



Fachada del Museo del Prado de Madrid, que guarda la mayor y mejor colección de obras de Goya

Madrid y su eterna deuda con

GOYA

■ PÉREZ GÁLLEGO

Madrid tiene una eterna deuda de gratitud con Francisco Goya. La capital siempre la reconoció, justo es decirlo, y la ha saldado generosamente y más en este año 1996 en que se celebra el 250 aniversario del nacimiento del pintor. Goya fue vecino de esta Corte desde 1793, año en que contrajo matrimonio con Josefa Bayeu, hasta que, ya octogenario y viudo, ocupa su corazón el cariño (¿el amor?) hacia la misteriosa doña Leocadia Zorrilla, que lo acompañó en el destierro francés. Durante los más de cincuenta años en que Goya fue vecino de Madrid vivió cuando menos en una decena de domicilios conocidos. El primero, cuando era mozo aún, aquel singular estudio de Francisco Bayeu donde los pupilos encontraban también rudimentario hospedaje. El último, aquella Quinta del Sordo de la ribera del Manzanares desde la cual, como imaginaba genialmente Ramón, el despedido artista escuchaba con ayuda de un catalejo la fachada del palacio de Oriente, presidida por el curioso reloj de una sola saeta. La Quinta fue derribada hace ya mucho tiempo. Por fortuna, sus célebres pinturas negras fueron desprendidas de los muros antes de que actuara la piqueta. Las compró el barón d'Erlanger, fueron expuestas (sin éxito) en París y el propio barón las regaló al Prado. En el solar que antaño ocupó la finca (actual calle Saavedra Fajardo, 32) una lápida colocada por el Ayuntamiento de Madrid recuerda que allí vivió y trabajó Goya. No falta autor imaginativo que, sin

Goya vivió y trabajó aquí (en Madrid) más de medio siglo e incluso algunas de sus obras pueden contemplarse aún in situ, en el lugar mismo para el que las pintó.

argumentos de peso, sirle al artista pintando la carga de los mamelucos contra el pueblo de Madrid «desde su domicilio en la puerta del Sol». Pura ucronía: no fue así, pero pudo haberlo sido. Una historia parecida cuenta Antonio de Trueba en «Madrid por fuera». El escritor conoció a un viejo madrileño que llegó a acompañar a Goya en una peligrosa expedición nocturna, armado con un trabuco y sosteniendo un farolón, desde la Quinta del Sordo a la montaña del Príncipe Pío. El artista pudo tomar así un apunte de la carnicería de los héroes de la independencia, fusilados horas antes por los franceses. Si no é vero... Madrid ha dado las gracias cumplidamente al Goya que lo inmortalizó. El pintor no sólo retrató a reyes y duques, sino que recogió también tipos castizos y costumbres populares. Siempre que se dice maja o chispero pensamos en Goya. El artista captó también no pocos parajes y monumentos de la capital, fijando así para siempre una visión peculiar de Madrid. Recordemos la curiosa exposición «Madrid pintado» (Museo Municipal, 1992) donde podía comprobarse la

paradoja de que los pintores que mejor han captado el alma de Madrid no fueron madrileños: el sevillano Velázquez, el aragonés Goya, el montañés Solana, el manchego Antonio López...

Fiesta en la Pradera El testimonio más profundo y delicioso que Goya deja de Madrid es sin duda el lienzo «La pradera de San Isidro», tan pequeño de dimensiones como infinito en sus proyecciones. Junto a esa imperdible obra maestra de madurismo mil veces reproducida, debe colocarse el bullanguero «Entierro de la sardina» (Academia de San Fernando) con las agitadas comparsas celebrando el final de las fiestas de Carnaval.

Si la «Pradera» ofrece un ambiente tranquilo y casi bucólico, con los grupos de nobles y plebeyos sentados democráticamente juntos en el santo suelo, el «Entierro» es todo lo contrario. Un cuadro que sólo se ve «sino que se oye»: algarabía, gritos, cánticos, risotadas. Para colmo, la «Pradera» regala como lejano teón de fondo una detallada vista de Madrid. Se ha escrito que mientras el flemático Velázquez pinta los picos de Guadarrama asomado a las ventanas del palacio de Oriente, el diligente Goya se aleja de la villa para pintarla desde el campo.

Goya vuelve a demostrar su madrileñismo en otros muchos paisajes. Así, en «La Feria de Madrid», «la ermita de San Isidro el día de la fiesta» o «Merienda junto al Manzanares». También «La gallina ciega» puede estar situada cabe el río. En no pocos de los dibujos y cuadros, y también en los cartones previos a los tapices, forzoso es que aparezca y reaparezca Madrid. La fachada posterior del Palacio Real o la media naranja de la cúpula de San Francisco el Grande se identifican

no sólo soberbios goyas —desde el «Cristo» ofrecido por el pintor cuando ingresó en la casa hasta el espléndido retrato de Godoy— sino que guarda una paleta del artista, con la pintura reseca, y hasta un viejo tórculo en el que verosímilmente también trabajó.

Goya se movió como Pedro por su casa en el Palacio Real. Suyos son los retratos de cuerpo entero Carlos III y María Luisa. El pintor disfrutó de tan larga vida que sirvió y trabajó para tres reyes sucesivos —Carlos III, Carlos IV, Fernando VII— más el intruso José Bonaparte, con el que mantuvo un tenso tira y afloja. No llegó a retratarlo, o no se lo pidió el hermano de Napoleón. Muchos de los museos de Madrid presentan en lugar de honor su o sus goyas: Lázaro Galdiano, Thyssen, Romántico... Lo mismo ocurre con varios centros oficiales: Ayuntamiento, Banco de España (del que Goya fue afortunado accionista)... Goya, a ratos pintor



claramente. Madrid, emporio goyesco Madrid es, verdad de Perogrullo, la primera ciudad goyesca del mundo. Goya vivió y trabajó aquí más de medio siglo e incluso algunas de sus obras pueden contemplarse aún in situ, en el lugar mismo para el que las pintó. El Museo del Prado es, en primerísimo lugar, todo un fabuloso y mágico mundo goyesco. De hecho, las numerosas obras del aragonés forman tan rico y completo conjunto que se produce un museo dentro del museo. Más de un centenar de cuadros y varios centenares de dibujos y grabados. Tras el Prado, la Real Academia de San Fernando puede presentarse como la auténtica casa de Goya. Aquí comenzó como simple académico hasta llegar a director honorario. La Academia posee

religioso, trabajó para templos e iglesias de Madrid y su provincia. La basílica de San Francisco y la (desaparecida) iglesia de los Escolapios de San Antón tienen o tuvieron obras tan importantes como «la predicción de San Bernardino» o «la última Comunión de San José de Calasanz». Fuera de Madrid, pero sin salir de su provincia, topamos con un inesperado Goya, una «Asunción», en la iglesia parroquial de la villa de Chinchón, donde el infante don Luis había concedido una capellanía a Camilo Goya, hermano del pintor. En la parroquia de Valdemoro, otro goya con el que no contábamos, «la visita de la Virgen a San Julián obispo», acompañado de una «Asunción», de Francisco Bayeu, y un «San Pedro mártir», de Ramón Bayeu. Los tres pintores zaragozanos trabajaron en la Fábrica de Tapices, cuyo intendente, don Pedro de Lereña, les hizo el triple encargo que sin duda conseguía a buen precio. Calles y monumentos Madrid dedicó en su día

a Goya una calle principal en pleno barrio de Salamanca —anchura y de gran longitud, la define Pedro de Répide en su «Diccionario de calles de Madrid»—, honor no alcanzado por su cuñado Bayeu, que llegó a ser conocido en la Corte por «el Grande». La capital de España concedió a Goya no sólo una calle, sino que hoy se proponen recorridos «hacer por sus barrios más goyescos». Los preciosos folletos «El Madrid de Carlos III», de J. A. Cabezas, y «El Madrid de Goya», del cronista López Sancho, editados hace ya muchos años por la Oficina Municipal de Turismo, presentan enfoques complementarios del Madrid goyesco. El pasado verano, Ayuntamiento y Comunidad de Madrid ofrecieron al alimón un nuevo y lujoso folleto con fotografías en color, «Goya en Madrid», invitando a «Un recorrido desde el Prado a San Antonio de la Florida». Madrid, para terminar, ha levantado varios monumentos más o menos agraciados en honor de Francisco Goya, que han vivido una

auténtica danza y contradanza de empujantes a lo largo y ancho de la villa. En 1902 Benlliure esculpía una romántica estatua de Goya, de cuerpo entero y empinado sobre un pedestal con alusiones a varias de sus obras, que fue inaugurado en el parque del Retiro. Pasó después al cruce de las calles Goya y Velázquez —es casi obligado recordar el título de la revista musical de Muñoz Román «Qué cuadro el de Velázquez esquina a Goya»— donde fue inesperadamente decapitada por el trole de un tranvía al salirse aquel del cable. La estatua fue reparada y hoy vigila la puerta Norte del Prado. La escalinata de este museo estuvo presidida anteriormente por una estatua de Goya sedente, en actitud de pintar, obra de José Llанда, regalada por el escultor al museo y fundida a sus expensas. Se alegó que tal pieza pesaba demasiado (en realidad no) —gustaba al director de la pinacoteca y fue castigada a los oscuros almacenes

municipales, de donde salió en 1986 para ser colocada frente a las ermitas gemelas de La Florida. Para concluir este baile de estatuas goyescas por Madrid citemos la enorme cabeza del artista, con gesto ceñido y hasta de malas pulgas, labrada en piedra por Juan Cristóbal. Se estrenó la obra precisamente en los mismos jardines donde hoy se levanta la de su colega Llанда. Desafió allí la metralla de los bombarderos de la guerra civil. Las heridas fueron reastadas, pero se decidió que ese no era el lugar más indicado dada la diferencia de escalas entre el enorme busto y su entorno. Don Francisco, en fin, tuvo que aceptar, cada vez con el gesto más avinagrado, ser desterrado a un desmonte de la montaña del Príncipe Pio, allá por el actual parque de Rosales, lugar al que por cierto no se le puede negar cierta relación con la vida y obra del singular aragonés de los madrides.

GOYA

«fin de siglo»

■ JULIÁN GÁLLEGO

En un pequeño mueble-biblioteca de la Fundación Rodríguez Acosta, de Granada, se guardan los veintiocho tomos del «Diccionario Enciclopédico Hispánico-Americano», redactado por «distinguidos profesores y publicistas de España y América», cuyos nombres silencia el editor, W. M. Jackson, del 14, Waterloo Place, Londres. Aunque los impresores sean G. H. Simond Company, Boston, el mapa de España, en colores, proceda de Muntaner y Simón, de Barcelona, y las ilustraciones que sirven de portada a cada letra lleven el autógrafo A. M., que creo personaliza a Apelles Mestres. Más grave parece que omite la fecha de la edición, astucia (hoy prohibida) para que no se note el paso del tiempo en una obra que exige en sus noticias una rigurosa actualidad. En el tomo VIII (E-ZZZ), en el largo artículo dedicado a «España» (pp. 746-797) se advierte que hoy ocupa el trono de España don Alfonso XIII, y, como reina regente, gobierna su madre, doña María Cristina de Habsburgo Lorena (p. 793), y una lista de artículos de imprecisión que ofrece las estadísticas de 1889 (p. 762), que es la última fecha que puedo atribuir a este cuidado mamotreto, que sólo nos brinda la cantidad total de poco más de dieciséis millones de españoles residentes en la península, ampliamente rebasados los varones por las hembras. Tengamos en cuenta que el conflicto entre el capital y el trabajo preocupa poderosamente los ánimos y que «la Internacional echó raíces en Cataluña», que «la cultura pública se ha desarrollado con gran rapidez» y que «la agricultura, la industria y el comercio... han alcanzado extraordinario desarrollo», que «las ciencias han recibido gran impulso» y que «por fin aparecen los pintores realistas... y dentro y fuera de España ganan ilustre renombre y merecidos galardones» Rosales, Fortuny, Pradilla, Casado y tantos otros (pp. 793-94). Es en esta perspectiva como el «Diccionario» de Jackson enlaza la pintura de Francisco de Goya.

El tomo X de esta enciclopedia (letra GGYU) se inicia con una compleja composición de Apelles Mestres que combina hábilmente golondrinas, gansos, gángalos, gallinas, gatos, un gauchito, un guerrero y una galera, centrada por la mayúscula G. No nos desilusiona que en tan variada compañía no aparezca Goya, porque Jackson no lo ha olvidado, y nos refiere el nombre a un departamento argentino, rico en quesos, lo concentra en Francisco de Goya y Lucientes, «celebre pintor español, nacido en Fuente de Tudos, pequeña aldea de Aragón, a 30 o 31 de marzo de 1746, muerto en Burdeos a 16 de abril de 1828: nuestro paisano, en fin, sin darle más vueltas, cuyo estudio ocupa las páginas 629-631, de a tres columnas por arriba, lo que no es poco (Velázquez no tiene más en el tomo XXIII).

Según se nos informa, Goya abasta la edad de tres años vivió en su pueblo, «compañía de sus padres, que eran unos buenos labradores (sic) llegan a leerlo los interesados, dorador él y ella, hidalgo!...», aniquito y trágico de niño, desde su edad más tierna pasó toda clase de borrones y figuras... Es inverosímil, a pesar de lo afirmado por Iriarte y otros escritores, que aventuras amorosas, impropias de sus pocos años, le obligaran a trasladarse a Zaragoza primero y posteriormente a Madrid (tiene

razón el «Diccionario», porque un niño de tres años no es capaz de tales travesuras). «Es lo cierto que Goya residió en Zaragoza seis años, aprendiendo la pintura bajo la dirección de Luzán, y que luego se trasladó a Madrid... pasando después a Roma, lleno de entusiasmo, pero falto de recursos... 3 más 6 son nueve: pensemos que en Madrid se quedó más tiempo, porque en Roma vivió, según Jackson, de 1765 a 1769 y para trasladarse a ella... agregase a una cuadrilla de toreros y llegó hasta un puerto de Andalucía, donde debía embarcarse, toreando de plaza en plaza... No es de extrañar que llegase a Roma «debilitado por las privaciones, enfermo y sin más equipaje que un zurrón», lo que no es mucho. «La suerte le llevó a casa de una anciana, que convida de su situación, acógielo con solicitud maternal». La famosa «Caridad Romana», que ha inspirado tantos cuadros con una improvisada madre dando de mamar a un viejo desvalido, reaparece aquí con un muchacho, que tiene la suerte de conocer a «Antonio Ribera y Antonio González Velázquez, con quienes trabajó amistad: el uno le dio entrada en su taller y el otro le presentó a Bayeu» (quien, por lo demás, se hallaba en Madrid). «Poco después cobraba Goya una renta que le pagaban sus parientes (los labriegos del pueblo?) y contando con el apoyo de sus compañeros se consagró al trabajo sin cuidados ni inquietudes. Pintó en Roma pocos lienzos, y éstos inspirados en asuntos nacionales que habían de llamar la atención, pues España, sus trajes y costumbres eran muy poco conocidos. En efecto, los embajadores de las naciones extranjeras y los aficionados cosmopolitas disfrutaron las obras de aquel pintor fácil... Pero no crean los lectores del artículo que Goya se contentó con sus españoladas: «Osado y emprendedor, Goya solicitó una audiencia de Benedicto XIV y en pocas horas le hizo su retrato, del que quedó muy satisfecho el Pontífice y que se conserva en las galerías del Vaticano». Recomendando que no lo busquen, ni crean los disparates, en parte inspirados por Charles Iriarte, como esa invitación del embajador de Rusia, que Goya no aceptó. Por lo demás, Benedicto XIV había muerto en 1753.

Así va enhebrando el «Diccionario» sus disparates, entre ellos «una aventura amorosa (la que fue causa de que Goya regresara a Madrid precipitadamente)» (en la que, por fortuna, no se habla del rapto de una monja, como en la dudosa fuente que Jackson va bebiendo), y de su estrecha amistad en Roma con el pintor francés Louis David, a quien «debió Goya sus ideas liberales y filosóficas...». Esta amistad de Goya con David es una de las leyendas más extendidas gracias a Iriarte... y de las más inverosímiles: no caben dos temperamentos y dos estilos más distintos.

De vuelta a España, Goya aparece más verosímil en su boda con Josefa Bayeu y en su pintura de «varios frescos» (que son una cúpula y cuatro pechinas) en el Pilar de Zaragoza, «donde sufrió grandes disgustos, compensados por el éxito de su cuadro, en competencia con todos los pintores de cámara», para San Francisco el Grande, de Madrid. Más ajustado a la realidad, nuestro «Diccionario» habla de los ascensos de Goya en la Academia de San Fernando y de su nombramiento de Pintor del Rey, donde copia literalmente una carta de Goya a Zapater, oportunamente dada a conocer por el sobrino de éste (y que, recientemente, he comentado en

la edición de esta correspondencia, en facsimil, por una editora mexicana). En cambio, Jackson, despiadadamente, adelanta la muerte de Josefa a diez años antes de la guerra de la Independencia, a la que apenas alude más adelante, recogiendo a cambio las leyendas del paseo de Goya joven por la cornisa de la iglesia romana de San Andrés della Valle y la de su irritabilidad, ya que «el sabio Mengs estuvo a punto de ser muerto por Goya a consecuencia de haberle reprendido algún defecto en una de sus obras» y «a lord Wellington (he) faltó muy poco para lo mismo, pero si era o no parecido su retrato» (esta leyenda, ya Trueba). En fin, que rápidamente le vemos viudo y solo en su «Casa del Sordo» y en 1822 (¿iguales que no exactamente) pasó a Burdeos, «donde todos le acogían por su levitón, su sombrero a lo Bolívar y su corbata blanca» (noticia proveniente de Matheron), añadiendo que «una caída que sufrió en la escalera de su casa contribuyó, más que su avanzada edad, a terminar su vida». El anónimo autor que escribe para Jackson lamenta que los restos de Goya sigan en Burdeos, pese a que «Madrid y Zaragoza continúan disputándose el honor de poseer las cenizas...». Todos sabemos que llegaron a Madrid, donde se guardan en San Antonio de la Florida, mientras el monumento sepulcral, vacío, pasó a decorar (es decir, la zaragozana plaza de las Catedrales).

Quizá lo más interesante, por su carácter objetivo, de esta noticia del «Diccionario» de Jackson (más que las opiniones, ya trasnochadas, de Obesón y Ferrer del Río, sobre la devoción y el patriotismo goyesco) sea la lista de sus obras más importantes según el anónimo autor y su lugar de exposición y custodia, que ofrecen no pocas variaciones respecto a su paradero actual: en la Academia de San Fernando, las dos «Majas», vestida y desnuda; en el Ministerio de Marina, «la industria», «el estudio» (o Comercio) y «la Agricultura» (hoy, como las dos majas, en el Museo del Prado); en el palacio de San Telmo, de Sevilla, sendos retratos de Carlos IV (aunque se lea VI) y María Luisa, otro de «Asensio» (Asensio Juliá?), «Doña Isabel, reina de las Dos Sicilias», «Fernando VII», «Unas manolitas» y «Cabezas de estudio», en la catedral de Valladolid, «San Pedro ofreciendo pan a un pobre», en el Museo de Zaragoza, «Un borrico», cabezas de «Menigo y Esopo», copias de Velázquez (habla, probablemente, de las figuras, enteras y pequeñas, de la SEAP), y «Retrato de don Martín de Goicoechea», en el Museo de París (¿Louvre?), «Un entierro», «El lazarrillo de Tormes», «Los herreros» («la fragua», de la col. Frick de Nueva York), «Manolitas al balcón» (¿del Metropolitan Museum?), «Mujeres de Madrid» (?) y «Última oración de un reo» (?). El Prado figura en la lista singularmente desguarnecido: sólo se ven los retratos ecuestres de Carlos IV y su esposa, María Luisa, más «la familia de Carlos IV», «Un picador a caballo» y (como si se tratara de un solo cuadro) «Fusilamientos del Dos de Mayo (sic) y ataque a la caballería de Murat por el pueblo».

Y inada más los «cartones» siguen, aparentemente, en la Fábrica de Tapices. Y ¿cómo los demás cuadros? Es fácil percatarse de su existencia consultando viejos catálogos del Museo. Omiso las pinturas citadas en la Academia y en las catedrales de Zaragoza y Valencia y en San Antonio de la Florida, que siguen en su sitio. Y nos extraña la brevedad de ese catálogo, aunque su autor se excusa afirmando que «la lista completa de las obras al óleo y al fresco pintadas por Goya sería extensísima y difícil de formar».

En conclusión, alude a los aguafuertes de «Los Caprichos» (entre los que tan sólo destaca siete) y «los desastres de la guerra», a las litografías (las cuatro de los «Flores de Burdeos», que llama «novillos») y dos celebrados tapices del palacio del Escorial... ¡Catálogo asombrosamente limitado e incompleto! Pero así se veía a Goya a fines del siglo XIX... Que el difunto mister W. M. Jackson, editor, asuma la responsabilidad.



Estatua de Francisco de Goya esculpida en 1902 por Benlliure

«Prendimiento de Cristo». 1798. Boceto. 0,40 x 0,23. Museo del Prado de Madrid

Este boceto puede ser la primera mancha para el gran cuadro de altar que está en la sacristía de la Catedral de Toledo

■ JOAQUÍN ARANDA

Debe distinguirse al Siglo XVIII de su leyenda: con estas palabras inicia Jean Starobinski su fascinante libro «La invención de la Libertad». Y son palabras muy a tener en cuenta, porque la leyenda de una época de frivolidad, amaneramiento y libertinaje que parece clausurar, como surgiendo de la nada la Revolución Francesa—Starobinski abarca en su estudio del año 1700 a 1798—es en no pequeña medida creación de la burguesía decimonónica, de un siglo, el XIX, «de hierro, de la industria, de las revoluciones democráticas» que de todas las maneras no podía por menos de añorar aquellos tiempos de antaño de extraña, frágil y pecaminosa hermosura.

La leyenda dieciochesca no está totalmente injustificada. Ni mucho menos, pero incluso cuando se nos habla de su libertinaje, de su exceso—basta recordar al Marqués de Sade—no hay que olvidar que se trataba de un experimento con la libertad. Esto es, de la tentativa de un nuevo y definitivo planteamiento de la existencia humana, porque la Libertad, pongámoslo así, con mayúscula, es una invención del Siglo XVIII: antes fue solo una palabra, un concepto filosófico y no pocas veces un mero adorno retórico. A partir del Siglo XVIII se intentará hacer de ella una realidad social: «En política, igual que en moral y en religión, la relación establecida entre una autoridad soberana y unos súbditos sumisos ya no parecía justificada», dice Starobinski. Las certidumbres han quedado abolidas para siempre. En este siglo de incertidumbres vive una buena parte de su vida Francisco de Goya.

La imaginación popular tiende a sacar a Goya de su contexto y calificarle de «dieciochesco» a algunos puede llegar a parecerles simplemente insultante, olvidando algo tan elemental como es el hecho de que Goya nació en 1764, y que, por ejemplo, el escalofriante boceto del «Prendimiento de Cristo» que se conserva en el Prado es de 1798: «Primera mancha para el gran cuadro de altar que está en la sacristía de la Catedral de Toledo» nos informa el profesor Torralba, resulta impresionante no solo por su tremenda, trágica belleza sino por su abrumadora «modernidad». Esto, se dice uno, podría ser un cuadro, y el mejor, desde luego, de nuestro casi contemporáneo Rouault, pero ¿qué ha pasado desde los deliciosos cartones de diez, de veinte años atrás?

A pesar de sus servidumbres sociales—el pintor, el artista, hasta el siglo XVIII es considerado poco más que los peluqueros o los cocineros—el artista podía ir adelantándose al gusto del público, «moldeándolo imperceptiblemente, captando la simpatía hacia creaciones que seguían las difusas aspiraciones de aquel tiempo, iniciándolas incluso, a veces, esas aspiraciones, dándoles una forma precisa». Con estas palabras resume Starobinski una de las funciones primordiales del artista. Del artista «verdadero», se entiende. Resulta difícil sustraerse al encanto de «El beso robado», de Fragonard, la relación amorosa expresada en la actitud de la pareja «protagonista» es, sin embargo, convencional. La composición es admirable pero se tiene la impresión de que casi importa tanto el chal que la muchacha coge con su mano izquierda que el asunto mismo, el «mensaje» del cuadro. La escena del desayuno de la serie «Mariage à la mode» de Hogarth, con su aparente desorden, su anecdótica casi obvia, tiene una fuerza que no posee Fragonard, no estamos únicamente ante algo distinto, estamos ante una «idea» distinta del amor, escéptica, decididamente crítica. Fragonard se limita a ilustrar un tópico, Hogarth ha plasmado lo que está en el ambiente, una visión irónica, crítica,



La invención de la LIBERTAD

desilusionada de la sociedad. «Cuando Hogarth y Goya evocan la decrepitud de las coquetas que envejecen,—apunta Starobinski—, la desilusión que ilustran no está enteramente libre de un sentido moral» y es evidentemente a la luz de esa intención crítica como hay que contemplar (que leer, diría un pedante de nuestros días) muchos de los implacables retratos que hizo Goya de la Familia Real, o el de aquel jayán de Godoy, que tan espectacularmente contrastan con la melancólica nobleza del de Jovellanos. Gwy A. Williams llega a hablar—en «La revolución imposible»—del carácter «autobiográfico» de los retratos de Goya—y no solo de los autorretratos—y considera que

algunos, sobre todo los de sus amigos «ilustrados» hechos alrededor de 1790, fueron concebidos «virtualmente como un manifiesto político». Una

La imaginación popular tiende a sacar a Goya de su contexto y calificarle de «dieciochesco». A algunos puede llegar a parecerles simplemente insultante, olvidando el hecho de que Goya nació en 1764, y que, por ejemplo, el boceto del «Prendimiento de Cristo»... resulta impresionante no solo por su tremenda, trágica belleza sino por su abrumadora «modernidad»

observación seguramente exagerada, pero no, sin interés, y del compromiso de Goya en «la invención de la Libertad» nos habla también en cierto modo Edith Helman en «Trasmundo de Goya» y «Jovellanos y Goya».

Es sobre todo y como es notorio en los «Caprichos» donde la actitud crítica de Goya aparece más expresamente, exacerbada hasta el paroxismo: «Persuadido el autor de que la censura de los errores y los vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede ser también objeto de la pintura: ha escogido entre la multitud de extravagancias y desastres que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo y ejercer al mismo tiempo la fantasía del artista. Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales, no será temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor, ni ha seguido el ejemplo de otro, ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza. Y si el imitador es tan difícil, como admirable cuando se logra, no dexará de merecer alguna estimación el que apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada con el freno de las pasiones».

Este texto atribuido a Ceán Bermúdez, erudito, crítico e historiador, amigo de Goya y hombre de la intimidad de Jovellanos no puede por menos de recordarnos aquello de Starobinski sobre el artista que moldea las difusas ideas de la época, y aun se adelanta a ellas y a ella. La ignorancia, las malas costumbres, la superstición, la hipocresía del clero o la vanidad de los militares... La crítica feroz de los «Caprichos» nos ofrece «en negativo» una tremenda visión de la España de Goya. «Una nueva crítica, ya no disimulada, estaba a punto de surgir», dice Starobinski, que más adelante añade: «El objeto era oponerse a una restringida forma de arte símbolo de la riqueza privada más que de la comunicación de sentimientos. Libre y espontáneo, ese fervor no podía quedar inexpressado».

Es un fervor que urge a Goya, igual que a sus mejores contemporáneos, Jovellanos, Cádiz, Moratín: a quienes estaban en España «inventando la Libertad», pues para que pudiera nacer era preciso limpiar la tierra de cuanto de oponía a su nacimiento, pero la tarea habría de chocar con la suspicacia y la malevolencia de muchos. La historia de la España del entonces ofrece un panorama desolador. Y la guerra contra los franceses habría de interrumpir cruelmente el proceso liberador. Esa guerra también impulsa Goya a la protesta y a la lucha: los «Desastres» es el más duro y profundo alegato contra la guerra que jamás haya producido el Arte: «Pero Goya—se ha escrito a propósito del Desastre 16—sabe destacar la dignidad de las víctimas. Frente a la

brutalidad de los vivos, los cuerpos desnudos de los muertos están tratados con una admirable nobleza, recordando, sin duda voluntariamente, los Cristos muertos de las Piedades clásicas». La paz no le trajo la paz a Goya. Comenzando la serie de los «Disparates», Alfonso A. Pérez Sánchez escribe: «Desde la atmósfera de cerrado pesimismo que vive el viejo Goya en los años de la restauración absolutista, parece evidente que una interpretación general de la obra ha de intentarse por los caminos del absurdo de la existencia, de lo feroz de las fuerzas del mal, del reino de la hipocresía, del fatal triunfo de la vejez, del dolor y de la muerte». Las «Pinturas negras», el «Saturno», los «Dos viejos en pie» del Museo del Prado podrían confirmar también estas palabras. ¿Es que Goya se ha rendido, sumiéndose en la desesperanza? Un año antes de morir Goya pintaría un pequeño cuadro, «La lechera de Burdeos», «una obra definitiva y perfecta para ser el cierre de una magistral carrera de pintor», nos dice el Profesor Ferrer Torralba. Y una obra, me atrevería a añadir por mi cuenta, que incita a la alegría y a la esperanza. Que es, en cierto modo, el último paso de Goya por el camino de la invención de la Libertad.

Página del Extra del Pilar de Heraldo de Aragón del 12 de octubre de 1990 en la que A. Canelas López escribe sobre el Goya joven de la Basílica del Pilar



Página del Extra del Pilar de Heraldo de Aragón del 12 de octubre de 1990 en la que Juan Antonio Gracia habla sobre la restauración de las pinturas de las cúpulas del Pilar



personificaciones), Luis Mariano y José Bódalo, estos dos últimos en la ópera y en el teatro. En este mismo año, Julián Gállego inauguraba su brillante aportación goyesca a HERALDO DE ARAGON con una visión de conjunto del genio de Fuendetodos. «El pintor aragonés Francisco de Goya y Lucientes», y Antonio J. Onieva hablaba de «El arte de los hermanos Bayeu». Los setenta y ochenta El «extra» del 71 nos ofrecía una fotografía bajo el título «Goya, en el coreto del Pilar», y un texto en el que se daba cuenta de la reciente limpieza y restauración de esta obra pilarista, realizada entre agosto y septiembre de dicho año por Joaquín Ballester, del Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte y Arqueología. La obra, llamada «Alegoría de la Divinidad o de la Gloria», según el conde de la Viñaza, o «Adoración del nombre

de Dios por los ángeles», según Gudiol, fue considerada «pieza de habilidad y de buen gusto» por el Cabildo. Según leemos al pie de la fotografía —original de García Garraballa y que reproduce un aspecto parcial de la pintura— «En el arco del noroeste del fresco se descubrió a raíz de estos trabajos la inscripción que lo data y le da su irrefutable paternidad: «Goya, año 1772».

El año 72 fue más pródigo en artículos goyescos, con un «Goya en la Cartuja», donde Julián Gállego nos acerca a la importantísima obra del pintor en el zaragozano monasterio de Aula Dei: un «Goya en el Pilar», de Antonio Beltrán, y una crónica de José Pérez Gállego titulada «Aventuras de tres aragoneses en Madrid», en la que se nos cuentan las peripecias sufridas en la capital de España por tres estatuas dedicadas a Goya. Otros tres trabajos ilustrarán el número del 73, un nuevo Onieva, donde vuelve a las relaciones del pintor con Rosario Weiss «En la vida de Goya. Rosario Weiss, y dos destacadas aportaciones de nuestros dos grandes goyistas: Julián Gállego, con un «Goya en Budapest», y José Camón Aznar, con un «Goya y los niños». En el 74, Carmen Castro glorió el impresionante «coloso» goyesco en su artículo «El ciclón», ilustrado con esta obra. En el 75, Julián Gállego hizo un repaso a «dos autorretratos de Goya». Federico Torralba volvió a la «Problemática de Goya en Aula Dei», donde formula la realización de esta obra por periodos separados, y Francisco Umbral, entonces colaborador habitual de HERALDO, engalanó su brillante prosa con los pinceles del genio de Fuendetodos: «Goya, cartel de España, disparo negro, viento aragonés, testigo, testimonio, mártir... Goya, litografía a oscuras que deja del siglo de las luces llover de sombras, que deja el oscurantismo nacional herido de luz. Y termina bellamente: «Goya es la enciclopedia ilustrada de España, la ilustración española que España no tuvo, el libro con grabados donde el pone las imágenes y otros ponen el texto confuso y sangriento. Goya es cimiento aragonés y oro popular de un pueblo expresivo, plástico zumbón, socarrón y viejo, con ojos de golfa, piernas de torero y corazón de libertad». En el 76, Camón Aznar relaciona «El impresionismo español y Goya» y en el 77 habla de «La Tauromaquia».

El año 1978 se cumplía el CL aniversario de la muerte de Goya. Además del suplemento extraordinario del 16 de abril, el «extra» del Pilar se unió a la celebración goyesca con una portada del dibujante Lalinde dedicada a Goya: un Goya maduro a lo Vicente López con un fondo de las torres de La Seo y de su Pilar. En ese número, Antonio Beltrán hablaba de «Goya y la Virgen del Pilar» y Ana María Navales trazaba un amplio panorama de «Goya en la poesía», con una completa relación de referencias literarias goyescas en la obra de autores españoles y extranjeros.

Los años ochenta fueron pródigos en temas goyescos. La serie de restauraciones de la obra mural de Goya (Aula Dei, el Pilar, Muel...) y un nuevo interés por el Goya joven, el Goya más propiamente aragonés (auspiciado en buena parte por los propios restauradores de esa obra mural, el matrimonio Barboza-Grasa, a través de las páginas de HERALDO DE ARAGON) dieron un nuevo impulso a la presencia de Goya en el periódico y, también, en los extraordinarios del Pilar. En 1980 Goya se nos trasladaba fuera de nuestras fronteras y teníamos a José Pérez Gállego haciéndonos un recorrido por «Goya en Londres» y a Carlos González López relatándonos la «Vida y muerte de Goya en Burdeos». Nuevamente, González López

El pintor EXTRAS en los del PILAR

■ JUAN DOMÍNGUEZ LASIERRA ■

Pese a las graves dificultades que tuvo que sufrir HERALDO DE ARAGON en la larga posguerra —incluida la carencia del papel, que fue especialmente dramática en los primeros años posbélicos—, nunca faltaron tampoco, ya desde los años cuarenta, y siguiendo una larga tradición heraldista, los suplementos especiales del 12 de octubre, los llamados «extras» del Pilar. Con una primera página siempre a cargo de un destacado dibujante —Guillermo, Alberto Duce, Mariano Cariñena, Lalinde, etc.—, que ya en tiempos más modernos pasa por una etapa fotográfica —a cargo de José A. Duce—, con regreso al dibujo en estos últimos tiempos —con ilustradores de la «casa», Pison, Grañena, Aragón—, el «extra» del Pilar ha sido un escaparate de grandes firmas y de una sucesión de temas eminentemente aragoneses, tanto históricos como literarios. Pero no es sobre estos suplementos especiales —que merecen un estudio aparte—, sino sobre la presencia de las temas goyescos en ellos, de lo que queremos hablar. Desde luego, en sus páginas vamos a encontrarnos con nuestros conocidos goyistas —Camón, Julián Gállego, Torralba, José Pérez Gállego, Canelas, Barboza-Grasa—, pero además otra serie de nombres de evidente prestigio, pues hay que decir, ya de entrada, que el tema Goya ha sido uno de los más recurrentes de estos números extraordinarios en los que se ha pretendido siempre enaltecer la figura y la obra de los aragoneses eminentes.

Los cincuenta y sesenta Camón Aznar, con «Los Sitios de Zaragoza en los grabados de Goya», es quien inaugura el 11 de octubre de 1953 el tema Goya en estos «extras» pilaristas. Nuevamente Camón, con «El disparate en Gracián y Goya», y Julián Gállego, con «Francisco y Goya», representan al pintor en el «extra» de 1958. En el del 59 es una ilustración y veterana pluma del periodismo y la literatura, Antonio J. Onieva, quien trae el tema con «Al fin se

amansó Goya...», en torno al fuerte carácter de nuestro pintor y sus difíciles relaciones con el Cabildo zaragozano y su cuñado Bayeu. El autorretrato en el taller ilustra el artículo. Onieva trataría en el 61 «A propósito del Goya robado en Londres», en torno a la famosa sustracción del retrato de Wellington, y José Pérez Gállego, en su «Aragón y lo aragonés en el cine», trataba, dentro de un magnífico panorama sobre lo cinematográfico de nombre aragonés, la presencia de Goya en dos producciones de no demasiado rango goyesco: la nacional «La Tirana», de Juan de Orduña, sobre la famosa actriz María del Remedio Fernández, y donde aparecía un Goya, interpretado por el «débil» actor portugués Virgilio Teixeira «con acento de pardillo de revista baturrea», y la yanqui-italo-francesa «La maja desnuda», que le mereció al estupendo crítico Pérez Gállego este abroso comentario: «El film no es sólo una sucesión de disparates históricos, sino una ofensa a la memoria de Goya que Anthony Franciosa convierte en un engorramiento desastroso».

En el 63 tenemos a Camón con su comparativo «Ramón Gómez de la Serna y Goya», y en el 65 nuevamente a Onieva con

«Las brujas» de Aranjuez», en torno a unas pinturas de tema bruñeril existentes en el palacio perteneciente a la casa ducal de Alba de este sitio real.

El «extra» del 67 nos proporciona la sorpresa de cuatro páginas gráficas, con espléndidas fotografías de García Garraballa, sobre «Goya y sus pinturas del Pilar», donde se nos da a conocer la reciente restauración de los frescos de la cúpula «Regina Martyrum», la misma que años más recientes tendrá que volver a ser restaurada por el matrimonio Barboza-Grasa. En el 68 tenemos tres aportaciones goyescas: un nuevo Onieva, «Las pinturas negras de Goya», el tema de la «Venida de la Virgen» en la obra de Goya, de Federico Torralba, y «Aventuras y desventuras de Goya en el cine», en el que José Pérez Gállego vuelve a la carga de la presencia de Goya en el séptimo arte, dando relación de películas («Goya que vuelve», «Goyescas», «La maja del capote», «La Tirana», «La maja desnuda»), documentales y reportajes, y aún de cinco curiosos «préstamos» de Goya al cine, como el de un gag de «007 contra el Dr. No», el filme de James Bond, con la «inesperada y cómica aparición del retrato de Wellington, de Goya, robado en la Royal Academy de Londres poco antes del rodaje del filme, en la guardia del Dr. No».

En el 69, Antonio J. Onieva abunda en las relaciones de «Goya y Rosario Weiss». Y José F. Pérez Gállego se ocupa, en «Goya, héroe inesperado de Buero Vallejo», de la obra teatral «El sueño de la razón». En el 70 prosigue Pérez Gállego su recorrido cinematográfico por Goya a propósito de dos nuevas películas goyescas: una germano-rusa, de Konrad Wolff, interpretada por Donatas Banionis, y la española «Goya», de Nino Quvedo, con Francisco Rabal interpretando al pintor aragonés. En un curioso recuadro, Pérez Gállego daba la relación de todos los actores que habían sido Goya además de los dos mencionados: Adolfo Bermúdez, Juan Calvo, Guillermo Marín, Virgilio Teixeira, Anthony Franciosa (ya vimos el poco aprecio que le habían merecido estas dos últimas

El 83 abundó en temas goyescos: desde Guillermo Fatás hasta Federico Torralba, pasando por la colaboración de Julián Gállego y de Carlos Barboza.

aparece en el 84 con una pregunta inquietante y aún no respondida: «¿Qué fue de la cabeza de Goya?». Carlos Barboza nos hablaba de un «Goya circular» (1781-1981), en un viaje de ida y vuelta alrededor de la «Regina Martyrum». Una idea a la que respondería en su «De Altamira a Goya en el Pilar», es el 82, una vez restaurada la «Regina» unificando la expresión plástica española desde la catedral a la pintura al fresco de la plaza pilarista. Ese año se cumplía el segundo centenario del legendario y precursor Banco de San Carlos y Julián Gállego escribía de Goya en el Banco de España.

El 83 abundó en temas goyescos: desde el formidable informe de Guillermo Faras sobre «Noventa y nueve goyas fuera de España» a la cúpula Regina Martyrum, de Federico Torralba, pasando por «Goya en Madrid», de Julián Gállego, y «Un coloso en Zaragoza», de Carlos Barboza, sobre esta enigmática obra goyesca existente en el palacio de la duquesa de Villahermosa en Pedrola. No faltaban «Tres sonetos goyescos», del poeta zaragozano Miguel Luesma, y en el 85, para suplir la ausencia de artículos goyescos del 84, se acumularon los temas relacionados con el pintor: Jacinto Las Gueñas habló de «Un perro que Goya miró», sobre la enigmática cabeza canina; Joaquín Atanda, del literario «Goya» de Feuchtwanger; Ricardo Centellas, un joven investigador incorporado a la sección crítica de «Artes y Letras», señalaba la influencia del Padre Isla en nuestro pintor en Isla, predicador en Zaragoza en 1757; Federico Torralba nos habló de los testimonios de Teófilo Gautier sobre Goya en «Dauville y Gustavo Doré en España de Aragón», y Carlos Barboza nos puso sobre los pasos perdidos de Goya, en torno a algunos rastros ignorados del pintor por tierras aragonesas, dentro de su línea de investigación sobre el joven Goya.

De 1986 son los artículos de Julián Gállego «Goya en la Villa Favorita» y de José Pérez Gállego «Goya en la Florida». Julián Gállego escribe en el 87 «Goya vuelve a París». En el 89, el mismo Julián Gállego escribió sobre «Venecia y Zaragoza», en torno a la exposición de Goya en la ciudad de los canales, auspiciada por el Ayuntamiento zaragozano. Gonzalo M. Borrás, el catedrático de arte de la Universidad de Zaragoza, gran especialista del mudéjar, se ocupaba por vez primera en estas páginas del pintor y lo hacía para un artículo de claro entronque regionalista: «Francisco de Goya y la personalidad aragonesa en el arte».

Los noventa El centenario de los noventa nos trajo al profesor Ángel Canellas López con un «Goya joven en la basílica», en torno a la presencia de Goya en el Pilar y con un final en el que subraya la añagasa que sintió el pintor por sus disputas con el Cabildo zaragozano y el alejamiento de su tierra: «Toda mi felicidad la he perdido en Zaragoza», escribe en una carta del mes de junio de 1781. Y señala Canellas: «Aquel episodio de las pichinatas del Pilar alejan a Goya, con sus 35 años de edad, de la ciudad de Zaragoza. En los 47 que aún iba a vivir poco supuso esta tierra para el genial pintor: recibe en 1787 tirones de Zaragoza, que elogia; la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País le nombra socio de mérito en 1790, y son espaciadas y breves sus estancias en esta ciudad. En 1808 le llamará el general Palafox y pasará en Fundador el segundo sitio de Zaragoza, y en 1813 se alejará por el canal Imperial de Aragón dos magníficos retratos del rey Fernando VII y del duque de San Carlos. Triste conclusión para Goya, pues, es uno más en la nómina de tantos brillantísimos zaragozanos que para ciudad no supo retener mientras vivieron». En este mismo 1990, Juan Antonio García Aguado ilusionadamente que «todas las pinturas de las cúpulas del Pilar serán restauradas», desde que hasta el momento solo

HERALDO DE ARAGON

DIARIO INDEPENDIENTE. - EL MAS ANTIGUO DE LA REGION ARAGONESA

Año LXXVI - N.º 27.328

OPINION DE TODOS Y CADA UNO

OPINION DE TODOS Y CADA UNO

ZARAGOZA, jueves 12 de octubre de 1978

Director: Antonio Brugué Vázquez. REDACCION DE ARAGON: Plaza de España, 10. Teléfono: 41.11.11.



Portada del Heraldo de Aragón del 12 de octubre de 1978 con ilustración de Lallende, la única que tiene a Goya como protagonista principal.

Los cincuenta y sesenta Camón Aznar es quien inaugura el 11 de octubre de 1953 el tema Goya en estos «extras» pilaristas.

se había visto cumplido —ya restauradas con anterioridad la Regina Martyrum y el coreto— con la cúpula de González Velázquez, gracias al patrocinio de la CAL en la celebración de su 90 aniversario. Por su parte, José Pérez Gállego habló de «Goya, pintor religioso», en torno al libro del profesor Morales y Martín recientemente publicado por la DGA.

En el 91, Ana María Navales, en «Penúltimo retrato de Goya», criticaba la poca afortunada visión sobre el pintor, muy llena de tópicos, de la obra teatral «Le dernier portrait de Francisco Goya», de John Berger y Nella Bielski, editada en

francés por Cham Vallon, y ahora, aprovechando el año goyesco, editada en español por Alfaguara. La propia Ana María Navales, en el «extra» del 94 relaciona y las figuras de «Goya y... el Greco», a través de la comparación entre los pueblos natales de ambos grandes pintores, Fuendetodos y Fódela, en la isla de Creta. Julián Gállego, por su parte, escribía de uno de los grandes hallazgos goyescos de estas últimas décadas, el llamado «Cuaderno Italiano», al que se refería, en su relación también con Zaragoza, en su artículo «Goya en Italia».