

RELIGIÓN Y RELIGIOSIDAD EN LA PINTURA DE GOYA

ARTURO ANSÓN NAVARRO

Cuando se estudia a un artista es necesario hacer una valoración de toda su obra, no sólo de partes de la misma y, además, analizarla en su contexto con rigor, sin apasionamientos ni prejuicios. Lamentablemente, la pintura religiosa de Goya no empezó a estudiarse y apreciarse en su justo valor hasta mediados de la presente centuria, como la obra de un pintor de su tiempo, y no de otro, que reflejaba en ella las creencias religiosas de los españoles de la época y las suyas propias. Y es que fuera de España, e incluso dentro, todavía se sigue viendo al Goya pintor religioso con reservas, desde una perspectiva llena de tópicos y prejuicios inaceptables. En esta lección pretendo reivindicar esa pintura religiosa del genio de Fuendetodos, de calidad equiparable a lo mejor salido de su paleta en cada una de las etapas de su trayectoria artística, analizar su génesis y evolución de forma contextualizada, así como dar claves para una correcta interpretación estética y religiosa de la misma.

Antes de abordar el tema se hace necesario hacer un repaso a cómo se ha visto desde la historiografía la obra religiosa de Goya. La valoración negativa de la misma ha sido predominante y se ha mantenido durante demasiado tiempo, casi hasta nuestros días. No fue siempre así. Sus coetáneos y amigos ilustrados Jovellanos y Ceán Bermúdez, buenos conocedores de la obra de Goya, abundaron en elogios a sus pinturas religiosas. El primero, en un informe al Consejo de Órdenes de 1784 alababa las pinturas que había pintado Goya por encargo suyo para la capilla del Colegio de Calatrava de Salamanca: «estas pinturas y en especial la de la Concepción son las mejores que han salido de su mano [...]. Así lo confirman muchas personas de gusto»¹.

¹ Informe del 11.X.1784, cfr. SALTILLO, marqués de, «Las pinturas de Goya en el Colegio de Calatrava de Salamanca (1780-90)», S.A.A., VI (1954), p. 7.

Años después, cuando Jovellanos se detuvo en Zaragoza el 7 de abril de 1801 camino del destierro en Mallorca, anotó el siguiente comentario al contemplar los tres cuadros que Goya había pintado el año anterior para la nueva iglesia de San Fernando de Torrero: «hay tres altares, con tres bellísimos cuadros originales de Don Francisco Goya [...], obras admirables, no tanto por su composición, cuanto por la fuerza del claroscuro, la belleza inimitable del colorido y una cierta magia de luces y tintas, adonde parece que no puede llegar otro pincel»².

Ceán Bermúdez, en carta de 1818 dirigida a Tomás de Verí, llegaría a considerar el cuadro de las *Santas Justa y Rufina*, pintado para la catedral de Sevilla, como «la mejor obra que pintó y pintará Goya en su vida. Está colocada en su sitio, y el Cabildo y toda la ciudad están locos de contentos por poseer un cuadro del que dice el Señor Saavedra, residente en Sevilla, que es el mejor que se pintó en Europa en lo que va de siglo y en todo el pasado»³. Pero desde mediados del siglo XIX, con los primeros biógrafos y críticos románticos Matheron (1858) e Iriarte (1867), la obra religiosa de Goya comenzó a ser objeto de minusvaloración y de desprecio, a la par que se abría paso la visión del Goya descreído, «philosophe», liberal e, incluso, revolucionario a partir de *Los Caprichos*. En esa misma línea, Araujo (1867-68) calificó a Goya con términos tan duros como injustos: «no era ni creyente ni patriota, sino escéptico y egoísta»⁴.

Ante lo que consideraba una visión de Goya deformada y tendenciosa reaccionó Francisco Zapater y Gómez (1868) refutando los argumentos de aquellos con unos datos biográficos basados en las cartas dirigidas por el pintor a su tío-abuelo Martín Zapater. En esa publicación reivindicativa de Goya nos lo presentó como creyente, amante de su familia y patriota, aunque reconocía que estuvo «agitado por las nuevas ideas» y «la enfermedad llamada del siglo» (la Ilustración)⁵. En sus *Caprichos* Goya criticó los vicios de la Corte, pero eso no significaba, según Zapater y Gómez, una burla a la religión que profesaba.

² Comentario de Jovellanos a las pinturas de la iglesia de San Fernando de Torrero en un escrito que el colector Julio Somoza de Montesoriu tituló «Camino del destierro», por corresponder al viaje de Jovellanos desde Asturias a Mallorca, a donde iba desterrado. Fue dado a conocer por SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Goya, pintor religioso. (Precedentes italianos y franceses)», *Revista de Ideas Estéticas*, t. IV, 15-16 (1946), pp. 26-27.

³ Ver ARANY de la CENIA, marqueses de, y AYERBE, A., *Cuadros notables de Mallorca. Colección de don Tomás de Verí*, Madrid, 1920, pp. 108-109.

⁴ C. ARAUJO, «Conferencias sobre la España del siglo XIX», pronunciadas en el Ateneo de Madrid en el curso 1867-1868, y recogido por CARDENAL, M., en la *Revista de Ideas Estéticas*, t. IV, 15-16 (1946), p. 514.

⁵ ZAPATER y GÓMEZ, F., *Goya. Noticias biográficas* (1868), reed. de la Revista Universidad, Zaragoza, 1928, pp. 4, 18, 25, 29 y 33.

Sin embargo, no cesaron los epítetos duros contra la pintura religiosa de Goya, como los de Pedro de Madrazo (1880), que le acusaba de plasmar la fealdad física y moral en sus figuras religiosas, «por esa causa fueron poco felices las composiciones de asuntos religiosos y místicos»⁶. Las pinturas de San Antonio de la Florida eran para Madrazo un espectáculo de volantineros y los ángeles parecían hermosas meretrices.

El conde de La Viñaza (1887) abundaba en la vulgaridad de los santos de Goya y en su falta de espiritualidad; para él «Goya pintó cuadros de asuntos religiosos, más no cuadros religiosos»⁷. Ya en los albores del siglo XX, Von Loga (1903) manifestaba indiferencia al respecto y Aureliano de Beruete (1917) tenía una opinión más contrastada: valoraba positivamente las pinturas de Aula Dei; criticaba el *Crucificado* de la Academia por carecer de espíritu religioso y ser vulgar, aunque su modelado era admirable; le parecían de poco interés las pinturas de Valladolid y muy originales, y de genio pictórico colosales las de San Antonio de la Florida; y en el *San José de Calasanz* destacaba sencillez, realismo y sentimiento conmovedores⁸.

Gómez de la Serna (1929) continuó con una valoración hipercrítica y despectiva de la pintura religiosa de Goya, que para dicho autor era «un pintor civil» y «sus escenas religiosas resultaban de encargo»⁹. Las *Santas Justa y Rufina* de la catedral de Sevilla le parecían «camareras del gran hotel del cielo»¹⁰. Con el cuadro de *San José de Calasanz* hacía una positiva excepción. Igualmente despreciativo se muestra Ortega y Gasset en sus textos sobre Goya, al considerar vulgares sus cuadros religiosos.

El primero en demostrar un interés por dicha pintura, destacando incluso su modernidad, fue August L. Mayer (1923). Para el estudioso alemán Goya manifestaba en sus obras un gran recato y una profunda espiritualidad, huyendo de las visiones patéticas, tan frecuentes, en las pinturas del Barroco español. En esa línea revisionista y reivindicativa se debe situar al crítico de arte aragonés José Valenzuela La Rosa, quien en un magnífico artículo de 1928¹¹, que ha sido lamentablemente olvidado por

⁶ MADRAZO, P., *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, 1880.

⁷ VIÑAZA, conde de la, *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, 1887, p. 78.

⁸ BERUETE, A. de, *Goya*, Madrid, 1928, pp. 107, 109, 131-132 y 164, respectivamente, donde se recoge el texto de su anterior publicación *Goya, composiciones y figuras*, Madrid, 1917.

⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Goya*, Madrid, 1928, pp. 180 y 181.

¹⁰ *Ibid.*, p. 181.

¹¹ VALENZUELA LA ROSA, J., «Goya, pintor religioso», en *Rev. Aragón*, 31 (1928), pp. 74-81.

los estudiosos, defendía la religiosidad de Goya y criticaba a los que habían deformado la imagen de Goya, a quien consideraba «no sólo un admirable pintor religioso, sino que ha sido el último de los pintores de esta clase que hemos tenido en España».

La valoración positiva del Goya religioso se generalizaría a partir de la década de 1940, y sería mantenida por estudiosos españoles de la talla de Sánchez Cantón y Lafuente Ferrari. Sánchez Cantón fue el primero en dedicarle un artículo monográfico, «Goya, pintor religioso» (1946) en la *Revista de Ideas Estéticas*, en el que destacaba la necesidad de terminar con la discusión sobre el Goya incrédulo y el Goya religioso que se venía manteniendo desde la centuria anterior, pues no tenía sentido. Además, su pintura religiosa en nada desmerecía a la mejor pintura de Goya e, incluso, en su última época, en la que Goya consiguió plasmar una gran emotividad y misticismo, estaba por encima de la de Velázquez. Lafuente Ferrari, ese mismo año¹², se mostraba menos estu-siasta que Sánchez Cantón, dividiendo sus opiniones, favorables o críticas según las obras. Así, mientras calificaba de detestables el *Crucificado* de la Academia de San Fernando y la *Sagrada Familia*, y minusvaloraba el cuadro de *San Bernardino de Sena* para San Francisco el Grande de Madrid, le parecían estimables la *Anunciación* pintada para la iglesia de San Antonio del Prado, de Madrid, los cuadros del *monasterio de Santa Ana* de Valladolid, y genial su intervención en las pinturas de *San Antonio de la Florida*, a cuyos frescos dedicaría un estudio monográfico unos años después¹³.

La recuperación positiva de la obra religiosa de Goya se ha afianzado a partir de la década de 1970, en las obras de catalogación de Gudiol (1970), Gassier y Wilson (1970), y Camón Aznar (1980-82), así como en estudios de Gállego, Torralba, Morales Marín y Ansón, entre otros.

Tras este necesario repaso a la fortuna crítica que la pintura religiosa de Goya ha tenido desde comienzos del pasado siglo, es el momento de abordar el contenido concreto de esta lección. En ella pretendo analizar la religiosidad de Goya, que fue evolucionando a la par que su pensamiento y que se vio influida por el entorno cultural y de amistades, y dependiente también del ámbito religioso para el que iban destinados los encargos artísticos que se le hicieron. Además, esa religiosidad y las imágenes

¹² LAFUENTE FERRARI, E., «Sobre el cuadro de San Francisco el Grande y las ideas estéticas de Goya», *Revista de Ideas Estéticas*, IV, 15-16 (1946), pp. 307-338.

¹³ LAFUENTE FERRARI, E., *Les fresques de San Antonio de la Florida*, Lausanne, 1955.

sagradas las plasmó el pintor aragonés con léxicos pictóricos distintos según las épocas y los encargos.

Para comenzar el discurso parece lógico preguntarse en primer lugar: ¿fue Goya un hombre religioso? Mi respuesta es, rotundamente, sí. No es admisible la visión estereotipada del Goya librepensador, incrédulo o agnóstico que se ha venido arrastrado desde Iriarte como un tópico, para justificar la ácida crítica de Goya contra los eclesiásticos, singularmente contra el clero regular, en algunos de los *Caprichos*, en otros cuadros religiosos y en dibujos. Precisamente, esa visión se gestó en Francia tomando como base esa serie de grabados, asociada a la del Goya liberal.

La reivindicación del Goya religioso que hizo Zapater y Gómez es correcta en buena parte de sus planteamientos y justificaciones, aún a pesar de estar hecha desde su ideología ultraconservadora, si bien dicho autor no dejaba de admitir que el pintor aragonés había participado de las ideas de la Ilustración.

El sentimiento religioso de Goya, que se mantuvo desde la juventud hasta el final de sus días, no fue estático, sino que fue evolucionando con el tiempo, fue madurando a la par que su persona y su pensamiento. Goya es meridianamente claro en la manifestación de sus creencias y sentimientos religiosos en doce de las cartas dirigidas a su amigo Zapater entre 1779 y 1790. Veamos lo que escribe en algunas de ellas. En una del 17 de mayo de 1780, al comunicarle la enfermedad de su cuñado Ramón Bayeu, le dice Goya: «Con que esperamos en Dios que se mejore luego». En otra del 22 de julio de 1780, Goya le refiere a su amigo Zapater las pocas cosas que necesitará cuando vaya a pintar a Zaragoza, en El Pilar: «Para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece, que con una estampa de N^a S^a del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sartén, una bota y un tiple y asador y candil todo lo de mas es superfluo».

En una del 10 de enero de 1787, al darle el pésame a Zapater por la muerte de su padre le consuela diciéndole que ha pasado por el mismo trance: «Conque así querido mio alegrarte y ofrecerlo (el dolor por la pérdida) al servicio del Señor». En otra de fecha 25 de abril de ese mismo año le escribe: «Dios nos ha distinguido entre otros, de lo que damos gracias al que todo lo puede». Unos días más tarde, el 4 de junio, Goya se expresaba en los siguientes términos: «Qué Virgen del Carmen te he de pintar tan hermosa. Dios nos deje vida para su santo servicio, a quien ruega te la guarde muchos años». En estas frases Goya deja constancia de que es un hombre creyente, que tiene un sentido trascendente de la vida.

Pero al analizar sus obras religiosas no sólo debemos tener en cuenta su religiosidad, sino también la de los comitentes o encargantes de las obras, y el ámbito al que iban destinadas (iglesias, oratorios, casas particulares).

Las pinturas de temática religiosa abundaron en las primeras etapas de la producción pictórica de Goya, especialmente en las anteriores a la década de 1790, desapareciendo en el periodo 1800-1812, y apareciendo nuevamente, aunque en número mucho menor, entre 1812 y 1828. Será, precisamente en esta última época, cuando Goya consiga una mayor intensidad y emoción en sus pinturas de tema religioso.

Goya en sus años de juventud es un creyente que manifiesta en sus pinturas una religiosidad convencional, tradicional, contrarreformista y apegada a las devociones populares. Esa religiosidad era fomentada entre el pueblo por las órdenes religiosas de mayor actividad y protagonismo popular, como los jesuitas, los franciscanos, los capuchinos o los carmelitas, con sus predicaciones y misiones. Durante la infancia y primera juventud de Goya el jesuita Pedro Calatayud había alcanzado gran fama por toda España con sus misiones, en las que recordaba a los fieles la presencia de la muerte entre ellos, el castigo eterno por sus pecados y les animaba a la mortificación.

¿Con qué lenguaje estético reflejó Goya esa religiosidad en sus cuadros de juventud? Las pinturas religiosas de la etapa zaragozana se inscriben dentro de los planteamientos estéticos y expresivos de la pintura tardobarroca y rococó, que había aprendido de su primer maestro José Luzán y de Giaquinto a través de su segundo maestro y futuro cuñado, Francisco Bayeu. Pinta escenas e imágenes amables, sin truculencia, aptas para una devoción sencilla y popular, presentando lo sobrenatural de forma retórica. Se busca la persuasión del fiel a través de los sentidos. Así se aprecia en cuadritos de devoción doméstica, como *La Triple Generación* (fig. 1), de hacia 1765, o la *Virgen del Pilar* (h. 1773-1774) del Museo de Zaragoza (fig. 2), en los que tanto la composición como las tipologías angelicales y el cálido colorido, con fondos ocre-amarillentos de raigambre napolitana, presentan débitos de los maestros Luzán y Bayeu¹⁴.

Esos cuadros reflejan perfectamente la formación de Goya dentro de la pintura tardobarroca y rococó de filiación italiana, al igual que la gran composición de *La Gloria* o *Adoración del Nombre de Dios* (1772) (fig. 3), que pintó al fresco, nada más regresar de Italia, en la bóveda del coreto de la

¹⁴ Sobre las características de estos dos cuadritos véase ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995, pp. 48 y 105-107, respectivamente.

Virgen, en la basílica de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza. Fue su primer gran encargo artístico y pintó una escena más compleja, con gran número de figuras angelicales organizadas en una composición en aspa. Aquí tenemos un magnífico ejemplo de retórica de la persuasión visual a la que me he referido anteriormente. Al contemplar la escena se tiene la sensación de que los cielos se abren y los dulces sonidos salidos del órgano y de las gargantas de los cantores ascienden hacia los cielos donde está representando el símbolo de Dios, el triángulo en cuyo interior aparece escrito el nombre de Yavé en caracteres hebreos.

Tras el viaje a Italia (1770-1771), Goya incorporará a esa base estética de formación un sentido clasicista en el tratamiento de las figuras y en las ordenadas composiciones, como se aprecia en el *Entierro de Cristo* (1772) (fig. 4) para el oratorio del palacio zaragozano del los condes de Sobradiel, hoy en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, en el que copia, por medio de grabado, la obra del clasicista francés Simon Vouet. Mucho más se aprecia ese clasicismo en el espectacular conjunto de pinturas, al óleo sobre el muro, realizadas en la iglesia de la Cartuja de Aula-Dei (1772-1774), próxima a Zaragoza, lamentablemente poco conocido, y que ya va siendo considerado como fundamental dentro de la producción juvenil de Goya y de su posterior trayectoria decorativa¹⁵.

En las pinturas de Aula Dei despliega Goya su gran capacidad compositiva y escenográfica y muestra la emoción contenida de los personajes sagrados. Así se aprecia, por ejemplo, en *Los Desposorios de la Virgen y San José* (h. 1774) (fig. 5), con unos niños que juegetean en la escalinata al margen del acontecimiento (fig. 6); o en *La Visitación* (1774) (fig. 7), escena en la que el grupo principal de Santa Isabel recibiendo a su prima María muestra claras sugerencias de Maratta y las figuras están resueltas con volúmenes de gran rotundidad y belleza cromática (fig. 8).

Unos años después, ya en Madrid, Goya dejaría de ser un creyente de religiosidad convencional, de tradición contrarreformista, para ir derivando hacia una religiosidad más racional y más intimista, como la que defendían sus amigos ilustrados Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín, Juan Meléndez Valdés, o el agustino Juan Fernández de Rojas, entre otros. Y es que, como han puesto de manifiesto los estudios de Mestre, Tomsich,

¹⁵ Una visión actualizada sobre este magnífico conjunto pictórico y su problemática puede encontrarse en el apartado «Las pinturas murales de la cartuja de Aula Dei», en ANSÓN NAVARRO, A., *op. cit.*, 1995, pp. 107-118, y también en TORRALBA SORIANO, F., «Algunos problemas de la pintura de Goya. La Cartuja de Aula Dei», lección cuyo texto se hallará en estas Actas del Curso *Francisco de Goya y Lucientes, su obra y su tiempo*.

Teófanos Egido¹⁶ y otros, los ilustrados españoles, al contrario que los franceses y de otros países europeos, no fueron incrédulos o agnósticos, sino sinceros cristianos, pero críticos con la religiosidad de la época, enlazando con el erasmismo español del siglo XVI.

En esos círculos cultos e ilustrados Goya fue asumiendo la crítica de la religiosidad popular, formularia y vacía. Los católicos ilustrados propugnaban una religiosidad más austera, interiorizada y práctica¹⁷, recuperada de la tradición erasmista y de la espiritualidad española del siglo XVI (Fray Luis de Granada, el beato Juan de Ávila, Fray Luis de León) y atenta a la práctica de la caridad. Querían depurar la religión de las adherencias negativas presentes en unas tradiciones y costumbres más espectaculares que espirituales, como el boato y la pompa, el culto a reliquias falsas o advocaciones de dudosa historicidad, que nada tenían que ver con la auténtica devoción. Querían una vuelta a la utópica pureza de la Iglesia primitiva, la de los Padres de la Iglesia, y se manifestaban defensores del episcopalismo y, en muchos casos, del regalismo más acusado frente a Roma, por lo que a muchos de ellos sus enemigos tradicionalistas les acusarán, interesadamente, de *jansenistas*¹⁸.

Los ilustrados fustigarán al clero regular, excesivamente crecido en número, por improductivo y parásito para la sociedad, tal como ya expusiera Rodríguez Campomanes en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774) y reflejase Jovellanos en sus cartas y en su *Diario*, y por explotar la religiosidad popular. El insigne asturiano, católico ilustrado, piadoso y austero¹⁹, es muy crítico con muchos curas y frailes que viven a

¹⁶ Véase MESTRE, A., *Despotismo e Ilustración en España*, Barcelona, 1976; ID., «Religión y cultura en el siglo XVIII», en *La Iglesia en España en los siglos XVII y XVIII*, t. IV de la *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, 1979, pp. 583-743; TOMSICH, G. M^a, *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1972; y la excelente síntesis y estado de la cuestión de T. EGIDO, en el capítulo «La religiosidad de los Ilustrados», en VV.AA., *La época de la Ilustración. El Estado y la cultura (1759-1808)*, t. XXXI de la *Historia de España de Menéndez Pidal*, Madrid, 1987, pp. 397-435.

¹⁷ Véase T. EGIDO, *op. cit.*, 1987, pp. 404-418.

¹⁸ Sobre el peculiar «jansenismo» español la bibliografía ya es abundante, aunque no está el problema totalmente resuelto. Representativos de los distintos enfoques recientes son las obras de APPOLIS, E., *Les jansénistes espagnols*, Bordeaux, 1966; de TOMSICH, G. M^a, *op. cit.*, 1972; de SAUGNIEUX, J., *Les jansénistes et le renouveau de la prédication dans l'Espagne de la seconde moitié du XVIII siècle*, Lyon, 1976; MESTRE, A., «El jansenismo español en los siglos XVII y XVIII», en FLICHE-MARTIN, *Historia de la Iglesia*, t. 22, Valencia, 1976, pp. 561-591; y de EGIDO, T., «El fantasma del jansenismo español», en *op. cit.*, 1987, pp. 418-426.

¹⁹ Sobre este estos aspectos véase CASO GONZÁLEZ, J., «Escolásticos e innovadores a finales del siglo XVIII: sobre el catolicismo de Jovellanos», en *Papeles de Son Armadans*, 37 (abril, 1965), pp. 25-48.

costa del pueblo, y en vez de de dirigirlo espiritualmente e instruirlo le mantienen en la ignorancia, e incluso fomentan ésta²⁰.

También la crítica de los ilustrados se dirigirá contra la Inquisición que, si bien no con la rigurosidad y constancia de siglos anteriores, todavía velaba contra toda transgresión ideológica o moral que se apartase o cuestionase la ortodoxia del dogma católico o de su moral. La oposición del Santo Tribunal a los reformistas innovadores fue manifiesta, desencadenándose, aparte del sonado proceso contra Pablo de Olavide (1777), medidas contra destacados ilustrados amigos de Goya, como fueron las denuncias y expedientes abiertos contra Jovellanos y su *Informe sobre la Ley Agraria* (1796), contra Meléndez Valdés y contra Moratín. Esa vena crítica, anticlerical, pero hecha desde principios religiosos, y antiinquisitorial es la que reflejará Goya en algunos de los *Caprichos* (1797-1798).

Goya tendrá amigos entre el alto clero ilustrado, como los aragoneses Antonio Arteta y Jorge del Río²¹, personajes de gran preparación intelectual, que fueron destacados socios de la Real Sociedad Económica Aragonesa y ocuparon cargos en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Antonio Arteta de Monteseuro, racionero y luego arcediano de Aliaga en el Cabildo Metropolitano de Zaragoza, fue un destacado economista, autor de escritos en los que defendió ideas mercantilistas y proteccionistas. El chantre del mismo cabildo, Jorge del Río y Villanova, amigo del jansenizante Antonio Tavira, predicador real y después obispo de Canarias, de Osma y de Salamanca, y de Francisco Martínez Marina, estuvo vinculado, como éste último, a la colegiata de San Isidro de Madrid, donde fue capellán real desde 1774 y canónigo. Durante la década de 1780 mantuvo amistad con Goya. Volvió a Zaragoza en 1789 a ocupar la chantría y se reintegró a la Real Sociedad Económica Aragonesa, de la que era socio desde su fundación en 1776. Destacado orador sagrado, fue nombrado en 1790 predicador real por Carlos IV. Sería denunciado en 1794 por el conde de Sástago por defender «ideas revolucionarias», lo que le valió una reclusión de cinco meses.

Otro eclesiástico amigo de Goya, que influyó bastante en el tratamiento de los temas de sus pinturas religiosas en los años de plenitud, a partir de la década de 1790, fue el agustino Fray Juan Fernández de Rojas, uno de los intelectuales eclesiásticos más notables de finales del siglo XVIII y

²⁰ HELMAN, E., *Jovellanos y Goya*, Madrid, 1970, p. 22.

²¹ Sobre estos eclesiásticos ilustrados ver ANSÓN NAVARRO, A., *op. cit.*, 1995, pp. 156-158.

comienzos del XIX²². Teólogo, filósofo, poeta vinculado a la llamada Escuela poética de Salamanca, a la que también perteneció Meléndez Valdés, y crítico literario del *Diario de Madrid* entre 1794 y 1799 fue, además, un gran orador sagrado.

Entre sus muchas obras destacan la *Crotalogía* (1792), obra satírica contra la extravagancia y, sobre todo, contra la idiotez disfrazada de ciencia, y su obra más polémica, *El páxaro en la liga* (1798), obra en la que atacaba al sector ultramontano y projesuítico de la iglesia española, que se sentía fuerte con el regreso de muchos ex-jesuitas desterrados a España, y replicaba a la traducción española de la obra del abate ex-jesuita Rocco Bonola *La liga de la teología moderna con la filosofía en daño de la Iglesia de Jesucristo* (1798), que había acusado a los teólogos modernos, especialmente a los agustinos, de jansenistas y de aliados y colaboradores de los filósofos franceses en la destrucción de la religión.

Fernández de Rojas, utilizando el seudónimo de Cornelio Suárez de Molina, en irónica alusión a dos de los puntales de la escuela jesuítica, impugnó los planteamientos de Bonola y los ridiculizó, demostrando que los agustinos no hacían sino atenerse a las Sagradas Escrituras y a la rica y ortodoxa tradición de los Santos Padres de la Iglesia.

La polémica entre los partidarios de uno y otro libro armó tanto ruido en Madrid y en toda España que una real orden de enero de 1799 mandaba recoger los ejemplares de ambas obras²³. El ministro Urquijo, en las explicaciones que acompañaban a la real orden dejaba ver a las claras las simpatías por Fernández de Rojas, que defendía los planteamientos de los católicos ilustrados españoles.

Esos acontecimientos coincidieron en el tiempo con la edición de los *Caprichos*, que se anunciaron al público en el *Diario de Madrid* el 6 de febrero de 1799. Goya, sin duda, había leído detenidamente el *Pájaro en la liga*, y había seguido con atención la polémica teológico-política, colocándose incondicionalmente de parte de su amigo Fernández de Rojas. Así lo constata E. Helman, que ve el Capricho 79, *Nadie nos ha visto*, que muestra a un abate jesuita y tres gordos frailes bebiendo en una bodega, una plasmación de un párrafo de la obra de Fernández de Rojas, en la que escribe

²² Sobre este fraile ilustrado véase, BARABINO MACIÁ, M^a R., *Fray Juan Fernández de Rojas: su obra y su significado en el siglo XVIII*, Madrid, 1981; y HELMAN, E., «Fray Juan Fernández de Roxas y Goya», en *op. cit.*, pp. 273-292.

²³ Sobre la polémica entre ambos escritos y sus implicaciones políticas véase R. HERR, el cap. xv «Jovellanos, Urquijo y la ofensiva jansenista» de su obra *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, 1964, pp. 353-355.

que los llamados jansenistas «no dexan a nadie ni emborracharse una vez siquiera bebiendo alegremente con sus amigos..., ni tener un poco de cortejo para pasar el rato...»²⁴.

La relación de estrecha amistad entre Goya y Fray Juan Fernández de Rojas, y las orientaciones de éste al pintor a la hora de abordar la iconografía o los modos de representación de las escenas y asuntos religiosos en sus cuadros están atestiguadas por Carmen Arteaga Fernández de Revoto, sobrina del padre agustino: «El inmortal Goya, conociendo sus grandes conocimientos (los de Rojas) no hacía pintura, ni ejecutaba ninguna obra sin consultarle el dibujo, el colorido y demás proporciones de tan noble arte, habiendo sucedido no pocas veces borrar todo un cuadro, o la mayor parte de sus formas para adoptar las que le había propuesto...»²⁵.

Goya le hizo hacia 1800 un excelente retrato pintado, a pesar de que el culto agustino se resistía, y años después, en 1817, le haría un dibujo soberbio de su cabeza al poco de expirar, que sorprende por su fuerte realismo y anticipa la expresión de San José de Calasanz en la *Última comunión de San José de Calasanz* (1819). Eran dos manifestaciones de profunda amistad y reconocimiento hacia Fernández de Rojas.

Así pues, Goya, en esos ambientes ilustrados fue transformando su religiosidad, haciéndola progresivamente más ilustrada y crítica. Además, en la primera etapa madrileña su pintura religiosa avanzará en el sentido clasicista que ya se apreciaba en las pinturas de la cartuja zaragozana de Aula Dei. Tomando como referente a Mengs y su idealismo clasicista, que arraigó durante la segunda estancia del pintor bohemio en España (1774-1776), Goya pintará su *Cristo Crucificado* (1780) (fig. 9), a fin de conseguir el nombramiento de académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El cuerpo de Cristo es un ejercicio de desnudo académico, inspirado en el Cristo de Mengs, estando ausente la sangre y toda sensación de sufrimiento, salvo en el rostro, donde Goya concentró la fuerza expresiva. Con la boca abierta y los ojos dirigidos hacia lo alto, Cristo, antes de expirar, balbucea la Última Palabra: «Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu» (Lc. 23,46).

Durante la década de 1780 Goya desarrolló, en paralelo, un doble lenguaje artístico a la hora de abordar los asuntos religiosos. El primero, en clave clasicista mengsiana, según el gusto oficial de la Academia, se plas-

²⁴ HELMAN, *op. cit.*, p. 287.

²⁵ BARABINO, *op. cit.*, p. 93.

mará en cuadros de figuras escultoricistas, de gran perfección formal, resueltas por medio de un dibujo preciso y una pintura aplicada de manera estirada y lisa, donde abundan poco los empastes.

Así lo podemos apreciar en el gran cuadro de la *Anunciación* (fig. 10), pintado en 1785 por Goya para rematar el retablo de la iglesia del convento de San Antonio del Prado de Madrid, patrocinado por los duques de Medinaceli. Utiliza escalones, como en *Aula Dei*, para realzar las figuras de la Virgen y del Arcángel Gabriel, en visión «sotto in sú» y rodeadas de una luz blanca, en consonancia con el ventanal que, sabemos, había sobre el cuadro. La figura de la Virgen arrodillada está resuelta con decidida volumetricidad, mientras en el arcángel, sin perder el sentido clasicista de su figura y ademanes contenidos, Goya se recreó más en los empastes del manto dorado con chispeantes flecos. La sobriedad del catolicismo ilustrado se aprecia en la severa escenografía y elementos significantes, sin faltar en ellos un rigor historicista, como en el rollo con grafismos hebráicos que está leyendo la Virgen, en vez del convencional y anacrónico libro de oraciones.

Los cuadros de altar realizados en 1787 por Goya, por encargo del propio Carlos III, para el Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid se sitúan, en mi opinión, en la cumbre de la pintura neoclásica española, de la que muy pronto se apartó Goya, por ser la antítesis de su concepción pictórica y de su carácter. Lo podemos comprobar en el magnífico *San Bernardo curando a un cojo* (fig. 11), cuadro en el que el pintor aragonés combinó una puesta en escena racionalizada y clasicista, con un tratamiento modal y conceptual a partir de la gran tradición de la pintura española de tema monástico del siglo XVII, con referentes zurbaranescos. Es decir, Goya es capaz de huir de la frialdad expresiva del neoclasicismo volviendo los ojos a la tradición realista de la pintura española del Siglo de Oro, para darnos unas imágenes que anuncian la pintura naturalista de mediados del siglo XIX.

Emoción y perfección formal se aúnan en el *Tránsito de San José* (fig. 12), para el mismo templo, posiblemente el ejemplo más bello del incipiente neoclasicismo español. Goya no se quedó en una reconstrucción historicista del pasaje sagrado, sino que supo conferir a las figuras una fuerte emoción contenida en gestos y miradas, reforzada por los contrastes claroscuros.

La religiosidad de Goya a finales de la década de 1780 se ha transformado en una religiosidad más intelectual, más interiorizada, por influjo de sus amigos ilustrados, y eso se aprecia en las obras de Valladolid que acabo de comentar.

Pero el clasicismo academicista, promovido desde la Academia, no era el léxico con el que Goya se encontraba a gusto pintando, aún a

pesar de los buenos resultados obtenidos. Eso se comenzó a poner de manifiesto a finales de la década de 1780, en uno de los cuadros pintados en 1788 por encargo de los duques de Osuna para una capilla de la catedral de Valencia, en el que representó a *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente* (fig. 13). Aquí hace su aparición la vena expresionista de Goya. Las formas y volúmenes de las figuras están definidas por un dibujo acusado, al modo clasicista, pero en el rostro del santo jesuita, que portando con energía y convicción el Crucifijo intenta que el moribundo se arrepienta de sus pecados antes de expirar, y en el de éste, totalmente descompuesto, el expresionismo refuerza la tensión dramática de la escena. Los horribles seres demoníacos que con risa maligna acechan al hombre impenitente para llevárselo al infierno, pertenecen al submundo que aflorará unos años después en pinturas y grabados del pintor.

En el bellissimo cuadro de la *Aparición de la Virgen a San Julián* (fig. 14), pintado hacia 1790 para un lateral del altar mayor de la iglesia parroquial de Valdemoro (Madrid), aparecen reunidos, en confrontación dialéctica, los dos modos pictóricos de Goya. Mientras la figura de la Virgen, cual si fuera una estatua, es de un neoclasicismo manifiesto, que enlaza con las pinturas de Santa Ana de Valladolid, singularmente con las figuras del *Tránsito de San José*, la de San Julián arrodillado tiene vida en su rostro y está resuelta con gruesas pinceladas y empastes, con esa manera de pintar que desbancará definitivamente al clasicismo en la década de 1790 para hacerse más vehemente, colorista y atrevida.

Así pues, Goya decidió romper con la rígida sujeción academicista y profundizar en una línea más personal a partir de sus experiencias juveniles en clave tardobarroca, y de referentes como Velázquez, Luca Giordano o Tiepólo, entre otros. Frente al frío racionalismo neoclasicista Goya contraponía el temperamento y la emotividad; frente a las figuras muy dibujadas y escultoricistas las resueltas con manchas y empastes, «alla prima»; frente a la frialdad cromática neoclásica la fogosidad de pigmentos y tintas. Goya optó por ser él mismo, con su personal manera de pintar, por ir contracorriente, por no admitir la dictadura estética academicista. Ello le llevaría en 1797 a apartarse de la Academia, a abandonar su actividad docente en ella, donde había llegado a ser el Director de Pintura.

Pero esa manera suelta y brava de pintar se había ido gestando ya en la década de 1780. Un hito que marcó la conformación de ese más personal lenguaje pictórico de Goya fue la decoración al fresco de una de las cúpulas que rodean la Santa Capilla en la basílica de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza, en la que representó en 1780-1781 la letanía *Regina*

*Martyrum*²⁶ (fig. 15). Esta obra le causaría desavenencias con el cabildo catedralicio zaragozano y con su cuñado Francisco Bayeu, y grandes sinsabores, que recordaría amargamente en las cartas dirigidas a su amigo Zapater.

Goya, sin renunciar a dar la sensación de acontecimiento sobrenatural y a recurrir a la retórica de la verosimilitud, necesaria para la catequesis popular, se nos muestra pletórico en la imaginación compositiva, en la rapidísima y certera ejecución, en el rutilante colorido, en todo aquello que dejó desconcertados a casi todos, que esperaban una obra que se ajustase a los cánones formales y estéticos del clasicismo de Mengs y de Bayeu. Y es que la Virgen y los santos mártires pintados por Goya aquí tienen vida, son tipos populares, sacados de la calle, como la *Santa Engracia* (fig. 16), capaces de emocionar al fiel, como el precioso y expresivo *Santo Dominguito de Val* (fig. 17), y no distantes dioses del Olimpo.

Eso, unido a la rapidez de ejecución, a la deshecha factura, a los amplios brochazos y manchas, a las superposiciones de pinceladas, que se aprecian perfectamente en la figura de *San Lorenzo* (fig. 18), provocaron el disgusto de los encargantes, los canónigos de la Junta de Fábrica, que no supieron comprender que el arte de Goya era ya propio, y que avanzaba vertiginosamente por delante de la pintura de su tiempo.

Este conjunto sería el preámbulo para la cúpula de la ermita de San Antonio de la Florida de Madrid, donde representó un *Milagro de San Antonio* (1798) (fig. 19). Allí alcanzaría Goya el cenit de su producción al fresco. En un ambiente de trampantojo, de raigambre barroca, con esa barandilla que nos parece real, en la que se encarama un niño (fig. 20), y que produce la sensación de que se nos va a caer encima en cualquier momento, las figuras que miran absortas y sorprendidas al santo taumaturgo se yuxtaponen con volúmenes contundentes, casi precubistas (figs. 21 y 22), resueltas a base de manchas, empastes y toques nerviosos y espontáneos, llenos de fuerza. Los rostros de los asistentes al acontecimiento sobrenatural, gentes del pueblo madrileño, son decididamente expresionistas (fig. 23). El sentido de modernidad de este conjunto es evidente, y le hace adentrarse estéticamente ya en la centuria siguiente. Aquí están ya marcadas las pautas que seguirán románticos, impresionistas, expresionistas, e incluso cubistas, que verán en Goya un destacado precedente.

²⁶ Sobre esta pintura mural ver VV.AA., *Regina Martirum. Goya, Zaragoza, 1982*; y ANSÓN NAVARRO, *op. cit.*, 1995, pp. 127-142.

Por esos años, hacia 1795-1799, pintó Goya una serie de los cuatro *Santos Doctores de la Iglesia Latina*. Desconocemos el lugar para el que estuvieron destinados, pero es indudable que reflejan perfectamente el espíritu reformador del catolicismo ilustrado que, como ya he indicado, tenía una de sus pilares teológico-dogmáticos en los Santos Padres de la Iglesia Latina u Occidental. Qué distantes están estéticamente estas figuras de las que de dichos Santos Padres hiciera Goya en sus años juveniles zaragozanos para pechinas de Calatayud, Muel y Remolinos. Sobriedad, contención expresiva y soltura de pincelada se destacan en ellas, como se comprueba en la de *San Gregorio Magno* (fig. 24), del Museo Romántico de Madrid, o la de *San Ambrosio* (fig. 25), del Museo de Arte de Cleveland (EE.UU.). Es muy posible que Fray Juan Fernández de Rojas actuase de mentor de Goya para el tratamiento iconográfico de la serie.

En el *Prendimiento de Cristo* (fig. 26), que terminó en 1798 para la sacristía mayor de la catedral de Toledo, aunque había sido encargado una década antes, Goya sigue en la misma línea de catolicismo ilustrado, resaltando la tensión dramática y expresiva del momento. Compositivamente se sintió influenciado por el *Expolio de Cristo* del Greco, que presidía dicha sacristía, y en el tratamiento de la luz se aprecia el estudio de Rembrandt. Pero la luz que ilumina a Cristo, como acertadamente vio Margarita Moreno de las Heras²⁷, tiene un valor simbólico, en clave de pensamiento ilustrado. Cristo ilumina al mundo con la verdad, mientras los sayones, en medio de la oscuridad, representan las tinieblas de la ignorancia y de la superstición. El expresionismo aparece nuevamente en los rostros de los soldados y sayones.

Inmediatamente después, hacia 1799, realizaría Goya los cuadros para la iglesia de San Fernando de Torrero, en Zaragoza, por encargo del Canal Imperial de Aragón, lamentablemente desaparecidos, pero que conocemos por sus bocetos preparatorios, resueltos con un vigor, una rapidez de ejecución, un colorido contrastado y un dramatismo lumínico claramente románticos. Así lo podemos apreciar en el boceto de *Santa Isabel de Portugal o de Aragón curando a una enferma* (fig. 27), o en el preparatorio *San Hermenegildo en la prisión* (fig. 28), ambos conservados en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Estas pinturas no sólo cierran, prácticamente, la pintura religiosa de Goya en el siglo XVIII, sino también su producción sacra hasta la Guerra de la Independencia.

²⁷ Ver MORENO DE LAS HERAS, M., ficha del «Prendimiento de Cristo», en el Catálogo de la Exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1988, p. 191.

Anteriormente ya he señalado cómo Goya en los *Caprichos* hizo una crítica moralizante y fustigó los vicios de la sociedad española del Antiguo Régimen. La primera edición de esa colección de grabados, al aguafuerte y la aguatinta, apareció en enero de 1799, y la tuvo que retirar Goya de la venta un mes después debido a la situación política, nada favorable a los ilustrados tras la salida forzada de Jovellanos y de Saavedra del gobierno. En varios de los grabados Goya arremete contra las órdenes religiosas y la Inquisición, instituciones tan denostadas por los ilustrados, que veían a los miembros de las primeras como individuos nada productivos y ociosos, y a la segunda como represora de la libertad y contraria a la razón.

Así, por ejemplo, en el capricho 13, *Están calientes* (fig. 29), en que aparecen unos frailes comiendo, critica la gula de bastantes de estos ante los placeres de la mesa, bien contrarios a las rígidas reglas de las órdenes a las que pertenecían. En el capricho 53, *¡Qué pico de oro!* (fig. 30), censura y satiriza a los predicadores que embelesan con largos sermones llenos de alegorías, de citas latinas y de retórica a los oyentes del pueblo, que están embobados, con la boca abierta, y que *intentan brillar con su predicación más que convertir almas*, como escribía el obispo Climent. Esos predicadores representaban todo lo contrario de lo que propugnaban preladados ilustrados y jansenizantes como los obispos José Climent, Felipe Bertrán o Antonio Tavira, reformadores de la predicación en España, que imbuidos de pedagogismo escribieron y recomendaron sermones claros, evangélicos y profundamente espirituales y morales²⁸.

La Inquisición recibió también las inectivas de los ilustrados amigos de Goya, desde Jovellanos a Moratín y desde Cabarrús a Meléndez Valdés, quienes habían tenido problemas con ella y querían privarle de la facultad de prohibir libros; el pintor pensaba del mismo modo. Siendo inquisidor general el prelado aragonés Manuel Abbad y Lasierra (1793-1794), por mandato suyo emprendió Juan Antonio Llorente, secretario del Santo Tribunal de la Inquisición, un plan de reformas que tendía a la supresión del organismo, pero la destitución del inquisidor general impidió su puesta en práctica.

En los caprichos 23, *Aquellos polvos*, y 24, *No hubo remedio*, Goya muestra a los pobres procesados vestidos con el sanbenito y con la coraza sobre la cabeza, reflejando hechos del Auto de fe que tuvo lugar en Madrid en 1784. Pero no sólo en estos grabados, sino también en bastantes dibujos plasmó Goya imágenes críticas de los frailes y de la Inquisición. La crítica anticlerical de Goya y de otros ilustrados españoles no se hacía desde posi-

²⁸ Véase SAUGNIEUX, *op. cit.*, pp. 189 y ss.

ciones de increencia o agnósticas, sino desde un catolicismo ilustrado que buscaba depurar el cristianismo y la Iglesia de adherencias y vicios que desvirtuaban al primero y desprestigiaban a la segunda.

Durante los años de la Guerra de la Independencia, hacia 1810-1814, Goya hará nuevos dibujos de tema inquisitorial que aparecen en el Album C²⁹. Valgan como ejemplos el C. 87, *Yo la bi en Zaragoza à Orosia Moreno pr. qe. sabía hacer ratones* (fig. 31); el C. 88, *Pr. linage de ebreos*; o el C. 89, *pr. mober la lengua de otro modo*. En esos años el ataque a la Inquisición fue total, tanto por parte de los afrancesados o josefinos como por parte de los diputados liberales en las Cortes de Cádiz³⁰. El afrancesado José Antonio Llorente, a quien retrataría Goya hacia 1810, publicaría en 1812 su *Memoria histórica...acerca del Tribunal de la Inquisición*, y el liberal Antonio Puigblanch había publicado el año anterior en Cádiz un furioso ataque en una serie de folletos reunidos con el título de *La Inquisición sin máscara*.

En el contexto de esos ataques y en el fragor de los enfrentamientos dialécticos entre reaccionarios y liberales en las Cortes de Cádiz, a favor o en contra de su supresión, que concluirían con la victoria de éstos, que consiguieron el decreto del 22 de febrero de 1813 que declaraba a La Inquisición «incompatible con la Constitución», Goya debió hacer estos dibujos de asunto inquisitorial.

Tras la Guerra de la Independencia contra las tropas de Napoleón la situación de Goya va a cambiar. Si bien sigue siendo primer pintor de Cámara, el nuevo monarca, Fernando VII, le irá relegando, dejará de hacerle encargos oficiales. Esto, unido al hecho de no compartir Goya las ideas absolutistas imperantes nuevamente después de 1814 provocarán su apartamiento de la Corte y unos años después, desde 1819, su aislamiento en su casa de campo, en la llamada Quinta del Sordo, a orillas del río Manzanares. Es en esos años difíciles y tristes cuando Goya pinta para él y para amigos, y saca todo su genio en pequeños cuadritos, llenos de espíritu crítico y mordacidad, y en las series de grabados de *Los Desastres de la Guerra*, *Los Disparates* y *La Tauromaquia*.

Desde su actitud anticlerical y liberal, compatible con una indudable religiosidad, Goya pintó imágenes del ambiente religioso, que no había cambiado, en cuadritos de la Real Academia de San Fernando como *La procesión con disciplinantes* (h. 1815-1819) (fig. 32), algo rechazado por los católicos ilustra-

²⁹ GASSIER, P., *Dibujos de Goya. Los Álbumes*, Barcelona, 1973, pp. 373-375; en concreto los C. 85, 86, 87, 88, 89 y 92.

³⁰ Véase KAMEN, H., *La Inquisición española*, Madrid, 1973, pp. 292-296; y GARCÍA CÁRCEL, R., *La Inquisición*, Madrid, 1990, pp. 78-80.

dos, que habían fracasado en su intento de cambiar la religiosidad popular; o el *Autillo de fe de la Inquisición* (h. 1815-1819) (fig. 33), institución que había sido restablecida en 1814 con el regreso del «Deseado» y el absolutismo. La temida Inquisición llamó a declarar al pintor en marzo de 1815 sobre unas «Venus», calificadas de obscenas, que habían sido halladas entre los bienes secuestrados a Godoy; en realidad, eran las *Majas desnuda y vestida*.

Asimismo, ridiculizará nuevamente Goya a los improductivos miembros del clero regular en una quincena de dibujos del Album C, como el C. 81, *O Ste. brague*; el C. 119, *Ya hace mucho tiempo qe. soms. conocidos*; o el C. 123, *¿qué quiere este fantasmón?*

En esos años difíciles y tristes Goya volvía a pintar unos pocos cuadros religiosos, sin duda los mejores, en los que el pintor de Fuendetodos plasmó unas imágenes sagradas que transmiten intensa emoción religiosa y que reflejan, sin duda, la religiosidad del propio autor. Nada hay ya de artificioso ni de corrección formal en el gran cuadro de *Las Santas Justa y Rufina* (1817) (fig. 34), de más de tres metros de alto, realizado para una capilla de la catedral de Sevilla. Este encargo sevillano, en el que medió su amigo Ceán Bermúdez, fue de gran importancia para Goya, en aquellos años de olvido oficial, y quiso dejar constancia en la firma del cuadro su origen y su posición profesional: «Francisco de Goya y Lucientes, Cesaraugustano y Primer pintor de Cámara del Rey».

Si en las actitudes de las santas todavía se perciben referencias lejanas del clasicismo de Guido Reni, la resolución plástica de las mismas, a base de manchas, es la personalísima de Goya en su años más maduros. Nada hay de supérfluo, no hay figuras ni elementos distractores, sólo las figuras de las santas mártires, plenas de dignidad y sencillez, como ejemplos de virtudes a imitar por los fieles, en un ambiente oscurista, con abundancia de negros y grises, y unas luces inquietantes, que se aprecian en otras obras de esos años y que preludian lo que serán las llamadas «Pinturas Negras». Ceán nos dice que la obra causó la admiración de los sevillanos y dejó muy contentos a los comitentes, los canónigos de la catedral, que pagaron con generosidad a Goya la suma de 28.000 reales.

Dos años más tarde Goya pinta, en esa misma línea de fuerte emotividad religiosa, la que se considera obra cumbre de su pintura religiosa, la *Última comunión de San José de Calasanz* (1819) (fig. 35), pintada para el Colegio de las Escuelas Pías de San Antón de Madrid, hoy guardada en el antiguo Colegio Mayor «Calasanz» de Madrid. Goya aceptó complacido el encargo de los escolapios para pintar al santo aragonés. De los 16.000 reales en que se ajustó el cuadro de altar Goya sólo cobró el primer plazo de 8.000 reales, y 1.200 r. de los 8.000 del segundo plazo; los 6.800 r. de diferencia los devolvió al padre rector, manifestándole que «D. Francisco Goya quiere hacerlo en obsequio de su paisano el santo, José de Cala-

sanz». Era toda una muestra de devoción hacia el santo y de afecto hacia los escolapios que le habían educado en Zaragoza.

La escena representada, para cuya recreación se atuvo Goya a las biografías del santo, siguiendo una norma de rigurosidad intelectual y hagiográfica con la que abordó todos los asuntos religiosos que representó, no es exactamente la última comunión del santo, sino la última comunión que recibió en presencia de los niños, alumnos de las Escuelas Pías, acontecimiento que acaeció el 2 de agosto de 1648³¹. La escena resulta sobrecedora, ambientada en una iglesia en penumbra. La emoción contenida y la excepcionalidad del acontecimiento aparecen resaltadas sobremanera por Goya. San José de Calasanz, arrodillado, sin fuerzas, con los ojos entornados por la flojedad, recibe la comunión del Padre Berro con intenso fervor, mientras un rayo de luz dorada ilumina su rostro. Pocos trazos, pocas pinceladas empastadas más sublimes, salidas del pincel de Goya, que las que conforman ese rostro moribundo del santo y las manos unidas.

Los otros escolapios y los niños participan de ese momento de recogimiento y de intensa emoción, de ese momento dramático, reforzado cromáticamente por los negros y ocres oscuros predominantes, en medio de los que resaltan el carmín del cojín, los amarillos, dorados y grises de la casulla, o los blancos matizados del alba, aplicados todos con la máxima liberalidad, con pinceladas gruesas, espatulados, y aplicaciones con cañas.

Estamos, sin duda, ante la obra más soberbia de toda la pintura religiosa del arte moderno, y una obra con la que deben quedar despejadas todas las dudas sobre la religiosidad de Goya. Esa emoción religiosa no la hubiese podido plasmar y transmitir Goya si no la hubiese sentido de verdad. La misma que manifiesta en su *San Pedro en oración* (c. 1820) (fig. 36), sólo comparable con la emotividad que se aprecia en cuadros de igual tema pintados por El Greco.

Llegados al final de este rápido recorrido por las obras más representativas de la producción religiosa de Goya, creo que han quedado suficientemente resaltadas y fuera de toda duda no sólo la religiosidad de Goya, sino también la calidad incuestionable de sus obras religiosas, que no pueden apartarse ni segregarse del resto de su producción, y que sólo se pueden entender y valorar en su contexto, en el de la España de la época, con un criterio libre de prejuicios y de condicionamientos previos que, lamentablemente, han perjudicado la valoración de esta faceta del pintor de Fuendetodos. Y es que un genio como Goya, es único e indivisible.

³¹ GINER GUERRI, S., *San José de Calasanz, Maestro y Fundador. Nueva biografía crítica*, Madrid, B.A.C., 1992, p. 1.100.



1. Goya. *La Triple Generación*, n. 1765.
Colec. marqués de Las Palmas,
Jerez de La Frontera, Cádiz.



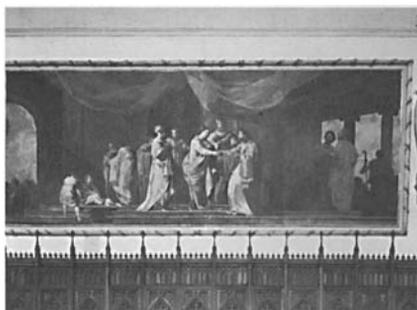
2. Goya. *Virgen del Pilar*,
h. 1773-1774.
Museo de Zaragoza.



3. Goya. *La Gloria o Adoración del Nombre de Dios*,
1772. Basílica de Ntra. Sra. del Pilar, Zaragoza.



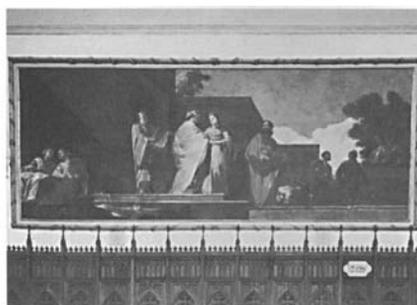
4. Goya. *Entierro de Cristo*, 1772.
Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



5. Goya. *Los Desposorios de La Virgen y San José*, h. 1774. Iglesia de la Cartuja de Aula Dei, Zaragoza.



6. Goya. Detalle de *Los Desposorios*, h. 1774. Iglesia de la Cartuja de Aula Dei, Zaragoza.



7. Goya. *La Visitación*, 1774. Iglesia de la Cartuja de Aula Dei, Zaragoza.



8. Goya. Detalle de *La Visitación*, 1774. Iglesia de la Cartuja de Aula Dei, Zaragoza.



9. Goya. *Cristo Crucificado*, 1780.
Museo del Prado, Madrid.



10. Goya. *Anunciación*, 1785.
Colec. duquesa de Osuna, Sevilla.



11. Goya. *San Bernardo curando a un cojo*, 1787. Iglesia del Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana, Valladolid.



12. Goya. *Tránsito de San José*, 1787. Iglesia del Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana, Valladolid.



13. Goya. *San Francisco de Borja asistiendo a un maribundo impenitente*, 1788. Catedral de Valencia.



14. Goya. *Aparición de la Virgen a San Julián*, h. 1790. Iglesia parroquial de Valdemoro (Madrid).



15. Goya. *Regina Martyrum*, 1780-1781. Basílica de Ntra. Sra. del Pilar, Zaragoza.



16. Goya. *Santa Engracia y San Lorenzo*, detalle de *Regina Martyrum*, 1780-1781. Basílica de Ntra. Sra. del Pilar. Zaragoza.



17. Goya. Santo Dominguito de Val, detalle de *Regina Martyrum*.



18. Goya. San Lorenzo, detalle de *Regina Martyrum*.



19. Goya. *Milagro de San Antonio*, 1798. Cúpula de la ermita de San Antonio de la Florida, Madrid.



20. Goya. Detalle *Milagro de San Antonio*.



21. Goya. Detalle *Milagro de San Antonio*.



22. Goya. Detalle *Milagro de San Antonio*.



23. Goya. Detalle *Milagro de San Antonio*.



24. Goya. *San Gregorio Magno*,
h. 1795-1799. Museo Romántico,
Madrid.



25. Goya. *San Ambrosio*, h. 1795-1799. Museum of Art, Cleveland (EE. UU.).



26. Goya. *Prendimiento de Cristo*, 1798. Sacristía Mayor de la Catedral de Toledo.



27. Goya. *Santa Isabel de Portugal o de Aragón curando a una enferma*, h. 1799. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



28. Goya. *San Hermenegildo en la prisión*, h. 1799. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



29. Goya. *Están calientes*,
Capricho nº 13, 1799.



30. Goya. *¡Qué pico de oro!*,
Capricho nº 53, 1799.



31. Goya. *Yo la bi en Zaragoza à Orosia
Moreno pr. qe. sabía hacer ratones*,
dibujo 87 del Album C, h. 1810-1814.



32. Goya. *Procesión con disciplinantes*,
h. 1815-1819. Real Academia de B. A.
de San Fernando, Madrid.



33. Goya. *Atillo de fe de la Inquisición*, h. 1815-1819. Real Academia de B. A. de San Fernando, Madrid.



34. Goya. *Las Santas Justa y Rufina*, 1817. Catedral de Sevilla.



35. Goya. *Última comunión de San José de Calasanz*, 1819. Antiguo Colegio Mayor «Calasanz», Madrid.



36. Goya. *San Pedro en oración*, h. 1820. Philips Memorial Gallery, Washington (EE. UU).