

ALGUNOS PROBLEMAS DE LA PINTURA DE GOYA. LA CARTUJA DE AULA DEI

FEDERICO TORRALBA SORIANO

Cuanto más estudio y profundizo en Goya más desconcertante me parecen el artista y su obra. El mimetismo en Goya, que siempre intenta experiencias sobre la producción de los grandes artistas, es frecuentísimo y no solo en los comienzos de su labor, sino a lo largo de toda su vida. Parece lógico esto en la época juvenil de su formación como pintor. La presencia en su producción del estilo y las formas de Giaquinto, Bayeu, Mengs, es ostensible, hasta el punto de prestarse a confusiones de atribución. Pero esto no deja de ser normal. Más curioso resulta el hecho en la producción posterior de Goya, que interpreta a grandes maestros de nuestra pintura del siglo XVII, en los que profundiza tanto y a los que intenta emular, en modo que se podría decir que está pintando a la manera de ellos, con los cuáles se identifica, alternando, por otra parte, con su propia producción característica. Habrá momentos en que quiera confundirse con Murillo, al que admirará profundamente, o con Zurbarán que transpondrá, en ocasiones, de un modo muy nítido, aún cuando no sea sin, curiosamente, mezclarlo en alguna ocasión con el modo de hacer de Mengs. A este respecto, quiero referir una anécdota; visitando una exposición un erudito, conocedor de pintura, se quedó asombrado al contemplar una de las pinturas de la iglesia de Santa Ana de Valladolid, con la representación de San Bernardo, que pensó no era de Goya, y yo, mitad en serio, mitad en broma, dije: «sí, parece Zurbarán», y así mi interlocutor vio confirmada su impresión, pero enseguida le confirmé la paternidad goyesca.

El propio Goya insistirá en que sus grandes maestros fueron Velazquez, Rembrandt y la naturaleza. Y esto es efectivo, ya que Velazquez aflorea continuamente en toda su producción y no deja duda ninguna en su búsqueda de interpretaciones velazquernas, tanto en el concepto como en

la realización pictórica. Ese afán de Goya de estudiar e interpretar cuanto va conociendo, puede llegar muy lejos, ya que incluso se sentirá, sin duda, impresionado por la síntesis, expresividad y recreación simplista de la figura o de su entorno, vista a través de la pintura a la tinta del arte extremo-oriental, que se revela claramente en gran parte de la producción tardía de Goya. Influencia, ésta de los dibujos orientales, que, sin duda, Goya estudió, tema del que me he ocupado en otras ocasiones.

El «capricho», no ajeno a la pintura de la época, será algo que también le interesa mucho y en que podrá mezclar sus propios modos de hacer con lo que le penetra de los modos ajenos, al igual que lo arrastrará a las regresiones incluso de las producciones propias o de los viejos dibujos suyos que él ha guardado en su taller y que no ha vacilado en volver a utilizar. Esto nos producirá desconciertos a la hora de fechar o autenticar producciones goyescas. Y será también algo que nos desorientará, hasta el punto de dudar si estamos ante una producción del propio Goya o ante la de uno de sus imitadores.

A este respecto quiero referir otra anécdota. Un anticuario me trajo para que opinase, un cuadrito de tema religioso; se trataba de una obra incógnita y en cuyo primer golpe de vista me pareció encontrar la pincelada, la fuerza, el colorido, y la manera de hacer de Goya; pero me chocó el que una figura era exactamente repetición de una pintura indudable de Goya, fechada en 1814, pero también vi allí otra figura que correspondía, indudablemente, a otra obra del pintor de 1798, con lo cual surgía inmediatamente la hipótesis de que esto era imposible, dada la disparidad de esas fechas, aún cuando el estilo lo pudiese unificar y, por tanto, se presentaba ante la mente la idea de estar ante la obra, posterior, de un imitador. Pues bien, esa pintura, fue conceptuada después, por un solvente investigador, como Goya indudable, y posteriormente subastada y vendida como Goya. Por todo esto es por lo que insisto en la dificultad de comprender completamente a Goya, que tanto juega con las regresiones y con la repetición de viejos temas y formas a lo largo de su producción.

El afán de imitación de la obra de Goya, incluso exacerbando su fuerte manera de pintar, su expresividad, su estilo, preocupa cada vez más a los estudiosos goyescos y se hace continuamente tema de polémicas y discusiones, de autenticaciones y rechazos, que, por otra parte, no dejan de producir una interesante aura en torno a la figura y a la producción del artista.

Ya en estos últimos años las actividades y estudios de Juliet Wilson-Bareau en España han ido detectando y matizando las autenticaciones o las imitaciones en la producción goyesca de todos conocida. La actitud del Museo Metropolitano de Nueva York ha sido muy valiente en este aspecto,

ya que este rico museo norteamericano tiene en su catálogo una abundante serie de producciones de nuestro pintor, o por lo menos a él atribuidas hasta ahora. El director planteó la exposición completa de esta producción goyesca para someterla a la comparación y el análisis y al estudio en conjunto por especialistas que, estudiando minuciosamente estas obras reunidas, pudiesen apreciar, comparar, etc..., hacer válidos, en definitiva, los distintos modos de hacer, aún cuando aparentemente similares, y permitiendo llegar a una matizada diferenciación entre las obras completamente realizadas por Goya de las obras de taller, las de imitadores, las copias, y las que simplemente se podían considerar como «estilo de Goya». Esa experiencia es muy reciente y, naturalmente, ha despertado discusiones y todavía está sujeta a la pasión del momento.

No solo los problemas de la producción goyesca se están replanteando sino también incluso la figura del pintor, su carácter, sus ideas, los detalles de su vida...etc Es posible que tras todas estas inquietudes y polémicas podamos conocer, más adelante, a un Goya más estricto y más auténtico.

Pero el tema fundamental del que quiero ocuparme aquí es el relacionado con uno de los conjuntos de Goya menos conocidos y estudiados. Me refiero a sus murales en la Cartuja zaragozana de Aula Dei. Estas pinturas han sido reiteradamente presentadas a través de un mismo comentario establecido, por todos los estudiosos aceptado y reiterado, dada la poca facilidad para ver directamente esas obras. Considerándolas como obra de juventud y de importancia menor, no se ha insistido sobre ellas y se ha aceptado lo establecido. Hecho doblemente curioso si se tiene en cuenta, además, la monumentalidad de ese conjunto. Ya en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte de Granada, de 1973, me ocupé de ellas, reivindicando su importancia y la no aceptación completa que se venía dando a su cronología. Después he seguido insistiendo en ello y comentando aspectos de lo mismo en diversos artículos. El problema y los planteamientos que hoy podemos hacernos van a constituir el tema fundamental de esta conferencia.

Protector de la fundación de la Cartuja fue el arzobispo don Hernando de Aragón y se puso la primera piedra el día 20 de febrero de 1564. La iglesia, de inicios del Renacimiento, se cubre con bóveda de crucería estrellada y consta esencialmente de una única nave, con cabecera rectangular y un crucero poco destacado; es claramente una obra transitiva, cuya estructura no ha cambiado pero sí su decoración, renacentista en los comienzos, pero que en el siglo XVIII fue renovada en estilo barroco, y cuya cabecera fue enriquecida con un monumental retablo en el que intervinieron los equipos más importantes que en aquel entonces trabaja-

ban en Zaragoza, o sea el equipo de los Ramírez, el dorador José de Goya y el pintor Francisco Bayeu.

Fue, sin duda, cuando se pensó en decorar con pinturas los muros de la iglesia, que debían integrar un gran friso que cubría totalmente los dos muros laterales y los más cortos de la cabeza y los pies. Son estos los que hoy podemos contemplar y atribuimos a Francisco de Goya.

En los años de la reforma barroca era prior el Padre Félix Salcedo, que lo fue desde el año 1762 al 1764, y más tarde visitador, y que debió morir en 1786. Seguramente, este Padre Salcedo debió de tener gran influencia e iniciativas con respecto a la decoración de la iglesia e intervendría luego, por su amistad con Goya, en la disputa que se promovió con respecto a la cúpula *Regina Martyrum* de Santa María del Pilar, y de éste padre volveré a hablar después.

La decoración mural se reparte en grandes composiciones, separadas, a lo largo de todos los muros internos de la iglesia. Esta disposición en friso está a bastante altura, ya que tiene que permitir, en la parte baja del muro, que quede lugar para las altas sillas de los dos cotros de los monjes. El conjunto está dedicado a la historia de la Virgen María en relación con la infancia de Cristo. El programa de las escenas está en una disposición especial, ya que se dedica el muro de entrada a la *Revelación a San Joaquín y Santa Ana*, y la historia sucesiva se desarrolla en los dos costados y es preciso contemplar alternativamente las escenas, mirando a izquierda y derecha según se avanza por la nave, de tal manera que al *Nacimiento de María* se opone, enfrente, la *Presentación de María en el templo*, a la que seguirá la *Anunciación*, para enfrentarse con los «Desposorios» y así sucesivamente, pero resulta curioso que en el brazo derecho del crucero se ofrece la representación de la *Circuncisión* que reitera un tanto la *Presentación de Jesús en el Templo* que está en el mismo lado derecho de la capilla mayor o cabecera. Estas pinturas monumentales sufrieron mucho cuando la Orden tuvo que abandonar la Cartuja y se perdieron casi totalmente las del muro de la izquierda, salvo las correspondientes al crucero, y todas ellas quedaron bastante dañadas, por lo que al contemplar las pinturas conservadas es forzoso darse cuenta de que algunas zonas fue necesario repintarlas, cosa que se hizo al principio de nuestro siglo por los Buffet, Paul y Amadée, dos hermanos franceses que además realizaron en su totalidad los murales que no se habían salvado.

Resultan, sin duda, bien diferenciadas las pinturas de los restauradores de las atribuidas a Goya, atribución que podemos considerar definitiva después de la reciente restauración y del descubrimiento (1994) del «Cuaderno italiano», del que me ocuparé luego.

Cada una de las composiciones está cuidadosamente compuesta, con gran amplitud y monumentalidad, con un cierto sentido de teatralidad de modo que para exaltar más a los personajes y centrarlos en el espacio, se emplean gradas que sirven de base y realce a las figuras que componen las escenas. La somera referencia de estas escenas es la siguiente: sobre la puerta de entrada el pintor dispone a los querubines que extienden sus alas sobre el Arca de la Alianza y en los laterales de la composición están presentes arrodillados, a la derecha Santa Ana, y a la izquierda, San Joaquín, acompañados por ángeles, en una composición sencilla y simétrica, bien planteada. A la derecha, la primera escena representa la *Natividad de María* situándola en el centro de la composición con animada disposición de las figuras, y a los lados de este grupo hay una serie de personajes, sugerencias de paisajes y movida disposición de los mismos para animar la escena. Mas severa es la de los *Desposorios de María y José*, igualmente situada la escena principal en el centro de la composición, más severa en este caso, completándose con arquitecturas y varios personajes, y añadiendo a la izquierda unos niños que juegan, donde encontramos un tema que Goya reiterará en otras ocasiones. La siguiente composición, *La Visitación de María a su prima Isabel*, es todavía más severa en su disposición, ocupando el centro las dos estupendas figuras de María e Isabel, pareja que quedará acompañada a cada lado con las figuras de sus esposos, José y Zacarías, y el resto de la composición será más variado que en otras ocasiones, arquitectónico a la izquierda, paisajístico y con celajes a la derecha, colocando un bello grupo de mujeres sentadas en la parte baja de la izquierda. Ya en el crucero, en forma de tríptico, se muestra la gran composición de *La Circuncisión*, escena que centra la pintura con rompimientos y ángeles a la izquierda y con personajes —muy retocados por los Buffet— a la derecha. Frontera está una de las pinturas más hermosas del conjunto, la *Adoración de los Reyes Magos*, que en este caso desplaza a la figura de María, José y el Niño a la derecha, mientras destaca en la parte central uno de los reyes con espléndido manto blanco; también el extremo izquierdo de esta escena está considerablemente rehecho. La última composición por reseñar es la más simple de todas, *La Purificación de María*, que reitera un tanto la antes comentada de *La Circuncisión*, con personajes similares pero más escuetos, y la composición en general ha sido más problemática para el pintor, que ha resuelto la parte derecha con unas estructuras cúbicas que rellenan el espacio y encajan por ese lado a las figuras del centro; el estilo incluso es bastante diferente del de las antes comentadas.

Estas pinturas se citan habitualmente como realizadas en torno a 1772-1774. Y esta datación se ha repetido utilizando la referencia del padre cartujo Tomás López, que les asignó esta fecha. A ella se han atendido cuantos después han escrito de ellas y algunos de los grandes comentaristas de

Goya confesarán no haberlas visto en directo sino solo en fotografías. Sin embargo yo, ya en mi ponencia en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte de Granada de 1973(«Goya en Aula Dei», Granada, 1976, Actas, tomo III, pp. 283-284), indiqué lo difícil que se hacía conceptuar esta obra de Aula Dei como hecha de un tirón, dada su magnitud de superficie y las diferencias de estilo. Había, además, otra cosa interesante, y vuelvo a hablar del Padre Salcedo antes citado, quién en la carta que envió a Goya para calmarlo en su enfado por las críticas hechas a su pintura de Santa María del Pilar, y además, templar su relación con su cuñado Bayeu, le decía que era «su primera obra de nota», con lo cual me parecía que resultaba difícil pensar que pudiese calmar a Goya esa indicación del prior de la Cartuja, donde estaban los monumentales murales, de lo cual me parecía deducir que todavía no estaban realizados estos, o, por lo menos, en su totalidad. Sin embargo, los investigadores Gállego y Ansón ven en esa referencia del padre Salcedo una intención, simplemente, de notoriedad o conocimiento. Pero aún aceptando esto, veo en estos extensos murales más problemas de estilo e iconografía, como a continuación comentaré.

Hay un primer problema clarísimo que lo constituyen los cambios de estilo que se pueden apreciar en las composiciones, algunas decididamente encajables en el último barroco, otras de tono rococó e incluso, bien notorias, de tono neoclásico, como pueden serlo las disposiciones del grupo de los *Desposorios* o el bellissimo grupo de la *Visitación*. Pero me parece más grave el problema referente a algunas iconografías. Fundamentalmente la de la Virgen María, ya que la apariencia que tiene su representación en estas pinturas es diametralmente opuesta y diferente en unas y en otras. No sólo en su indumentaria y los colores de la misma, sino también en la apariencia del rostro. En la escena de la *Presentación* de la capilla mayor, María es representada no excesivamente hermosa, con rostro poco juvenil y de formas angulosas. Tal apariencia nada tiene que ver con la imagen de María, más dulce y juvenil, vestida de blanco y azul, que podemos ver en la *Circuncisión*, en la *Adoración de los Reyes* y en los *Desposorios*. Finalmente, la representación de María en la *Visitación* tiene rasgos físicos diferentes de las otras dos y viste de modo y colores distintos a los que vemos en las representaciones antes citadas. Pero hay más, en ésta última, indumentaria, colores y rostro, tienen decidida similitud con la Virgen de la *Regina Martyrum* de la basílica del Pilar, en bocetos y cúpula. Sería sumamente extraño que Goya, pintando seguidamente, en una misma época, las pinturas de la Cartuja de Aula Dei, presentase tres efigies distintas de un mismo personaje. Parece que esta anomalía explicaría una sucesión de etapas de trabajo y separación en el tiempo de la realización de las pinturas. Por ello pienso que esta

diferente visión iconográfica puede ayudarnos a separar la ejecución de las partes del conjunto a través del tiempo.

En cierto modo, viene a apoyar mi idea el «Cuaderno italiano» que nos aporta varias cosas importantes. El «cuaderno» ha sido visto en general como una iluminación de éste asunto al ofrecer dibujos primerizos y textos referentes a Aula Dei. Es fundamental observar con atención cuáles son los dibujos y a que se refieren los textos. Se reproducen en los folios 79, 80, y 81, del «cuaderno» dos largos dibujos apaisados que corresponden, exactamente, a las composiciones de las dos pinturas murales (las mayores del conjunto) de los lados del crucero de la iglesia, y que son las que representan las escenas de la *Circuncisión* y de la *Adoración de los Reyes*; esos dibujos de Goya están completamente organizados con respecto a la composición definitiva que hoy podemos contemplar, e incluso marcan claramente la disposición en forma que podríamos llamar de tríptico. No hay, pues, ninguna duda en cuanto a la identificación y lugar. En un folio anterior (51) del mismo «cuaderno», un breve texto autógrafo enuncia temas para estas pinturas: *La Circuncisión*, —bajo la cual se ha trazado una línea para separar el resto— *La adoración de los Reyes*, *La purificación*, *La huida a Egipto*. Por otro lado, los textos que figuran en el reverso del folio 90 y el recto del 91 hacen referencia indudable a la obra de Aula Dei, e incluso se ofrece la fecha de 16 de Agosto de 1774; se hace indicación de materiales y pagos y resulta importantísimo el que Goya, en su anotación, nos dice que su hermano Tomás ha tomado dinero para los marcos. Lo de los marcos es muy interesante porque coordina con otras cosas que se han comentado en ocasiones anteriores por Gudiol. Pero estos testimonios son muy válidos pero ambiguos si se quiere utilizarlos para una única fecha, la de 1774.

Me explico. En el «Cuaderno italiano» solo hay dos composiciones, mientras que en la Cartuja conservamos todavía un total de siete (sin contar las desaparecidas), con lo cual solo podemos fechar esa concreta pareja de pinturas, que ahora podemos circunscribir al año de referencia, pero no debemos hacerlo con el resto puesto que el «Cuaderno italiano» nada más nos dice. La cuestión de los materiales no puede aclarar nada y el hecho de que se hable concretamente de los marcos tampoco obliga a pensar que sean todos o simplemente dos los que corresponderían a las pinturas que allí van dibujadas.

Después de lo que acabo de indicar creo que queda bien claro que Goya ya había pintado (como yo siempre he pensado) la *Purificación*, que está en la cabecera de la iglesia y que, forzosamente, parece habría de ser algo anterior, ya que es de un estilo distinto, y enfrente de ella debía de

estar *La huida a Egipto*, que ha desaparecido. Estas dos habrían sido pintadas anteriormente, incluso antes del viaje a Italia, y el hecho de que estas grandes composiciones nuevas aparezcan en el «Cuaderno italiano» y no las otras, podía ser prueba de ello. El resto de la decoración mural goyesca de Aula Dei se realizaría después, en fechas que se podrían discutir y puntualizar.

Arturo Ansón, en su reciente libro *Goya y Aragón*, (Zaragoza, 1995), intenta conciliar sus datos y opiniones con las indicaciones que yo he ido haciendo en mis diferentes textos anteriores, y en general podría aceptarse su opinión, pero hay que pensar en un posible comienzo en 1771 para la pintura de la capilla mayor (o sea la *Purificación*). Serían, según Ansón, esta pintura citada y las del crucero, las que constituirían una primera etapa del conjunto; pero no veo posibilidad de que formen parte de esa primera etapa las obras del crucero y la *Purificación*, de tan dispar concepto plástico y tan diferente estilo, ya que lo de la cabecera corresponde al tardío barroco, mientras que lo del crucero es de un estilo más decididamente rococó. Y esto aún se refuerza por el hecho de la casi reiteración de temas, la escena de la *Purificación* y de la *Circuncisión*, redundancia de tema, por una parte, y considerable diferencia en la iconografía de María.

El resto de las pinturas hacen evolucionar progresivamente el concepto y estilo hacia un punto más acusadamente neoclásico que, curiosamente, parece incluso recordar composiciones francesas, de las cuáles Goya podía tener grabados. El clasicismo es bien manifiesto en *La Visitación*, en su grupo central bellísimo, que por otra parte pudo haber sido rehecho con posterioridad, y es en el que aparece la imagen de María semejante a la de la cúpula de la basílica del Pilar. Similitud ofrece también la Santa Engracia de esa misma cúpula, con la bella imagen en amarillos, de espaldas, en el centro de *La Natividad*.

Y el estilo de estas pinturas y su realización van a ir hacia un extremo bien dispar de lo de la cabecera, en la composición del muro de la entrada en el que San Joaquín y el Ángel son muy diferentes, por su fuerza y volumetricidad, y la cabeza del Santo tan expresiva y más agudamente caracterizada que las restantes del conjunto, y la figura del Ángel encajada en modelos de Tiepólo. Pero lo más asombroso de todo el conjunto son los ángeles de la sobrepuerta, donde Goya juega con la mancha de pintura y el color de un modo magistral. Y por cierto, que esos «querubines» nos parecen bien femeninos, con lo cual estamos ya en el camino que Goya desarrollará en San Antonio de la Florida, aunque allí la estructura formal sea diferente. Creo que esta parte de la decoración de Aula Dei es la más hermosa en cuanto al color, si bien en lo formal del estudio de las figuras sean las clásicas imágenes que aparecen en *Los Desposorios* y en *La Visitación*.

Resumiendo lo expuesto anteriormente, creo que se podrían establecer las siguientes etapas en la decoración hecha por Goya en Aula Dei: Una primera etapa estaría constituida por las pinturas de la capilla mayor que, incluso, podrían haber sido realizadas antes del viaje a Italia. Una segunda etapa sería, desde luego, posterior al viaje a Italia, y abarcaría las obras del crucero y quizá iniciaría las de la nave, que se desarrollarían después en una tercera etapa, para concluir, en último momento, con el mural de la entrada. Y podría pensarse que algunas partes fueron retocadas después de concluido el conjunto por el propio Goya.

Más difícil resulta controlar la cronología. Si aceptamos la posibilidad de que Goya comenzase en 1771 en la cabecera y que realizase en 1774 el crucero, parece lógico que haya un lapso de tiempo a continuación para realizar el resto de la iglesia. La similitud de algunas figuras con otras de la cúpula del Pilar nos llevaría a una prolongación de la obra mucho más larga, pero esto ya es más difícil puntualizarlo porque Goya, en muchas ocasiones, reiteraba dibujos o imágenes anteriores. El hecho de que pudiese posteriormente haber reformado algunos detalles o transformado figuras, podría ser una explicación a esas desorientadoras reiteraciones de otras obras y de otros momentos.

Independientemente de esa problemática de la cronología, es necesario insistir en la importancia del conjunto mural de la iglesia de Aula Dei dentro de la obra de Goya. E insistir también, por añadidura, en que estamos ante la obra más considerable en metros cuadrados de superficie de todos los conjuntos de la producción de Goya.

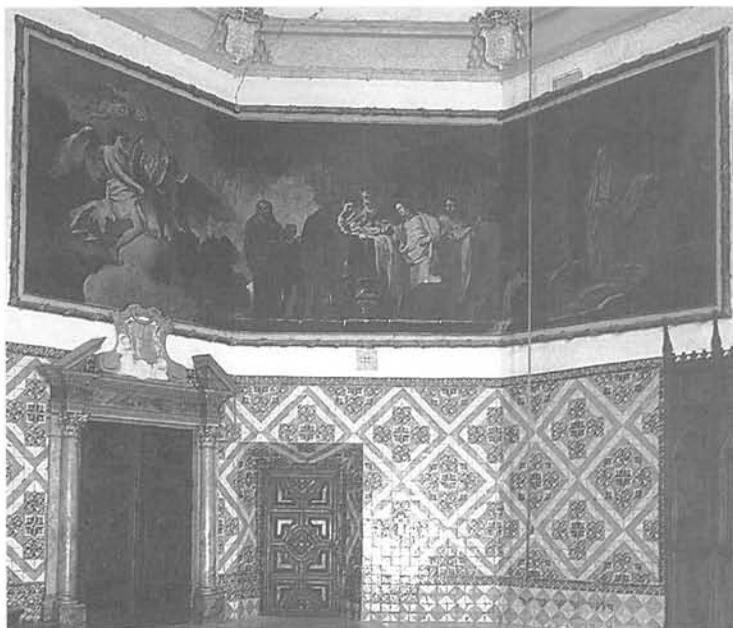
NOTA: Es costumbre mía hablar mis conferencias e introducir entre mis explicaciones las correspondientes proyecciones de diapositivas, para mejor afirmar mis puntos de vista y su comprobación. Este texto es, simplemente, el guión de la conferencia impartida, que reúne datos de artículos míos y los amplía.



1. Goya. *La Presentación del Niño en el Templo*. Presbiterio, lado de la Epístola (Sur)



2. Goya. *La Presentación del Niño en el Templo*. Tema central



3. Goya. *La Circuncisión*. Transepto, lado derecho (Sur)



4. *La Virgen*



5. Goya. *La Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel.*
Nave de la iglesia, lado derecho (Sur)



6. *La Virgen con Santa Isabel*



7. Goya. *Los Desposorios de la Virgen*. Nave de la iglesia, lado derecho (Sur)



8. Goya. *El Nacimiento de la Virgen*. Nave de la iglesia, lado derecho (Sur)



9. Goya. *El Nacimiento de la Virgen*. Detalle.



10. *La Adoración de los Reyes Magos*. Transepto de la iglesia, lado izquierdo (Norte)



11. Goya. *San Joaquín y Santa Ana, con ángeles*. Nave de la iglesia, fondo (Oeste)



12. Goya. *San Joaquín y Santa Ana, con ángeles*. Detalles