



CALATAYUD

ALAGON

Goya realiza su primera pintura al fresco a finales de 1765 o comienzos del siguiente año: el medallón lobulado de la bóveda de lunetos que cierra la escalera del Colegio de la Compañía de Jesús en Alagón. Era director del centro y prefecto de estudios entonces José Germán. Formaban la comunidad seis sacerdotes y tres coadjutores. Tal y como se pregunta Arturo Anson, pudo ser Francisco Bayeu quien propuso a Goya a los jesuitas y pudo también José de Pignatelli intervenir en el encargo.

El pintor, que ya dominaba la técnica al fresco, representó en el medallón la «Exaltación del Nombre de Jesús». El anagrama de la Compañía de Jesús aparece rodeado de angelitos, que flotan en la Gloria. Según el profesor Anson, la composición, de 3,50 x 2,50 metros, «es muy sencilla pero de gran belleza, cuyo boceto había preparado bajo la supervisión de Bayeu, si no fue éste quien la ideó». Portando las letras del nombre abreviado de Jesús, coronadas por una cruz, aparecen un ángel mancebo en posición torsionada y otro ángel, calvo o con la pelusilla neonatal, tal como los representaba Bayeu en sus obras.

Según Arturo Anson, «los dos querubines que aparecen en la parte superior tienen un encanto especial y nos muestran a un pintor joven, apagado a unos modelos, pero con capacidad resolutoria de pintor ya maduro y rápido de ejecución; ambos nos remiten a Francisco Bayeu, tanto en la gracia y franqueza de pincelada como en la manera de resaltar los efectos de luz chispeante... La cromatura está reducida a ocre-amarillentos y tostados, azulados, verdes y blancos, pero combinados en perfecta armonización. Este fresco, sin lugar a dudas, es un manifiesto del dominio técnico alcanzado y del arte que Goya será capaz de desarrollar unos años después».

Es la decoración de las pechinas de la iglesia de la Compañía de Jesús en Calatayud, conocida como San Juan el Real tras la expulsión de los jesuitas, el primer gran encargo, por tamaño y dimensiones, al que se enfrenta Francisco de Goya. El artista, que sale airoso del empeño y demuestra su capacidad para pintar grandes superficies, da vida a los cuatro padres de la Iglesia Occidental, San Gregorio, San Ambrosio, San Jerónimo y San Agustín, en otros tantos triángulos esféricos de ocho metros de lado cada uno. Confiere a los rostros un fuerte expresionismo. Goya utiliza el óleo sobre lienzo, que luego pega a una madera que a su vez es fijada al muro.

En opinión de Arturo Anson, en estas pinturas bilbilitanas Goya «demuestra su capacidad para pintar grandes superficies y en ellas adecua los modelos de Bayeu al monumentalismo exigido. La factura de las figuras, algo dura, con perfiles acusados y resueltas con amplios brochazos, unida al fuerte claroscuro, confieren a los rostros un decidido expresionismo. Las cuatro pechinas impactan en medio de la luminosidad circundante y la claridad de la pintura y dorados de los techos y muros de la iglesia».

La ejecución de estas pinturas está ligada a unos acontecimientos en la vida del pintor sobre los que hoy todavía se discute. Al parecer, Francisco de Goya participó en el «Motín del pan», versión zaragozana del «Motín de Esquilache», que se produjo los días 6, 7 y 8 de abril del 76 en protesta contra la carestía del trigo, el pan, el aceite y otros productos de consumo básico. Con la llegada de la represión, el pintor tuvo que huir hacia Calatayud, donde ya tenía previsto ir para cumplir con el encargo de las pechinas, pero su llegada a esta ciudad coincidió con el estallido de otro motín como repercusión del zaragozano. Goya se alojó en el colegio de los jesuitas y la preparación de las pechinas se aceleró. La pintura en sí tendría lugar en ese mes y el siguiente.

MUEL

Antes de su partida a Italia en 1770, Goya trabaja en repetidas ocasiones en la provincia de Zaragoza. Pudo ser entonces cuando pinta de nuevo a los cuatro padres de la Iglesia Occidental, en Muel, en la ermita de la Virgen de la Fuente, templo cuya construcción terminaba dicho año. Según apunta el profesor Anson, con éste y otros encargos, y con algún dinero proporcionado por su familia, pudo sufragar su viaje y la estancia italiana.

En las cuatro pechinas de Muel, Goya pinta al óleo directamente sobre el muro y, al parecer, con gran celeridad. Las figuras de los santos resaltan sobre un fondo azul oscuro. Goya repite la iconografía de los mismos utilizada en Calatayud, excepto la de San Jerónimo, que seguramente es creada por él mismo.

«Goya —señala Arturo Anson— trabajó en Muel con rapidez, cometiendo algunos descuidos e incorrecciones, saliéndose también de la superficie de las pechinas y pintado sobre las molduras doradas la continuidad de los extremos de los ropajes. Las figuras quedan más empujadas y oscuras que en Calatayud. El gíaiquintismo, tanto en colorido como en técnica abocetada, está presente, en la línea de lo pintado en esos años de formación y trabajo al lado de Bayeu».

Las pinturas de Muel, restauradas en 1958 por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, van a ser objeto próxima de una nueva intervención para que recuperen buena parte de su aspecto original y puedan ser integradas plenamente en los circuitos de las pinturas goyescas conservadas en tierras aragonesas.



REMOLINOS

ZARAGOZA

En los primeros meses del año 1773, probablemente, pinta Goya en Aragón su tercera y última serie dedicada a los padres de la Iglesia, con algunas novedades respecto a la iconografía de los anteriores. Lo hace para la decoración de las pechinas de la parroquia de Remolinos, templo cuya reedificación termina nueve años después.

Cada una de las figuras de los cuatro santos está identificada por la inscripción sobre las nubes que se encuentran debajo de las imágenes. De forma oval, estas obras están realizadas sobre lienzo de lino, al óleo, y en bastidor de tablazón. Y ya no aparecen los fondos oscuros de las pinturas realizadas en Calatayud o Muel, sino que luce el color en toda su luminosidad. Los brillos de los paños son fuertes y las carnaciones intensas y rosadas. Se advierte que la habilidad pictórica de Francisco de Goya va en aumento y que su energía y hechura se consolidan con cada nueva obra pictórica a la que se enfrenta este todavía joven artista.

El encargo de estas pinturas lo consiguió Francisco de Goya gracias a la mediación de un amigo de sus tiempos de escuela, Nicolás Barta y Lázaro, también amigo de Zapter. Nicolás Barta y Lázaro era natural de Remolinos y secretario de la Asamblea de la Castellania de Amposta, de la Orden de San Juan de Jerusalén, que detentaba entonces el señorío temporal de la localidad zaragozana.

En las cuatro pechinas de la iglesia parroquial de Remolinos se aprecia —afirma el profesor Arturo Ansóñ— una pincelada suelta pero precisa, y un colorido brillante y matizado por esos abundantes toques de luz aprendidos con maestría de Guaiquinto y del Francisco Bayeu joven. Los detalles de los bordados de capas y de mitras los ha reducido a simples toques de pincel cargados de pasta o rasgos esquematizados que nos anuncian ya la libertad de toque que será peculiar en Goya. Esta serie de Remolinos, más cuidada, aunque menos expresionista que la de Muel, es un referente claro de la calidad pictórica que ya había alcanzado Goya a los 26 años.

LACARTUJA

Los frescos pintados en distintos momentos por Goya en la Cartuja de Aula Dei —se aprecian diferencias de ejecución y de concepto— constituyen un ciclo de 11 elementos realizados al óleo en las paredes del cenobio. Cuatro de ellos fueron sustituidos a principios de nuestro siglo por lienzos pintados por los hermanos Buffet, y entre los siete supervivientes los hay algunos bastante restaurados. Constituyen un inmenso y monumental friso con un mismo motivo iconográfico, la «Vida de la Virgen».

A pesar de lo esplendoroso del conjunto, y de que parte del mismo es de lo mejor de la producción pictórica de tema religioso de Goya, los frescos de Aula Dei siguen siendo unos desconocidos para el gran público, en buena medida por las limitaciones que impone la regla de San Bernardo, taxativa en su veto a las mujeres.

Fray Félix Salcedo, entonces prior de Aula Dei, hizo el encargo a Goya, quien era su amigo. Otro fraile, Manuel Bayeu, cartujo en Las Fuentes, junto a Sariñena, y futuro cuñado del pintor, recomendó a éste.

Dice Arturo Ansóñ que «las pinturas de Aula Dei no responden a una estética unívoca. En ellas se funden, como en un crisol, el Goya rococó y el Goya clasicista, en un intento de dar un salto estético hacia delante. Son, más que el epílogo de una juventud, el primer jalón del Goya de plenitud. Aquí se ensayan planteamientos técnicos y expresivos que Goya desarrollará en la cúpula "Regyna Martyrum" y, por último, en San Antonio de la Florida».

«Aula Dei —añade el especialista en la obra goyesca— fue para él una oportunidad fundamental de experimentación compositiva, estética y técnica, y no la desaprovechó».

Con sólo 25 años, Goya entra en la basílica del Pilar para pintar un mural de 6,50 x 12,50 metros en la bóveda sobre el coreto. El tema, la «Adoración del Nombre de Dios». Recibió por el encargo 15.000 reales de vellón.

El fresco representa el himno de alabanza y adoración a Dios por su grandeza y majestad. Ello explica que los ángeles que levantan su mirada al símbolo de Dios (un triángulo originariamente amarillo, color de la divinidad) manejen instrumentos musicales y tengan en sus manos partituras de música. Goya, a pesar de su juventud, expresa ya sus excepcionales cualidades artísticas y anuncia la genialidad de su obra posterior.

En los años 1780 y 1781 vuelve el artista a trabajar en el templo zaragozano. Esta vez pintará un espléndido conjunto: la cúpula «La Santísima Virgen María, Reina de los Mártires», en la nave norte, y las cuatro pechinas que la acompañan, donde da muestras de una entonces revolucionaria soltura en la resolución.

Durante la realización de la cúpula se produce un choque de dos fuertes temperamentos y se enfrenta a su cuñado, el también pintor Francisco Bayeu, que era quien había contratado las pinturas y que acusa a Goya de falta de preparación ante un trabajo de tal envergadura. Además de las desavenencias, Goya se encuentra con que ni el Cabildo ni las «fuerzas vivas» de la ciudad se muestran satisfechos de los resultados, pero él se niega a rectificar. Si acaba haciéndolo con las cuatro pechinas que ejecuta a continuación, y que representan con gran belleza a las virtudes morales. Al terminar este trabajo, de vuelta a Madrid, escribe: «En acordándome de Zaragoza y pintura me quemó vivo».

«La cúpula "Regyna Martyrum" —apunta el doctor Ansóñ— supuso un hito fundamental en la pintura de Goya por las novedades y aportaciones plásticas. Ciertamente, los conflictos surgidos fueron un reflejo, una manifestación de que allí, sobre la superficie de la media naranja frontera a la capilla de San Joaquín, había algo distinto, no conforme con lo que esperaban los encargantes y el público que opinaba. Y es que Goya no se dobló a la moda, y pintó como creyó que debía pintar».