Regionamento di Gianfrancesco Masdeu letto da lui nel 1804 in una Adunanza di Filosofia*, Roma, Perego Salvioni, 1806.

⁶⁰ HUERTAS TORREJÓN, M., *Materiales, Procedimientos y Técnicas Pictóricas II. Soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete*, Madrid, Akal Ediciones, 2010, vol. II, pp. 258-293.

⁶¹ *Ibidem*, p. 258.

⁶² *Ibidem*, pp. 258-259.

⁶³ *Ibidem*, p. 259.

BUSCANDO ESTRATEGIAS PARA ESCLARECER PERSONALIDADES ARTÍSTICAS EN ARAGÓN EN TIEMPOS DE GOYA

JOSÉ IGNACIO CALVO RUATA¹

(Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza)

Resumen. Primera aproximación a los resultados obtenidos en la puesta en marcha de una metodología atribucionista para el estudio de la pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII, consistente en localizar, fotografiar y comparar el mayor número posible de obras que respondan a esos parámetros. Se pretende avanzar en la delimitación de las personalidades artísticas activas en el periodo, buena parte de ellas casi desconocidas, así como en el afloramiento de numerosas obras que todavía permanecen inéditas. Se ilustra el método con pinturas atribuidas a José Luzán, Juan Andrés Merklein, Braulio González, Francisco Bayeu, José Stern y dos artistas anónimos.

Palabras clave. Bayeu Subías, Francisco; González Lobera, Braulio; Goya Lucientes, Francisco; Luzán Martínez, José; Merklein, Juan Andrés; Pintura barroca española; Pintura barroca aragonesa; Stern, José.

Abstract. This is the first approach to the results got in the setting about an attributing methodology given to the study of the Aragonese painting in the second half of the Eighteenth century, which consists of find, photograph and compare so many works as possible about those parameters. It is tried to progress in the delimiting of artistic figures that were on active service in this period, to a large extent almost unknown, as well as in the outcropping of quite a lot of works still unknown. The method is illustrated through paintings that are attributed to José Luzán, Juan Andrés Merklein, Braulio González, Francisco Bayeu, José Stern and two anonymous artists.

Keywords. Aragonese Baroque painting; Bayeu Subías, Francisco; González Lobera, Braulio; Goya Lucientes, Francisco; Luzán Martínez, José; Merklein, Juan Andrés; Spanish Baroque painting; Stern, José.

¹ ignacalvo@telefonica.net

Las investigaciones realizadas a lo largo de los años sobre la pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII han aportado abundantes datos particulares acerca de obras y artistas, numerosas noticias documentales, varios estudios monográficos y algunas visiones sintéticas de carácter general. Los progresos realizados son importantes pero no mitigan la terca realidad de que siendo larga la nómina de pintores que estuvieron activos en Aragón durante el periodo señalado, es muy poco lo que sabemos de la mayor parte de ellos; además de que son muchas las obras, centenares, de las que no sabemos casi nada, carecen de paternidad o son totalmente inéditas.

Ante esta realidad me propuse poner en marcha una nueva vía de conocimiento que permitiera conformar una visión panorámica de la realidad material del patrimonio pictórico existente en la Comunidad de Aragón correspondiente, en términos cronológicos flexibles, a la segunda mitad del siglo XVIII. La metodología consta, en pocas palabras, de dos fases. La primera, localizar toda pintura supuesta del siglo XVIII que sea susceptible de ser hallada en colecciones eclesiásticas, institucionales y particulares de Aragón, debiendo ser cada una de ellas atentamente inspeccionada, anotados sus pormenores y fotografiada en conjunto y en detalle. La segunda, visionar sistemática y repetitivamente todas las fotografías obtenidas a la búsqueda de cualquier conexión que seamos capaces de descubrir entre las obras, con el fin principal de intentar agruparlas por analogías formales y delimitar el mayor número posible de personalidades estilísticas, tengan o no nombre. Dado que la empresa que se propone es de gran envergadura y son muchas las dificultades a salvar, se hace necesario parcelarla en fases o en demarcaciones territoriales².

Nuestra propuesta metodológica, basada en la práctica atribucionista, no es nueva, ni tampoco pretende ignorar la importancia de las fuentes documentales. Muy al contrario, a partir de las noticias históricas probadas y teniendo presente todo el bagaje historiográfico que poseemos, aspira a salvar algunas de las lagunas que a día de hoy oscurecen nuestro campo de estudio, en la confianza de que las investigaciones futuras irán aportando nuevos datos que certifiquen o enmienden las conclusiones que vayamos sacando. Aspira a ser, por utilizar un símil, un cemento que trata de cerrar fisuras. Si en unos casos será provisional o en otros permanente,

² Puse en marcha esta metodología con motivo de la Ayuda a la Investigación que sobre el tema *Sistematización de la pintura en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII* me fue concedida en el año 2009 por la Fundación Goya en Aragón. Los primeros resultados se reunieron en un trabajo inédito (2010) que se encuentra depositado en la sede de dicha Fundación, a la cual agradezco su patrocinio.

el tiempo lo dirá; no hay que olvidar que el atribucionismo es muy sensible a errores y requiere buenas dosis de humildad y disciplina en su aplicación.

A partir de una breve selección de ejemplos, me propongo ahora mostrar de forma práctica la utilidad del método. Lo haré mediante la adjudicación de una serie de obras a los supuestos artistas que las crearon, unos bien conocidos y otros todavía en el anonimato o en trance de aflorar. Se advierte de que solo se dan indicaciones cronológicas en aquellas obras en las que hay motivos para fundarlas. El resto de ellas, o en su mayoría, podemos datarlas vagamente dentro de la horquilla delimitada por el tercer cuarto del siglo XVIII.

JOSÉ LUZÁN (ZARAGOZA, 1710-1785)

Es de los artistas que cuenta con un catálogo más extenso³, lo que no obsta para que sigan aflorando nuevas obras que pueden serle cómodamente atribuidas gracias a su peculiar estilo de tono melifluido, anatomías agitadas, ojos abultados y colorido agradable, muy imbuido del gusto rococó.

Bautismo de Cristo en el Jordán [fig. 1]

96 x 73 cm.

Óleo/lienzo.

Museo Diocesano de Zaragoza.

Lienzo de dimensiones reducidas, en muy buen estado de conservación, que se encontraba en la iglesia de San Gil de Zaragoza, sin que podamos precisar su origen. Destinado al Museo Diocesano en 2011. Basta un golpe de vista para apreciar la mano incuestionable de Luzán. Es significativa la comparación de la figura de San Juan Bautista con la del mismo personaje en la *Inmaculada con santos* del Santuario de la Virgen de la Oliva de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), obra firmada en 1781.

San Antonio Abad

96 x 228 cm (marco incluido).

Santo Tomás de Aquino [fig. 2]

100 x 224 cm (marco incluido).

Óleo/tabla.

Iglesia parroquial de San Pablo, Zaragoza.

³ ANSÓN NAVARRO, A., *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987.

Pareja de frontales de altar que se hicieron para sus respectivos retablos de las mismas dedicaciones que se sitúan lateralmente en la capilla de la Dolorosa. La intensa suciedad y el oscurecimiento de barnices que padecen no permiten apreciarlos adecuadamente, lo que no impide reconocerlos como obras de Luzán. La comparación de la figura de Santo Tomás con la de San Pedro Arbués pintado en las puertas del armario del tesoro de la Seo de Zaragoza (1757) es elocuente en cuanto a las semejanzas en el tratamiento fisonómico y en el lenguaje gestual. Los dos frontales fueron adosados a retablos preexistentes puesto que el de San Antonio Abad se data hacia 1710 y el de Santo Tomás hacia 1730-1735⁴.

La Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán [fig. 3]

257 x 173 cm.

Óleo/lienzo.

Ca. 1770.

Iglesia parroquial de Muel (Zaragoza).

En su función original, mediante unas guías, era lienzo corredero del retablo situado en la cabecera de la nave del Evangelio del templo. Subido hacía de escena principal y bajado quedaba oculto, dejando a la vista una hornacina con la imagen escultórica titular, también dedicada a la Virgen del Rosario. Este efecto escenográfico, de neto carácter barroco, puede verificarse en otros retablos como el de la capilla de San Francisco de Borja de la iglesia del Seminario de San Carlos de Zaragoza. El mecanismo de desplazamiento llevaba muchos años atascado, con el lienzo recogido, razón por la que posiblemente ha pasado hasta ahora inadvertido para la crítica, a pesar de ser una de las obras de mejor calidad del artista, comparable a la *Aparición de la Virgen con el Niño a San José de Calasanz* de la iglesia de la Escuelas Pías de Zaragoza (1761), pintura con la que, por otro lado, presenta interesantes analogías en cuanto a las figuras protagonistas. El retablo lleva una inscripción que permite la datación ajustada del lienzo: *SE HIZO, Y DORO a DEVOZION, Y ESPENSaS DEL LIZ.^{do} D.ⁿ JOSEPH GIL, Y ARMaLER NATURaL, Y VICaRIO DE ESTA YGLEsIA PARROqUIAL. AÑO DE 1770.*

Virgen del Pópulo [fig. 4]

97,5 x 80 cm.

Óleo/lienzo.

Iglesia parroquial de San Pablo, Zaragoza.

⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, Granada, Ministerio de Cultura, 1983, t. I, pp. 266-267 y 301-302.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 1: José Luzán (atribución), *Bautismo de Cristo en el Jordán*, óleo sobre lienzo. Museo Diocesano de Zaragoza. Fig. 2: José Luzán (atribución), *Santo Tomás de Aquino* (detalle), óleo sobre tabla. Iglesia parroquial de San Pablo, Zaragoza. Fig. 3: José Luzán, *La Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán*, óleo sobre lienzo. Iglesia parroquial de Muel (Zaragoza). Fig. 4: Círculo de José Luzán, *Virgen del Pópulo*, óleo sobre lienzo. Iglesia parroquial de San Pablo, Zaragoza.

Siendo Luzán una figura fundamental en la formación de los jóvenes artistas de Zaragoza entre las décadas de los años cincuenta y ochenta del siglo XVIII, no es de extrañar que encontremos un buen número de obras en las que se reconoce su manera pero que no parecen de su mano. Es el caso de la presente obra, de rostros y sentido del color luzanescos, pero que acusa una rigidez en las figuras que no corresponde al maestro. Iconográficamente sigue los modelos al uso de su advocación.

JUAN ANDRÉS MERCLEIN (ANHOLT-ISSELBURG, ALEMANIA, CA.1726-ZARAGOZA, 1797)

Es bastante escasa su obra cierta, conocida más por sus retratos, lo que dificulta la definición de su estilo. Un referente fundamental es la *Alegoría de la fundación de la Universidad Sertoriana*, documentada en 1768 (Museo de Huesca)⁵, en la que se aprecia su decidida tendencia a construir volúmenes netos, geometrizarlos, que generan, por ejemplo, paños típicamente acartonados. Su concepto de colorido, aunque pretendidamente dieciochesco, resulta un tanto mustio. Presenta rasgos muy peculiares como son los arcos ciliares marcadamente dibujados, prolongados en la línea de la nariz, los ojos almendrados, ciertos pequeños matorrales de hojas nítidamente recortadas sobre el fondo, y sobre todo, los tipos de rostros infantiles, en particular de los ángeles.

La Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana [fig. 5]

Óleo/lienzo.

Colegiata de Alcañiz (Teruel).

Aparatosa composición en aspa en cuyo centro geométrico se sitúa el Niño Jesús, que está acompañado de sus padres y abuelos maternos. Algunas figuras se resaltan mediante un tratamiento lumínico intenso. El cuadro está colgado en la capilla del Santísimo. El colorido es más brillante que el de los cuadros que siguen.

La huida a Egipto [fig. 6]

188 x 318 (marco original, dorado y rojo: 217 x 347 cm).

Óleo/lienzo.

Iglesia parroquial de Fuentes de Ebro (Zaragoza).

⁵ GARCÉS MANAU, C., «Quinto Sertorio, fundador de la Univesidad de Huesca. El mito sertoriano oscense», *Alazet. Revista de Filología*, 14 (monográfico dedicado a la Tradición Clásica en Aragón, coordinado por Rosa M.^a Marina Sáenz), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002, pp. 243-256.



Fig. 5



Fig. 7



Fig. 6

Fig. 5: Juan Andrés Merclein (atribución), *La Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, óleo sobre lienzo. Colegiata de Alcañiz (Teruel). Fig. 6: Juan Andrés Merclein (atribución), *La huida a Egipto*, óleo sobre lienzo. Iglesia parroquial de Fuentes de Ebro (Zaragoza). Fig. 7: Juan Andrés Merclein (atribución), *La Visitación*, óleo sobre lienzo. Real Seminario de San Carlos Borromeo, Zaragoza.

Composición en friso que presenta a las figuras de forma sucesiva y casi independiente, a lo largo del formato apaisado. Son característicos los rostros infantiles del Niño Jesús y de las cabecitas flotantes.

La Visitación [fig. 7]

184 x 139 cm.

Óleo/lienzo.

Real Seminario de San Carlos Borromeo, Zaragoza.

De formato elíptico al que se adaptan las figuras. Es ilustrativa la comparación de Zacarías, a la derecha, con el San Joaquín del cuadro de Alcañiz.

Santo Dominguito de Val

138 x 103 cm.

Óleo/tabla.

Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, Zaragoza.

Tabla que formó parte de un altar o retablo, como pone en evidencia el cerco semicircular superior dejado por la hornacina o encasamiento en que se alojaba. Representa al infante del coro de la catedral de Zaragoza que murió mártir clavado en una cruz en 1250 a manos de los judíos. Las fisonomías del santo y de los angelitos que lo flanquean son típicos modelos de Merklein. Recuerda a un grabado de Mateo González de 1793, que quizá se inspirara en esta pintura o en una similar.

BRAULIO GONZÁLEZ (1724-1802)

Como obras seguras de las cuales partir, pueden tomarse en consideración la *Asunción* pintada en las puertas del armario del dosel de la Seo de Zaragoza (1767)⁶ y el retrato de *Pedro Ric y Ejea*, encargado al artista por la Universidad Sertoriana de Huesca, firmado por él y acaso también realizada en torno a 1767, año de la muerte del retratado, que figura en la cartela del lienzo⁷. Den-

⁶ ANSÓN NAVARRO, A., «El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775)», en José Rogelio Buendía (com.), *Goya joven (1746-1776) y su entorno* —catálogo de exposición celebrada en el Museo Camón Aznar Zaragoza del 21 de noviembre al 20 de diciembre de 1986—, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1986, pp. 23-34, espec. p. 29.

⁷ CALVO RUATA, J.I., «Sarga del profeta Oseas», «Sarga del profeta Jeremías» y «Sarga del Padre Eterno», en María del Carmen Lacarra Ducay, Carmen Morte García y José Ignacio Calvo Ruata (com.), *Joyas de un patrimonio* —catálogo de exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza del 17 de mayo al 18 de julio de 1999—, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1999, pp. 253-267.

tro de un general espíritu tardobarroco, pone especial énfasis en hinchar las formas y hacer las figuras pesadas. Dota a sus personajes de anatomías corpulentas, manos grandes y huesudas y ojos desorbitados. Con estos recursos y mediante la exageración teatral de las poses, busca intensificar su expresividad, aunque con resultados más bien vacuos.

La Dolorosa [fig. 8]

48 x 37 cm.

Óleo/lienzo.

Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz, Zaragoza.

En un óvalo, busto de María, compungida por el dolor, simbólicamente representado por el puñal clavado en su pecho. Se sitúa en el banco del retablo de San Victorián. Es manifiesto que responde a la misma mano que el lienzo de *San Juan y Santa María Magdalena* del retablo del Santo Cristo de la misma iglesia, también atribuido a Braulio González⁸. Teniendo en cuenta que la Virgen María no figura en este último lienzo, que en el presente óvalo posa mirando hacia arriba y que han sido numerosos los intercambios que ha habido de elementos entre los retablos de la iglesia en que se encuentra, no sería de extrañar que inicialmente hubiera estado ubicado bajo dicho conjunto de la Crucifixión.

Nuestra Señora del Niño Perdido [fig. 9]

132,5 x 102 cm.

Óleo/lienzo.

Iglesia parroquial de Jaulín (Zaragoza).

Representación de la imagen que se venera en Caudiel (Castellón), acompañada por San Agustín y San Vicente Ferrer. Son muy características del pintor las facciones de los angelitos. Lleva una cartela con la inscripción: *N.ª S.ª/DEL NIÑO/PERDIDO*.

Tras una primera generación más bien mediocre de pintores tardobarrocos, a la que pertenecieron Luzán, Merclein y González, se abrió camino la generación más representativa, la que integró a los artistas de más valía, como fueron los Bayeu, Goya, Manuel Eraso y Diego Gutiérrez. Como repetidamente se ha dicho, fue una generación profundamente marcada en su juventud por la venida a Zaragoza desde Italia de Antonio González Velázquez para pintar la cúpula

⁸ FATÁS CABEZA, G. (director), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1982, p. 301.

sobre la Santa Capilla del Pilar (1752-1754), siendo portador de la plenitud del lenguaje artístico rococó que aprendió de su maestro Corrado Giaquinto, lo que convirtió a esos jóvenes pintores en entusiastas giaquintistas.

FRANCISCO BAYEU (ZARAGOZA, 1734-MADRID, 1795)

Fue el más dotado de su generación. Se han perdido muchas obras documentadas de su etapa juvenil zaragozana, pero todavía perviven las suficientes para definir cómo era por entonces su estilo personal. Un espléndido referente es la *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza*, firmada y fechada en 1760 (National Gallery, Londres)⁹, caracterizada por la pincelada nerviosa, las formas quebradas, la agitación compositiva, la profusión de efectos lumínicos que desmaterializan la escena y, sobre todo, las delicadas combinaciones de suaves tintas de gamas frías y cálidas. Cualidades que no están reñidas con una manifiesta sensibilidad para dotar a sus personajes de honda humanidad y verosimilitud. Siendo Bayeu un pintor bien conocido, valorado y cotizado, se diría que ya no es fácil dar con nuevas obras suyas; pero recientes hallazgos demuestran que no es así.

La Asunción de la Virgen a los Cielos [fig. 10]

101 x 91 cm.

Óleo/lienzo.

Ca. 1755-1760.

Convento de N.^a S.^a del Pilar (antes de Santa Inés), MM. Dominicas, Zaragoza.

Allende la impresión que produce un primer vistazo al cuadro, el examen más detenido revela que su aspecto tosco se debe en realidad a los profusos repintes que ha sufrido, los que seguramente ocultan graves deterioros de la policromía original. Además, parece que el formato original era ovalado. No obstante, todavía se advierte en las figuras de los dos ángeles mancebos que flanquean a María la ligereza de pincelada y el uso de tonalidades propias de Bayeu. Dichos ángeles resultan muy similares, respectivamente, al que ciñe el cinturón de castidad al *Santo Tomás de Aquino* del colegio Cardenal Xavierre de Zaragoza, y al arcángel Rafael del retablo de los Sagrados Corazones de la iglesia de San Felipe de Zaragoza. Todas estas obras son, seguramente, anteriores a 1760.

⁹ HELSTON, M. (com.), *Painting in Spain during the later eighteenth century*, Londres, National Gallery Publications, 1989, pp. 38-39.



Fig. 8



Fig. 9

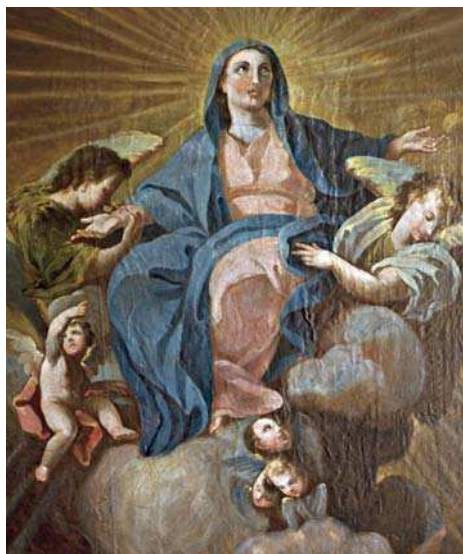


Fig. 10



Fig. 11

Fig. 8: Braulio González (atribución), *La Dolorosa*, óleo sobre lienzo. Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz (Zaragoza). Fig. 9: Braulio González (atribución), *Nuestra Señora del Niño Perdido*, óleo sobre lienzo. Iglesia parroquial de Jaulín (Zaragoza). Fig. 10: Francisco Bayeu (atribución, muy repintado), *La Asunción de la Virgen a los Cielos*, óleo sobre lienzo. Convento de N.ª S.ª del Pilar (antes de Santa Inés), MM. Dominicás, Zaragoza. Fig. 11: José Stern (atribución), *Alegoría de la Caridad*, detalle del monumento de Semana Santa de la Colegiata de Bolea (Huesca).

Santa Bárbara

168 x 114 cm.

Óleo/lienzo.

Ca. 1770.

Iglesia parroquial de Aldehuela de Liestos (Zaragoza).

Figura de cuerpo entero, en primer plano, con los atributos de la palma, la custodia y, al fondo, la torre. La inesperada aparición de este lienzo, de gran calidad, en la pequeña y remota localidad de Aldehuela de Liestos parece encontrar sentido en el hecho de que por aquellos años era señor del lugar Juan Antonio Remírez de Baquedano, mayordomo de Carlos III y primer caballero de la princesa de Asturias, María Luisa de Borbón. Él y Bayeu coincidieron, por lo tanto, en el real servicio. En 1767 se concluyó la construcción de la nueva iglesia de Aldehuela bajo el patrocinio de Remírez¹⁰. Al ser esta pintura posterior en varios años a la marcha de Bayeu a Madrid, se aleja de la bravura de su estilo más temprano, atemperado por el clasicismo mengsiano y las calidades nacaradas. Pero sigue palpitando la vivacidad en sus personajes, como se aprecia en las dos cabecitas de ángeles que flotan junto a la santa, repitiendo literalmente el mismo modelo utilizado para una *Inmaculada* que pertenecía a la colección Afinsa de Madrid¹¹. La figura de Santa Bárbara parte del mismo modelo que una *Santa mártir* de la que ahora constan tres versiones. La primera (Colección Diputación Provincial de Zaragoza, NIG 72) fue posiblemente realizada por Antonio González Velázquez¹², quizás a partir de una creación de Giaquinto. Las otras dos (Arzobispado de Zaragoza y colección particular de Zaragoza) pu-

¹⁰ Véase el folleto *Restauración de los lienzos de La Anunciación y Santa Bárbara. Aldehuela de Liestos*, s.l., s.a., editado en 2009 por la Escuela-Taller «Blasco de Grañén», y redactado en sus aspectos histórico-artísticos por Ana Lacarta Aparicio, Javier García-Aráez Martín-Montalvo, Lorena Menéndez Zapata y José Ignacio Calvo Ruata.

La pintura fue dada a conocer en exposición pública en 2011. Véase CALVO RUATA, J.I. (com.), *Joyas de un Patrimonio IV. Restauraciones de la Diputación Provincial de Zaragoza (2003-2011)* —catálogo de exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza del 17 de marzo al 22 de mayo de 2011—, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011, p. 94. El estudio más detallado en CALVO RUATA, J.I., «Santa Bárbara», en José Ignacio Calvo Ruata (coord.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 370-373.

¹¹ ANSÓN NAVARRO, A. (com.), *Francisco Bayeu. 1734-1795* —catálogo de exposición celebrada en el Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar» de Zaragoza del 18 de abril al 19 de mayo de 1996—, Zaragoza, Ibercaja, 1996, pp. 146-147.

¹² <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/>

dieron surgir del círculo de Bayeu, de mano diferente cada una. Después Bayeu volvería sobre este modelo para hacer el cuadro de Aldehuela.

JOSÉ STERN

Es muy poco lo que hasta ahora se sabe de este pintor. Era de origen romano y se afincó en Huesca. Se ha documentado como obra suya el monumento de Semana Santa de la Colegiata de Bolea (Huesca), realizado en 1764 [fig. 11]¹³. Es artista de gran calidad, que está imbuido de un lenguaje tardobarroco italianizante, de cierto aire tiepolesco. El peculiar amaneramiento y gracia de sus figuras, las fisonomías de narices respingonas y, ante todo, la morbidez de las carnes, hacen que sea un pintor fácilmente reconocible. Sorprende lo avanzado de sus propuestas pictóricas para la temprana cronología que parecen tener algunas de sus obras, por lo que hemos de considerarlo un verdadero pionero en el medio oscense; no parece, sin embargo, que dejara huella visible en otros artistas.

Venida de la Virgen del Pilar

165 x 185 cm.

El milagro de Calanda

165 x 185 cm.

Óleo/lienzo.

Ca. 1764.

Museo Diocesano de Huesca.

Pareja de lienzos de tema pilarista que fueron realizados para la capilla de la Virgen del Pilar de la catedral de Huesca, fundada en 1764 en el espacio preexistente de una capilla anterior¹⁴. Eran conocidas desde mucho tiempo atrás, pero las atribuciones a Luzán, Manuel Bayeu o a Merklein que se han ido sucediendo son insostenibles¹⁵. La singularidad de su estilo fue la que me puso en

¹³ COSTA FLORENCIA, J., «José Stern, autor del monumento de Semana Santa de la ex-colegiata de Bolea», *Diario del Alto Aragón. Domingo*, 25 de octubre de 2009, p. 7.

¹⁴ ARCO GARAY, R., *La Catedral de Huesca. Monografía histórica arqueológica*, Huesca, 1924, p. 94.

¹⁵ ARCO GARAY, R., «El círculo de pintores aragoneses en torno a Goya», *Revista de Ideas Estéticas*, pp. 15-16, Madrid, 1946, pp. 379-415, espec. pp. 385-386. LACARRA DUCAY, M.C. y MORTE GARCÍA, C., *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, «Colección Básica Aragonesa», n.º 44, Zaragoza, Guara Editorial, 1984, pp. 114-117. ANSÓN NAVARRO, A., *El pintor...*, op. cit., p. 140.

alerta de que se trataba de un pintor anónimo al que había que desenmascarar. El hallazgo documental de Bolea ha desvelado el enigma.

San José de Leonisa

325 x 361 cm.

San Fidel de Sigmaringa [fig. 12]

325 x 361 cm.

Óleo/lienzo.

Ca. 1751.

Santuario de la Virgen de la Oliva, Ejea de los Caballeros (Zaragoza)¹⁶.

Pareja de lienzos en medio punto que formaron parte de la capilla dedicada a esos santos en el desaparecido convento de Capuchinos de Ejea de los Caballeros. Se terminó de acondicionar dicha capilla en 1751, tan sólo cinco años después de que ambos santos fueran canonizados¹⁷. Obras de gran aparato, cuya iconografía refleja distintos pormenores sobre la vida y martirio de los protagonistas.

Nuestra Señora del Rosario

259,5 x 138 cm.

Óleo/lienzo.

Ca. 1750-1760.

Iglesia parroquial de Las Pedrosas (Zaragoza).

Fue lienzo corredero que tapaba la hornacina central del retablo de la Virgen del Rosario, cuya titular es una imagen escultórica¹⁸. Es el mismo caso, por lo tanto, que el ya comentado de Luzán en Muel. Las pérdidas considerables de

¹⁶ Publicadas como obras atribuidas Juan Andrés Merclain: ALMERÍA, J.A., *et al.*, *El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, p. 127. GIL ORRIOS, A., «La iglesia barroca de Nuestra Señora de la Oliva de Ejea», en Nuria Asín García (coord.), *Comarca de las Cinco Villas*, col. «Territorio», n.º 25, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007, p. 237. Como obras anónimas, tras su restauración, en CALVO RUATA, J.I. (com.), *Joyas... Restauraciones...*, *op. cit.*, pp. 89-90. El estudio más desarrollado, ya atribuidas a Stern, en CALVO RUATA, J.I., «San José de Leonisa. San Fidel de Sigmaringa», en José Ignacio Calvo Ruata (coord.), *Joyas... Estudios, op. cit.*, pp. 353-357.

¹⁷ ABADÍA ÁLVAREZ, J.F., *Ejea de los Caballeros y su convento capuchino: 400 años de historia en común (1629-1948)*, Ejea de los Caballeros-Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas e Institución Fernando el Católico, 2010.

¹⁸ Pintura publicada por primera vez, como obra anónima, en CALVO RUATA, J.I. (com.), *Joyas... Restauraciones...*, *op. cit.*, p. 90. Estudiada como obra de Stern en CALVO RUATA, J.I., «Nuestra Señora del Rosario», en José Ignacio Calvo Ruata (coord.), *Joyas... Estudios, op. cit.*, pp. 359-363.

policromía que presentaba el lienzo, paliadas en la restauración mediante re-integraciones, dificultan pero no impiden reconocer las maneras pictóricas de Stern.

Frontal de altar con la Anunciación

197 cm de anchura.

Óleo/tabla.

Ca. 1760-1770.

Iglesia parroquial de Las Pedrosas (Zaragoza)¹⁹.

Además del lienzo corredero, Stern también se hizo cargo de la decoración pictórica del frontal de altar del retablo de la Virgen del Rosario (ahora intercambiado con el frontal del retablo mayor del mismo templo). Contiene una *Anunciación* enmarcada por una orla decorativa. Se conserva en estado más íntegro que el lienzo.

PINTOR ANÓNIMO DE FIGURAS INGENUAS

Bajo esta denominación agrupo una serie de obras que parecen deberse a un mismo artista. Se caracteriza por la aplicación muy desdibujada de la materia pictórica, a mitad de camino entre una factura intencionadamente deshecha y una cierta torpeza de ejecución. Los rostros, dotados de ojos rasgados con intensas pupilas oscuras, son muy peculiares. Domina un tono general de ingenuidad.

Venida de la Virgen del Pilar [fig. 13]

81 x 57 cm.

Óleo/lienzo.

Iglesia parroquial de Santa Engracia, Zaragoza.

Virgen del Pilar con San Pedro y San Gregorio Magno

34 x 30 cm.

Óleo/tabla.

Zaragoza, colección particular²⁰.

¹⁹ CALVO RUATA, J.I., *Ibidem*.

²⁰ Atribuida a Francisco Bayeu en BUESA CONDE, D. (com.), *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción* —catálogo de exposición celebrada en la Lonja de Zaragoza del 7 de octubre de 1995 al 7 de enero de 1996—, Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 206 y 227, cat. 75.

La Asunción de la Virgen a los Cielos [fig. 14]

81,5 x 59,5 cm (marco original rococó, tipo cornucopia: 149 x 94 cm)

Óleo/lienzo.

Iglesia de San Miguel de los Navarros, Zaragoza.

La Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana

104 x 73 cm.

Óleo/lienzo.

Convento de N.^a S.^a del Pilar (antes de Santa Inés), MM. Dominicas, Zaragoza.

Además de compartir todos estos cuadros los rasgos estilísticos ya señalados, encontramos particulares afinidades entre varias de sus figuras que son dignas de observar: rostro de la Virgen (iglesia de Santa Engracia) y rostro del ángel mancebo con azucena (iglesia de San Miguel); rostro del otro ángel mancebo (iglesia de San Miguel) y rostro del ángel niño en el ángulo superior derecho (Dominicas); rostros de San José (Dominicas), de Santiago (iglesia de Santa Engracia), de San Pedro (colección particular) y del varón apostólico central del grupo de la izquierda (iglesia de Santa Engracia). Los cuadros de la iglesia de Santa Engracia y de colección particular comparten un afín colorido alegre. No así ocurre con el cuadro de las Dominicas, de tonos mortecinos; por su parte, el de San Miguel parece bastante sucio y barrido, lo que distorsiona la percepción del colorido original. No obstante, estas diferencias cromáticas no hacen desistir de la idea de que detrás de todos estos cuadros se encuentra el mismo artista.

PINTOR ANÓNIMO DE TOQUE EMBORRONADO

Como en el caso anterior, en las siguientes pinturas se observan estrechas relaciones de parentesco que apuntan a un mismo artista de identidad desconocida. Trabaja con empastes insistentes, un tanto emborronados. Construye los rasgos fisonómicos con trazos arrastrados. Algunas de las pinturas que a continuación se reseñan han sido atribuidas a Goya, lo que no encuentra justificación formal a la hora de compararlas con la producción que se considera segura del maestro anterior a los años ochenta del siglo XVIII. Menos aún a la posterior. Como en el caso precedente, nos encontramos ante el reto de desvelar la identidad del verdadero responsable de estas obras.

Stella Matutina

24 x 41,5 cm.

Foederis Arca

24 x 41,5 cm.

Óleo/lienzo.

Colección particular.

Pareja de pinturas dedicadas a sendos títulos marianos de la Letanía Lauretana (Estrella de la Mañana y Arca de la Alianza). Publicadas como goyas bajo la hipótesis de que fueron hechas por el maestro como bocetos para unas bóvedas de la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, circunstancia a la que se supuso aludía una carta a Zapater de 1778²¹.

La Asunción de la Virgen a los Cielos

111 x 82 cm.

Óleo/lienzo.

Colección particular.

Fue también publicada como obra de Goya aduciéndose razones estilísticas, así como una supuesta mención a ella en una carta a Zapater que la situaría en 1781²².

Venida de la Virgen del Pilar [fig. 15]

103 x 72 cm.

Óleo/lienzo.

Museo Diocesano de Teruel.

El Museo de Zaragoza conserva una fotografía antigua, en blanco y negro, que se dio a conocer en 1995 como tomada de un boceto de Goya que no se habría conservado o que, de hacerlo, estaría en paradero desconocido, para el que se proponía una cronología en torno al año 1765²³. La realidad es que el cuadro o boceto en cuestión (o una versión prácticamente idéntica) sí que se conserva y pertenece a las colecciones del Museo Diocesano de Teruel. Al compararlos, despista el hecho de que la pieza reproducida en fotografía tiene formato elíptico, como si de un proyecto de pintura para bóveda se tratara, mientras que

²¹ TORRALBA SORIANO, F. y RINCÓN GARCÍA, W., *Dos bocetos de Francisco de Goya para la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza*, Monografías «Aragonia Sacra», n.º 5, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1992.

²² TORRALBA SORIANO, F., «Hipótesis sobre una obra de Goya», *Goya*, n.º 227, Madrid, 1992, pp. 258-264.

²³ ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, col. «Mariano de Pano y Ruata», n.º 10, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, pp. 48-49.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

Fig. 12: José Stern (atribución), *San Fidel de Sigüenza* (detalle), óleo sobre lienzo. Santuario de la Virgen de la Oliva, Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Fig. 13: Anónimo, *Venida de la Virgen del Pilar*, óleo sobre lienzo. Iglesia parroquial de Santa Engracia, Zaragoza. Fig. 14: Anónimo, *La Asunción de la Virgen a los Cielos*, óleo sobre lienzo. Iglesia de San Miguel de los Navarros, Zaragoza. Fig. 15: Anónimo, *Venida de la Virgen del Pilar*, óleo sobre lienzo. Museo Diocesano de Teruel.

el cuadro de Teruel es rectangular. Ahora bien, un análisis de detalle revela que son iguales, sin perjuicio de que en la época en que fue fotografiada estuviera parcialmente enmascarada para parecer elíptica y que la suciedad o las deficiencias de la toma fotográfica desvirtuaran el aspecto primigenio de la pintura. Actualmente, estando restaurada, se aprecian restos del cerco que se correspondía con ese formato oval, aunque no podemos ahora determinar si era debido a un repinte oscuro o a un elemento opaco (cartón o similar) que tapaba las zonas ocultas. De cualquier manera, el cuadro de Teruel, dotado de todos los elementos iconográficos al uso y de un rico paisaje, responde a las características formales descritas para nuestro artista anónimo.

Pentecostés

98 x 73 cm.

Óleo/lienzo.

Zaragoza, colección particular²⁴.

El aspecto general difiere notablemente de las anteriores obras debido al protagonismo cromático que aporta la imprimación rojiza, ostensiblemente a la vista, pero el tratamiento de las figuras se mantiene en sintonía con ellas.

NOTA FINAL

El objetivo principal de esta comunicación ha sido presentar el anticipo de una metodología de trabajo que está en fase de desarrollo. Las obras pictóricas reseñadas han sido elegidas de modo discrecional, con un fin meramente ilustrativo, adaptado al espacio disponible en estas páginas. No constituyen, por lo tanto, un catálogo al uso de obras inéditas que se sacan a la luz. Su estudio particular y detallado, junto con otras obras que han sido ya reconocidas y muchas más que faltan por reconocer, queda pendiente para ulteriores fases de la metodología en curso.

²⁴ Publicado en RINCÓN GARCÍA, W. (com.), *María, en el misterio de la Pasión* —catálogo de exposición organizada por el Ayuntamiento de Zaragoza, Ibercaja y la Junta Coordinadora de Cofradías de Semana Santa de Zaragoza, en la Lonja de Zaragoza del 16 de febrero al 19 de marzo de 2006—, Zaragoza, Ibercaja, 2006, pp. 244-245.

EL ESCULTOR JUAN ADÁN Y SU ENTORNO FAMILIAR

REBECA CARRETERO CALVO*

Resumen. Juan Adán Morlán (1741-1816) nació en Tarazona (Zaragoza) en el seno de una familia de artistas, como documentamos en este trabajo. Tras su estancia en el taller de José Ramírez de Arellano en Zaragoza, cuyas fechas hemos logrado acotar, viajó a Roma para completar su formación donde, sin duda, hubo de estar en contacto con el pintor Francisco de Goya. De regreso a España, trabajó en la catedral nueva de Lérida, encargo que se vio en la obligación de abandonar acusado de participar en el incendio que acabó con parte de su propia obra. En su marcha hacia Madrid pasó por su ciudad natal donde permaneció unos días para arreglar varios asuntos burocráticos que detallamos. Además, damos a conocer la única escultura de la que, de momento, tenemos constancia que llevó a cabo para un comitente asentado en tierras aragonesas.

Palabras clave. Juan Adán Morlán, Escultura, siglo XVIII, Tarazona, Zaragoza, Francisco de Goya, Catedral nueva de Lérida.

Abstract. Juan Adan Morlan (1741-1816) was born in Tarazona (Saragossa) in an artists' family, since we document in this work. After his stay in Jose Ramirez de Arellano's workshop in Saragossa, which dates we have managed to annotate, it travelled to Rome to complete his formation where, undoubtedly, it had to be in touch with the painter Francisco de Goya. On returning to Spain, it was employed at the new cathedral of Lerida, order that one saw in the obligation to retire accused of taking part in the fire that finished with part of his own work. In his march towards Madrid it happened for his natal city where it remained a few days to arrange several bureaucratic matters that we detail. In addition, we announce the only sculpture of which, at the moment, we have witness that it carried out for a constituent seated in Aragonese lands.

Keywords. Juan Adan Morlan, Sculpture, 17th century, Tarazona, Saragossa, Francisco de Goya, New cathedral of Lerida.

* Profesora Asociada del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Correo electrónico: rcc@unizar.es

La materialización de esta comunicación ha sido posible gracias a la financiación del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón y del Fondo Social Europeo otorgada al Grupo Consolidado *Patrimonio Artístico en Aragón* (H03) dirigido por la Dra. M.^a Isabel Álvaro Zamora, del que formamos parte.

El vacío en torno al escultor turiasonense Juan Adán Morlán (1741-1816) que ya lamentara Enrique Pardo Canalís en 1957¹, a día de hoy aún se encuentra por colmar. Antonio Ponz, contemporáneo del artista, le dedicaría amables pero escasas palabras en su *Viage a España*²; de hecho, no será hasta mediados del siglo XX, de la mano del propio Pardo Canalís, cuando se intente abordar su figura monográficamente³.

Al parecer, fue el canónigo y cronista de la ciudad de Tarazona José María Sanz Artibucilla quien localizó la partida de bautismo de Adán en el Archivo de la Parroquia de San Andrés de la catedral turiasonense e informó a Pardo, que la publicaría en 1951⁴. Por ella sabemos que recibió las aguas bautismales el 1 de marzo de 1741, que era hijo de Juan Adán y de Manuela Morlán y que sus padrinos fueron Antonio Ripa y Josefa Olloqui⁵.

A partir de aquí Pardo Canalís advierte la falta de información acerca de la familia y de los primeros años del escultor, desconocimiento que tratamos de paliar con esta comunicación.

Nuestro escultor nació en el seno de una familia arraigada en la ciudad del Queiles desde las primeras décadas del siglo XVII⁶ cuyos miembros pertenecían a gremios relacionados con el mundo de la construcción, fundamentalmente carpinteros, cerrajeros y albañiles. Pero, sin duda, su afición por la escultura la hubo de heredar de su padre, que llevó el mismo nombre y fue carpintero.

¹ PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *Seminario de Arte Aragonés*, VII-VIII-IX, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1957, p. 6.

² PONZ, A., *Viage a España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Imprenta de la viuda de Joaquín Ibarra, 1788, t. XIV, pp. 194-201; e *Ibidem*, 1791, t. XVI, pp. 181-182.

³ PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, pp. 5-63.

⁴ PARDO CANALÍS, E., *Escultores del siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, p. 159; y PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, p. 8.

⁵ Archivo de la Parroquia de San Andrés de Tarazona [A.P.S.A.T.], *Libro VIII de Bautismos (1711-1753)*, f. 118. Partida de bautismo publicada en PARDO CANALÍS, E., *Escultores del siglo XIX, op. cit.*, doc. III, 1, p. 159. Antonio José La Ripa, bautizado el 27 de junio de 1725, era hijo del escultor Domingo La Ripa o Larripa y de la difunta Josefa Blanque (A.P.S.A.T., *Libro VIII de Bautismos (1711-1753)*, f. 57). Domingo Antonio Larripa, hijo de Antonio Larripa y Juana La Fuente, vecinos de San Pedro de Siresa (Huesca), contrajo matrimonio con Josefa Blanque, hija de los turiasonenses Atilano Blanque y Antonia Salillas, el 20 de noviembre de 1709 (A.P.S.A.T., *Libro V de Matrimonios (1676-1710)*, f. 399 v.). Por su parte, Josefa Olloqui, como veremos, era la madre de Manuela Morlán y esposa en segundas nupcias de Domingo La Ripa.

⁶ El 5 de mayo de 1624 el cerrajero turiasonense Juan Adán firma como testigo de un testamento. En Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona [A.H.P.T.], Alonso Gutiérrez de Viña, 1624, ff. 173 v.-174 v. (Tarazona, 5-V-1624).

La presencia de tres turiasonenses homónimos y prácticamente coetáneos⁷ en la documentación parroquial y notarial de la ciudad de Tarazona y la numerosa ramificación de esta familia dificultan la labor de desentramar el árbol genealógico de nuestro escultor. Aparte de esto, en muchas ocasiones —y ésta es una de ellas—, existe la tradición de que el mismo nombre pase de generación a generación, así que hemos logrado averiguar que tanto el bisabuelo, como el abuelo y el padre del escultor Juan Adán Morlán se llamaban Juan. Por tanto, nuestro protagonista sería el cuarto Juan Adán de la familia.

Pese a esta dificultad, creemos estar en lo cierto al asegurar que su bisabuelo paterno fue el polvorista Juan I Adán [fig. 1]. Éste, viudo⁸, contrajo matrimonio en segundas nupcias con la doncella Josefa Tudela, hija de Miguel de Tudela y Esperanza de Sola, el 7 de enero de 1674⁹. La pareja engendró cinco hijos: Tomasa María Antonia¹⁰, Juan Antonio José Miguel¹¹, Miguel Matías¹²,

⁷ El segundo es el molinero Juan Adán, casado con Catalina Ruiz, que en 1682 dicta sus últimas voluntades (A.H.P.T., Atilano de Alzola, 1682, ff. 105-108) (Tarazona, 6-IV-1682). El tercer Juan Adán lo debemos identificar con el cerrajero que en agosto de 1711 firma como testigo de un poder en compañía del maestro cantero Pedro Pecina (A.H.P.T., José Barrios, 1711-1713, f. 78 v.) (Tarazona, 3-VIII-1711) y que un año después lo hace de una intimación (A.H.P.T., Rafael Sánchez, 1712, f. 244 v.) (Tarazona, 23-IX-1712). Margarita Ximénez, su esposa, dio a luz a siete hijos: Manuel Fermín —bautizado el 31 de mayo de 1712 (A.P.S.A.T., *Libro VIII de Bautismos (1711-1753)*, f. 5)—, Juan Silvestre —de quien fueron sus padrinos el día de su bautismo Juan Adán y Francisca Morlán, abuelos de nuestro escultor, el 31 de diciembre de 1720 (*Ibidem*, f. 37 v.)—, Margarita Cayetana —que recibió las aguas bautismales el 9 de agosto de 1722 (*Ibidem*, f. 45 v.)—, María Margarita —cristianada el 13 de septiembre de 1723 (*Ibidem*, f. 50)—, María Magdalena —bautizada el 25 de octubre de 1724 (*Ibidem*, f. 55)—, María Antonia —el 2 de junio de 1726 (*Ibidem*, f. 60 v.)— y Cosme Damián Miguel —el 27 de septiembre de 1727 (*Ibidem*, f. 66 v.)—.

⁸ Se había casado en primeras nupcias con Teresa Madruga que el 15 de septiembre de 1673, enferma, otorgaba su testamento (A.H.P.T., Gaspar de Añón, 1672-1673, ff. 297 v.-301) (Tarazona, 15-IX-1673).

⁹ A.H.P.T., Pedro Brun, 1674, ff. 5 v.-7 (Tarazona, 7-I-1674). Él aporta al matrimonio *el molino de la polbora questa sitiado en el martinete con todos sus maleficios y cosas tocantes y pertenecientes al oficio de polborista que confronta con molino del papel de los medios racioneros de la santa iglesia de Tarazona y acequia de Magallonçiel*. Estamos convencidos de que este molino es el que su hermana Catalina Adán, viuda del polvorista Juan de Salvatierra, le cedió en sus últimas voluntades dictadas en mayo de 1671 *en remuneracion de el mucho tiempo que me ha asistido* (A.H.P.T., Pedro Prudencio de Azagra, 1671, ff. 107-113) (Tarazona, 11-V-1671).

¹⁰ Bautizada el 23 de diciembre de 1677 (A.P.S.A.T., *Libro VII de Bautismos (1676-1710)*, f. 16).

¹¹ Que recibiría las aguas bautismales el 10 de abril de 1680 (*Ibidem*, f. 38 v.).

¹² Cristianado el 23 de febrero de 1682 (*Ibidem*, f. 51 v.).

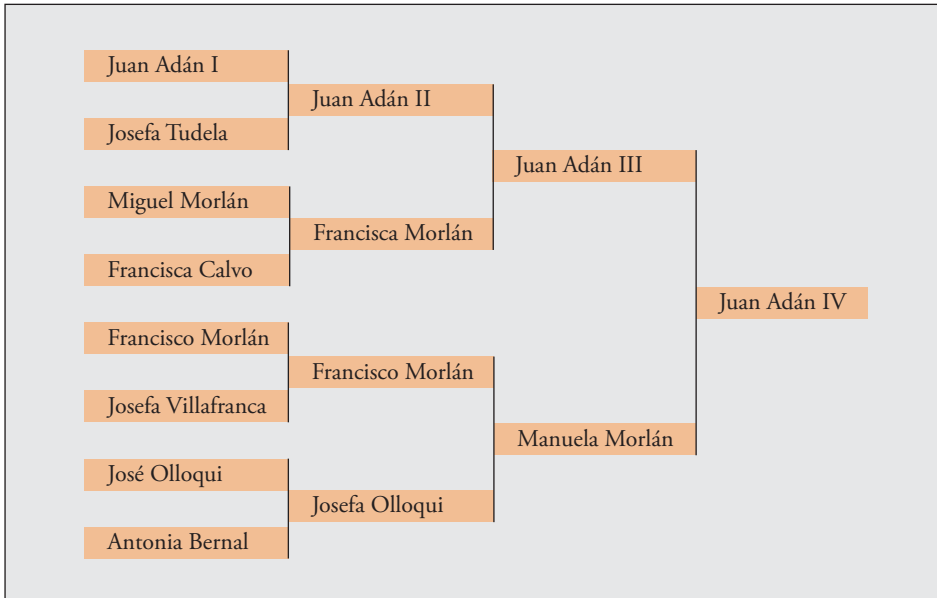


Fig. 1: Árbol genealógico de Juan Adán Morlán. Según Rebeca Carretero.

María Manuela Antonia¹³ y José Manuel¹⁴. De ellos sabemos que el segundo, Juan Antonio José Miguel, o simplemente Juan II, se dedicó al oficio de la carpintería.

Juan II Adán pudo aprender el arte de tallar la madera con José de Olloqui pues aparece documentado en compañía de este último como testigo de un testamento el 7 de agosto de 1703¹⁵. Olloqui era veedor *viejo* del gremio de carpinteros al menos desde agosto de 1703, además del encargado de consignar los asientos en el libro de las ordenanzas y de redactar los exámenes¹⁶. No obstante, meses después Adán está relacionado con los maestros carpinteros José

¹³ Bautizada el 24 de diciembre de 1684 (*Ibidem*, f. 74 v.).

¹⁴ Que nacería poco antes del 24 de mayo de 1687, día en el que fue bautizado (*Ibidem*, f. 95 v.).

¹⁵ José de Olloqui, maestro carpintero, y Juan Adán, mancebo carpintero, habitantes de Tarazona, son testigos de un testamento en A.H.P.T., Francisco Lamata, 1703, ff. 184-186 (Tarazona, 7-VIII-1703).

¹⁶ Archivo Municipal de Tarazona [A.M.T.], I.10.1/3, *Ordinaciones echas por el yllustrisimo señor don Miguel de Jaca y Niño, Comisario para las Ordinaciones Reales de la ciudad de Tarazona y Rejente de el Consejo Supremo de Aragon, y por el ofiçio de carpinteros y arbañiles, torneros y cuberos, en Tarazona a veinte i dos dias de el mes de julio de el año mil setecientos y dos*, ff. 8 y 9 v. El estudio de esta interesante documentación en CARRETERO CALVO, R., «El gremio de

Salinas¹⁷ y José Bergara¹⁸. Asimismo, sabemos que a partir del 30 de abril de 1730 Juan II Adán era veedor *viejo* del gremio de carpinteros de la ciudad¹⁹.

Juan II contrajo nupcias el 23 de junio de 1709 con Francisca Morlán²⁰, hija de Miguel Morlán y de la difunta Francisca Calvo²¹. Él aporta al matrimonio 20 escudos de plata en herramientas de carpintero y 8 escudos de plata en madera²². Poco antes del 1 de noviembre de 1714 la pareja concibió un hijo al que bautizaron con el nombre de Juan Francisco, nuestro Juan III²³.

Juan III contrajo matrimonio con Manuela Morlán el 26 de noviembre de 1739 en la parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona²⁴. Manuela había recibido las aguas bautismales el 2 de enero de 1718²⁵. Era hija²⁶ del carpintero

albañiles y carpinteros de Tarazona durante la Edad Moderna», *Artigrama*, n.º 26, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 603-624.

¹⁷ El maestro carpintero José Salinas y Juan Adán, mancebo, carpintero, habitantes de Tarazona, son testigos de una venta en A.H.P.T., Francisco Lamata, 1704, ff. 40 v.-41 (Tarazona, 19-II-1704).

¹⁸ El mancebo carpintero Juan Adán actúa como testigo de la venta de una finca en el término turiasonense del Barranco de Valoria que el carpintero José Bergara y su esposa Ana de Moya efectúan a la cofradía del Hospital de Sancti Spiritus de Tarazona por 1.000 sueldos jaqueses (A.H.P.T., Atilano de Alzola, 1704, ff. 46 v.-47 v.) (Tarazona, 8-III-1704).

¹⁹ A.M.T., I.10.1/3, *Ordinaciones echas por el yllustrisimo señor don Miguel de Jaca y Niño, Comisario para las Ordinaciones Reales de la ciudad de Tarazona y Rejente de el Consejo Supremo de Aragon, y por el ofiço de carpinteros y arbañiles, torneros y cuberos, en Tarazona a veinte i dos dias de el mes de julio de el año mil setecientos y dos*, f. 12.

²⁰ Francisca Atilana Morlán recibió las aguas bautismales el 5 de octubre de 1689 (A.P.S.A.T., *Libro VII de Bautismos (1676-1710)*, f. 112 v.).

²¹ La pareja había tenido un primer vástago —Miguela María Morlán— que sería bautizado el 29 de septiembre de 1686 (A.P.S.A.T., *Libro VII de Bautismos (1676-1710)*, f. 88 v.). Tras quedarse viudo Miguel Morlán maridó con Esperanza Colín con la que engendró a Francisco Miguel, bautizado el 11 de julio de 1694 (*Ibidem*, f. 151), y a Catalina Manuela, que lo fue el 5 de abril de 1699 (*Ibidem*, f. 176 v.). Su segunda esposa debió de fallecer enseguida, pues se casó por tercera vez con María Benedit con la que fue padre de María Ángel, bautizada el 5 de agosto de 1714 (A.P.S.A.T., *Libro VIII de Bautismos (1711-1753)*, f. 13), y de Teresa Antonia, cristianada el 3 de enero de 1716 (*Ibidem*, f. 17 v.).

²² A.H.P.T., Rafael Sánchez, 1709, ff. 222-223 (Tarazona, 23-VI-1709).

²³ Fueron sus padrinos Manuel Andrés y Ana Adán. En Archivo Diocesano de Tarazona [A.D.T.], Quince libri de la parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona, *Libro IV de Bautismos* (sig. 2, 1-1), f. 59.

²⁴ A.D.T., Quince libri de la parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona (1691-1767) (sig. 5, 1-1), f. 90.

²⁵ A.P.S.A.T., *Libro VIII de Bautismos (1711-1753)*, f. 25 v.

²⁶ El primogénito de la pareja fue Francisco José Morlán, cristianado el 3 de octubre de 1710 (A.P.S.A.T., *Libro VII de Bautismos (1676-1710)*, f. 235). Al siguiente de sus hijos le pusieron

Francisco Morlán²⁷ —cuyo padre también se llamaba Francisco y su madre Josefa Villafranca²⁸—, y de su segunda esposa²⁹, Josefa Olloqui³⁰, hija a su vez del maestro carpintero José Olloqui³¹ y de Antonia Esteban Bernal³². Juan III

el nombre de Francisco Lorenzo y recibió las aguas bautismales el 10 de agosto de 1712 (A.P.S.A.T., *Libro VIII de Bautismos (1711-1753)*, f. 5 v.). También engendraron a Manuela Josefa, cristianada el 25 de diciembre de 1714 (*Ibidem*, 14 v.), y a María Josefa, el 10 de diciembre de 1716 (*Ibidem*, f. 21 v.). Sin embargo, en octubre de 1719, cuando Francisco Morlán se siente enfermo y decide dictar sus últimas voluntades, afirma ser padre solo de tres hijos: Tomás, de Teresa Martínez, su primera esposa ya difunta, y Francisco y Manuela, de Josefa Olloqui, su segunda mujer (A.H.P.T., Rafael Sánchez, 1719, ff. 183-183 v.) (Tarazona, 13-X-1719). Francisco debió fallecer poco tiempo más tarde pues Josefa maridó con el también carpintero y viudo de Josefa Blanque, Domingo La Ripa (A.H.P.T., Manuel de Torres, 1726-1728, ff. 36-36 v.) (Tarazona, 8-X-1726) (su desposorio en la parroquia de San Andrés se registra en A.P.S.A.T., *Libro VI de Matrimonios (1711-1753)*, f. 231) (Tarazona, 9-X-1726). Domingo y Josefa Olloqui fueron padres de Antonia Marta, bautizada el 29 de junio de 1727 (A.P.S.A.T., *Libro VIII de Bautismos (1711-1753)*, f. 65 v.); de María Manuela, el 6 de agosto de 1729 (*Ibidem*, f. 76 v.); y de Lamberta Antonia, el 20 de junio de 1731 (*Ibidem*, f. 83). Josefa Olloqui, gravemente enferma, ordena su testamento el 22 de abril de 1742 (A.H.P.T., Manuel de Torres, 1740-1742, ff. 182-182 v.) (Tarazona, 22-IV-1742).

²⁷ Francisco Morlán, sobrino del racionero de la catedral Tomás de Villafranca, se examinó del oficio de carpintero el 27 de agosto de 1703, gremio del que actuó como veedor nuevo desde el 24 de enero de 1709 (A.M.T., *Ordinaciones echas por el yllustrísimo señor don Miguel de Jaca y Niño, Comisario para las Ordinaciones Reales de la ciudad de Tarazona y Rejente de el Consejo Supremo de Aragón, y por el oficio de carpinteros y arbañiles, torneros y cuberos, en Tarazona a veinte i dos dias de el mes de julio de el año mil setecientos y dos*, ff. 8 y 9).

²⁸ Los padres de Josefa Villafranca fueron Ignacio Villafranca y Catalina Araciél.

²⁹ Su primera mujer fue Teresa Martínez con la que contrajo matrimonio el 5 de diciembre de 1703 (A.P.S.A.T., *Libro V de Matrimonios (1676-1710)*, f. 388 v.). Con ella fue padre de Tomás Francisco Morlán, bautizado el 22 de febrero de 1705 (A.P.S.A.T., *Libro VII de Bautismos (1676-1710)*, f. 206), y de María Francisca, el 8 de marzo de 1707 (*Ibidem*, f. 216). Tomás también debió aprender el oficio paterno pues así se desprende de la firma de un poder en la que suscribe en febrero de 1722 (A.H.P.T., Manuel de Torres, 1722-1725, ff. 8-8 v.) (Tarazona, 25-II-1722).

³⁰ Francisco Morlán y Josefa Olloqui firmaron sus capítulos matrimoniales el 8 de diciembre de 1709 (A.H.P.T., José Barrios, 1709, ff. 330-331 v.) (Tarazona, 8-XII-1709). Se desposaron en la parroquia de San Andrés de la catedral, *habida dispensacion en quarto grado de consanguinidad*, ese mismo día (A.P.S.A.T., *Libro V de Matrimonios (1676-1710)*, f. 400).

³¹ José Olloqui, hijo de José Olloqui y de Úrsula Corella, se desposó con Antonia Bernal, hija de Francisco Bernal y Josefa Sanz, el 24 de noviembre de 1681 (A.P.S.A.T., *Libro V de Matrimonios (1676-1710)*, f. 328). José, doliente, otorga su testamento el 21 de mayo de 1722 (A.H.P.T., Rafael Sánchez, 1722, ff. 114 v.-115) (Tarazona, 21-V-1722).

³² Viuda, dicta sus últimas voluntades el 8 de enero de 1727 (*Ibidem*, 1727, ff. 6-6 v.) (Tarazona, 8-I-1727).

realizó el examen para alcanzar el grado de maestro de carpintería el 26 de septiembre de 1742³³.

Además de nuestro escultor que, como ya avanzamos, nació poco antes del 1 de marzo de 1741, Juan III Adán y Manuela Morlán concebirían a otros dos niños: Antonio, bautizado el 11 de febrero de 1745³⁴, y Tomás Francisco, cristianado el 7 de marzo de 1747³⁵. Manuela murió poco después y apenas tres años más tarde Juan III contraía matrimonio con la doncella Francisca Serrano, hija de los tudelanos José Serrano³⁶ y Francisca Gil³⁷. La nueva pareja traería al mundo a María Francisca poco antes del 3 de octubre de 1751, día en el que recibiría las aguas bautismales³⁸, y a Ramona María hacia el 24 de septiembre de 1753³⁹. Ambas, por tanto, serían hermanastras de Juan IV Adán⁴⁰.

Como acabamos de comprobar, los antecedentes familiares de nuestro protagonista desvelan su arraigo desde varias generaciones atrás con oficios relacionados con el arte y, de modo particular, con el de la madera. No obstante y con toda certeza, Juan IV Adán comenzaría su andadura artística junto a su progenitor en calidad de carpintero. Antes de proseguir es necesario precisar que existe una notable diferencia entre los distintos oficios de este arte —arquitecto, escultor, ensamblador, entallador, fustero y carpintero—. Sin embargo, en muchas ocasiones es en la propia documentación donde se utilizan indistintamente el título de ensamblador y arquitecto, o el de escultor y entallador, convirtiéndolos en sinónimos cuando, en realidad, no lo son. Así, el arquitecto era el encargado de llevar a cabo las trazas de los retablos, aunque éstas, en la mayoría de los ejemplos, eran elaboradas por los ensambladores, autodenomi-

³³ A.M.T., I.10.1/3, *Ordinaciones echas por el yllustrisimo señor don Miguel de Jaca y Niño, Comisario para las Ordinaciones Reales de la ciudad de Tarazona y Rejente de el Consejo Supremo de Aragon, y por el ofiçio de carpinteros y arbañiles, torneros y cuberos, en Taraçona a veinte i dos dias de el mes de julio de el año mil setecientos y dos*, f. 17.

³⁴ A.P.S.A.T., *Libro VIII de Bautismos (1711-1753)*, f. 130 v.

³⁵ *Ibidem*, f. 137 v.

³⁶ Aunque no estamos en condiciones de corroborarlo, podría tratarse del escultor José Serrano y Argañiz, que mantendría abiertos sendos talleres en Cascante y en Tudela durante la primera mitad del siglo XVIII. Sobre este artista y su obra véase FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 282-287.

³⁷ A.P.S.A.T., *Libro VI de Matrimonios (1711-1753)*, f. 266 (Tarazona, 13-VII-1750).

³⁸ A.P.S.A.T., *Libro VIII de Bautismos (1711-1753)*, f. 153 v.

³⁹ *Ibidem*, f. 164 v.

⁴⁰ Enrique Pardo proporciona el nombre de otro hermano de Juan llamado Andrés del que no tenemos constancia en Tarazona (PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, pp. 32-33).

nándose arquitectos. La verdadera misión del ensamblador consistía en unir las diversas piezas de la máquina, de manera que las juntas quedaran perfectas. Los entalladores se encargaban de adornar los frisos, capiteles y columnas con los motivos en relieve correspondientes. El escultor o imaginero desempeñaba las labores de talla *más artística* y realizaba las esculturas de bulto y las escenas en relieve. Por su parte, los fusteros y carpinteros trabajaban la madera para atender a las necesidades cotidianas pues fabricaban puertas, ventanas, etc. Conviene, finalmente, señalar que los ensambladores solían ser también entalladores⁴¹. No obstante, durante los siglos del Barroco en muchas ocasiones carpintero se convierte en sinónimo de escultor⁴², por lo que nos resulta imposible calibrar el verdadero oficio del padre de nuestro artista y, por tanto, hasta qué punto aprendió éste los rudimentos de su oficio en el entorno familiar.

JUAN ADÁN MORLÁN

La primera mención documental que hemos hallado de Juan Adán Morlán —nuestro Juan IV Adán— o Juan Adán *menor* —que es como aparece en el texto notarial—, está fechada el 18 de junio de 1759. En ese momento, Adán, de 18 años de edad, firma como testigo de una permuta a la vez que hace constar su condición de mancebo, carpintero y habitante de Tarazona⁴³.

Aunque Pardo Canalís desconoce la fecha de su traslado a la capital aragonesa para completar su formación, la Dra. Boloqui localizó una importante relación de los escultores y sus talleres en Zaragoza datada el 19 de septiembre de 1762 en la que nuestro protagonista aparece citado en el taller de José Ramírez de Arellano situado en la calle del Trenque, en el barrio de San Felipe. Por entonces, Ramírez contaba en su botiga con la ayuda de su hermano Manuel, también escultor, de 35 años de edad, y con dos jóvenes aprendices, el mancebo

⁴¹ GARCÍA GAINZA, M.^a C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1986 (2.^a ed. corregida y aumentada; 1.^a ed. 1969), pp. 34-35; LACARRA DUCAY, M.^a C., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil de Zaragoza: 1628-1631», *Seminario de Arte Aragonés*, XXV-XXVI, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978, nota al pie n.º 1, p. 57; y BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, vol. I, pp. 35-36.

⁴² Así ocurre a lo largo del siglo XVII, por ejemplo, con la figura del longevo Juan Pérez de Huesca. Véase CARRETERO CALVO, R., *Arte y arquitectura conventual en la Tarazona de los siglos XVII y XVIII*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012 pp. 479-480.

⁴³ A.H.P.T., José Laiglesia, 1758-1760, ff. 211-212 v. (Tarazona, 18-VI-1759).

Joaquín Arali y Juan Adán, del que se consigna que tenía 17 años de edad en lugar de los 21 reales⁴⁴. Este hecho, unido a que desde junio de 1759 y hasta septiembre de 1762 no hemos localizado ninguna mención suya en la documentación turiasonense, nos lleva a pensar que debió viajar a Zaragoza poco después de la primera fecha. Quizá sea ésta la razón por la que en la relación de escultores zaragozanos de 1762 Adán aparezca registrado con 17 años que serían los que prácticamente tendría a su llegada a la capital.

Como ya apuntara Pardo y reiterara Boloqui, en estos años Adán debió trabajar a las órdenes de Ramírez en la decoración de la Santa Capilla del Pilar (1754-1765)⁴⁵, donde asimilaría por completo el estilo del maestro. A esto debemos añadir la probabilidad, señalada por el profesor Ansón Navarro, de que Adán asistiera a la Academia de Dibujo zaragozana instalada desde 1759 en la casa del marqués de Ayerbe de la calle de la Platería, dirigida por José Ramírez y José Luzán y a la que concurrirían también los escultores Joaquín Arali y Juan Fita, el platero Antonio Martínez y los pintores José Beratón, Manuel Eraso y Francisco de Goya⁴⁶.

Sin embargo, la sujeción al sistema organizativo gremial que todavía regiría a los escultores durante gran parte del siglo XVIII⁴⁷ obligó a Juan a regresar a

⁴⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. II, doc. n.º 315, pp. 213-214. Al parecer, también se encontraban en ese momento en el taller de José Ramírez Lamberto Martínez, Miguel Gabín y Lamberto Las Santas, casado con Manuela Plano, sobrina del maestro (véase BOLOQUI LARRAYA, B., «Sobre las esculturas de los Ramírez en las iglesias de Zaragoza», *Seminario de Arte Aragonés*, XXII-XXIII-XXIV, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977, pp. 64-65).

⁴⁵ PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, pp. 9-10; y BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 159 y 199. La primera piedra de la Santa Capilla se colocó en 1754 y en 1762 se celebraría el primer oficio litúrgico, aunque sus altares, medallones de mármol, puertas y esculturas exentas exteriores no se bendecirían hasta el 28 de agosto de 1765, inaugurándose el conjunto en octubre de ese mismo año (*Ibidem*, p. 406).

⁴⁶ ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, col. «Mariano de Pano y Ruata» n.º 10, p. 40; ANSÓN NAVARRO, A., «La Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y sus precedentes académicos durante el siglo XVIII», en Ansón Navarro, A., y Centellas Salamero, R. (com.), *Goya y sus inicios académicos. Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, siglos XVI-XVIII*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Diputación General de Aragón y Diputación Provincial de Zaragoza, 1996, pp. XV-XVI; y ANSÓN NAVARRO, A., «La primera formación de Goya en la Academia de Dibujo de Zaragoza. Su posterior colaboración con la Academia de Bellas Artes de San Luis», en *Ibidem*, p. XXXII.

⁴⁷ BOLOQUI LARRAYA, B., «Los escultores del siglo XVIII en Zaragoza entre la tradición gremial y la renovación académica», *Actas del I Coloquio de Arte Aragonés*, textos de las

su ciudad natal para examinarse de carpintero y optar a la obtención del grado de maestro con la intención de poder trabajar por su cuenta. Esto sucedió, en efecto, el 14 de enero de 1764⁴⁸ [fig. 2]. No obstante, el 11 de enero de 1765 las actas del consejo municipal ordinario celebrado en dicha jornada nos hacen plantearnos la posibilidad de que nuestro escultor se encontrara todavía entonces en Tarazona, pues se registra el acuerdo por el que se debía avisar al portero para que «pase a recoger las propinas que debio pagar Juan Adán menor por su examen de carpintero y las entregue a los señores a quien corresponden»⁴⁹. De esta manera, certificamos que, pese a haber completado su formación en el ambiente de renovación artística de corte academicista en la capital aragonesa, Adán se vio obligado a tornar a la tradición gremial para poder avanzar en su carrera escultórica⁵⁰.

En los últimos meses de 1765, una vez obtenido el título de maestro y quizá instado por Ramírez de Arellano, el joven viajó a Roma para perfeccionar su preparación⁵¹. Allí, y antes de contar con una pensión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid⁵², recibió la ayuda económica y el apo-

comunicaciones y ponencias mecanografiados, Teruel, 20 y 21 de marzo de 1978, pp. 53-68, esp. pp. 54-55; y ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, Fundación y Organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, Diputación General de Aragón y Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 1993, pp. 38-39.

⁴⁸ A.M.T., I.10.1/3, *Ordinaciones echas por el yllustrisimo señor don Miguel de Jaca y Niño, Comisario para las Ordinaciones Reales de la ciudad de Tarazona y Rejente de el Consejo Supremo de Aragon, y por el ofiçio de carpinteros y arbañiles, torneros y cuberos, en Taraçona a veinte i dos dias de el mes de julio de el año mil setecientos y dos*, s. f.

⁴⁹ A.M.T., *Libro de actas municipales n.º 13 (1765-1767)*, s. f. (Tarazona, 11-I-1765).

⁵⁰ Probablemente para evitar un posible pleito con el gremio, como le sucedió poco antes al escultor Juan Fita en Zaragoza. Sobre este interesante litigio véase AGUADO GUARDIOLA, E., y MUÑOZ SANCHO, A.M.^a, «Nuevas aportaciones a la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XVIII: Juan Fita», *Artigrama*, n.º 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 430-433. No obstante, en un primer momento Adán pudo regresar a su ciudad natal con la intención de instalarse definitivamente en ella y abrir taller de carpintería y escultura. Agradecemos esta hipótesis al Dr. Ansóñ Navarro.

⁵¹ PARDO CANALÍS, E., *Escultores del siglo XIX*, *op. cit.*, doc. III, 5; y PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, pp. 11-12.

⁵² Acerca de los problemas económicos de Adán en Roma y del funcionamiento de las pensiones de la Real Academia de San Fernando puede consultarse AZCUE BREA, L., «Los escultores españoles y las pensiones en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII», *Goya*, n.º 233, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1993, pp. 285-288. La relación de nuestro escultor con la Academia de San Lucas de Roma se estudia en CÁNOVAS DEL CASTILLO, S., «Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808», *Academia. Boletín de la Real*

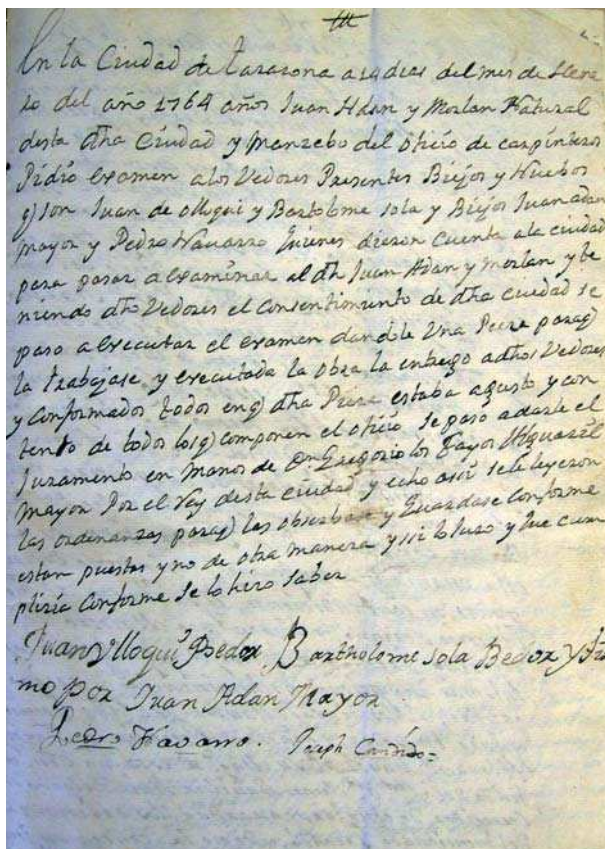


Fig. 2: Imagen del folio del libro de Ordenanzas del gremio de carpinteros y albañiles de la ciudad de Tarazona, conservado en el Archivo Municipal de Tarazona, en el que se recoge el acta del examen para alcanzar el grado de maestro en carpintería de Juan Adán Morlán.

yo de José Nicolás de Azara, agente del rey en la Ciudad Eterna⁵³, y de Tomás Azpuru y Giménez que, entre otros cargos, había sido tesorero de la catedral

Academia de Bellas Artes de San Fernando, 68, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, pp. 163-164.

⁵³ *Ibidem*, pp. 12-13. Sobre la relación entre Azara y Adán véase GARCÍA PORTUGUÉS, E., «José Nicolás de Azara i la Seu Nova de Lleida, un punt d'entrada del nou gust clàssic a Catalunya», *Pedralbes*, n.º 23, Barcelona, Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Barcelona, 2003, pp. 629-650; y GARCÍA PORTUGUÉS, E., *José Nicolás de Azara i la seva*

de Santa María de la Huerta de Tarazona⁵⁴ y encargado en ese momento de los negocios de Carlos III en Roma⁵⁵.

El contacto de nuestro escultor con el pintor de Fuendetodos en la capital italiana es indudable⁵⁶. Juan Adán era amigo de Francisco de Goya y así lo reconoció en el certificado de soltería que le expidió en Roma el 27 de abril de 1771, junto al pintor Manuel Eraso, para acreditar que allí no había contraído matrimonio ni se había comprometido con ninguna joven y que tuvo que presentar antes de casarse con Josefa Bayeu en Madrid en julio de 1773⁵⁷.

De hecho, Raquel Gallego defiende que existió incluso acercamiento artístico pues, a su juicio, aunque sin especificar en qué página, uno de los dibujos del *Cuaderno italiano* de Goya evoca la imagen de la Santa Isabel de Portugal que el turiasonense realizó para la iglesia de Santa María de Montserrat de Roma⁵⁸. En nuestra opinión, no es uno sino que son dos los dibujos del *Cuaderno italiano* que podemos relacionar con la escultura romana de Adán. Concretamente nos referimos a las sanguinas de la cabeza femenina de la página 63 y de Santa Bárbara de la página 88, según la numeración de la edición facsímil publicada por

repercussió en l'àmbit artístic català, tesis doctoral en línea, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2007, pp. 613-630.

⁵⁴ Aunque en un primer momento tanto las pretensiones de convertirse en pensionados de la Real Academia de San Fernando de Manuel Eraso y Juan Adán fueron rechazadas, la ayuda de Tomás Azpuru por su condición de aragonés, que compartía con los postulantes, fue definitiva para que finalmente fueran admitidos. Véase ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón*, *op. cit.*, pp. 81-82; y GARCÍA SÁNCHEZ, J., «Vida, obra, mecenazgo y clientela de los artistas españoles en la Roma del siglo XVIII», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, n.º 100, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2007, p. 50.

⁵⁵ PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, p. 13.

⁵⁶ ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón*, *op. cit.*, pp. 81-82.

⁵⁷ LÓPEZ ORTEGA, J., «El expediente matrimonial de Francisco de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, t. XXVI, n.º 44, Madrid, Museo del Prado, 2008, pp. 62-68, esp. doc. n.º 6, p. 67. Aunque en una publicación reciente el Dr. Gonzalo M. Borrás considera que este certificado de soltería pudo ser *elaborado con posterioridad* por Goya (BORRÁS GUALIS, G. M., «Goya antes del viaje a Madrid (1746-1774)», en VV. AA., *El arte del siglo de las luces. Las fuentes del arte contemporáneo a través del Museo del Prado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores y Fundación Amigos del Museo del Prado, 2010, p. 327, nota al pie n.º 20), otros autores no dudan de su veracidad (éste es el caso de LOZANO LÓPEZ, J. C., «Problemática del *Goya joven* (1746-1775)», *Artígrama*, n.º 25 (monográfico dedicado a *Goya. Nuevas visiones*), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2010, p. 76).

⁵⁸ GALLEGO, R., «Francisco de Goya: vivir en Roma», en Joan Sureda (ed.), *Goya e Italia* —catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Zaragoza del 1 de junio al 15 de septiembre de 2008—, Madrid, Fundación Goya en Aragón / Turner, 2008, vol. II, p. 49.

el Museo Nacional del Prado en 2008⁵⁹. Ambos bocetos constituyen estudios preparatorios para la pintura de Santa Bárbara, conservada en el Museo del Prado —número de catálogo P07794—, que Goya ejecutó hacia 1773 y que muestra concomitancias inequívocas con la talla referida.

No obstante, Gallego va más allá planteando la posibilidad de que los problemas económicos que Adán padeció en los inicios de su estancia en la Ciudad Eterna y las relaciones que entabló para salir de ellos allanarían el terreno al joven Goya⁶⁰. Entre 1770 y 1771, cuando Francisco llega a Italia, Juan vivía en la via Frattina, en la parroquia de Santa Maria delle Fratte, primero solo y luego compartiendo vivienda con el pintor catalán Gabriel Durán⁶¹.

Después de poco más de una década en la ciudad del Tíber, donde contrajo matrimonio con la joven romana Violante della Valle⁶², nuestro escultor fue nombrado Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la primavera de 1776 anunció su regreso a España⁶³.

Nada más abandonar Roma, seguramente ya con el encargo tácito de ejecutar la mayor parte del mobiliario litúrgico de la Catedral Nueva, Adán se trasladó a Lérida⁶⁴. No había concluido todavía la decoración del altar principal cuando el 12 de julio de 1782 un incendio consumió el grupo escultórico

⁵⁹ «El *Cuaderno italiano*. Transcripción anotada», en *El cuaderno italiano (1770-1786). Los orígenes del arte de Goya*, Madrid, Museo del Prado, 2008, p. 63 [a] y p. 88 [r].

⁶⁰ GALLEGO, R., «Francisco de Goya: vivir en Roma», *op. cit.*, p. 49.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 49-50.

⁶² Doña Violante, con la que tendría tres hijos Isabel, Micaela y Francisco Javier, también escultor, falleció el 26 de octubre de 1799. Véase PARDO CANALÍS, E., *Escultores del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 25; y PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, pp. 30-32. Violante della Valle era hija del gran escultor florentino aunque afincado en Roma Filippo della Valle (1698-1768), con el que Juan Adán debió perfeccionarse. Agradecemos encarecidamente al profesor Arturo Ansón esta interesante apreciación. Sobre la obra de Filippo della Valle puede consultarse MINOR, V. H., *Passive Tranquility: The sculpture of Filippo della Valle*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1997; y BOUCHER, B., *La escultura barroca en Italia*, Barcelona, Destino, 1999, pp. 169-170 y 209-210.

⁶³ PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, pp. 15-18.

⁶⁴ PARDO CANALÍS, E., *Escultores del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 23; y PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, p. 19. Sobre la construcción de la *Seu Nova* llerdense y las obras de Adán, desaparecidas durante la Guerra Civil, véase MARTINELL, C., *La Seu Nova de Lleida*, Valls, E. Castells, 1926, esp. pp. 179-238; VILÀ I TORNOS, F., *La catedral de Lleida (Segle XVIII)*, Lleida, Pagès editors, 1991; PLANAS BADENAS, J., y FITÉ LLEVOT, F. (coords.), *Ars Sacra. Seu Nova de Lleida. Els tresors artístics de la Catedral de Lleida*, Lleida, Ajuntament de Lleida, 2001; y GARCÍA PORTUGUÉS, E., «José Nicolás de Azara i la Seu Nova de Lleida...», *op. cit.*, pp. 629-650.

del retablo mayor y las imágenes de las pechinas que el turiasonense acababa de dar por finalizadas⁶⁵. Al parecer, hubo voces que creyeron que el fuego había sido intencionado e incluso llegaron a señalar al escultor, pues aseguraron haberle oído lamentarse de no estar conforme con el resultado final de su obra⁶⁶. Se abrió expediente del caso que acabó con el encarcelamiento del aragonés y sus colaboradores, así como con la incautación de sus bienes⁶⁷. Por fortuna, el conde de Floridablanca, enterado de lo sucedido, ordenó a instancias del rey, la suspensión del arresto y del embargo, aunque no interrumpió el proceso judicial. En seguida, Adán abandonó Lérida sin llegar a concluir todo lo contratado para dirigirse a Madrid⁶⁸.

Pardo Canalís propone que, de camino hacia la Corte, Juan pudo detenerse en Zaragoza y, quizá, también se acercara a Tarazona, su ciudad natal. Sin embargo, una carta de 28 de septiembre de 1782 lo sitúa en la capital española solicitando la plaza de Teniente Director de Escultura de la Real Academia de San Fernando que por el fallecimiento de Francisco Gutiérrez había quedado vacante⁶⁹, por lo que es más que probable que dicha parada no se hiciera efectiva. Con todo, la intuición de Enrique Pardo únicamente falla en la cronología del viaje a Tarazona, pues hemos logrado documentar la presencia de Juan Adán Morlán en la ciudad del Queiles entre el 21 y el 24 de agosto de 1783.

En sendas fechas el escultor, que declara ser académico de las Academias de San Fernando de España y de San Lucas de Roma y «residente al presente en la ciudad de Tarazona», visita la botiga del notario turiasonense Manuel Enrique Ferreñac para otorgar cuatro documentos. En el primero de ellos nombra a don Manuel Mocoroada, administrador de Correos en la ciudad de Lérida, como su procurador para «pedir, liquidar y pasar cuentas con cualesquiere persona o personas y cuerpos que me las devan dar acerca de lo que mis oficiales y yo hemos trabajado en Lerida, con la intencion expresa de que reciba las sumas y cantidades que me correspondiera por los trabajos mios y de mis oficiales y materiales que he puesto y trabajado en la nueva santa iglesia catedral que se ha construido en la referida ciudad»⁷⁰. Gracias a esta noticia podemos asegurar

⁶⁵ El informe para la valoración de los daños realizado tras el incendio fue redactado por el arquitecto Francisco Sabatini el 16 de agosto de 1782. Véase VILÀ I TORNOS, F., *La catedral de Lleida...*, *op. cit.*, doc. R-4.1, pp. 147-148.

⁶⁶ PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, pp. 19-20.

⁶⁷ PARDO CANALÍS, E., *Escultores del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, pp. 20-21.

⁷⁰ A.H.P.T., Manuel Enrique Ferreñac, 1783-1784, ff. 153-154 v. (Tarazona, 21-VIII-1783).

que el proceso contra Juan Adán por el incendio de la Seo ilerdense no había concluido, pues un año después de lo sucedido todavía demandaba el pago por su obra.

Pero además de reclamar sus deudas, Adán también trata de poner en orden sus pertenencias en su ciudad natal. Por el siguiente texto documental nuestro escultor, esta vez en compañía de su esposa Violante della Valle, traspasa a su hermano Antonio, maestro carpintero y escultor⁷¹, y a su cuñada Escolástica Pardo, vecinos de Tarazona, «la mitad de una casa con su mitad de corral» sita en la calle de los Ciegos por 80 libras jaquesas. Este inmueble debía proceder de su herencia familiar pues la otra parte de la vivienda era propiedad de Antonio⁷², de manera que este último conseguía la totalidad de la misma.

A continuación, el académico y su cónyuge arriendan a su hermano y a su cuñada una finca con varios olivos ubicada en la carrera de Cunchillos alegando hacerlo por ser «indispensable ausentarnos por algún tiempo de la presente ciudad», a cambio de 10 libras y 10 sueldos jaqueses al año⁷³.

Durante su estancia en Tarazona, Juan y Violante declaran haber residido junto a Antonio y Escolástica, además de tener «varias cuentas entre los cuatro». En seguida, y ante la inminente partida del académico y su esposa, saldan sus deudas y deciden entregar a los segundos 46.000 reales de vellón «para los fines que tenían proyectados», pero que el documento no especifica⁷⁴. La falta de precisión del texto notarial y la elevada cifra económica que Juan confía a su hermano⁷⁵ nos llevan a plantear que la verdadera intención de nuestro escultor con este acto, e incluso con los anteriores, era la de proteger sus bienes de otro

⁷¹ Antonio Adán Morlán pasó el examen ante el gremio de carpinteros de Tarazona el 27 de octubre de 1771 y actuó como veedor del mismo al menos entre el 29 de marzo de 1790 y el 8 de diciembre de 1802 (A.M.T., *Ordinaciones echas por el ylustísimo señor don Miguel de Jaca y Niño, Comisario para las Ordinaciones Reales de la ciudad de Tarazona y Rejente de el Consejo Supremo de Aragon, y por el oficio de carpinteros y arbañiles, torneros y cuberos, en Tarazona a veinte i dos dias de el mes de julio de el año mil setecientos y dos*, s. f.). Además, gracias a Enrique Pardo sabemos que poco antes de alcanzar el grado de maestro, Antonio estaba matriculado en las clases de la Academia de San Fernando, concretamente en noviembre de 1770 (PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, p. 33).

⁷² A.H.P.T., Manuel Enrique Ferreñac, 1783-1784, ff. 161-161 v. (Tarazona, 24-VIII-1783).

⁷³ *Ibidem*, ff. 162-163 (Tarazona, 24-VIII-1783).

⁷⁴ *Ibidem*, ff. 163 v.-165 (Tarazona, 24-VIII-1783).

⁷⁵ A modo de comparación, 42.900 reales de vellón fue la cantidad que José Ramírez de Arellano percibió —en realidad, sus herederos, porque él en vida no llegó a cobrar el trabajo— por la decoración escultórica de la Santa Capilla de la basílica del Pilar de Zaragoza. Véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 406.

posible embargo motivado por el proceso de la Catedral *Nova* de Lérida⁷⁶. Además, Juan deseaba arreglar el estado de su hacienda turiasonense, pues nunca más volvería a visitar su ciudad natal.

No obstante, Adán no perdería el contacto con Tarazona ya que en noviembre de 1787, en el libro de gasto de las carmelitas descalzas de Santa Ana se anota el asiento por el que nuestro escultor recibió 180 reales en pago de la hechura de la escultura de Santa Teresa de Jesús para el convento⁷⁷. Se trata de una imagen de vestir de tamaño natural cuyo rostro, en el que destacan sus ojos de cristal, reproduce los rasgos de la *Andariega* que Fr. Juan de la Miseria plasmara en 1576 en su único retrato realizado en vida⁷⁸. Ataviada con el hábito de su Orden, aparece sentada en su escritorio en actitud arrobada mientras sostiene una pluma en su mano derecha [fig. 3].

Años después, su hermano Antonio, procurador y apoderado de Juan, seguía ocupándose desde Tarazona de sus asuntos poniendo a la venta algunas de sus posesiones⁷⁹. Aparte de esto, Antonio y su esposa Escolástica permutaron la casa y el corral de la calle de los Ciegos, valorados en 351 libras, 12 sueldos y 1 dinero, por una finca cerrada en el barrio de Cunchillos, estimada en 348

⁷⁶ Este modo de actuar no es en absoluto extraño en la Historia del Arte pues en similares situaciones se encontraron, por ejemplo, Martín de Ahumel y Pierres del Fuego en el siglo XVI como puede verse en SANZ ARTIBUCILLA, J.M.^a, «El maestro entallador Pierres del Fuego. Sus primeros oficiales y obras en Navarra», *Príncipe de Viana*, XV, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1944, pp. 156-157; SANZ ARTIBUCILLA, J.M.^a, «El maestro entallador Pierres del Fuego. Tragedia familiar y últimas obras en Navarra», *Príncipe de Viana*, XVII, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1944, pp. 336-338; y CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 396 y 476.

⁷⁷ Archivo Histórico Nacional de Madrid, Clero-Secular-Regular, L. 18698, *Libro de gasto por semanas de las religiosas carmelitas descalzas de Santa Ana de la ciudad de Tarazona que empieza en agosto de 1782 desde la visita que hizo de dicho convento N.M.P.Fr. Francisco Luis de San José*, *Provincial de Carmelitas descalzos y descalzas en los Reynos de Aragon y Valencia*, s. f. Véase CARRETERO CALVO, R., *Arte y arquitectura conventual...*, *op. cit.*, pp. 400-401. Desde julio de 2009 esta escultura, junto con el resto del patrimonio artístico y documental del convento, se conserva en el cenobio del Sagrado Corazón de Alquerías del Niño Perdido (Castellón) al que las religiosas turiasonenses decidieron mudarse.

⁷⁸ CANO NAVAS, M.^a L., *El convento de San José del Carmen de Sevilla. Las Teresas. Estudio histórico-artístico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1984, pp. 158-160.

⁷⁹ El 13 de febrero de 1794 Antonio Adán, procurador de Juan Adán, residente en Madrid, realiza una retrovendición en su nombre (A.H.P.T., Manuel Enrique Ferreñac, 1793-1795, ff. 38 v.-41) (Tarazona, 13-II-1794), mientras que el 24 de junio de ese mismo año vende una heredad del académico en Molin de la Rama, término de Novallas (A.H.P.T., Gaudioso Antonio Gil de Borja, 1794-1795, ff. 104-108) (Tarazona, 24-VI-1794).



Fig. 3: Imagen de vestir de Santa Teresa de Jesús. Juan Adán Morlán, 1787.
Foto José Latova.

libras, 12 sueldos y 1 dinero, de Juan y Violante, a través del platero turiasonense Hilario Samper en representación del académico⁸⁰. Esta transacción había de ocultar otra intención, posiblemente relacionada con el proceso ilderdense, pues meses más tarde Antonio, en nombre de su hermano, vende el inmueble al labrador Gregorio Moreno y su esposa Teresa de Sola por 208 libras⁸¹, una cantidad inferior a su peritaje anterior.

A pesar de lo sucedido en Lérida, Adán adquiriría un gran prestigio y recibiría infinidad de encargos⁸² sobre todo en Madrid⁸³, Granada⁸⁴, Salamanca⁸⁵ y Jaén⁸⁶. El 26 de junio de 1786 fue nombrado Teniente Director de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid⁸⁷ y en mayo de 1793 Escultor de Cámara de Carlos IV. Ocupó sendos cargos hasta el 14 de junio de 1816, día de su fallecimiento en Madrid a los 75 años de edad⁸⁸.

⁸⁰ A.H.P.T., Manuel Enrique Ferreñac, 1793-1795, ff. 87 v.-93 (Tarazona, 19-V-1794).

⁸¹ A.H.P.T., Manuel Pérez, 1795-1801, ff. 19 v.-20 (Tarazona, 21-IV-1795).

⁸² El listado de su obra realizado a partir de los estudios de Pardo Canalís se encuentra en VAQUERO PELÁEZ, D., «El escultor Juan Adán, un turiasonense en el olvido», *Turiaso*, X, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1992, t. II, pp. 554-561.

⁸³ PARDO CANALÍS, E., *Escultores del siglo XIX*, *op. cit.*, pp. 28-29 y 33-37; PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, pp. 52-63; y PARDO CANALÍS, E., «Venus de Juan Adán», *Goya*, n.º 102, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1971, pp. 435-436.

⁸⁴ PARDO CANALÍS, E., *Escultores del siglo XIX*, *op. cit.*, pp. 32-33; PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, pp. 21-22 y 51; y MELENDRERAS GIMENO, J.L., «La obra del escultor aragonés Juan Adán en las capillas del Pilar y San Miguel de la catedral de Granada», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXI, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1995, pp. 43-57.

⁸⁵ MELENDRERAS GIMENO, J.L., «El monumento funerario al obispo Bertrán de Salamanca, obra del escultor neoclásico Juan Adán», *Salamanca, revista de estudios*, n.º 26, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990, pp. 205-212; MELENDRERAS GIMENO, J.L., «El tabernáculo del altar mayor de la catedral de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 131, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1987, pp. 9-13; y MELENDRERAS GIMENO, J.L., «La obra escultórica de Juan Adán para el retablo de San Eufrasio de la catedral de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 143, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1991, pp. 217-221.

⁸⁶ PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán», *op. cit.*, pp. 22 y 52.

⁸⁷ BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 421.

⁸⁸ PARDO CANALÍS, E., *Escultores del siglo XIX*, *op. cit.*, pp. 24-25 y doc. III, 9, p. 171.

ESTRAGOS DE LA GUERRA:
LA MIRADA LÚCIDA DE GOYA Y DIX

CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO

(Universidad de Zaragoza: Departamento de Historia del Arte)

Resumen. La implacable y lúcida mirada con la que Goya abordó los *Desastres de la guerra* alumbró un nuevo lenguaje artístico que, un siglo después retomó Otto Dix, uno de los mejores expresionistas. Dix recogió el testigo de Goya y, como él, convirtió su serie titulada *La guerra* en un relato feroz, en una crítica despiadada contra la guerra que poco tiene que ver con el arte placentero.

Cuales fotografías de un tiempo en ruinas, Goya y Dix plasmaron una narración sobre la condición humana; una crónica realista elaborada con precisión, en la que ni el tiempo ni el espacio, tampoco la épica ni el heroísmo, tienen cabida. Sólo la muerte, la desolación y el horror protagonizan sendos discursos artísticos, en los que, de vez en cuando, se entremezcla una cierta dosis de sátira grotesca que revalida las confluencias formales y conceptuales que se perciben entre ambos artistas.

Palabras clave. Desastres de la guerra de Goya. La guerra de Dix.

Abstract. In Goya's *The Disasters of War*, the implacable and lucid glance of the painter gave birth to a new artistic language that a century later was resumed eagerly by Otto Dix, one of the best expressionists. Dix picked up the baton from Goya and, like him, he transformed his series *The war* into a fierce story, a merciless criticism against war that has little to do with pleasant art.

As photographers of a time of ruins, Goya and Dix produced a narrative about the human condition, a precise and realistic chronicle, in which neither the time nor the space, neither the epic nor the heroism, find a place. Only death, desolation and horror star in their artistic discourses; and, from time to time, a small dose of grotesque satire validates the formal and conceptual convergences which are to be perceived between both artists.

Keywords. Goya; The Disasters of War. Dix; The war.

Entre *Estragos de la guerra*, la estampa número 30 grabada por Francisco Goya para los *Desastres de la guerra* [fig. 1], y *Casa bombardeada por aviones*, grabado por Otto Dix en 1924¹, median los más de cien años que van desde el final de la guerra de la Independencia española a las postrimerías de la Gran guerra. Más de un siglo durante el cual se produjeron metamorfosis sustanciales en los lenguajes artísticos, y a lo largo del cual Europa transformó su perfil político, económico, social y cultural logrando convertirse en un continente moderno aunque no consiguiese aprender de sus errores.

Goya ya advirtió de esos errores en los albores del siglo XIX a través de su implacable y lúcida mirada, de su capacidad para alumbrar una nueva forma de expresión que, un siglo más tarde, los protagonistas de la vanguardia artística internacional —los expresionistas primero y otros artistas después— retomaron con ahínco.

Otto Dix fue uno de los más importantes. Con su expresionismo de aristas vivas y vertiginosas, plasmó de forma magistral, al modo en que lo hizo Erich Maria Remarque en su novela *Sin novedad en el frente* de 1929, los terribles enfrentamientos producidos durante la primera guerra mundial, un conflicto mucho más moderno y destructivo, en el que perecieron quince millones de personas, que el que asoló el territorio español². Dix, decíamos hace algún tiempo³, volvió la mirada a Goya, pero también a Bruegel, quien en pleno Renacimiento y adelantándose a su tiempo representó con una sinceridad abrumadora los crímenes cometidos en nombre de la Justicia; y, en menor medida, a Callot cuando en 1633 grabó las atrocidades perpetradas por los soldados franceses al invadir su patria: el ducado de Lorena⁴. Como Goya, Dix empleó un lenguaje que poco tiene que ver con lo placentero, un concepto que parece haber impregnado gran parte de la historia del arte contemporáneo.

¹ *Casa bombardeada por aviones* es el aguafuerte número 39 de los cincuenta que integran la serie de *La guerra*, grabada por Dix en 1924.

² Por lo que respecta a las artes plásticas, recientemente se ha publicado un ensayo que analiza las relaciones entre las vanguardias artísticas y la primera guerra mundial y en el que se alude a la poética de Dix. Vid. ARNALDO, J., *¡1914! La vanguardia y la gran guerra*, catálogo, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2009.

³ BOZAL, V. y LOMBA, C., «La violencia», en V. Bozal y C. Lomba, *Goya y el mundo moderno*, catálogo, Barcelona, Lunwerg S.L.-Fundación Goya en Aragón, 2008, pp. 256-335; y C. LOMBA, «Riflessioni sulla violenza» en V. Bozal y C. Lomba, *Goya e il mondo moderno*, catálogo, Milán, Skyra, 2010, pp. 213-275.

⁴ Me refiero a la conocida serie *Les Misères et les malheurs de la guerre*, un conjunto de dieciocho estampas que Jacques Callot publicó en 1633 poniendo de manifiesto la crueldad de la guerra en toda su magnitud.



Fig.1: Francisco de Goya, *Estragos de la guerra*, *Desastres de la guerra*.
Biblioteca Nacional, Madrid.

Dix recogió el testigo de Goya un siglo después y, como él, convirtió su lúcida mirada en un relato feroz, en una crítica despiadada contra la guerra. Y aunque sus coincidencias han sido puestas de manifiesto en más de una ocasión⁵, conviene precisarlas con más detenimiento ya que abarcan dos universos completamente distintos que discurren a la par: el conceptual y el puramente estético.

⁵ Las coincidencias entre ambos artistas han sido sobradamente reconocidas por la historiografía artística, sin embargo me gustaría señalar los trabajos de, y cito por orden cronológico de aparición, KARCHER, E., *Otto Dix, 1891-1969, His Life and Works*. Cologne, Benedikt Taschen-Verlag, 1988; BÁEZ, E., «Otto Dix. Serie gráfica sobre la guerra», *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, 76, 2000, pp. 237-251; RADIC, S., «Tres visiones de la guerra», en Jacques Callot. *Francisco de Goya. Otto Dix. 3 visiones de la guerra*, Valencia, Bancaixa, 2001, pp. 11-23; BOZAL, V. y LOMBA, C., *op. cit.*, 2008; LOMBA, C., *op. cit.*, 2010; y PETERS, O. (com.), *Otto Dix*, Nueva York, Neue Galerie, 2010.

DOS RELATOS SOBRE LA CONDICIÓN HUMANA

Francisco Goya hizo del análisis plástico de la condición humana uno de sus objetivos fundamentales desde que en 1792 reivindicase, a pesar de su reconocida parquedad en explicaciones teóricas, la libertad del artista y su pasión por expresar la naturaleza humana, la naturaleza más íntima del individuo⁶. Ya fuera a través de sus novedosos retratos, de sus imaginativas composiciones sobre la vida cotidiana pintadas a partir de la década de los años noventa, de sus duras reflexiones sobre la violencia —que aquí interesan de forma especial—, de algunos de sus últimos cuadros religiosos y, cómo no, de sus *Pinturas Negras*.

Dix, al igual que Goya, reflejó la realidad de la condición humana. Ese fue el motivo esencial de su producción artística, de sus aceradas críticas y duros alegatos contra la perversidad del individuo, de la sociedad y de la guerra, de la forma en que representó aquella bulliciosa y decrepita sociedad de los años veinte: sus ciudades, sus calles y sus habitantes; gentes de diferentes clases sociales que parecen mecerse en un mundo dislocado, en el que los mutilados de guerra y las prostitutas ocupan un lugar estelar para escarnio de los ciudadanos «bienpensantes»⁷.

Ese fue el espíritu que latía en la mayoría de sus composiciones, algunas tan vertiginosas como *Entrañas humanas*, de 1920; *Trincheras*, ese lienzo actualmente en paradero desconocido que al ser presentado en público en 1923 provocó uno de los mayores escándalos artísticos de su tiempo; *Pareja anciana* pintado también el mismo año; sus retratos y autorretratos, de los que llegó a componer casi medio millar; *Metrópolis*, un durísimo alegato contra la perniciosa locura instalada en la sociedad del momento, realizado entre 1927 y 1928; o los 50 aguafuertes que integran la serie que nos ocupa: *La guerra*: «... una cosa repulsiva —según sus propias palabras— y, pese a todo, imponente;

⁶ En la conocida misiva que Goya dirigió a la Real Academia de San Fernando el 14 de octubre de 1792 exponía: «[...]¿Qué profundo, é impenetrable arcano se encierra en la imitación de la divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no solo en la Pintura [...]Me es imposible expresar el dolor que me causa el ver correr tal vez la licenciada, o elocuente pluma [...] e incurrir en la debilidad de no conocer a fondo la materia que está tratando[...]. Vid. *Francisco Goya. Diplomatario*, Zaragoza, I.F.C., 1981, pp. 310-312 (Edición preparada por Ángel Canellas).

⁷ La prostitución fue uno de sus asuntos recurrentes en la poética de Dix y uno de los más criticados también. Hasta el punto que sus amigos insistían en preguntarle «...¿por qué pintas eso? Nadie quiere colgarlo. Nadie quiere verlo...No hay galería que quiera exhibirlo...», a lo que él respondía de modo lacónico «...Porque sé que eso fue así y no de otra manera...». Vid. DIX, O., 1963, en LORENZ, U., *Otto Dix*, Madrid, Fundación Juan March, 2006, p. 164.

no podía perdmela. Hay que haber visto a los hombres en este estado voraginoso para saber algo de ellos»⁸. Como Goya, de quien decía sentirse un incondicional admirador, aunque sus escritos apenas contienen referencia alguna a su innegable influencia⁹; de hecho entre sus escasos textos, pues también en esta parquedad coincidía con el aragonés, tan sólo hemos hallado una frase alusiva a su interés por el trabajo de Goya en la que afirmaba «Goya, Callot, y aún antes, Ursus Graf, de todos ellos he estudiado sus estampas en el Museo de Basilea, me he permitido verlas, ¡es extraordinario!»¹⁰.

El análisis de la condición humana propició que en medio de aquella sinrazón que, bajo la bandera de la razón, asoló el territorio español durante casi seis años, Goya compusiese un relato desgarrador a través de dos impresionantes telas: *Los fusilamientos del tres de Mayo en la montaña del Príncipe Pío en Madrid* —un desolador panorama de la muerte, de quienes van a morir, de quienes esperan ser fusilados— y *El dos de Mayo*, también conocido como *La carga de los mamelucos* —un violento enfrentamiento entre los mercenarios egipcios que acompañaban a los franceses y los madrileños en medio de las calles de la capital española¹¹—, a las que es preciso añadir sus dibujos y las 82 estampas que componen sus *fatales consecuencias de la guerra sangrienta en España...*, el título que dedicó Goya a su ya célebre serie de los *Desastres de la guerra*, en las que el pintor exhibe una violencia aterradora.

La suya fue una narración real. Un relato que sólo es capaz de plasmar quien hubiera presenciado lo ocurrido o sus terribles consecuencias. Y con independencia de que el artista viviera en pleno 1808 en la madrileña Puerta de Sol, como han recogido algunos autores, o que visitase los cadáveres que se hacían en la montaña de San Pío¹², lo cierto es que Goya fue testigo presencial de algunas de las atrocidades cometidas durante el conflicto en Madrid, Zaragoza y otros lugares de la geografía aragonesa. De hecho, ha sido plenamente

⁸ KARCHER, E., *op. cit.*, pp. 33-34.

⁹ Quiero agradecer a Rainer Pfefferkom y a la nieta del pintor, Bettina Dix, su ayuda en la búsqueda de documentación que avalase las manifestaciones orales sobre su admiración por Goya.

¹⁰ RADIC, S., *op. cit.*, p. 22.

¹¹ La historiografía artística solía identificar el escenario elegido por Goya con la céntrica y simbólica Puerta del Sol madrileña, aunque lo cierto es que un análisis riguroso de los edificios representados no parecen confirmarlo.

¹² Todos estos detalles fueron recogidos y planteados en su momento por LAFUENTE FERRARI, E. en *Goya. Los desastres de la Guerra y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1952, p. 11.

aceptado que Goya fue llamado por el general Palafox, en octubre de 1808 tras retirarse las tropas francesas después del primer sitio a la ciudad de Zaragoza, para que recogiese escenas e impresiones de lo que allí había sucedido; y que emprendió un viaje a la capital aragonesa entre el día 2 y el 8 del mes de octubre de aquel 1808¹³. Y ello queda patente no sólo en la forma en que representó las atrocidades cometidas, los cadáveres apilados, las ruinas, los paisajes destrozados, el horror vivido..., sino en los escuetos títulos con que acompañó sus imágenes, como aquellos que rezan *Yo lo vi* [fig. 2] o *Y esto también*. No es de extrañar, por lo tanto, que ya a partir de 1810 Goya fuese anotando algunos de los títulos con que denominó sus estampas¹⁴.

Con todo, Goya tardó algún tiempo en plasmar semejantes desastres. Un tiempo que, en mi opinión, y al margen de que el artista trabajase con mayor libertad en sus series grabadas como ya planteara años atrás Enrique Lafuente Ferrari¹⁵, sirvió al propio autor para reflexionar sobre lo acontecido y concebir un meditado discurso plástico en el que la naturaleza humana ocupa un lugar esencial. Me refiero a esas calculadas ambigüedades sobre el tiempo y el espacio que impregnan sus estampas, a la evidente dualidad reflejada en el comportamiento de hombres y mujeres, a la manifiesta perversidad que late entre los contendientes con independencia de que sean franceses o españoles; una perversidad de la que tan sólo parecen salvarse los niños, los únicos inocentes entre tamaña locura. No podría afirmar, como lo hace Jesusa Vega¹⁶, si Goya mismo fue el primer destinatario de sus *Desastres*, pero estoy convencida de que el detenido análisis existencial que contienen fue la causa de su tardanza en concluir la serie; al igual que, poco tiempo después, hiciera con las *Pinturas Negras*.

También en ello Dix coincidió con Goya. Sabemos que el artista fue movilizado como reservista en 1914, con 22 años, realizando la pertinente ins-

¹³ Durante su estancia en tierras aragonesas, Goya quizá contempló enfrentamientos como los que inspiraron «Fabricación de pólvora en la Sierra de Tardienta» y «Fabricación de balas en la Sierra de Tardienta», cuya ejecución es contemporánea a la serie de los *Desastres de la Guerra*.

¹⁴ Vid. GOYA, F. DE, *Diplomatario*, op. cit., pp. 363, 364, 366-367 y 372-373.

¹⁵ Lafuente Ferrari, uno de los primeros historiadores del arte que analizó la influencia del maestro aragonés en la pintura moderna, planteaba la enorme libertad con que Goya trabajó en sus series grabadas, mucho más perceptible que en cualquiera otra de sus obras, con estas palabras: «...En suma, las series grabadas, en mi opinión, fueron para Goya una catarsis, una purificación, una evasión de sí mismo, de los dolores y angustias que, por motivos personales o históricos, se apoderaron de su cuerpo o de su ánimo en momentos decisivos de su existencia...». Vid. LAFUENTE FERRARI, E., op. cit., p. 11.

¹⁶ VEGA, J., «Callot, Goya y la guerra», en *Jacques Callot. Francisco de Goya. Otto Dix. 3 visiones de la guerra*, 2001, op. cit., p. 37.



Fig. 2: Francisco de Goya, *Yo lo vi*, *Desastres de la guerra*.
Biblioteca Nacional, Madrid.

trucción, y un año más tarde acudió voluntario al frente donde combatió en primera línea en Francia, en Flandes e incluso en el frente oriental. A lo largo de esos cuatro dramáticos años el joven e impetuoso Dix tuvo tiempo de sentir el horror de aquella estrepitosa guerra a la que aludió en algunas de sus cartas, como en una fechada en agosto de 1916 en la que relataba lo sucedido en Monacau, en la Picardía francesa, diciendo «...Fue espantoso. La posición quedó tan roturada, que no se veía trinchera alguna... Los días siguientes fueron casi más atroces... Las pérdidas del regimiento son terribles... Por culpa de la niebla una batería disparó demasiado corto y acertó a nuestra pendiente empinada. Horrible consternación, pérdidas espantosas, los cadáveres yacían tirados, los brazos y piernas volaban...»¹⁷. Durante esos casi cuatro años pudo colmar su deseo de conocimiento, su necesidad de «...presenciarlo todo con mis propios ojos...Tengo que presenciar en persona todos los abismos insondables de la vida...»¹⁸. No es extraño, por lo tanto, que tan directa aproximación a la rea-

¹⁷ DIX, O., carta por conducto militar a H. Jacob, 15-8, 1916. *Vid.* LORENZ, U., «A la belleza. Notas sobre la vida y la obra de Otto Dix», en *Otto Dix*, 2006, *op. cit.*, p. 159.

¹⁸ LORENZ, U., «A la belleza...», *op. cit.*, p. 160.

lidad, a la guerra vivida en primera persona, le indujera a recriminar el escaso verismo con que los artistas clásicos, incluso sus valorados maestros flamencos, habían tratado los asuntos bélicos afirmando «A juzgar por los cuadros bélicos de los antiguos, parece como si sus autores nunca hubieran estado allí»¹⁹.

Durante esos años Dix no cesó de dibujar, acumuló medio millar de dibujos y un centenar de aguadas pues, según sus propias palabras, esa fue su única distracción. Y al tiempo que dibujaba, supongo que reflexionaba sobre la condición humana; como Goya.

Sin embargo, los cincuenta aguafuertes que componen *La guerra*, su famosa y aterradora serie, no fueron concebidos hasta el verano de 1923, es decir años después de que la confrontación bélica hubiera concluido, sirviéndose no sólo de los dibujos que había realizado durante la contienda y de las impresiones almacenadas en su retina y en su alma²⁰, sino también de otras imágenes que, sin ninguna duda, le recordaban los cadáveres que había dejado atrás. Me refiero tanto a las momias que observó en las catacumbas de los Capuchinos de la ciudad de Palermo, y cuyos ecos se perciben con nitidez en algunas estampas, como a las fotografías tomadas por su amigo Hugo Erfurth durante la guerra y que en estos años amplió para él²¹. Podría pensarse, al igual que sucediera con Goya, que para realizar una serie tan ambiciosa era preciso tiempo, y así es; pero ¿por qué esperar tanto tiempo? Y ¿por qué sus mejores lienzos sobre este asunto fueron pintados también por las mismas fechas y alguno como el tríptico de *La Guerra* tardó tres años en concluirlo? Porque, en mi opinión, Dix igual que Goya, precisó de un tiempo para reflexionar y ordenar mental y conceptualmente el relato que, como Goya, quiso legar a la posteridad. Otra cosa bien distinta fue cómo cada uno de ellos profundizó en sus respectivos análisis.

No es extraño, por lo tanto, que ambos artistas, conscientes de la narración plástica que querían transmitir, ordenaran sus estampas cuales fotogramas de una película. Es bien sabido que Goya estructuró *Los Desastres* siguiendo una secuencia narrativa en tres grupos²², mientras que Dix construyó un relato

¹⁹ LORENZ, U., «A la belleza...», *op. cit.*, p. 13.

²⁰ Las impresiones que la guerra le causó debieron ser tales que, todavía, en 1923 el artista llegó a afirmar «las ruinas poblaban continuamente mis sueños...».

²¹ Sobre las relaciones entre ambos amigos resulta muy esclarecedor el estudio incluido en *Otto Dix. Retrato de Hugo Erfurth. Técnicas y secretos*, Madrid, Museo Thyssen, 2008.

²² La primera parte (estampas 1 a 47), se refieren a episodios ocurridos durante la guerra; la segunda (las numeradas desde la 48 a la 64) se centran en las consecuencias que la población sufrió entre 1811 y 1812 en Madrid: el hambre, la falta de salubridad...; y la tercera, también conocida como «Caprichos enfáticos» (estampas 65 a 82), dedicada al periodo absolutista

casi cronológico incluyendo algunas fechas (enero de 1916 en *Sepultados...*, *Cráter de granada con flores*, primavera 1916, agosto del mismo año en *Gaseados...*, *Tarde en la llanura de Wijtschaete*, noviembre 1917, febrero de 1918 en *Langemark...*²³) al objeto de que el espectador fuera consciente del desarrollo temporal de los enfrentamientos en diferentes escenarios; mientras ponía de manifiesto que ni las fechas ni los escenarios alteraban lo acontecido: *lo mismo en todas partes*, en palabras del propio Goya.

Tampoco sorprende que las titularan cuidadosa y esquemáticamente: sabemos que Goya fue anotando con meticulosidad sus títulos desde 1810 y Dix hizo otro tanto desde que inició su trabajo.

O que ambos introdujesen escenas representando las consecuencias de la guerra lejos del frente, las profundas cicatrices que la guerra infligió en la sociedad civil. Goya utilizó, de hecho, todo el segundo grupo de los *Desastres* para aludir a las *fatales consecuencias* que la contienda tuvo para el pueblo de Madrid: el hambre, las enfermedades, la falta de salubridad... Mientras que Dix, por su parte, incluyó también entre sus imágenes los bombardeos que sufrían las ciudades (*Bombardeo de Lens* o *Casa bombardeada por aviones*); las terribles secuelas padecidas por los combatientes como denota ese feroz grabado titulado *Trasplante*; al tiempo que reflejaba el ambiente sórdido de que gustaban los soldados en sus permisos, tal y como sucede en *Marineros en Amberes I*, *Soldado en Bruselas*, *Visita a Madame Germain en Mericourt* o *Cantina de Haplincourt*.

Guiados por tales premisas, Goya y Dix compusieron un relato veraz sobre los acontecimientos, limitándose a reflejar lo ocurrido que, en palabras de Dix, no eran sino «...naturalezas muertas (porque) la furia no se puede pintar»²⁴.

Cuales fotografías de un tiempo en ruinas, Goya y Dix coincidieron también en la forma de narrar lo sucedido: de una forma contundente, seca y descarnada, sin artificios ni concesiones. Porque, a diferencia de las composiciones bélicas que hasta fines del s. XVIII habían creado los grandes pintores, las estampas grabadas por Goya y Dix carecen de cualquier atisbo heroico, épico o patriótico; ni tan siquiera contienen juicio moral alguno.

implantado en España, tras el regreso del rey Fernando VII, se convirtió en una reflexión sobre aspectos políticos e ideológicos que envolvieron los hechos narrados.

²³ Al objeto de que el lector pueda hacerse una idea de la atrocidad que constituyó la Gran Guerra, la batalla que se libró en Langemark —una posición alemana situada en Flandes—, durante el mes de agosto de ese 1917, supuso setenta y cuatro mil bajas para el ejército franco-inglés y cincuenta mil para el alemán.

²⁴ LORENZ, U., «A la belleza...», *op. cit.*, p. 15.

En efecto, los soldados franceses que hieren, matan, ahorcan, despedazan... a los españoles aparecen representados como marionetas capaces de las más horribles atrocidades, sin que ello perturbase su ánimo; soldados obedeciendo órdenes que, en ocasiones, resultan caricaturescos, ridículos incluso, como sucede con *Ya no hay tiempo, Fuerte cosa eres tú, Por qué?* [fig. 3] o *Qué hai que hacer mas?* Como Dix, que prescindió incluso de representar al enemigo; de hecho sólo muestra dos soldados provistos de un brazalete de la cruz roja en *Gaseados, Templeux-La-Fosse, agosto 1916* junto a un grupo de cadáveres que acaban de ser gaseados, sin que tan siquiera sus rostros —uno de ellos mirándonos directamente a los ojos— denoten crispación alguna. Es difícil percibir su opinión, sencillamente desempeñan el papel que se les ha adjudicado, como marionetas en un cruento guiñol. El juicio pertenece a la historia.

En consonancia con tales planteamientos, es fácil entender que los protagonistas de ambas series fueran quienes sufrieron las *funestas consecuencias* de la guerra. En el caso de Goya fue la gente más sencilla y humilde de aquella sociedad española que salió a la calle para defender su territorio, sus casas, sus escasas pertenencias, las más de las veces con armas a todas luces ridículas, frente a soldados bien pertrechados con sables y esas bayonetas convertidas por el aragonés en símbolos de la muerte que se repiten una y otra vez en sus pinturas y grabados (*Los fusilamientos del tres de mayo, No se puede mirar, Y no hai remedio...*). Grupos de hombres y mujeres miserables que en situaciones límite reaccionan con toda la irracionalidad de que es capaz el ser humano (*Populacho, Lo merecía...*). Grupos de hombres y mujeres anónimos, carentes en su mayoría de elementos identificatorios, provistos tan sólo de su cólera, de su ira, que podrían estar luchando en cualquier lugar, en cualquier época.

Otro tanto hizo Dix. Los soldados que defienden las trincheras, los que manejan las ametralladoras, los heridos, los cadáveres apilados o ensartados en las alambradas... son gentes sencillas, anónimas, al servicio del gobierno militar; al igual que los habitantes de las ciudades que corren despavoridos huyendo de los bombardeos, que los excombatientes que pasean resignados sus heridas, o que las prostitutas que esperan y reciben en los sórdidos burdeles.

No es extraño, por lo tanto, que Goya, adelantándose de nuevo a su tiempo, convirtiéndose una vez más en avanzado de la modernidad, concibiera un relato plástico en el que el tiempo y el espacio carecen de importancia. Es lógico, igualmente, que esas amplias y asfixiantes superficies blancas, que los tenebrosos contrastes en negros y grises, que sirvieron de escenario al pintor aragonés careciesen de referencias paisajísticas o arquitectónicas concretas. El suyo fue



Fig. 3: Francisco de Goya, *Por qué?*, *Desastres de la guerra*. Biblioteca Nacional, Madrid.

un alegato contra el horror de la guerra, del que las generaciones futuras pudieran aprender.

Como un siglo más tarde hizo Dix, cuyas estampas adolecen igualmente de referencias que puedan identificar los escenarios en los que discurren los acontecimientos. No es extraño, en consecuencia, que de tanto en tanto incluyese en sus títulos topónimos como la Champagne, Bapaume, Lanemark, Lens, Dontrien, Neuville, Vis en Artois..., al objeto de certificar lo que las imágenes no delatan. Ninguna de estas alusiones topográficas, sin embargo, alteran los acontecimientos sucedidos. Porque, en el fondo, tanto da que sea Lanemark como Neuville: los hechos se suceden con exacto horror en uno u otro territorio y eso era lo realmente sustancial para el artista.

CONFLUENCIAS FORMALES Y CONCEPTUALES

Coincidencias narrativas y éticas, pues, entre ambos artistas que, en ocasiones, se convierten en similitudes formales y estéticas que, incluso, llegan a bordear lo grotesco.

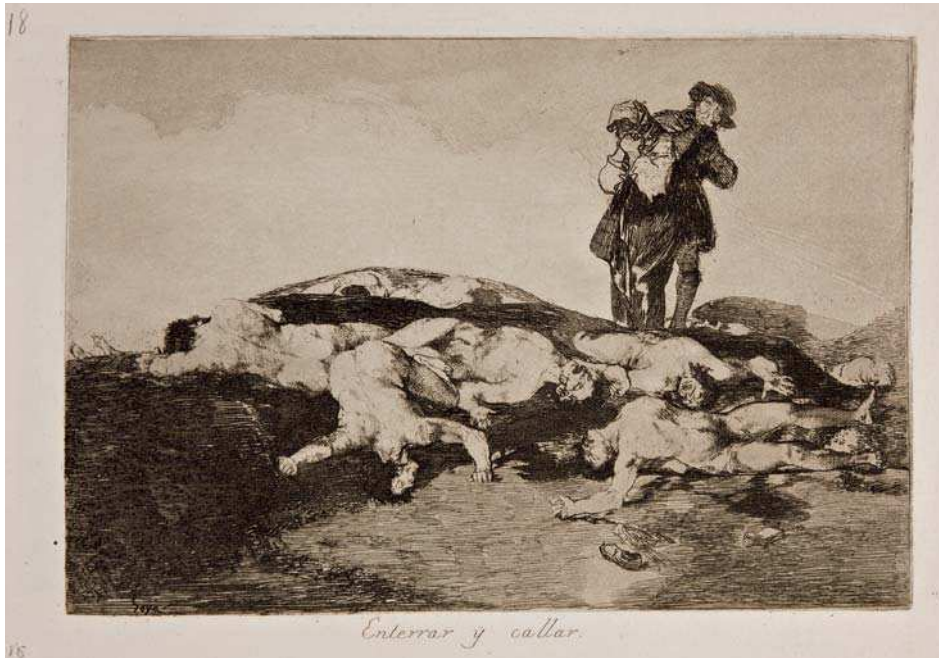


Fig. 4: Francisco de Goya, *Enterrar y callar?*, *Desastres de la guerra*. Biblioteca Nacional, Madrid.

Me refiero a los paisajes desolados de Goya: a los bajos montículos recostados sobre el horizonte o los raquíticos árboles que han perdido sus hojas. También a los dramáticos paisajes representados por Dix que, hasta hacía bien poco tiempo, fueran idílicos; paisajes destruidos que se extienden desde los primeros planos hasta el lejano horizonte: árboles tronchados, restos humanos y trincheras sustituyen a aquellos paisajes bucólicos que «hablaban» de la naturaleza en el Romanticismo.

A esas atmósferas, a veces blancas, pavorosas, a las que parece faltarles hasta el aire, en medio de las cuales se desarrollan las escenas; a los fuertes contrastes en blanco y negro que emplean simultáneamente ambos artistas.

A los cadáveres que se amontonan, que se pilan en ambas series (*Enterrar y callar* [fig. 4], *Tanto y más* o *Lo mismo en otras partes* del aragonés o *Muerte en medio del lodo* y *Tarde en la llanura de Wijtschaete*, noviembre 1917 de Dix); a las heridas y mutilaciones infligidas por toda suerte de armas...

A los detalles de sus terribles escenas: a ese horror dibujado en los rostros distorsionados (*Con razón o sin ella* o *Lo mismo* de Goya), en los ojos desmesuradamente abiertos hasta salirse de las órbitas (*Herido*, otoño 1916. *Bapaume* o



Fig. 5: Francisco de Goya, *Nada. Ello dirá*, *Desastres de la guerra*.
Biblioteca Nacional, Madrid.

Herido en retirada. Batalla de Somme, 1916 de Dix), en los gritos a veces silenciosos (*Por qué?* o *Esto es peor* [fig. 5] de Goya o *Muertos en la posición de Tabure* de Dix), en las manos concebidas casi como garras, en los dolorosos rostros de los caballos muertos (*Siempre sucede* de Goya o *Caballo muerto* de Dix).

Incluso en esos espantosos esqueletos que trascienden el terror de su apariencia para devenir en imágenes alegóricas en las que ambos artistas evidencian, además, su conocimiento y querencia por la pintura antigua; me refiero a esas dos terribles y sofisticadas escenas: *Nada. Ello lo dirá* de Goya [fig. 6], a la que ya me he referido en alguna ocasión, y *Comida en la trinchera. Loreto* en la que Dix parece tener muy presente la imagen goyesca sólo que tratada con una más evidente elocuencia.

También a las escasas composiciones en las que la destrucción se cierne sobre las viviendas arrastrando tras de sí a sus ocupantes. Ocurre, por ejemplo, en esa famosa estampa titulada por Goya *Estragos de la guerra* en la que los gritos emergen de las gargantas de hombres y mujeres, cuyos cuerpos dislocados se agolpan entre muros, techumbres y vigas de madera desplomadas; y que a mi juicio mantiene una evidentísima relación, también formal, con *Casa bombar-*



Fig. 6: Francisco de Goya, *Esto es peor*, *Desastres de la guerra*.
Biblioteca Nacional, Madrid.

deada por aviones de Dix, sólo que en este caso los cuerpos desplomados, los cadáveres caídos sobre las vigas, en el suelo, ya no gritan. Sí lo hicieron nuevamente en el *Guernica*, otro extraordinario alegato contra la guerra alumbrado por Pablo Picasso para fijar la memoria de lo acontecido durante la guerra civil española, en la que un retazo del gran mural parece fijarse nuevamente en las imágenes goyescas, en el grabado número treinta del aragonés; quizá también en el de Dix.

Entre ambas series sólo se perciben algunas diferencias derivadas del armamento empleado en uno y otro caso, en una y otra época. Es lógico. La conocida como Gran Guerra introdujo cambios sustanciales en el armamento y en la logística, perfeccionó y sofisticó el arte de matar. De manera que frente a los puñales, los sables y las bayonetas empuñadas por españoles y franceses en los *Desastres*, las máscaras antigás, las alambradas, los vehículos, las bombas, las pistolas, las ametralladoras... protagonizaron las estampas de Dix.



Fig. 7: Francisco de Goya, *Contra el bien general*, *Desastres de la guerra*. Biblioteca Nacional, Madrid.

Sin embargo, ese mismo armamento, aquellas bayonetas francesas, convertidas tantas veces en símbolo mismo de la destrucción, de la guerra, parecen empuñadas por marionetas, por soldados casi caricaturescos en la producción del aragonés. Lo grotesco, la sátira grotesca, una afortunada definición establecida por Valeriano Bozal²⁵, que aparece en las estampas de *Los Desastres* [fig. 7] y que, casi al tiempo, Goya desarrolló vertiginosamente en *Los Disparates* y otros dibujos, emerge también en el imaginario creado por Dix. Porque ambos artistas coincidieron incluso en su capacidad para convertir la dureza de sus imágenes en escenas grotescas, al igual que hicieran en otras de sus célebres composiciones. Es por ello que las armas empuñadas por los personajes de Dix durante la gran guerra, aunque tan distintas, semejan las que blandían satíricamente los

²⁵ Sobre la definición de grotesco en la producción goyesca véase BOZAL, V., «Dibujos grotescos en Burdeos», Zaragoza, *Artigrama*, 2010, pp. 143-164.

españoles; incluso las máscaras antigás les confieren un aspecto grotesco trágico. Ese mismo sentido caricaturesco es el que indujo a Dix a componer paisajes poblados de muñecos —los cadáveres que sujetan las alambradas— que el artista representó como fantasmas y seres humanos al tiempo. Incluso, para reafirmar la locura que supuso aquella sinrazón, Otto Dix introdujo la imagen de un loco en medio de la desolación en ese trágico *Encuentro nocturno con un loco*.

Una imagen que sólo artistas tan avanzados y lúcidos como Goya y Dix podrían concebir a modo de análisis final de la locura que supusieron ambas guerras, de la sinrazón que supone la guerra.

GOYA SEGÚN ANTONIO SAURA

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Resumen. El presente trabajo intenta desvelar la construcción mítica de la figura y de la obra de Francisco de Goya que se llevó a cabo a través de los escritos y las pinturas de Antonio Saura.

Palabras clave. Goya, Saura, informalismo, crítica de arte, teoría.

Abstract. This work to reveal the mythic construction of Francisco de Goya and his work that was conduced though the writing and paintings of Antonio Saura.

Keywords. Goya, Saura, informel, criticism and art theory.

Parece que el éxito de los artistas tiene que ver con términos como ambigüedad e inclasificabilidad, el de Goya, para Menéndez Pelayo, parecía estar directamente relacionado con «aquella mezcla sólo a él concedida de realismo vulgar y fantasía calenturienta»¹; lo que parece ser una fuerza incontrolable. Es una visión de Goya que no hará sino consolidarse en el siglo XX en los ámbitos de la historia del arte, la teoría y la práctica artísticas. En 1960, la Sala Gaspar organizó la exposición *O Figura. Homenaje informal a Velázquez*, para la que Millares (que afirmaría que no le gustaba demasiado Velázquez) escribió, además de aportar algunas obras, lo siguiente: «Una razón en mi interés hacia Velázquez puede ser aquel abultamiento nervioso de sus vestimentas bajo y sobre las cuales ya nos guiña el ojo negro la rabia incontenible del pintor de Fuente-todos», y a continuación, a modo de explicación menos pública, añade: «Total, nada. Sale uno de Goya y se vuelve a meter en Goya»². En 1989, Antonio Saura

¹ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia del las Ideas estéticas en España* (1883-1891), Madrid, CSIC, 1993, vol. I, ed. facsímil de la de 1940, p. 1527.

² Las dos citas en «De Millares a Westerdahl, 19 de septiembre de 1960», *El artista y el crítico. Manolo Millares y Eduardo Westerdahl, correspondencia 1950-1969*, Madrid, La Fábrica, 2011, edición crítica de José Luis de la Nuez Santana, p. 181.

afirmó que «en Goya aflora todo aquello que Velázquez oculta»³. Los artistas, especialmente los del entorno informalista, pero no solo ellos, reactualizaron la tradición pictórica española tanto en sus escritos como en sus obras.

En la larga entrevista que hizo Julián Ríos⁴ a Antonio Saura, llena de calambures (*Remembrandt*, *Glosaurio*, este último de referencias claramente cirlotianas) y juegos de palabras, Saura explica que sus retratos imaginarios de Goya evocan, a la vez, al pintor de Fuentetodos y al *Perro semihundido* de las Pinturas negras, una verdadera obsesión, como es bien sabido, para Antonio Saura. El perro, entonces, aparece también como un retrato del pintor, una suerte de doble imagen de filiación remotamente surrealista: «la cabeza de perro asomándose, siendo nuestro retrato de soledad, no es otra cosa que el propio Goya contemplando algo que está sucediendo»⁵, como el pintor que observa, aterrado y atento, las *Desgracias acaecidas en el tendido de la Plaza de Toros de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón*, la estampa número 21 de la serie *La Tauromaquia*, de 1816. El mismo Goya que nos mira de reajo desde el frontispicio de los *Caprichos*, por cierto que, en este retrato, «el peinado, siempre cuidadoso, es el llamado de ‘orejas de perro’, cubriendo las propias»⁶.

Goya, como ha explicado Antonio Saura en muchas ocasiones, es trasunto directo en una parte sustancial de la obra del segundo; los retratos imaginarios, los perros, las multitudes y los gritos, al menos.

La intención de estas páginas no es tanto la de analizar la inclusión de Antonio Saura en la estela de Goya (casi todo el arte posterior parece estar en ella)⁷, como intentar calibrar el modo en que Saura ha construido a Goya. Lo ha hecho de manera progresiva y constante, pero aunque Goya sea en Saura un recuerdo infantil de orígenes remotos («desde niño me he sentido fascinado por esa imagen extremosa que, por extraños vericuetos, ha permanecido siempre

³ SAURA, A., «El Prado imaginario» (1989), *Crónicas. Artículos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 204.

⁴ RÍOS, J., *Las tentaciones de Antonio Saura*, Madrid, Mondadori, 1991.

⁵ SAURA, A., «El perro de Goya» (1959), *Note Book (memoria del tiempo)*, Murcia, Galería Yerba, 1992, p. 52.

⁶ GÁLLEGO, J., *Autorretratos de Goya*, Zaragoza, Ibercaja, 1990, p. 53.

⁷ LAFUENTE FERRARI, E., «La situación y la estela del arte de Goya», *Antecedentes, confluencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, desde la publicación de este trabajo, la estela de Goya no ha hecho sino crecer, un ejemplo podría ser GIMÉNEZ, C. y CALVO SERRALLER, F., *Picasso, tradición y vanguardia* —catálogo de exposición celebrada en Museo Nacional del Prado del 6 de junio al 10 de septiembre de 2006—, Madrid, Museo del Prado, MNCARS, 2006, que sitúa la obra más conocida de Picasso en la estela de Goya.

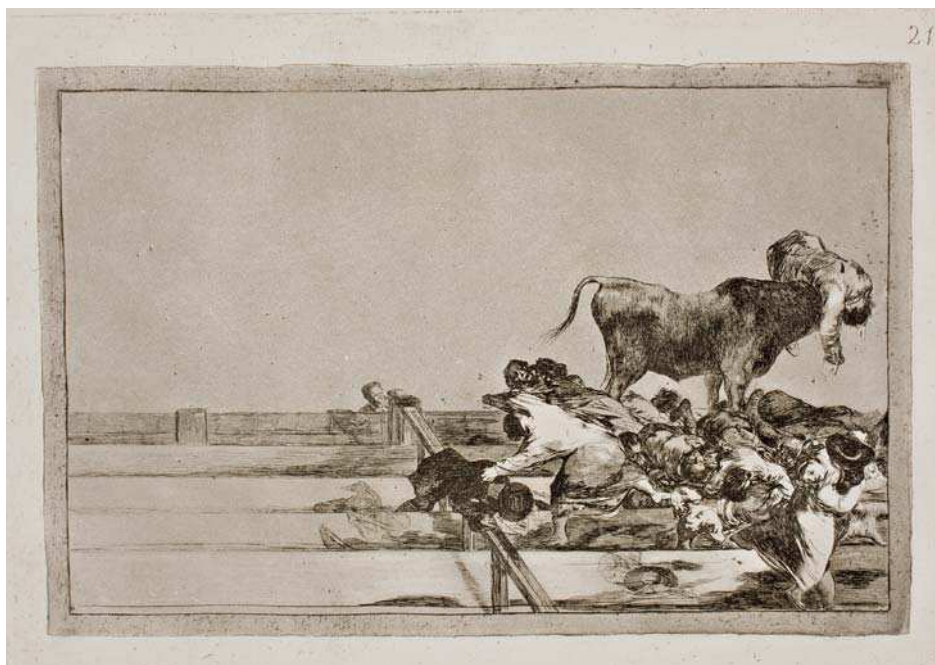


Fig. 1: Francisco de Goya, *Desgracias acaecidas en el tendido de la Plaza de Toros de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón, La Tauromaquia*, estampa 21, 1816.

asociada al recuerdo del patito feo del cuento infantil⁸), su presencia clara en el imaginario del pintor coincide con el abandono del surrealismo; cuando desaparece el empeño de reconstruir la vanguardia, los artistas del ámbito informal miran con insistencia a la tradición, que se concreta en Goya, Velázquez, las poéticas barrocas y el Museo del Prado como lugar mítico, ya se sabe que la crítica colocó de manera insistente la pintura informal bajo la advocación de la tradición española (las dos palabras tienen la misma importancia en ese relato)⁹.

La presencia de la tradición de Goya no parece ajena, todo lo contrario, a la consigna lanzada por Joaquín Ruiz Giménez, en el contexto de inauguración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, «Goya, padre de todo el arte moderno», que recuerda la afirmación de André Malraux de que con Goya comienza el arte moderno, que Saura acepta, aunque con ciertas reticencias («pero lo que sí es cierto es que tal afirmación puede aplicarse con verosimilitud a algún aspecto

⁸ SAURA, A, «El perro de Goya», *op. cit.*, p. 51.

⁹ Como síntesis epigonal de esa actitud de la crítica véase AA. VV., *La pintura informalista española a través de sus críticos*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1961.

de la obra del pintor aragonés»¹⁰), sobre todo porque para nuestro pintor, la figura de Goya es poliédrica, contradictoria, hay diferentes pintores en Goya, entre el rosa de los cartones para tapices y el negro de los muros de la Quinta del Sordo, es la visión legada por el romanticismo, pero revisable a la luz de las ideas de Norman Bryson, que encuentra en el arte de la primera modernidad (Gros, Géricault, Manet) un doble discurso, una instalación en el equívoco¹¹, ahí se ha situado, en ocasiones, la *Maja desnuda* de Goya¹². En general, la fortuna de Goya le sitúa en el territorio de la ambigüedad, y hay quien, como José Bergamín, ha pensado la figura de Goya como modelo de español no nacionalista¹³, es solo un ejemplo de la posición algo enigmática, siempre ambivalente, que la tradición pictórica ocupa en el relato de nuestro arte contemporáneo.

LA CONSTRUCCIÓN TEÓRICA

Una ojeada a los índices onomásticos de los escritos de Antonio Saura afirma la importante presencia que tiene Goya en ellos, no es que aparezca continuamente, pero parece estar en el corazón de la teoría del proyecto de Saura. En 1992, Saura citaba su carta imaginaria a Goya en una entrevista que le hizo José Luis Jover: «si no me equivoco, admirado maestro, está usted definiendo el arte moderno, y deduzco como consecuencia inmediata de qué forma se equivocan aquellos que piensan que el pintor debe solamente pintar, y no pensar, y menos todavía escribir»¹⁴. Es una visión que, por un lado, mira a las mencionadas posiciones de Ruiz Giménez y de Malraux y por otra converge con la más reciente de Todorov¹⁵ que presenta a Goya como un pensador ilustrado, en las antípodas, por lo tanto, de la visión de Ortega y Gasset (el libro de Todorov es, en realidad, una respuesta diferida a las consideraciones del pensador), a veces

¹⁰ SAURA, A., «Goya o la contradicción», *Fijeza. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 241.

¹¹ BRYSON, N., *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991, p. 150 y ss.

¹² LICHT, F., «Ya no es una diosa. Las majas de Goya y el desnudo en los orígenes de la época moderna», en Rafael Argullol et al., *El desnudo en el Museo del Prado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.

¹³ BERGAMÍN, J., «Pintar como querer. Goya, todo y nada de España», *Hora de España*, 5, Valencia, mayo de 1937, ahora en Miguel Ángel Gamonal, *Arte y guerra civil. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987, pp. 251-258.

¹⁴ SAURA, A., «Entrevista con José Luis Jover», *Escritura como pintura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 167.

¹⁵ TODOROV, T., *Goya. A la sombra de las luces*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

Saura critica al filósofo, pero otras no está tan lejos como puede parecer a primera vista de las interpretaciones orteguianas.

Pese a que la fascinación por Goya está en Saura desde siempre, parece tomar cuerpo en los años cincuenta, cuando Saura opte por un informalismo en el que el cuerpo tiene un papel crucial y en el que el espacio de los cuadros parece volverse mucho más unitario; «El cuerpo de mujer presente en todos mis cuadros desde 1955, reducido a la más elemental presencia, casi un esperpento [...] puede parecer una prueba de la constante presencia del ser humano en el arte español, pero es sobre todo un apoyo estructural para la acción, para la protesta, para no perderme, para no hundirme en el caos»¹⁶. Antes, en su etapa surrealista, el cuerpo tiene un papel menor, y aunque pueda establecerse un camino que va de las constelaciones a las multitudes¹⁷, hay referencias evidentes como Joan Miró y otras, confesadas posteriormente, como *El paso de la laguna Estigia*, de Joachim Patinir¹⁸, toda una referencia también para Jorge Semprún, no solo en *La montaña blanca*, sino también en otras novelas suyas; todo ello pese a que Goya (una parte de su obra, al menos) forma parte del imaginario de los surrealistas.

En los años cincuenta la referencia más conocida, menos académica y más cercana a los planteamientos de la modernidad es, sin duda, la de Ortega, esa que tanto parece disgustar a Todorov. Se publicó en 1950 y en ella el filósofo reconocía el auxilio de Valentín de Sambricio y de Enrique Lafuente Ferrari. La conclusión no puede ser más rotunda: «La verdad es que la obra de Goya no germina nunca en la inteligencia: o es vulgar oficio o es vigencia de sonámbulo»¹⁹; no es infrecuente esta visión, en el ámbito del pensamiento español, del artista como alguien a quien la colectividad (la nación) dicta ideas (o formas) superiores a su talento, es una consideración frecuente en el estudio de la cultura española; «la imagen de Goya como artista extravagante y rudo [...] es idéntica a la que los autores del 98 consagraron sobre Cervantes, caracterizado como un 'ingenio lego' al que el alma de la nación habría dictado una obra superior a su talento»²⁰.

¹⁶ SAURA, A., «Tres notas» (1959), *Papeles de son Armadans*, n.º 37, Palma de Mallorca, 1959, p. 65.

¹⁷ BOZAL, V., «Temas de Antonio Saura» (2004), en Valeriano Bozal, *Estudios de arte contemporáneo II*. Madrid, Visor, 2006.

¹⁸ SAURA, A., «La laguna Estigia» (1988), *Crónicas. Artículos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.

¹⁹ ORTEGA Y GASSET, J., *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Alianza, 1980, p. 356.

²⁰ RIDAO, J.M., «Prólogo», en Tzvetan Todorov, *Goya. A la sombra de las luces*, op. cit., p. 9.

En el ensayo de Ortega sobre Goya hay algunos rasgos que convergen con la imagen del artista moderno; la idea del «monstruo Goya», por ejemplo, la afirmación de que los intereses de Goya no están en el tema, sino en el cuadro mismo, la naturaleza sintónica que el filósofo atribuye a Goya. Pese a que Ortega subraye el sentido manual de la pintura, su carácter de oficio, no deja de aparecer en sus páginas la idea romántica del artista, la idea de genialidad, la condición de Goya como producto romántico y la presencia de la expresión como elemento fundamental, por mucho que el filósofo atenúe la importancia de las *Pinturas negras*, que reduce casi a mera anécdota, aunque sugiera aquí la doble dimensión, pública y privada, de la obra de Goya que también sugerían, de pasada, los Wittkower a propósito de la posible locura de Messerschmidt²¹. Una parte de la obra de Goya que es central en la construcción de Saura, seguramente debido a los muchos interrogantes que las pinturas suscitan.

Detrás de esa idea de Ortega que nos presenta a Goya como un artista proteico, rebasado por su arte (algunas aproximaciones a Picasso, a Pollock, son así) está la noción de veta brava, que tiene en Goya uno de sus ejemplos más claros y que hará fortuna en los años cincuenta en el ámbito del informalismo, antes, los románticos bocetistas, conformarán un estilo goyesco que la historiografía identificará como español y que, según algunos críticos, tendrá su último episodio en el informalismo²². En 1996, Saura publicó un ensayo dedicado a la veta brava (él habla de «toque bravo»²³), una práctica que se equipara al gesto, que ya se sabe que es uno de los grandes argumentos de Saura, el toque bravo se irá consolidando en el barroco como un rasgo de liberalidad de la pintura frente a la (entonces) necesaria fidelidad al natural, Goya lo utiliza en sus pinturas negras porque con pinturas hechas para él, liberadas del encargo y el pintor se enfrenta en ellas a sí mismo.

El toque bravo se instalará, desde El Greco, en la pintura española, donde el reciclaje parece habitual; «raramente inventora de conceptos [la pintura española], su mérito ha consistido en la superación de los modelos para adaptarlos, transformarlos y fundirlos en su propio e interior modelo, creando universos cerrados e independientes en los cuales lo excepcional eclipsa su mediatizado origen»²⁴. Es una visión de lo español muy vinculada al pensamiento de Ortega,

²¹ WITTKOWER, R. y WITTKOWER, M., *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1985.

²² AA.VV., *La pintura informalista española a través de sus críticos*, op. cit.

²³ SAURA, A., «Del llamado toque bravo», *Fijeza. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 319-331.

²⁴ *Ibidem*, p. 325.

pero, sobre todo, ha servido desde los años cincuenta para explicar la españolidad del informalismo. Al fin, el toque bravo es el principio de una liberación que culminará en el siglo XX: «Las pinturas de Giacometti, de Dubuffet, de Bacon y de Asger Jorn en la figuración; las de Pollock, Kline y De Kooning en la abstracción, suponen, entre otros, la más veraz ejemplificación del dominio del toque bravo, por fin liberado de su atadura al ilusionismo»²⁵.

El texto establece dos importante continuidades, una, con un viejo ensayo de Saura, otra, con Clement Greenberg y su caracterización de la pintura moderna. El primero, «Espacio y gesto» se publicó por primera vez en 1959²⁶. En este escrito programático, Saura confirma estos dos criterios, el espacio y el gesto, como los argumentos fundamentales en la pintura moderna (ambos, como venimos viendo, pueden encontrarse en Goya), destruyendo y volviendo a construir, los expresionistas abstractos (De Kooning, por ejemplo) han conseguido que las pinturas puedan verse desde ópticas abstractas y figurativas, lo que supone una vuelta de tuerca frente a la abstracción clásica, algo que empezó con la destrucción del espacio de Goya o Van Gogh y que tiene que ver con la doble condición, autorreferencial e ilusionista que el gesto (el toque bravo) proporciona a la pintura.

Estas visiones están en «La pintura moderna», de Greenberg, cuyo nombre nunca (que sepamos) aparece en los escritos de Saura. Pero el crítico americano, ya se sabe, identifica modernidad y autorreferencialidad (y opticalidad): «el arte realista o naturalista encubría el medio y utilizaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte»²⁷. La crítica española nunca asumió la visión de la pintura en estos términos, atendió más a los contenidos y vio una afirmación de la tradición en la pintura informal, exactamente igual que Saura.

La idea de Goya que encontramos en los textos de Saura tiene mucho que ver con ésta. Las Pinturas negras constituyen «el conjunto más poderoso del arte español [...] uno de los hechos más insólitos del arte universal»²⁸, un profundo desgarró, un conjunto teórico junto a «las pinturas horizontales de Ru-

²⁵ *Ibidem*, p. 328.

²⁶ SAURA, A., «Espacio y gesto», *Papeles de de son Armadans*, n.º 37, Palma de Mallorca, 1959, ahora en *Fijeza. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.

²⁷ GREENBERG, C., «La pintura moderna», en *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, Félix Fanés (ed.), p. 112.

²⁸ SAURA, A., «Las delicias del jardín», en Antonio Saura., *Crónicas. Artículos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 61.

bens [y] las pinturas verticales del Greco»²⁹. Lo que une los tres conjuntos es una suerte de «belleza obscena», asociable también a determinadas pinturas de Picasso, Pollock y De Kooning, el caso de las pinturas negras es singular porque se trata de unas pinturas no hechas para ser contempladas, sino para el propio autor, lo que indica quizá el modo en que habría pintado Goya de no haber mediado encargos.

Parece que la primera vez que Saura cita a Goya en un texto es en 1957, el año de la fundación del grupo El Paso, y lo hace asociando el nombre del pintor de Fuendetodos a la posibilidad de «hundirse en lo demoníaco»³⁰, para lo que servirían también Van Gogh y Picasso, frente al sentido angélico de Vermeer, Zurbarán y Rothko, o junto al sentido autodestructivo de Pollock o de Staël, en fin, todo un mapa de situación que se complementa con otro texto contemporáneo y diría que programático, «Espacio y gesto», en el que el pintor, además de situar a los expresionistas en una tradición, marca algunas diferencias entre el expresionismo abstracto y los tradicionales que solo destruye, el expresionismo abstracto dice Saura, destruye para rehacer lo destruido.

En una carta abierta a Antonio Giménez Pericás, escrita en 1961³¹ y en la que se reflexiona sobre los diferentes modos de la figuración (ya empieza a anunciarse en la crítica el final del informalismo), Saura plantea la presencia del monstruo en el arte español, en Goya, por supuesto, pero también en la pintura barroca, es, para él, una vertiente de la gran presencia del hombre, y su contacto con la realidad, en la pintura española.

LA CONSTRUCCIÓN PLÁSTICA

La construcción teórica de Goya, más bien tardía, ya que la mayoría de los textos mencionados se han escrito en los años ochenta y noventa, es deudora de lo que denominaré construcción plástica (aquí la pintura parece anteceder a la palabra), que está presente desde los años cincuenta en la obra de Antonio Saura y que nos da idea de una particular visión de lo goyesco, que se une a su visión de la tradición, y que piensa en un Goya barroco, «padre del barroco expresionista»³² que sólo reconoce como maestros a Velázquez, Rembrandt y

²⁹ SAURA, A., «El Prado imaginario», *op. cit.*, p. 205.

³⁰ SAURA, A., «Tres notas», *op. cit.*

³¹ SAURA, A., «Carta abierta a Antonio Giménez Pericás», *Acento cultural*, n.º 12-13, 1961.

³² SAURA, A., «La imagen barroca» (1984), *Fijeza. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.

la naturaleza y que opone al criterio central del color, el de la luz y la sombra, esto es lo que más interesa de Goya a Antonio Saura que, como el pintor de Fuentetodos, parece ver solo la luz y no los colores³³.

Un detalle biográfico de Saura, para mostrar que la realidad puede ser goyesca: «En 1938, la familia Saura se instala en Barcelona, en el número 217 de la calle Verdi [...] Antonio regresa al hogar familiar con su padre. Un tiroteo estalla en la calle Verdi. El hombre y el niño se refugian en un portal cuando, en la acera de enfrente, ven correr a un desconocido: su cuello es segado por la metralla. Mientras la cabeza rueda por el suelo, el cuerpo, llevado por el impulso, da todavía algunos pasos antes de desplomarse en la acera. Medio siglo más tarde, al desplazarse en taxi por Barcelona, Saura pide al conductor que dé un rodeo cada vez que corre el peligro de tomar accidentalmente la calle Verdi»³⁴.

Saura podría haber dicho después lo que Wols frente a un cristal roto por las balas, «mi pintura jamás llegará a eso»; se lo escribía él mismo a Antonio Giménez Pericás en una carta abierta³⁵. La cabeza muerta que rueda, la cabeza amenazada del *Perro semihundido* de Goya, la propia cabeza perdida de Goya (posiblemente el cráneo pintado por Dionisio Fierros), se presentan como aparentes ingredientes en la construcción plástica de Goya, paralela o incluso algo anterior de la teórica. La pintura informalista de Saura parece, antes que nada, goyesca, tomado el término de un modo particular, desde el punto de vista temático, el perro, las multitudes, los retratos imaginarios, los gritos, se presentan como actualizaciones, como glosas, del artista de Fuentetodos. Desde el punto de vista del proceso, el gesto posee, ya hemos visto, origen goyesco; desde el lado de las construcciones espaciales, en Saura hay una llamada constante a Goya, más que a Velázquez, más que a Picasso.

Saura recorta sus retratos como Goya; como el pintor de Fuentetodos parece ver la luz y la sombra antes que los colores, emula una pintura de dibujo oculto, donde parece perderse la distancia. Jean Paul Sartre afirmó en 1961 su preferencia por Picasso frente a las imágenes de guerra de Goya, decía del *Guernica* que «su belleza plástica intensifica más que entorpece el impacto emocional»³⁶,

³³ «Yo sólo veo cuerpos iluminados y cuerpos que no lo están, planos que avanzan y planos que retroceden, relieves y cavidades», comentario atribuido a Goya por Antonio Brugada, citado en Tzvetan Todorov, *Goya. A la sombra de las luces*, op. cit., p. 34.

³⁴ COHEN, M., «¡La semana empieza mal!», Rainer Michael Mason, *Antonio Saura. Pinturas 1956-1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 193.

³⁵ SAURA, A., «Carta abierta a Antonio Giménez Pericás», *Acento cultural*, n.º 12-13, Madrid, 1961.

³⁶ Citado en GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982, p. 132.

era la desautorización de Sartre a un realismo que consideraba insuficiente, y en el que incluía la obra más expresionista, más privada, de Goya. Saura no lo veía de ese modo, el pintor de Fuendetodos es, para él, un artista gestual, el primero. La figura destacada del fondo (desmintiendo el sentido abstracto de la pintura), como en los cuadros de Goya, la gama corta, el perro que emerge con insistencia es, sobre todo, un modelo. La construcción plástica de Goya es, en Saura, anterior a la teórica, la pintura se anticipa aquí a la palabra.



C. S. I. C.





Este libro recoge las ponencias y comunicaciones del Seminario Internacional «Goya y su contexto», organizado por la Institución «Fernando el Católico» y la Fundación Goya en Aragón, celebrado en Zaragoza en octubre de 2011.

El desarrollo de los estudios sobre el contexto cultural y artístico de Goya y su obra durante las últimas décadas ha propiciado una aproximación más rigurosa al significado de la misma, con descrédito de la imagen del genio fuera de su tiempo. Este seminario pretendió ahondar en el estudio sobre Goya y su contexto, a partir del estado actual de la cuestión elaborado por eminentes expertos como Joaquín Álvarez Barrientos, M.^a Dolores Albiac, Valeriano Bozal o Juan Carrete Parrondo, y acompañados de comunicaciones que sitúan adecuadamente el entorno político, cultural y artístico de Francisco de Goya.

El Seminario, dirigido por los profesores Gonzalo M. Borrás Gualis y Juan Carlos Lozano López, fue un emotivo homenaje al hispanista francés René Andioc, fallecido pocos días antes de la celebración de este seminario.