

# Goya revolucionaria París

Juan I. de la Vega

**E**l doctor Rolph Medgessy opinaba así de Francisco de Goya: «El gran pintor español fue mucho más de lo que se aprecia a simple vista. Conoció como pintor de cámara de las celebridades de moda en la Europa turbulenta de Napoleón, fue también un comentarista satírico del siglo XIX y sus costumbres. Retrató con toda crudeza de detalles la brutalidad humana, el crimen y la locura, y también fue algo más: fue un genio colosal del pincel, con una extraordinaria capacidad de trabajo. Su apasionada insistencia sobre la verdad y el talento le ayudó no sólo a crear obras maestras increíbles en su estilo propio, sino que le hizo pintar también según el estilo de otros maestros. Según parece, realizó la contribución más importante de todos los temas al avance de la pintura.» (La Actualidad Española, 2 de abril de 1970).

No parece, pues, que haya pasado por la mente del doctor Medgessy calificar a Goya de «alfarero genial», como se afirmaba. Lo que sin ninguna duda fue Goya para Medgessy es un genio de la pintura. Quizá el genio más grande de todos los tiempos, pues abrió los caminos por los que discurriría la pintura durante los dos últimos siglos. Impresionismo, Expresionismo y Surrealismo ya se encuentran en Goya como en germen.

Entre los elogios que le dedica habla de lo que puede llamar su versatilidad para crear obras maestras no sólo en su estilo propio, sino también en el estilo de otros maestros. En ese contexto se explica la frase del crítico francés Jean François Chabrun:

«Goya no es sólo un gran artista; es, por lo menos, veinte, todos distintos y claramente definidos.»

El lector estará comprobando por sí mismo lo que ya afirmó Ortega guiado por su intuición: que Goya sigue siendo un «enigma». Como las palabras de Ortega me parecen esclarecedoras, voy a citarlas textualmente:

«Yo no veo por qué los historiadores del arte no declaran más sinceramente lo que, por fuerza, tienen que sentir ante Goya, a saber: que es un enigma, una enorme acortadura para aclarar, ya no resolver, el cual conviene apenas desparojarse y recurrir a simplificaciones de una de las realidades más complicadas que han aparecido en todo el pasado del arte.» (José Ortega y Gasset, «Goya», Ediciones Revista de Occidente, colección «El Arqueólogo», Madrid, 1996. Tercera edición, página 110).

Como era de esperar, ante las sorprendentes declaraciones de Medgessy, muchos historiadores del arte y conservadores de museos reaccionaron con escándalo, indignación y nerviosismo. Los días 5, 7 y 8 de octubre de 1987, el periódico «Libération», de París, dedicaba reportajes a toda página a las sorprendentes declaraciones de Medgessy y de su colega francés Didier Pouchou: «Goya faussaire?», «L'Affaire Goya agite les musées», «Goya provoque des turbulences», son algunos de los titulares que destaca el rotativo parisiense. Tras presentar las tesis de Medgessy afirma «Libération» que «todos



los museos consultados, unánimemente, consideran que los puntos de vista de Medgessy no merecen comentario. Sin embargo, cita algunas frases que parecen escapárselos a algunos de los conservadores de museos consultados:

«Si ese señor (se refiere a Medgessy, a quien no se digna citar) pretende que «La Virgen de las Rocas» es de Goya, está para encerrar», afirma M. Lacloette, conservador y director del departamento de pinturas del Louvre.

«Estas afirmaciones son un absurdo total —responde otro conservador del Louvre, M. Arnould Brejon de Lavergnée—, no hay ninguna microfirma de Goya en «La Virgen de las Rocas». Este cuadro figura en colecciones reales desde finales del siglo XV y no puede haber sido pintado doscientos cincuenta años más tarde. Por la fotografía de un detalle se puede decir no importa que un golpe de pincel o de lápiz puede transformarse en microfirma. Hay gente que ve firmas por todas partes».

Más coherente con esa decisión de «no responder», acordada por los expertos del Louvre, es la constatación que da otro colega, M. Rosenberg, también conservador del museo:

«Yo no sé nada de esa historia. No he leído nada y, por tanto, nada tengo que decir. lo que me deja muy tranquilo».

Lo de la National Gallery aportan argumentos similares a los formulados por sus colegas del Louvre:



Arriba, autorretrato del famosísimo pintor aragonés, y abajo, otro autorretrato fechado en 1824

«No hay ninguna razón para poner en duda «La Venus del Espejo», de Lázquez. Los historiadores consideran suficientemente documentado que este cuadro fue pintado en 1651 y que sobre el lienzo jamás se ha encontrado ninguna microfirma de Goya.»

Finalmente, los del British califican de «risible» poner en entredicho su Rembrandt, que hace Medgessy.

No todos los estudios del arte adoptan esa actitud escéptica, e incluso irónica y despectiva, que hemos apreciado entre los conservadores de los más importantes museos. Hay otros que, por el contrario, aportan elementos indicativos de sobre que puntos se ha de centrar el debate. Este es el caso de Claude Esteban, his-

toriano en París IV, que declara a «Libération»:

«Soy un conocedor de Goya, aunque no un experto. Estoy sorprendido y animado por este «descubrimiento», que no me parece del todo inverosímil por varias razones: —La primera está ligada a la personalidad misma de Goya, de quien se sabe que siempre ha gustado de cultivar las paradojas y los extremos. Citaría como ejemplo su amistad con los grandes filósofos o personajes preclaros de su época y, al mismo tiempo, su atracción por todo lo popular.

—En un plano menos especulativo, pienso que, en efecto, del lapso de tiempo que Goya pasó en Italia nada dicen los historiadores. Se ha precisado solamente que no ha realizado más que algunos cuadros y obras célebres que habrían desaparecido. No es, por tanto, inverosímil que hiciera copias y, ¿por qué no?, originales. Cualquiera cosa cabe esperar de este diablo de hombre.

—Hay en Goya un aspecto bromista, en el sentido más elemental del término (se aprecia en su correspondencia), y no me extrañaría que hubiese querido burlarse de los ricos propietarios de sus obras.

—En cambio, lo que me distancia de la tesis del experto es que, en esta época, el talento de Goya no se había manifestado de manera tal que se le pueda imitar aquí haciendo réplicas perfectas. Aquí podría estar el fallo.

En el mismo sentido se mani-

festa Robert Moran, creador y director de la revista internacional «Técnicas de las Artes» (6 rue Monceau, París VIII) que amplía el concepto de «lo falso» en pintura:

«Como revista técnica, nosotros estamos en relación con restauradores, expertos, químicos, etcétera, y gracias a ellos hemos podido descubrir muchas cosas. Entre otras, que el estatuto de experto es un estatuto muy particular, a saber: un experto reconocido no se preocupa de hacer publicaciones para legitimar su función.» (Con esto sale al paso de los que criticaban a Didier Pouchou no haber publicado nada.)

«Pero además nosotros conocemos a Pierre Palau, que ha sido profesor de historia del arte y director de la Escuela de Bellas Artes de Romans, además pintor, que cree haber descubierto en el Louvre un cuadro que podría ser de Vermeer. La polémica dura desde hace quince años. Los expertos han cambiado la atribución varias veces, pero, a pesar de múltiples intervenciones, los responsables del departamento de pintura desean entrar en el debate, admitir argumentos, estudiar el dossier. Hace dos años, incluso la televisión realizó tres emisiones sobre el tema.»

Finalmente, Paolo Mangiante, coleccionista de pintura que reside en Génova y prepara una obra sobre el período italiano de Goya, hace las siguientes declaraciones a «Libération»:

«Yo mismo tengo cuadros inéditos de la época italiana de Goya de estilo neoclásico, que están firmados con letras griegas. Los he estudiado, han sido expertizados y he llegado a la conclusión de que, efectivamente, Goya ha copiado cuadros en Roma; pero él no los ha falsificado porque, a mi entender, no tenía suficiente inventiva en esta época. Me resulta muy difícil tomar posición sobre esta cuestión, pues no he examinado los cuadros estudiados por Medgessy, pero me parece imposible que Goya haya podido pintar tan bien en este período. Por otra parte, es fácil ver si los materiales son de la época. Habría, pues, muchas cosas a confrontar para verificar esta tesis. Me gustaría poderlos ver de cerca.»

Tengo que añadir que, en efecto, Paolo Mangiante publicó en 1992 el libro que anunciaba. En un próximo artículo sobre la estancia de Goya en Italia me ocuparé de él.

En uno de mis artículos citaba las investigaciones con ordenación sobre la pintura española que hace varios años realiza Jordi Route, de Mataró. La prensa se ha hecho eco recientemente de las investigaciones sobre pigmentos aplicando el láser a pinturas de Goya del doctor Sergio Ruiz-Moreno, profesor de la UPC. Me consta que ambos investigadores están en contacto y tienen muy adelantados sus estudios.

Quizá pronto se disponga de un método objetivo y científico — aplicando las técnicas más modernas— que puede ser un magnífico instrumento al servicio de historiadores del arte, conservadores de museos y expertos.