

El artista, mito y realidad

REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO V

Rebeca Carretero, Alberto Castán
y Concha Lomba (eds.)



El artista,
mito y realidad

REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO V

Rebeca Carretero, Alberto Castán
y Concha Lomba
(editores)

El artista, mito y realidad

REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO V

En homenaje a Gonzalo M. Borrás

Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concha Lomba
(editores)



INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO
Excma. Diputación de Zaragoza
ZARAGOZA, 2021



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

1542

SIMPOSIO INTERNACIONAL EL ARTISTA, MITO Y REALIDAD.
REFLEXIONES SOBRE EL GUSTO V. En homenaje a Gonzalo M. Borrás.

Zaragoza, Museo de Zaragoza
24, 25 y 26 de octubre, 2019

Comité científico:

BEGOÑA ALONSO
ERNESTO ARCE
JOSÉ CASTILLO
JUAN F. ESTEBAN
RAFAEL GIL
CRISTINA GIMÉNEZ
FRÉDÉRIC JIMÉNO
JULIEN LUGAND
JUAN MANUEL MONTEROSO
RICCARDO NALDI
GONZALO PAVÉS
ROB STONE
CLAUDIO VARAGNOLI

Publicación número 3823 de la Institución Fernando el Católico, Organismo autónomo de la Excma.
Diputación de Zaragoza. Plaza de España, 2 · 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79
ifc@dpz.es <https://ifc.dpz.es>

- © De los textos, los autores
- © De la presente edición, Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza
- © De las imágenes: © Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca; © Bibliothèque Nationale de France; © Calonge; © Colección Herederos de Hermenegildo Lanz; © Ediciones La Cúpula; © Fundación Banco Santander; © Hemeroteca del Museo Casa de los Tiros de Granada; © Museo ABC; © Museo de Arte de Santander; © Museo de Bellas Artes de Asturias; © Musée d'Orsay; © Museo Estatal de Arte, Dnipropetrovsk; © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2020) © Patrimonio Nacional; © Museo Nacional del Prado; © Norton Simon Museum; © Producciones Editoriales; © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; © Scaramuix; © The Clark Art Institute; © Le Gallerie degli Uffizi; © The National Gallery, London.

Los artículos incluidos en esta publicación y firmados por Concha Lomba, Ascensión Hernández, Juan Carlos Lozano, Amparo Martínez, Rebeca Carretero, Alberto Castán, Inés Escudero, Diana Espada, Julio A. Gracia, Jorge Martín, Susana Sarfson, María Josefa Tarifa, Blanca Torralba y Mónica Vázquez han sido redactados en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium*, reconocido por el Gobierno de Aragón y cofinanciado por el Programa Operativo Feder Aragón 2014-2020, «Construyendo Europa desde Aragón».

ISBN PUZ: 978-84-1340-181-2
ISBN IFC: 978-84-9911-641-9
DEPÓSITO LEGAL: Z 430-2021
IMPRESIÓN: Copy Center Digital
IMPRESO EN ESPAÑA. UNIÓN EUROPEA

Presentación, por CONCHA LOMBA SERRANO	11
Conferencia inaugural	
Goya, la persistencia de la leyenda, por JANIS A. TOMLINSON	17
Ponencias	
Asuntos de familia y miserias del arquitecto Hernán Ruiz el Joven, por ALFREDO J. MORALES	39
La personalidad del artista en el Renacimiento, por CARMEN MORTE GARCÍA.....	55
Prácticas de la pintura y vida cotidiana de los pintores en el Aragón del siglo XVII, por JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ	83
La formación de maestros de obras y arquitectos en la Corona de Aragón entre el Barroco y la Academia, por YOLANDA GIL SAURA	101
El premio como aliciente en la formación del artista. La Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y su convocatoria de 1797, por WÍFREDO RINCÓN GARCÍA.....	125
El <i>prósopon</i> del artista entre Courbet y la Segunda Guerra Mundial, por JAIME BRIHUEGA SIERRA	151
Figuras y contrafiguras de la artista contemporánea, por CONCHA LOMBA SERRANO	177
Desmontando al director. Construcciones y deconstrucciones de la autoría cinematográfica, por AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ	203
Crónica de una muerte anunciada: la crisis de los <i>archistar</i> , por ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ.....	225

Comunicaciones

El perfil de los artistas plásticos en los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro: el pintor Antonio Rodríguez Valdivieso (1918-2000), por JOSÉ MARÍA ALAGÓN LASTE	255
Masculinidad artística y adaptación a la normatividad burguesa en la biografía de artista española del siglo XIX, por M. ^a VICTORIA ALONSO CABEZAS	267
Mito y realidad en la autobiografía de artista: las narrativas del genio como <i>déjà-vu</i> cultural, por PABLO ALLEPUZ GARCÍA	279
Esther Ferrer. Un cuerpo atravesado por el sistema del arte, por GARAZI ANSA y HAIZEA BARCENILLA	289
Tàpies, artista en construcción. Trascendencia del autorretrato en la génesis y concepción de su obra (1943-1947), por JUAN CARLOS BEJARANO VEIGA	299
La construcción de la imagen del compositor Erik Satie (1866-1925) proyectada por sus amigos artistas: de la bohemia de Montmartre a la vanguardia parisina, por FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ	311
La situación socioeconómica de los artistas en Teruel durante los siglos XVII y XVIII, por JUAN CARLOS CALVO ASENSIO	323
Artistas conflictivos: el proceso del escultor aragonés Tomás Lagunas (1623), por REBECA CARRETERO CALVO	335
<i>A castle in Spain</i> : mujeres artistas estadounidenses en España (1872-1939), por ALBERTO CASTÁN CHOCARRO	351
Múltiples caras de un genio: el arquitecto como diseñador de mobiliario. El caso de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, por M. ^a ÁNGELES CEJADOR AMBROJ	367
Esencia, identidad y belleza de una mujer nueva en las imágenes de lectoras en pintura y fotografía desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el siglo XXI, por ANNA CIOTTA	381
Hermenegildo Lanz: la humildad creativa al servicio de un nuevo civismo cultural en la Granada «de Federico», por EMILIO J. ESCORIZA ESCORIZA	395
¿Artista o soldado? La figura de un creador combatiente y combativo en la Guerra Civil, por INÉS ESCUDERO GRUBER	407

Miguel Ángel Navarro Pérez, entre el mito y la realidad de la arquitectura aragonesa, por DIANA M. ^a ESPADA TORRES.....	421
La imagen del artista en el régimen moderno de la singularidad vocacional: el esteticismo, por FRANCISCO J. FALERO FOLGOSO	431
Del reconocimiento al olvido: el artista peruano Carlos Baca-Flor y sus relaciones con las instituciones de arte europeas, por ESTER GALLEGOS CORDERO	441
Buceando en el <i>boom</i> del cómic adulto. Dos artistas a recuperar: Scaramuix y Calonge, por JULIO A. GRACIA LANA	453
<i>Verba vana sunt</i> . Usos y formas de la firma de <i>Stephano Masi</i> en los códices, por JORGE JIMÉNEZ LÓPEZ	465
Retazos de Goya en la personalidad del artista moderno: el caso de Constantin Guys (1802-1892), por GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA	477
La transmisión de la arquitectura dentro del taller familiar: la trayectoria profesional de Juan Felipe Ibáñez en Aragón (doc. 1674-1706), por JORGE MARTÍN MARCO	489
El arte más levantado, que a Cresso en riquezas vence..., por MARC MILLÁN RABASA	503
<i>Tan sumo y alto actor de sus hechos</i> : el autor ante la tumba de Aquiles en el tapiz de <i>Troya</i> , por ELENA MUÑOZ GÓMEZ.....	513
Alonso del Arco, pintor sordo en el Madrid de Carlos II. A propósito de la localización del <i>Retrato del marqués de Aytona</i> , por CAROLINA NAYA FRANCO	527
Haydn, Mozart y Beethoven: tres modelos de artista en el siglo XVIII, por SUSANA SARFSON GLEIZER	539
Subvertir el genio. Artistas ante el mito en la plástica valenciana, por CLARA SOLBES BORJA.....	547
La formación artística y proyección profesional del cantero Miguel de Altuna, por MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA	559
Cristina de Middel y el fotolibro. Humor, subjetividad y libertad como distintivos de autoría, por BLANCA TORRALBA GÁLLEGO	573
La presencia de las mujeres artistas en las tertulias de café: Norah Borges (1901-1998), por MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA.....	589

PRESENTACIÓN

HACE ALGO MÁS DE UN AÑO, entre los días 24 y 26 de octubre, el grupo de investigación de referencia *Vestigium*, fiel a su cita bienal, celebraba en el Museo de Zaragoza la quinta edición del simposio internacional *Reflexiones sobre el gusto*, dedicado en esta ocasión a *El artista, mito y realidad*; un simposio cuya única nota triste en aquel acorde bien orquestado fue la ausencia del profesor Gonzalo M. Borrás, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y primer director del grupo *Vestigium*, a quien todos seguimos añorando.

Las ponencias y las comunicaciones fueron espléndidas, y público pudo discutir sobre aquellos asuntos que unas y otros ponentes, cuidadosamente seleccionados entre distintas universidades, iban desplegando ante nuestros ojos. Eran tiempos felices y a pesar de la alegría que supuso aquella eclosión de sabiduría, del disfrute que para los investigadores *seniors* representó asistir a las intervenciones de los más jóvenes, de nuestros discípulos, del alborozo que para nuestros inteligentes predoctorales constituyó el encuentro con sus maestros, con algunos de sus referentes intelectuales..., ninguno de nosotros imaginaba la excepcionalidad del momento. No suponíamos, ni por asomo, que esos tres días se convertirían en una arcadía feliz, cuya evocación en estos instantes resulta casi dolorosa porque, quizá, no agotamos hasta el último sorbo aquella copa rebotante de vitalidad, de armonía, de alegría... De todo ello somos conscientes ahora, cuando nuestra excepcional civilización ha sufrido uno de los varapalos más duros jamás imaginados, una sacudida que todavía nos mantiene en una permanente alerta, cuando la maldita pandemia sigue arrebatando vidas e impidiéndonos vivir y disfrutar de la normalidad a la que estábamos habituados, de aquellos encuentros luminosos, de aquellas celebraciones bienales con que *Vestigium* acostumbra a reunir a gentes dispares que hacen de la ciencia una de sus pasiones vitales...

Por todo ello, el volumen que el lector tiene en sus manos reviste una importancia especial, convirtiéndose en un homenaje a la vida y a la ciencia. Ese es el gran valor añadido de las quintas Actas que *Vestigium* vuelve a ofrecer a la investigación y a la sociedad, a la que intentamos devolver una parte mínima de todo lo que nos ha ofrecido.

Con un par de excepciones, el volumen recoge el transcurso de aquellos días, comenzando por la conferencia inaugural, a cargo de la Dra. Janis Tomlinson, de la University of Delaware, que bajo el título *Goya, la persistencia de la leyenda* trazó el estado de la cuestión sobre los diferentes tópicos que han acompañado a Goya, incluso tras su fallecimiento.

A partir de ese momento, se desarrolló el simposio, organizado en dos secciones dedicadas al análisis de la figura del artista en la Edad Moderna y la Edad Contemporánea. El Dr. Javier Ibáñez, profesor titular de la Universidad de Zaragoza y miembro del grupo *Vestigium*, abrió la sección I dedicada al artista en la Edad Moderna destacando la creación de trazas y muestras realizadas por artistas que han llegado a nuestros días, y su texto constituye una de las excepciones aludidas, ya que, de acuerdo con el autor, se ha optado por no incluirlo en este volumen, pues al poco de participar en el Simposio el profesor Ibáñez publicaba un enjundioso estudio sobre el mismo asunto. Seguidamente, el Dr. Alfredo J. Morales, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, relató la azarosa biografía del arquitecto cordobés Hernán Ruiz el Joven, calificándolo de truhan en su vida personal y en su trayectoria profesional, destacando tanto los numerosos problemas que tuvo con la justicia como sus accidentes laborales.

Por su parte, la Dra. Carmen Morte, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, replanteó varios problemas acerca de la figura del artista en el Renacimiento, reflexionando sobre si realmente tuvo una nueva conciencia de su personalidad, si poseyó un nuevo ideal de erudición, si hubo un nuevo concepto de proceso creativo o si cambió significativamente la relación entre el artista y el cliente, subrayando como punto clave la liberalidad del arte.

En su ponencia, el Dr. Juan Carlos Lozano, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y miembro del grupo *Vestigium*, trató de la vida cotidiana de los pintores que habitaron en la ciudad de Zaragoza a lo largo del siglo XVII, deteniéndose en aspectos tales como su endogamia, la organización de los talleres familiares, los contratos, los viajes que realizaron... La Dra. Yolanda Gil, profesora titular de Historia del Arte de la Universitat de València, repasó los aspectos relacionados con la formación de los maestros de obras de la antigua Corona de Aragón en el siglo XVIII. Incidió en las sagas de

maestros aragoneses que se trasladaron a tierras catalanas y levantinas, así como en la importancia de los frailes arquitectos en el Setecientos.

La sección II del simposio estuvo dedicada al artista en la Edad Contemporánea y dio comienzo con la intervención del Dr. Wifredo Rincón, profesor investigador del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que profundizó en la historia de la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza desde su fundación en 1792. A continuación, el Dr. Jaime Brihuega, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, realizó un completo repaso del concepto de artista desde el mundo clásico para llegar a explorar la imagen del artista en la época contemporánea, ejemplificando sus conclusiones con los casos de Manet, Monet, Degas, Cézanne, Van Gogh, Francis Bacon, Tamara Lempicka, Frida Kahlo, Salvador Dalí, Piero Manzoni, Damien Hirst, Jeff Koons o Rogelio López-Cuenca.

La Dra. Concha Lomba, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza e investigadora principal del grupo *Vestigium*, se ocupó de definir el perfil de las mujeres artistas a lo largo de la Edad Contemporánea, deteniéndose en personalidades españolas concretas como Rosario Weiss Zorrilla, Alejandrina A. Gessler, M.^a Luisa de la Riva, Luisa Vidal y Puig, Aurelia Navarro Moreno, María Blanchard, María Roësset, Rosario de Velasco, Marga Gil Roësset, Ángeles Santos o Maruja Mallo. La Dra. Amparo Martínez, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y miembro también de *Vestigium*, tomó como punto de partida tres películas para construir y deconstruir la idea de creador en el cine. Los filmes elegidos fueron *Ocho y medio* (1963) de Federico Fellini, *Al otro lado del viento* (1970-1976) de Orson Welles y *Dolor y gloria* (2019) de Pedro Almodóvar. Por su parte, la Dra. Ascensión Hernández, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza e igualmente componente de *Vestigium*, revisó los arquitectos de renombre a partir de la creación del Museo Guggenheim de Bilbao por Frank Gehry en 1997 hasta la crisis económica de 2008, desentramando el tipo de arquitecto conocido como «arquitecto estrella», como si se tratara del *star system* cinematográfico, para conseguir el efecto *wow* en arquitectura.

Las ponencias del simposio concluyeron con la del Dr. Miguel Cereceda, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid, en la que repasó el modelo de arte y de artista como genio desde Platón hasta Leonardo da Vinci, pasando por Marcel Duchamp y analizando la figura de artista-genio «ávido de dólares» de Salvador Dalí o Andy Warhol, para concluir en los casos más actuales de Damien Hirst y Jeff Koons. Por razones

ajenas al simposio, su sugerente texto no ha podido ser recogido en nuestra publicación.

A estas ponencias cabe añadir la participación de treinta y tres comunicantes vinculados a una decena de universidades y centros de investigación nacionales e internacionales, cuyos trabajos fueron meticulosamente evaluados por los miembros del comité científico del simposio, formado por Begoña Alonso, Ernesto Arce, José Castillo, Juan Francisco Esteban, Rafael Gil, Cristina Giménez, Frédéric Jiménez, Julien Lugand, Juan Manuel Monterroso, Riccardo Naldi, Gonzalo Pavés, Rob Stone y Claudio Varagnoli. Las comunicaciones presentadas tuvieron como objetivo indagar en la configuración del perfil propio del artista/creador y cómo fue evolucionando a lo largo de la historia, atendiendo a los procesos formativos, la proyección social de su figura, la construcción de la idea de genio, así como a la representación de su imagen y sus mitologemas.

A todos ellos, ponentes, comunicantes y comité científico, quiero expresar mi más sincero agradecimiento por su dedicación y profesionalidad para que la celebración y el buen desarrollo de este simposio fuera posible. Una celebración en la que contribuyeron de forma especial los coordinadores del simposio Alberto Castán y Rebeca Carretero, atentos a todo cuanto sucedía, a ambos mi más sincero reconocimiento; un reconocimiento que hago extensivo a los jóvenes integrantes de la Secretaría técnica: Inés Escudero, Alejandro Sanz, Blanca Torralba, a quienes se sumaron Jorge Marco y Diana Espada, ; y también a la dirección y el personal del Museo de Zaragoza, en donde se celebró el simposio y que velaron por que todo discurriese gratamente durante aquellos días.

Mi reconocimiento es extensivo a los editores de nuestras Actas: la Institución Fernando el Católico y, de forma especial, a su director, Carlos Forcadell, que, una vez más, ha apoyado nuestro simposio incluyendo la edición de los resultados de estas investigaciones entre sus publicaciones; y Prensas de la Universidad de Zaragoza, que se estrena como coeditor en esta edición, y a cuyo director, Pedro Rújula, agradezco y mucho su buen hacer y su apuesta por nuestro trabajo. Ahora bien, sin la dedicación de mis dos compañeros de edición —Alberto Castán y Rebeca Carretero—, dos brillantes jóvenes integrantes del grupo *Vestigium*, este volumen no hubiera visto la luz. Muchas gracias a ambos.

Concepción LOMBA SERRANO

Investigadora principal del grupo consolidado *Vestigium*
Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza



CONFERENCIA INAUGURAL

GOYA, LA PERSISTENCIA DE LA LEYENDA

JANIS A. TOMLINSON*
University of Delaware

NO HAY ARTISTA MEJOR QUE FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES para servir como punto de partida para la consideración de artistas, mitos y realidades. A pesar de la cantidad de documentos y fuentes que nos han llegado, y que han inspirado estudios e interpretaciones, el Goya realista, el Goya amante de la duquesa de Alba, el Goya ilustrado se van repitiendo, no solamente en estudios del artista, sino en la gran cantidad de literaturas —poesías, novelas, cine y biografías noveladas, inspiradas por el artista—.¹ Hoy en día, con la amenaza de *fake news* por todas partes, tendríamos que ser muy optimistas para creer que podemos desmitificar a Goya, quizá porque sus mitos simplifican a un artista muy complejo, y lo hacen accesible a sus muchos públicos: que leen, que lo encuentran en museos, que lo conocen por el cine, la televisión e internet.

Mi tema no es nuevo. Hace más de un siglo, el arqueólogo y académico José Ramón Mélida ofreció su discurso inaugural en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre el tema de Goya y la pintura contemporánea. Le inspiró «el deseo de reivindicar [sic] una vez más al hombre y al artista de especies que por virtud de sus atractivos malsanos han obscurecido la verdad en la opinión vulgar».² Y observó que:

Las leyendas se fraguan generalmente por adaptación de otras, y así de la del Giotto, el pastor florentino en cuyo dibujo trazado instintivamente sobre una piedra, se dice que se descubrió, por casualidad, el pintor Cimabue á un artista que había de eclipsarle, se forjó en Goya el origen de su suerte artística, sin más que sustituir al gran Cimabue por un influyente reverendo de Zaragoza...³

* Agradezco a Luis Martín Estudillo su generosa ayuda editando este artículo.

¹ ROMERO TOBAR, L., *Goya en las literaturas*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2016.

² MÉLIDA, J. R., «Discurso inaugural sobre el tema Goya y la pintura contemporánea», Madrid, Nueva Imprenta de San Francisco de Sales, 1907.

³ MÉLIDA, J. R., «Discurso inaugural sobre el tema Goya...», *op. cit.*, p. 28.

A mediados del siglo pasado, Ortega y Gasset atribuyó la persistencia de la leyenda de Goya al «... horror al vacío» que «fue causa de que a falta de datos fehacientes hubiera que inventar una vida de Goya. Sus biografías son por ello, hasta entrado en nuestro siglo, salvo alguna excepción, un ejemplo de mitología contemporánea y, a la vez, una prueba de que la facultad de engendrar mitos perdura con lozanía en la especie humana». ⁴ Décadas más tarde, conocí por primera vez al historiador del arte William Jordan, quien, al saber sobre mi interés por Goya, lo describió como «The artist about whom the most bad art history has been written» («*El artista sobre el que se ha escrito más mala historia del arte*»).

¿Cuándo empezaron a mezclarse datos comprobados de la vida y el arte de Goya con observaciones sin ninguna base comprobada, que parecen ser, en muchos casos, invenciones del autor? Poco después de su muerte, su hijo Francisco Javier escribió una biografía, corta y muy conocida, en 1831; cuatro años más tarde, se publicó otra, más detallada, por Valentín Carderera. ⁵ Quizá en respuesta a los editores del *Semanario Pintoresco*, Carderera publicó su biografía de nuevo en 1838, ahora con nuevos detalles pintorescos e inventados, de cómo Goya se transformaba «los días de toros con su gran sombrero, su chupa y capa terciada, y con su espada debajo del brazo... y entablaba relaciones con los toreros de más nombradía...». Era esta pasión, y su simpatía hacia lo popular, lo que según Carderera le llevó a pintar fiestas de toros, ladrones y sus cartones (en este momento conocidos solamente a través de tapices), con una composición «naturalísima sin la menor pretensión ni afectación académica». ⁶ La invención pintoresca se notaba también en un artículo corto que seguía al de Carderera, en el que José Somoza imaginó un encuentro de Wellington y Goya en el estudio del pintor. Wellington «comenzó a poner defectos» en su retrato, pintado por Goya, cuyo hijo Javier estaba también presente. Javier hizo bien en no comunicarles a su padre sordo, porque, según al autor, seguramente «se hubiera perdido un gran general, ó un célebre artista, ó el uno y el otro». Así el encuentro podría haber cambiado el trayecto de la historia: «Quizá no hubiera habido Waterloo, ni Santa Alianza, y quizá la Europa entera sería diferente de lo que es hoy en día».

⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *Goya*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 77.

⁵ BEROQUÍ, P., «Una biografía de Goya escrita por su hijo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 3 (1927), pp. 99-100; CARDERERA, V., «Biografía de Don Francisco Goya, pintor», *El Artista*, 2 (1835), pp. 253-255.

⁶ CARDERERA, V., «Goya», *Semanario Pintoresco*, 3 (13/07/1838), p. 652.

La extensa bibliografía de Goya ha sido muy estudiada, sobre todo por Nigel Glendinning, cuyo estudio clásico *Goya and His Critics* se ha vuelto a publicar recientemente.⁷ Para este artículo, el estudio de Gabriele Guercio sobre el origen y la evolución del estudio monográfico nos ofrece un contexto para aproximarnos al asunto, y al primer libro dedicado a Goya por Laurent Matheron, como punto de partida. Según Guercio, el género de la monografía, que se originó a principios del siglo XIX, representó un rechazo del propósito de Vasari y sus seguidores, que veían la obra de arte como intermediaria entre el artista y el mundo, imagen y realidad. La monografía, en cambio, reconoció el carácter multidimensional de la obra de arte, que engendra y manifiesta los trazos de una subjetividad en formación; así, “la monografía podía atribuir cualidades vitales a la obra y cualidades artísticas a la vida del artista. El interés de Vasari en la representación se reemplazaba por un interés en la personificación y la encarnación visual”.⁸ Al escribir una monografía, ya no era suficiente hablar de obras, de maestros, de mecenas: se tenía que contestar a la pregunta: «¿Quién era el artista?».

A partir de la caída del Antiguo Régimen, una época durante la cual los apoyos institucionales a los artistas se iban desvaneciendo, la monografía corroboraba la imagen del artista liberado en su espíritu y en su obra.⁹ A lo largo del siglo XIX, las monografías fueron saliendo de la «pluma» de autores que podían o no ser historiadores del arte, entre ellos aficionados, periodistas y biógrafos. Así, la monografía transformaba la manera en que se escribía la Historia del arte, dejando las influencias de múltiples disciplinas más allá de la Historia del arte, y también agendas, entre ellas, la de la identidad nacional.

Como monografía de un artista moderno, Guercio señala la importancia del libro *Louis David: son école et son temps, souvenirs* escrita por un alumno del pintor, Étienne-Jean Delécluze, y publicada en 1855: como artista cuya obra reflejaba los trastornos políticos de su época, David era tema perfecto para un autor que quería integrar el arte y la historia. Así, basando su estudio en sus recuerdos, en su conocimiento de la obra, en los discursos de su maestro, Delécluze interpretó la obra de David como espejo de su época revolucionaria.

⁷ GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos y otros ensayos*, ed. de Jesusa Vega, trad. de María Lozano, Madrid, Ediciones Complutense, 2017.

⁸ GUERCIO, G., *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*, London and Cambridge MA, MIT Press, 2006, p. 40.

⁹ GUERCIO, G., *Art as Existence...*, *op. cit.*, p. 39.

David, como sabemos, era contemporáneo de Goya, que tres años más tarde sería el tema de la monografía de Laurent Matheron, natural de Burdeos y funcionario del gobierno municipal, nacido en 1823. Cuando Matheron se puso a escribir sobre Goya, había ya escritas reseñas de exposiciones ofrecidas por la Sociedad Bordelesa de Amigos del Arte (1851, 1853); sin más documentación que conversaciones con, o reportajes de, los que habían conocido —o conocían a los que habían conocido— a Goya durante sus últimos años en Burdeos, Matheron tendría que improvisar.

El 24 de enero de 1856, Eugène Delacroix recomendó a su amigo Louis Guillemardet, un ayudante de Matheron, que estaba en París y quería ver el retrato de su padre:

Cher ami, une personne de ma connaissance habitant Bordeaux et très compétante en cette matière écrit une biographie de Goya et voudrait en même temps donner le catalogue de ses oeuvres. Il m'avait demandé par lettre ce que je savais à cet égard; je lui ai parlé du portrait de ton père...¹⁰

Así que Matheron conocía, al menos a distancia, el mundo artístico de París, y parece razonable suponer que conociera también el libro de Delécluze sobre David. Si este le sirvió como modelo para su propia monografía, se explicaría su rechazo de la fórmula de los artículos previos sobre Goya escritos por Carderera, Somoza y Théophile Gautier: mientras estos presentaban algunos detalles de la vida de Goya, y menciones de obras conocidas por sus autores, Matheron aspiraba a presentar a Goya como individuo y a introducir su obra dentro de su contexto histórico.

Aunque hoy vemos las invenciones de Matheron como defectos, la fortuna crítica de su libro muestra el éxito que tuvieron, y el poder de la leyenda: se imprimió una versión española en 1890, que se volvió a publicar en 1927 y en 1941 —en esta versión, varias referencias se censuraron, entre ellas, la aventura de Goya con cierta marquesa, y la crítica a las órdenes religiosas—. ¹¹ Volvió a publicarse en 1996, con prólogos de Enrique Lafuente Ferrari y Nigel Glendinning. El éxito del *Goya* de Matheron se explica en parte por su adap-

¹⁰ HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1972.

¹¹ GLENDINNING, N., «El libro de Laurent Matheron sobre Goya», en MATHERON, L., *Goya*, trad. de G. Belmonte Müller (1890), con introducciones de E. Lafuente Ferrari, N. Glendinning y X. de Salas, Madrid, Ayuntamiento de Madrid; Burdeos, Mairie de Bordeaux, 1996, p. 41.

tación de la fórmula monográfica: la presentación de la vida y de la persona (tratados en los capítulos uno a siete) y la obra (capítulos ocho, sobre la pintura, y nueve, sobre los grabados); los últimos capítulos tratan brevemente los trastornos políticos a partir del 1808 (capítulo nueve), antes de presentar al artista y su obra durante sus últimos años en Burdeos. Escrita por un aficionado, el libro demuestra también la popularidad del género monográfico, confirmado a partir de la creación de series como las *Illustrated Biographies of the Great Artists* (Londres, 1879), *Les Artistes Célèbres* (París, 1885) y die *Künstler Monographien* en Alemania durante la última década del siglo.¹²

Pero Matheron no era Delécluze, nunca había conocido ni a Goya ni su época: de hecho tenía cinco años cuando Goya murió. Sus fuentes incluían artículos de otros autores, y al artista Antonio Brugada, que estaba en Burdeos con Goy; Glendinning opina que Matheron también había estado en Madrid. Matheron compensó su falta de conocimiento de la época y de la vida de Goya con su imaginación, al presentar temas que iban a persistir, repetidos con variaciones y cambios de sentido hasta llegar a ser inextricables de la imagen de Goya.

La leyenda más conocida introducida por Matheron, ya citada, era el descubrimiento del joven Goya, inspirada por la relación de Vasari del descubrimiento del Giotto por Cimabue. Escribe Matheron:

Un día que llevaba un saco de trigo al molino inmediato, paróse en medio del camino y tarareando una canción se puso a dibujar con carbón un cerdo en la pared. Su buena estrella condujo allí a un viejo fraile de Zaragoza que sabía conocer a los hombres y medirlos al primer golpe de vista.

El religioso se detuvo, y después de contemplar fijamente al muchacho cuya mano corría dibujando sobre el muro, le tocó en la espalda y preguntóle quién era su maestro.

—No tengo ninguno, reverendo, ni me hace falta —respondió Francisco.

—Si quieres venir conmigo a Zaragoza —le propuso el recién llegado— te daré un maestro y serás un gran pintor.

—¡A Zaragoza! Mucho deseo ir, si mi padre lo consiente.¹³

Como señalaron Ernst Kris y Otto Kurz en su estudio clásico sobre la mitología de los artistas, la anécdota sirve para probar el genio innato del artista, que

¹² GUERCIO, G., *Art as Existence...*, *op. cit.*, pp. 149-150.

¹³ MATHERON, L., *Goya, op. cit.*, pp. 143-145.

tenía que expresarse desde su niñez, y que llamó la atención de otros.¹⁴ Además, el joven artista suele ser autodidacta, con padres que por lo general prestaban poca atención a su educación: así, según Matheron, José Goya «no se ocupó gran cosa de la educación de su hijo». Unos años más tarde, Gustave Brunet añadió que: «Su padre era dorador; y en cuanto a la educación de su hijo, mantenía la indiferencia entonces muy común en España: le dejaba correr con libertad por las montañas».¹⁵ Elaborando aún más, Yriarte, en 1867, anunció su descubrimiento del nombre del monje, Félix Salvador, en la correspondencia de Goya (una referencia que no nos ha llegado),¹⁶ y la influencia de la leyenda se extendió con la reseña del libro de Yriarte en el *Saturday Review* (Londres), donde el autor aceptó como un hecho la presencia de Salvador en la vida de Goya.¹⁷ Matheron también introdujo el orgullo innato de Goya —que se haría parte de su personaje histórico— en inventar su respuesta a la pregunta sobre quién era su maestro: «No tengo ninguno... ni me hace falta», una respuesta poco humilde que no se encuentra en la vida de Giotto por Vasari.

La influencia de Matheron va mucho más allá de esta anécdota tan conocida, por su introducción de temas que llegarían a ser fundamentales en las narrativas de la vida de Goya. Aparece la duquesa de Alba, «de espíritu cáustico y mordaz», protectora del pintor, que «le ofreció un departamento en su morada»; aún más, la amistad de la duquesa «se hizo extensiva a toda la familia». Según Matheron, Goya correspondía con dibujos satíricos de los enemigos de la duquesa y cuando la reina «invitó á la duquesa de Alba a que se trasladase por una temporada a sus posesiones de Andalucía», Goya la siguió.¹⁸ ¿En qué se basaba Matheron? Hay que pensar que se inspiró en el retrato de la duquesa, expuesto de 1837 a 1848 en la galería española de Louis Philippe en el Louvre, firmado y fechado en 1797 [fig. 1]. A partir de su libro, la relación de la duquesa con Goya —para algunos, relación de amigos, para otros, de amantes— se hizo legendaria. Otros rasgos de la personalidad de Goya, inventados o imaginados por Matheron, incluyen un Goya torero, un Goya fugitivo

¹⁴ KRIS, E., y KURZ, O., *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 26.

¹⁵ BRUNET, M. G., *Étude sur Francisco Goya, sa vie, et ses travaux*, Paris, Aubrey, 1865, p. 3.

¹⁶ YRIARTE, C., *Goya: Sa biographie, les fresques, les tapisseries, les eaux-fortes, et le catalogue de l'oeuvre*, Paris, Henri Plon, 1867.

¹⁷ ANÓNIMO, «Goya», *The Saturday Review* (march 21, 1868), pp. 387-389.

¹⁸ MATHERON, L., *Goya, op. cit.*, pp. 201-203.



Fig. 1. Francisco de Goya y Lucientes, La duquesa de Alba, 1797. Courtesy of the Hispanic Society of America, New York.

de la Inquisición y un Goya amante de una marquesa casada y desdeñoso con su marido noble.

Los más interesantes y duraderos aspectos de Goya introducidos por Matheron son Goya, filósofo, Goya, pintor nacional, y Goya, pintor / testigo o realista. A lo largo de casi dos siglos estos rasgos llegarían a ser considerados fundamentales en el artista y en su obra, a la vez que los sentidos de estos términos evolucionaban. Por ejemplo, para Matheron, la filosofía de Goya no tenía nada que ver ni con los ilustrados españoles (que no aparecieron en la historia de Goya hasta mediados del siglo xx), ni con el contenido de sus grabados. Para el autor francés, su filosofía se apoyó en *les lumières*, y su interés se despertó en Roma, cuando Goya «púsose en contacto con los espíritus libres de la escuela francesa y al final de su estancia en aquella ciudad se hizo íntimo amigo de David, el glorificador de Marat».¹⁹ (De hecho, Goya salió de Roma en 1771,

¹⁹ MATHERON, L., *Goya, op. cit.*, p. 131.

y David llegó tres años más tarde). Aunque Matheron confiesa su ignorancia sobre «la causa que pudiera reunirlos», lo atribuye al:

Estar poseídos uno y otro en igual grado de la locura del filosofismo; pero aun en este respecto, se diferenciaban radicalmente en el modo de practicarlo: Goya tenía la habilidad de no mezclarse en los acontecimientos políticos de su país, los dejaba pasar y contentábase con reírse desdeñosamente, o cuando estaba de humor, con sujetarlos al apunte de su fino y satírico lápiz; en cambio, el pintor de Leónidas debía pronto votar la muerte de Luis XVI, presidir la Convención y asociar su nombre al de un inundo malvado, escribiendo al pie del retrato: *A Marat. David*.²⁰

Como historiadores, tenemos la costumbre de juzgar los escritos de otros, sin tener en cuenta las metas de sus autores. Pero tal como dos décadas antes Carderera embelleció su biografía para los editores del *Semanario Pintoresco*, Matheron tenía el fin de presentar a sus lectores (franceses) a Goya dentro de su época, que para el autor y su público se definía por la Revolución francesa. Si se tenía que ajustar a los hechos, lo hizo. Yriarte adoptó las ideas de Matheron en su monografía, y la semilla de Goya, como artista pensador, estaba ya plantada.

Entre las agendas de la monografía del siglo XIX, la de la identidad nacional era la que más informó la interpretación de Goya. No fue el único: a Durero, por ejemplo, se le había rescatado del canon dominante de maestros italianos (Raphael, Correggio, Michelangelo, Tiziano) por su individualidad y como símbolo de una identidad alemana;²¹ en España, Goya sería «el pintor nacional por excelencia». Más que nacional,

En cuanto al pueblo, sentía verdadero cariño hacia el ardiente aragonés, porque salido de la plebe se confundía con ella agradablemente, dando libre rienda a su ingenio y prodigando a los que se le acercaban sus expresivas demostraciones de afecto... El pueblo, en cambio, le suministraba sus modelos, sus asuntos y muchas veces sus mejores inspiraciones.²²

El Goya como paisano que nunca se olvidó de sus raíces era invención pura, y a Matheron no le importaban las contradicciones evidentes entre Goya, hombre del pueblo, y Goya, filósofo.

²⁰ MATHERON, L., *Goya, op. cit.*, pp. 131, 159.

²¹ GUERCIO, G., *Art as Existence...*, *op. cit.*, p. 59.

²² MATHERON, L., *Goya, op. cit.*, pp. 137, 173.

Charles Yriarte, cuyo libro sobre Goya se publicó en 1867, era un periodista cuyos artículos aparecieron en *Le Monde illustré*, *Figaro* y *La Vie Parisienne*, y su libro —el primero con ilustraciones de las obras— era un trabajo de divulgación. Reconoce a Matheron en su prólogo, notando que el autor no conocía ni la correspondencia entre Goya y Zapater, ni varios fondos y colecciones en Madrid, y por eso no había estudiado «la relación entre la historia y el medio ambiente en que vivía el pintor».²³ Así, Goya no solamente «había intimado con el pintor David», que le había «inculcado sus ideas liberales y filosóficas», sino que su amistad dejó «huellas profundas. Los enciclopedistas empezaban a conmover el mundo; la Revolución hizo su entrada en Madrid con Goya». Su rebeldía se mostró en su *tempérament*: «no creía nada y no respetó nada... En él todo me confirma el más profundo escepticismo».²⁴ Para los críticos franceses, a partir de mediados de siglo XIX, *tempérament* señalaba la expresión del artista como individuo; aplicado a Goya, confirmó su singularidad, su espíritu rebelde y su modernidad: así, el crítico Léon Lagrange consideraba el retrato que hizo Goya de Ferdinand Guillemardet, «l'oeuvre d'un coloriste de tempérament».²⁵

La monografía que, según Guercio, «internalizaba y transformaba los discursos de varias disciplinas, impulsada por un método anárquico en su ensayo de entretener vida y obra»,²⁶ era todavía una novedad en España a finales del siglo XIX. Así, comparar las monografías escritas por aficionados y periodistas en Francia con los estudios publicados en España, muchas veces basados en documentos, es comparar lo incomparable. Autores españoles rechazaban o ignoraban el deseo de poner a un Goya en relación con su época, revolucionario o no. Así, al publicar su biografía parcial basada en la correspondencia de Goya con su tío abuelo Martín Zapater, Zapater y Gómez defendió a Goya como patriota, católico y hombre de familia: «Goya pudo participar como ciudadano del deseo de mejoras sociales; pero es infundado atribuirle representación tan directa y pública, en un movimiento no desarrollado en la forma que supone el biógrafo extranjero»; para Zapater, «Goya no fue más que un artista».²⁷ Pero a

²³ YRIARTE, C., *Goya*, trad. de Enrique Canfranc y Lourdes Lachén, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1997, s. p. Los pasajes en español aquí citados son de esta traducción.

²⁴ YRIARTE, C., *Goya*, *op. cit.*, pp. 182, 191.

²⁵ LEFORT, P., *Goya: Étude biographique et critique*, París, Librairie Renouard, 1877, p. 14.

²⁶ GUERCIO, G., *Art as Existence...*, *op. cit.*, p. 220.

²⁷ ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya: noticias biográficas*, Zaragoza, Imp. de la Perseverancia, 1868, p. 49.

la vez, Zapater dejó una puerta entreabierta al admitir que durante el reinado de Carlos IV:

Goya aspiró, halagado ya por la fortuna, una atmósfera nada pura que hubo de embriagarle, y en la que se vió agitado por las nuevas ideas que recorrían la Europa en pós de ejércitos vencedores en naciones estrañas [sic] á España.²⁸

El silencio de Zapater sobre la naturaleza de estas «nuevas ideas» abrió paso a autores para imaginar de qué trataban: ¿La política? ¿La religión? ¿La moralidad? ¿Y en qué consistía esta atmósfera impura? ¿Podría ser que Goya fuese más filósofo de lo que Zapater quiso admitir? También surgió una cuestión central: si Zapater y Gómez habría destruido cartas que no servían a su visión del artista. Si lo hizo, no era un caso único: dado el decoro imprescindible de la época victoriana, la viuda del explorador Richard Burton quemó sus notas sobre los burdeles de Oriente Próximo, y John Forester quemó casi todas las cartas de Charles Dickens —dejando cincuenta y cinco de casi mil— por ser demasiado «privadas».²⁹

El realismo de Goya, prueba de su genio innato y de su aprendizaje con la naturaleza como su única maestra, reforzó una identidad antifilosófica y española, que se hizo fundamental en España, sobre todo a partir de la publicación en 1870 de los *Tapices de Goya* por Gregorio Cruzada Villaamil. Descubiertos en el palacio real en 1868, sus cartones confirmaron, según Cruzada, a Goya como testigo de, y participante en, lo que pintaba:

Goya, el pintor realista, indómito, enemigo de toda traba, libre como el aire, apasionado del color, eminentemente popular, observador de las costumbres, español hasta la médula de los huesos... pinta al pueblo que le rodea, con el que él mismo se confunde.³⁰

A pesar de que los documentos relacionados con Goya y sus encargos de la fábrica de tapices, publicados por Cruzada en un apéndice, muestran claramente que tan del pueblo no era, Cruzada creó un Goya *a través de su obra*. No fue el único: interpretando la *Tauromaquia* como prueba de la pasión que sintió por los toros, Matheron perpetuó al Goya que asistía a las corridas dos veces a la semana en su «más rico vestido de majo», y que era tan querido por

²⁸ ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya...*, *op. cit.*, p. 58.

²⁹ HAMILTON, N., *Biography: A Brief History*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007, p. 126.

³⁰ CRUZADA VILLAAMIL, G., *Los tapices de Goya*, Madrid, M. Rivadeneira, 1870, p. 35.

los toreros, que le llamaban «el ilustre Goya».³¹ En esto se funda la metaleyenda quizá más persistente de Goya, la confusión entre el artista y su obra, notada por Mérida en 1907:

[...] para justificar su singularidad [de sus obras] se [...] ha relacionado con la de la persona del artista, produciendo lamentable confusión entre ésta y aquéllas. Porque muchas de sus obras encierran una sátira punzante, se ha pretendido que el satírico era un conjunto de malas pasiones; porque en ellas predomina un elemento pintoresco, pintorescamente se ha tratado de adornar el relato de la vida del autor.³²

Durante la primera mitad del siglo xx, la calificación de Goya como «pintor nacional» llegó a ser inseparable de su imagen. Pero mientras su nacionalismo se hacía legendario, el concepto se aplicaba a tantos aspectos de su vida y de su obra que se repetía mientras perdía un significado fijo. En 1897, por ejemplo, Ángel Ganivet propuso un nacionalismo de técnica (o como veremos, falta de ella), viendo en Goya la representación de una

[...] carencia de reflexión técnica, o, dicho en términos más llanos, que el artista no conoce cuándo está la obra en su verdadero punto de ejecución, porque se deja solo guiar por el impulso de su genio. Y como el genio es una facultad falacísima, raras veces la mano que por él se guía remata bien una obra; en cualquier momento de la ejecución la obra «es», pero solo en uno «está»; y la mano se detiene a capricho, al azar, no en el momento de suprema perfección.

Pero más que un rasgo personal de Goya, este era un aspecto del carácter nacional: «No se piense que el rasgo señalado es privativo de Velázquez o de Goya; es constante y es universal en nuestro arte, porque brota espontáneo de nuestro amor a la independencia. Por eso en España no hay términos medios».³³ Identificar una técnica de pintura con una nacionalidad, como una justificación más de las escuelas nacionales tan fundamentales en el estudio de la historia del arte durante todo el siglo xx, siempre me ha parecido problemático; a otros no. Así, Beruete elogiaba *La pradera de San Isidro* por la representación de «esa luz particular de Madrid, finísima, plateada», y por

Las figuras, todos son un dechado de gracia y de verdad en su arreglo, en su agrupación, en su movimiento, en su color, en todo. Recuerdan esas figuras necesariamente aquellas de Watteau de escenas galantes al aire libre; pero la espontaneidad de

³¹ MATHERON, L., *Goya*, París, Schulz et Thuillier, 1858, cap. 6, s. p.

³² MÉLIDA, J. R., «Discurso inaugural sobre el tema Goya...», *op. cit.*, p. 30.

³³ GANIVET, A., *Idearium español*, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 59-60.



Fig. 2. Francisco de Goya y Lucientes, «Que se rompe la cuerda», los Desastres de la guerra, grabado h. 1814; publicado en 1863. The Metropolitan Museum of Art, New York.

esta pintura de Goya, la verdad y la sencillez de la escena, la luz misma, allí reflejada, la singulariza, destacándola de toda análoga francesa, para hacer de ésta una composición muy nacional, tal vez sin antecedentes, pero de un españolismo que salta a la vista.³⁴

Durante los años treinta el Goya de los toros, del pueblo y de las costumbres se vio reemplazado por un Goya político, o, mejor dicho, politizado por escritores que enfocaron la respuesta de Goya a crisis sociales que todavía persistían. Su obra preferida era los *Desastres de la guerra*, escenas, como sabemos, no solamente de la guerra en todos los campos y el hambre en Madrid, sino también de la confusión y de la crisis política de la restauración. Hasta este punto, los *Desastres de la guerra* había sido interpretado como memoria de la guerra de la Independencia o prueba de Goya como testigo. De aquí en adelante llegaría a ser un testimonio de la capacidad del ser humano de generar crueldad, sufrimiento e ignorancia: todavía hoy en día, grabados de la serie se publican para acompañar ensayos sobre crisis de hambre, guerra e injusticia. La imagen del *capricho enfático*, «Que se rompe la cuerda» [fig. 2] inspiró el título «La Iglesia marcha sobre la cuerda floja» de Rafael Alberti y en 1933 se reprodujo con el

³⁴ BERUETE Y MORET, A., *Goya: composiciones y figuras*, Madrid, Blass y Cía, 1917, p. 67.

poema en *Octubre*, la revista de escritores y artistas revolucionarios que «está en contra de la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado»:

- Un, dos, tres.
- ¿Quién va, quién es?
- ¿A dónde va Su Santidad?
- A bendecir la cristiandad.

Las oraciones de «Su Santidad» darán municiones y dinamita y servirán de guía a la «secreta policía»;³⁵ y serán los banqueros, aliados con la Iglesia, quienes harán la guerra contra los campesinos y los obreros, implícitamente sustituyendo a las tropas napoleónicas representadas por las puntas de sus fusiles en los *Desastres de la guerra*, «No se puede mirar», también reproducido con el poema. Mucho más emocionante era la publicación de cinco grabados de la serie para ilustrar los cinco poemas del «Romancero de la Guerra Civil», dedicado a Federico García Lorca, y publicados en *El Mono Azul* el jueves 17 de septiembre de 1936 por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. En el primero, Emilio Prados preguntó: «¿En dónde está Federico? / Solo responde el silencio: / un temor se va agrandando / temor que encoge los pechos. / De noche los olivares / alzan los brazos gimiendo» [fig. 3]. El silencio se explicó por la muerte de Lorca casi un mes antes, el 18 de agosto.

Bajo la dictadura, Goya se transformó de nuevo, o, mejor dicho, se volvió al Goya del siglo anterior, patriota y nacionalista. En su biografía novelada publicada en 1943 en la serie «Españoles famosos», José Llampayas representó a Goya como pintor castizo, testigo y realista. Así, le vemos yendo «de caza con su hermano Camilo», y merendando «a orillas de Manzanares con la Pepa, el chico, el guitarró y la bota». Los días de las fiestas de toros, «Don Francisco, *el de los toros*, está en su elemento. Desde el palco regio a la talanquera del toril, todo lo recorre y en todo se mete»; lo encontramos también «en la grada, ancho, orondo, rodeado de amigotes», el día 11 de mayo de 1801, cuando atestigua la muerte de Pepe-Hillo. Al salir de la plaza, se dirige apresuradamente a casa y «esquematiza la tragedia». Según Llampayas: «¡Bueno es Goya para filosofías! A él que le den siluetas, colores, tipos... Cuando atisba algo,

³⁵ ALBERTI, R., «La Iglesia marcha sobre la cuerda floja», *Octubre*, época 1, núm. 2, Madrid, julio-agosto de 1933, p. 10.



Fig. 3. «Romancero de la Guerra Civil», dedicado a Federico García Lorca, El Mono Azul, 17 de septiembre de 1936, pp. 4-5. Hemeroteca digital, BNE.

o a alguien, frunciendo las cejas, su mirada se agarra a los objetos. Y después la bota, el tiple, el asador, las duquesas, los toros, y el chupetín mejor que la casaca».³⁶ Dado el papel central del cine en la diseminación de la imagen de Goya a mediados del siglo, el carácter cinematográfico de las escenas de Llampayayas no sorprende.³⁷

Con motivo del bicentenario del nacimiento de Goya (31 de marzo de 1946), el periódico franquista *Arriba* publicó un suplemento dedicado al artista. En su prólogo, el ministro de Educación, José Ibáñez Martín, proclamó a Goya «como expresión original y poderosa del genio español», para quien «España... exalta en 1946 el sentido auténticamente nacional de uno de sus tantos motivos de orgullo en la historia del orbe, y en la limpia, fecunda y

³⁶ LLAMPAYAS, J., *Goya: su vida, su arte y su mundo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, pp. 91, 109, 159-160, 179.

³⁷ LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., y SANZ FERRERUELA, F., «Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y los ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos», *Artígrama*, 25 (2010), p. 199.

brillante hora de Franco, rinde al eximio pintor el homenaje de su recuerdo». Al escribir *Casticismo y universalidad de Goya*, el marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, rechazó el casticismo como «pura anécdota», e insistió en «que en Goya está lo que está en la esencia de España, el amplio y generoso sentido de catolicidad. Don Francisco de Goya es una de las más grandes aportaciones de España a la cultura universal». Valentín de Sambricio propuso que «Goya no era afrancesado», al presentar como prueba, con cierta ingenuidad, los testimonios presentados en la purificación de Goya en 1814, documentos que publicó este mismo año en el apéndice de *Tapices de Goya* (Madrid, Patrimonio Nacional, 1946). Los demás comentarios sobre la obra e influencia de Goya, por varios especialistas, entre ellos Camón Aznar, Lafuente Ferrari y Sánchez Cantón eran —si hace falta decirlo— apolíticos. El 1 de abril, el homenaje a Goya abrió con una misa en el museo-panteón de Goya en San Antonio de la Florida a las diez de la mañana. A las cinco de la tarde se inauguró en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, «una sala de su espléndido museo pictórico, dedicada a contener exclusivamente obras del gran pintor», costado por el Estado con 386.724 pesetas. A las siete de la tarde se celebró la sesión solemne del Instituto de España.

En contraste, si no en respuesta, la imagen del Goya liberal introducido por los intelectuales españoles en la década previa, florecía fuera de España. En 1948 apareció el libro de F. D. Klingender, *Goya in the Democratic Tradition*, escrito a principios de la década. Hijo de un artista británico que estudió en la Academia de Düsseldorf, el joven Klingender volvió con su familia a Inglaterra y se matriculó en la Escuela de Economía en Londres. Durante los años treinta, se doctoró con una tesis sobre la condición de la labor clerical en Gran Bretaña, y conoció al historiador del arte Frederick Antal, un marxista que aplicaba la metodología del materialismo dialéctico a sus estudios, entre ellos *Florentine Painting and its Social Background* (1947). Se ve claramente la influencia de Antal en *Goya in the Democratic Tradition*, escrito con el objetivo de presentar a Goya dentro de las actitudes de varios niveles de la sociedad a las condiciones de la vida española —económicas, políticas y culturales—.³⁸ Sin entrar en una discusión de la metodología marxista, hay que subrayar la importancia de este libro para un público angloparlante, ignorante de la historia de la época de Goya: Klingender mismo cita solamente un libro en inglés, *Life and Manners in*

³⁸ KLINGENDER, F. D., *Goya in the Democratic Tradition* (1948), con prólogo de Herbert Read, New York, Schocken Books, 1968, p. XIII.

Madrid, 1750-1800, de Charles Kany (Berkeley, 1932). Presentar a Goya dentro de una «tradición de la democracia» le hizo más inteligible para los lectores en Inglaterra y los Estados Unidos, y la resonancia de esta imagen explica la publicación de la segunda edición en los Estados Unidos en un año crítico: 1968.

Hoy en día vemos claramente los muchos defectos del libro de Klingender, entre ellos la simplificación de la historia, la identificación de las reformas propuestas por los ilustrados con las aspiraciones del pueblo; la culpabilidad de la manipuladora reina María Luisa en la caída de la monarquía; la interpretación de unos cartones para tapices (pintados para el rey y los príncipes) como representaciones de la agenda progresista de los reformadores en la corte, que Klingender caracterizaba equivocadamente como liberales; y la afirmación de que el pueblo llamó a la convocatoria de las Cortes.³⁹ No obstante, presentar al Goya político abrió paso al tema de Goya y la Ilustración que iba a dominar la identidad de Goya en estudios especializados fuera de España a partir de los años cincuenta.

El rechazo de la imagen del Goya nacionalista y castizo, perpetuado por el Gobierno de España a mediados del siglo, se demuestra por la «amistad» que algunos autores proponían entre Goya y Jovellanos. En el *Boletín de la Real Academia de la Historia* en 1946, el marqués de Lozoya publicó un ensayo sobre «Goya y Jovellanos» en el que subrayó las diferencias entre el artista y el filósofo:

Goya, a pesar de sus veleidades galicanas, fué exclusivamente español en su genio gigantesco tanto como en sus singularidades de carácter y su tipo moral, intelectual y físico, no se concibe sino en la España de su tiempo, Jovellanos es un miembro de esa aristocracia cosmopolita integrada por las minorías directivas de todos los países adscritos a la cultura de Occidente y que formaba una internacional de hombres selectos en constante relación unos con otros.⁴⁰

Según el marqués, «Goya tuvo hacia don Gaspar la admiración apasionada que su rudo carácter campesino le hizo concebir hacia los prohombres de la Academia en los cuales veía cifrados toda la sabiduría, la autoridad y el buen gusto imaginables», mientras que «Jovellanos profesó a Goya un sincero cariño; uno de estos afectos que la ingenuidad infantil del pintor despertaba fácilmente, a pesar de las brusquedades de su carácter». Siguiendo a Beruete en fechar el retrato de Jovellanos por Goya (1798, Museo del Prado) en 1808, y después de

³⁹ KLINGENDER, F. D., *Goya in the Democratic Tradition*, op. cit., pp. 68, 69, 62, 122.

⁴⁰ LOZOYA, Marqués de, «Goya y Jovellanos», *Boletín de la Real Academia de la Historia conmemorativo del bicentenario del nacimiento de don Francisco de Goya*, 1946, pp. 95-96 (95-103).

la vuelta de Jovellanos del destierro, Lozoya vio en este *pensieroso* «el retrato de la generación de intelectuales del tiempo de Carlos IV, en la cual los mejores, ya desengañados, tuvieron el heroísmo de seguir trabajando todavía».⁴¹

Para otros investigadores, las coincidencias entre Goya y Jovellanos (y también con otros escritores de la época) eclipsarían las diferencias de educación y de clase subrayadas por el marqués. En 1949 Sánchez Cantón notó los paralelos entre *Los Caprichos* y las obras de varios escritores, entre ellos Cadalso, Jovellanos y Tomás de Iriarte.⁴² Cinco años más tarde, se publicó en París el estudio de Jean Sarrailh sobre la Ilustración española de la segunda mitad del siglo XVIII, una historia intelectual de la época que introdujo a los ilustrados como eminentemente prácticos, abiertos a ideas que podían mejorar la sociedad española, siempre con el apoyo del Estado.⁴³ Entre 1955 y 1960 salieron varios estudios de la profesora de Lengua y Literatura, Edith Helman —más tarde recopilados en el libro *Goya y Jovellanos*— que proponían influencias o coincidencias entre las imágenes y el vocabulario de Goya y las obras de Moratín padre, Moratín hijo, Cadalso y el padre Isla. Aunque Helman abrió un nuevo terreno de investigación, que influyó en la metodología de Nigel Glendinning en los años sesenta, muchas de sus conclusiones o han sido refutadas u hoy nos parecen, por lo menos, novelescas. Por ejemplo, es poco probable que Goya, en 1772 (habiendo vuelto recientemente de Italia y terminado su fresco en el coreto del Pilar) «no pudo perderse los *Eruditos a la violeta*», que acababa de salir. Es posible que el *Arte de las putas*, de Moratín padre, influyera en las imágenes de prostitución en *Los Caprichos*, pero imaginar que Goya, al llegar a Madrid «mediados los años setenta... pudo incluso haber explorado con la ayuda del manual de Moratín» nos parece inverosímil, si no risible.⁴⁴ La relación propuesta por Helman entre las brujas de Goya y la edición de Moratín del *Auto de fe de Logroño*, ha sido rotundamente refutada por René Andioc, dado que la reedición se publicó en 1811, y *Los Caprichos*, como sabemos, en 1799, una contradicción sorteada por Helman al proponer que Moratín empezó su trabajo en 1797.⁴⁵

Debido a la influencia de Sarrailh, Helman y Glendinning, la relación entre Goya y los ilustrados llegó a aceptarse como un hecho. Pierre Gassier y Juliet

⁴¹ LOZOYA, Marqués de, «Goya y Jovellanos», *op. cit.*, pp. 96, 102, 101.

⁴² SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispano, 1949, pp. 9, 16-17, 22, 24, 34, 39, 44, 45.

⁴³ SARRAILH, J., *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Imprimerie nationale, Librairie Klincksieck, 1954.

⁴⁴ HELMAN, E., *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970, pp. 131, 290.

⁴⁵ ANDIOC, R., *Sobre Goya y Moratín hijo. Goya: letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 259-260.



Fig. 4. *Exposición: Goya and the Spirit of Enlightenment, The Metropolitan Museum of Art, 1989.*

Wilson imaginaban a Goya, a partir de 1781, participando con sus *amigos* «de las nuevas ideas discutidas en las tertulias de los cafés de Madrid. Las conversaciones trataban de economía, agricultura, filosofía, artes mecánicas, y, por supuesto, poesía». Jovellanos, según los autores, era «uno de los mejores amigos de Goya». Estos supuestos amigos, y sobre todo, Moratín, le ayudaron con el «idioma universal», de *Los Caprichos*, porque Goya «no podía ni expresarse bien ni escribir con elegancia —sus cartas lo prueban ampliamente—. Para Gassier y Wilson, los ilustrados eran colaboradores esenciales en *Los Caprichos*.

El estudio del tema de Goya y la Ilustración se colmó en el año del bicentenario de la Revolución francesa, con la exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración*, celebrada en el Museo del Prado, Boston Museum of Fine Arts y el Metropolitan Museum [fig. 4]. La dificultad de defender una interpretación de las obras de Goya a lo largo de su vida con referencia a la Ilustración española, cuya propia existencia es problemática, se desvanece cuando se refiere a su *espíritu*. Así, los autores atribuían el mecenazgo de los duques de Osuna a partir de 1785 a su pasión por ideales progresistas, y proponen que Goya «tenía que haber asistido» a las tertulias de poetas y escritores en su palacio de Madrid. Una

pintura que antes se interpretaba como una alegoría de la historia se convirtió en una alegoría de la proclamación de la Constitución de 1812, no obstante, una laguna de trece años entre el supuesto boceto y la obra final. Más allá de la interpretación de las obras, aprendemos que Goya «probablemente» participó en la tentativa de salvar a Luis XVI en noviembre de 1792, y el éxito de Goya en la corte se debe a sus amigos ilustrados.⁴⁶ De interpretaciones erróneas entramos en un mundo de fantasía, con suposiciones que ni Matheron hubiera imaginado.

Goya y el espíritu de la ilustración se celebró hace treinta años, y con ella termino mi ensayo de tocar algunos temas que han conformado la imagen de Goya. Durante las últimas tres décadas, he confrontado mitos del Goya castizo y pintor realista, de un artista cuya creatividad se despertó solamente a partir de una enfermedad a los 46 años, o un artista, primer pintor de corte, que satirizaba a sus mecenas más importantes, Carlos IV y María Luisa de Parma. Con todos los documentos de Goya y sus coetáneos que se han descubierto y publicado, me fascina cómo todavía tenemos que estar pendientes de aserciones que empiezan con las palabras «seguramente» o «indudablemente», habría visto, leído, asistido, etc. Pero como mientras escribía este ensayo me llegó un artículo cuya autora propone que Goya participaba en círculos masónicos, y que probablemente era francmasón (una tesis que no llega a probar) se ve que la leyenda sigue, y nuevas leyendas nacen.

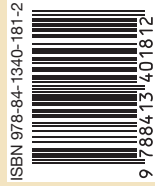
En 2006 ofrecí una conferencia en la Frick Collection en la cual intentaba imaginar a Goya, en Burdeos, repasando su propia vida. Al terminar, Colin Bailey, hoy director de The Morgan Museum and Library y entonces conservador en la Frick, me expresó su envidia por los muchos documentos que tenemos relacionados con la vida de Goya. Me inspiró a volver a reunir documentos relacionados con el artista, y aprender más de los diarios de su época, y de la historia de su era. El resultado es mi biografía *Goya: A Portrait of the Artist*, recientemente publicada por Princeton University Press. Escribiendo en este género, he llegado a mirar las invenciones de Matheron y otros autores con más simpatía. Mónica Bolufer ha descrito el desafío del biógrafo, que también es el desafío del escritor de una monografía, al aproximarse a la cuestión de «¿Quién era el artista?», y compara:

⁴⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., SAYRE, E., *et alii*, *Goya and the Spirit of Enlightenment*, Boston, Museum of Fine Arts, 1989, pp. 40, 167-168, LIX, LXI.

de modo metafórico, al montaje de un puzzle o la reconstrucción de un mosaico cuya forma final desconocemos y muchos de cuyos fragmentos se han perdido, mientras que aquellos existentes ofrecen múltiples combinaciones posibles. Los documentos aportan retazos de información, jirones de vida; datos que solo cobran sentido a partir de la intervención del historiador, quien va hilvanándolos para tejer una narración necesariamente interpretativa.⁴⁷

Tenemos que interpretar, sí, pero a base de documentos, sin prejuicios, no guiados por un deseo de probar una tesis de última moda. Desde luego, al interpretar documentos siempre corremos el riesgo de dar pie a nuevas leyendas: el desafío más importante para el autor que quiere contribuir a la larga biografía o crítica de Goya, es superarlas.

⁴⁷ BOLUFER, M., «Persiguiendo un sujeto esquivo: vida y obra de una escritora del siglo XVIII», en GARCÍA HURTADO, M.-R. (ed.), *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid, Sílex, 2009, pp. 156-157.



El artista, mito y realidad tiene por objeto indagar en la configuración del perfil propio del creador y cómo ha ido evolucionando a lo largo de la historia, atendiendo a los procesos formativos, la proyección social de su figura, la construcción de genio y su posible dimensión novelada, así como a la representación de su imagen y sus mitologemas.

Fiel a su cita bienal, el grupo de investigación de referencia *Vestigium* celebró entre los días 24 y 26 de octubre de 2019 la quinta edición del simposio internacional *Reflexiones sobre el gusto*, como continuación de la línea establecida en las cuatro citas previas –*Reflexiones sobre el gusto, El recurso a lo simbólico, Eros y Thanatos y El tiempo y el arte*–. No suponíamos, ni por asomo, que, en unos meses, nuestra excepcional civilización sufriría el duro varapalo infligido por la pandemia. Por ello, este volumen, pensado para devolver a la sociedad, a través de la investigación, una parte mínima de todo lo que nos ha ofrecido, reviste una importancia especial. Un homenaje a la vida y a la ciencia, y, con ellas, a Gonzalo M. Borrás, primer director del grupo *Vestigium*, a quien todos seguimos añorando.

