



ARAGONES POR LOS CUATRO COSTADOS

Mariano García

Francisco de Goya y Lucientes nació el 30 de marzo de 1746. Y lo hizo en la villa de Fuendetodos, a diferencia de sus otros cinco hermanos, que vinieron al mundo en Zaragoza. La partida de nacimiento del pintor, destruida junto a otros documentos durante la Guerra Civil, quedó reflejada así en el libro parroquial de la iglesia local de la Asunción: «En treinta y uno de marzo de mil setecientos cuarenta y seis. Bauticé yo, el infrascripto Vic^e un niño que nació el día antecedente inmediato, hijo legítimo de Jphs Goya y de Gracia Lucientes, legítimamente casados, habitantes de esta parroquia y becinos de Zaragoza. Se le puso por nombre Francisco Joseph Goya. Fue su madrina Francisca Grasa desta parroquia, a la qual advertí el parentesco espiritual que abia contraído con el bautizado y la obligación de enseñarle la doctrina cristiana en defecto de sus padres, y por la verdad hago y firmo la presente en Fuendetodos dicho día, mes y año ut supra. Licenciado Jph. Ximeno Vic^e».

Goya fue el cuarto de seis hermanos. Le precedieron Rita (1737-7), que debió permanecer toda su vida soltera y dedicarse a la atención de sus padres; Tomás (1739-7), que siguió los pasos de su padre y aprendió el oficio de dorador, aunque no alcanzó el grado de maestro; y Jacinta Joaquina (1743-1750), que vivió muy pocos años. Le siguieron Mariano Marcos Miguel (1750-7), del que se ignora la fecha: de su muerte pero se sabe que ésta aconteció siendo aún niño; y Camilo (1752-1828), que fue eclesiástico y le fue concedida una capellanía en Chinchón, lugar donde falleció.

Los padres de Goya fueron José de Goya y Franque (Zaragoza, 1713-1781) y Gracia Lucientes Salvador (que nació en Fuendetodos hacia 1715 y murió en 1785 ó 1786). Se casaron en 1736 en la iglesia de San Miguel de los Navarros e iniciaron la nueva vida matrimonial en una casa del número 12 la calle de la Morería Cerrada (actualmente calle de Valenzuela). Esa vivienda, una herencia familiar que José de Goya perdió acosado por las deudas, debió albergar temporalmente el taller de dorado con el que sostenía a la familia.

Según relata el historiador del arte Arturo Anson en su libro «Goya y Aragón», el padre del genial artista fue un dorador, hijo de un notario real, que, entre otros, realizó trabajos en la iglesia de San Pablo y la catedral de Calahorra. Es precisamente el oficio del padre lo que puede explicar por qué Goya nació en Fuendetodos. Cuando el pintor vino al mundo su padre podía estar trabajando en el dorado del retablo de la iglesia. En aquella época, además, el suegro del dorador, Miguel de Lucientes, era alcalde de la localidad. Además, la profesión paterna hizo seguramente que el pintor, desde muy niño, tuviera un fértil contacto con las expresiones artísticas de la época.

Goya (o Gola, en grafía original) es un apellido de origen vasco. Su raíz se sitúa en el municipio guipuzcoano de Cerain, donde hoy en día aún existen numerosos vecinos con este apellido.

Según Arturo Anson, el primer ascendiente de Goya que vino a Aragón fue el maestro de obras Domingo de Goya y Villamayor, nacido en Cerain en 1578, que se casó en 1626 con María Garicano. Tuvo un hijo nacido en Aragón, Pedro de Goya y Garicano, que continuó el oficio paterno y que, tras contraer matrimonio con Catalina Sánchez, tuvo a su vez dos hijas y un hijo,

abuelo del pintor de Fuendetodos, Pedro de Goya y Sánchez. Este fue notario real, tuvo una posición económica desahogada y casó con Gertrudis Franque y Zúñiga, con la que tuvo ocho hijos, de los que sólo llegaron a edad adulta tres, entre ellos el padre del artista universal.

José de Goya y Franque logró la maestría en el arte del dorado —incluso tras jubilarse por problemas de salud era llamado para revisar el trabajo de otros artesanos— pero ello no le valió para gozar de una posición económica acomodada, hasta el punto de que no hizo testamento por no tener bienes para ello.

Fue un dorador medio, que sufrió especialmente en sus carnes la crisis general que experimentó el gremio en el último tercio del siglo XVIII. Esta crisis estuvo motivada principalmente por dos decretos reales que prohibían la construcción de retablos de madera —por creer que facilitaban los incendios— y su dorado —un gasto ostentoso para la mentalidad de la época—.

La madre del genial pintor, Gracia, pertenecía a una familia radicada desde antiguo en Fuendetodos y dedicada fundamentalmente al laboreo de la tierra. Sin embargo, los Lucientes eran oriundos de Uncastillo y tenían ciertos orígenes hidalgos (Juan de Lucientes fue nombrado caballero en 1466 por Gastón, príncipe de Navarra y de Foix, lugarteniente general del rey Juan II de Aragón y Navarra). Un bisabuelo del pintor, Miguel de Lucientes, fue quien bajó de Uncastillo a Fuendetodos. Allí se casó con María Navarro, con la que tuvo un hijo llamado como él que, a su vez, casó con Gracia María Salvador. De este matrimonio nacieron seis hijos, entre ellos la madre de Goya.

Durante su infancia y juventud varios familiares mantuvieron estrechas relaciones con el pintor, vínculos que no se perdieron con los años, ya que Goya siempre se preocupó de su salud y de su bienestar material. En diversos documentos, entre ellos algunas de sus cartas personales, queda patente el testimonio de que el artista, aunque estuviera alejado geográficamente de su familia, siempre anduvo preocupado por su bienestar físico y económico. Ese entorno marcó buena parte de la ideología y los sentimientos del artista y, quizá, también su obra.

Algunos historiadores del arte creen que el hecho de que una de sus tías, Francisca, fuera ingresada como demente en el Hospital de Nuestra Señora de Gracia, y las muy probables visitas que le hizo de joven, puede explicar el tremendo y dramático realismo de obras tan estremecedoras como «La casa de locos».

Detalle del fresco de la «Gloria del nombre de Dios», en el Coro de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. El artista pintó esta obra tras su regreso de Italia y representa su primer gran encargo. La realización deja patente todos los conocimientos adquiridos y desvela de manera rotunda futuras soluciones pictóricas. Una demostración de dominio y empleo personal de la técnica al fresco

EN ZARAGOZA

**"LA OPRESION U OBLIGACION SERVIL
DE HACER ESTUDIAR A TODOS UN
MISMO CAMINO ES UN OBSTACULO
PARA LOS JOVENES QUE PRACTICAN EL
DIFICIL ARTE DE LA PINTURA"**

Francisco de Goya. Informe a la Academia de San Fernando, 1792.

LOS GREMIOS

José Laborda Yneva

El ejercicio de las artesanías, y aun de las artes en la época inmediatamente anterior a la ilustración — tiempo coincidente de hecho con el aprendizaje de Goya en Zaragoza— aparece sobre todo como una consecuencia de las costumbres y estructuras gremiales establecidas siglos antes para la ordenación del trabajo. Artes y artesanías discurrieron por caminos semejantes en la definición detallada de los cometidos a ejercer por cada cual, manteniendo con especial cuidado sus propias competencias e impidiendo sobre todo cualquier intromisión de otros oficios en el terreno privativo que las ordenanzas señalaban a cada gremio.

Y es que en ese tiempo las artes —pintura, escultura y arquitectura— no contaban con una diferenciación laboral explícita que las separase del ejercicio de las artesanías. El concepto liberal de su desarrollo no aparece hasta la época académica, en que la supresión de los gremios otorga un nuevo talante a la práctica y la enseñanza artística. Pintores y escultores aparecían adscritos a sus propios gremios con independencia de la calidad de sus resultados, sujetos a las mismas condiciones en la regulación de su trabajo. Por lo que a la arquitectura se refiere, sus especiales relaciones con el trabajo artesanal, mucho más evidentes que en las restantes artes, convertían a sus artífices casi en meros artesanos —explícitamente denominados obreros de villas— autores a la vez de los bocetos necesarios para llevar a cabo los edificios que construían y ejecutores manuales de su puesta en obra.

Fue un tiempo en el que podríamos considerar incluso que el ejercicio de las artes se encontraba supeditado a la propia definición de su resultado material y que tan importante era la reglamentación del trabajo como la calidad alcanzada en él. Más aun, muchas veces el resultado importaba menos que la procedencia gremial de quien lo había llevado a cabo; una situación heredada de tiempos pretéritos, surgida sin duda de la necesidad de la defensa de los intereses de quienes ejercían una misma actividad dentro de un mismo territorio. Fue la consecuencia de una larga experiencia de trabajo individual ingrato, sujeto a circunstancias de competencia que los artesanos aislados —y también los artistas— se encontraban imposibilitados para resolver con eficacia. Artesanos y artistas convertirán así su asociación en corporaciones herméticas, resultado de la unión natural de individuos, con la certeza de que su unidad se volvería fuerza en la defensa de sus intereses, en muchas ocasiones contrapuestos al poder establecido, al ambiente en que se desarrollaba su actividad y acaso también, en ocasiones, a las necesidades reales de sus clientes. Se trataba sobre todo del logro de su influjo como grupo y del dominio —y aun monopolio— del ámbito laboral al que pertenecían. Su misma estructura, mitad social, mitad religiosa —agrupados los gremios en torno a cofradías bajo el amparo de advocaciones diversas— define con claridad el momento de su vigencia, en un ambiente en que ambos factores señalaban el ser natural del individuo, conjunto inseparable de materia y espíritu.

Ese fue el marco social de las artes y las artesanías en nuestra

ciudad, incluso en plena época ilustrada. Un ámbito en el que el aprendizaje del oficio se fundamentó en la enseñanza de los maestros con mayor experiencia —Luzán lo fue para Goya—, que indicaban a sus pupilos las soluciones a las dificultades a medida que éstas se iban presentando. Fue una técnica ancestral —en ocasiones con un claro componente hermético— que se completaba con la copia de modelos prefijados, con la convicción de que cada trabajo había de pertenecer a un ritmo del que se modificaban las condiciones accesorias, manteniendo estables las soluciones básicas. El ejercicio de las artes —y no sólo la pintura, sino también la escultura y la arquitectura— quedaba identificado acaso con un fortuito conocimiento de la oportunidad, un saber incluir en el momento preciso cada solución; una sorpresa de gracia que sólo el talento y el esmerado oficio podían conseguir, pero que en ocasiones permitía respuestas excelsas, producidas junto a un cúmulo de episodios triviales.

Era la grandeza y la miseria de la regulación de las artes en torno a las estructuras gremiales, y eso permitía el desarrollo de la fantasía al servicio de cada encargo concreto, con una paradójica independencia controlada socialmente. Una situación que el peculiar entendimiento del progreso dictado por la Ilustración no podía consentir por más tiempo. Sería esa independencia el motivo de los trastornos de adaptación que habrían de sufrir artistas y artesanos cuando las normas académicas tomaron cuerpo en el último cuarto del siglo XVIII. Los esquemas gremiales seculares se desbarataron y los resultados de la pintura, la escultura y la arquitectura quedaron reducidos a meros cánones estéticos bajo el control de las academias, tan cerradas y duras como los gremios en la admisión de sus miembros, dotadas de una manifiesta superioridad docente y fundamentadas en su sumisión al nuevo estilo oficial y en su adscripción al cambio estético imperante en ese momento.

Una nueva actitud, pretendida protectora de las artes y basada en sentimientos de conmiseración ante la hipotética rudeza ancestral de su ejercicio. Fue un intento de supuesta reivindicación de la dignidad de los oficios gremiales, que quiso alejar a las artes de sus usos empíricos, para introducirlos a cambio en la aplicación de métodos de discusión razonada en el trabajo cotidiano. Resultaba precisa la reordenación de la enseñanza gremial y la supresión de las corruptelas y excesos monopolísticos que, sin duda, habían tenido cabida en los usos gremiales; debía fomentarse el método de enseñanza basado en la revisión de los modos propios del conocimiento de cada oficio; pero acaso ese mismo deseo de evitar lo peculiar, de uniformar lo diferente, impidió el destello del genio y convirtió a las artes en un reflejo ordenado de una cierta forma de mediocridad extendida. Un efecto que Goya, heredero de la enseñanza gremial y contrario a cuanto supusiera la adscripción a cánones, logró evitar con el talento que todos hemos podido apreciar desde siempre. Y es que la enseñanza académica, que sepamos, no dio nunca un resultado semejante.