

## La exposición de Goya en las colecciones madrileñas

En estos días se puede ver en Madrid una de las exposiciones más importantes del año, y no sólo de las celebradas en España, sino en todo nuestro ámbito: la de «Goya en las colecciones madrileñas», organizada por la Fundación Amigos del Museo del Prado.

Es fácil comprender la importancia de una muestra que reúne cincuenta y dos obras de Goya, casi todas de primerísima fila y que, por otra parte, son de acceso imposible o al menos muy difícil la mayor parte de las veces, por encontrarse en colecciones particulares. Basta que pensemos en la condesa de Chinchón, la duquesa de Alba, la duquesa de Osuna o Maria-nito Goya, el nieto del pintor, para hacernos una idea.

Un acontecimiento de este calibre no es fácil de repetir si pensamos que la mayor parte de las obras se han expuesto en contadas ocasiones en Madrid. El retrato de la condesa de Chinchón, por ejemplo, se pudo ver en 1928, en la exposición organizada por Lafuente Ferrari con motivo del centenario de la muerte de Goya; en 1946, entre los «retratos ejemplares», y, en 1961, en la que se organizó para conmemorar el centenario de la capitalidad. Esa obra maravillosa que es la *Moza dormida* no se ha visto desde

1928, y otro tanto le ocurre a la preciosa «hija» de Celestina que se asoma al balcón con su «madre».

Nuestro siglo, que se abrió con una gran exposición de Goya, ha dedicado en Madrid varias muy importantes a este pintor, y la que ahora comentamos es, sin duda, una de ellas. Y ahí están para atestiguarlo no sólo las gentes que esperan horas para entrar, sino las visitas de historiadores del arte de la talla de Michael Levey, o los vuelos que se organizan desde Estados Unidos para ver al Goya madrileño.

Señalaremos sólo un puñado de exposiciones memorables de pinturas de Goya —sin entrar en su obra gráfica— antes de hablar propiamente de ésta: la de 1900, «Pinturas de Goya», que se celebró en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y fue catalogada por don Elias Tormo. En 1928, en el Museo del Prado, el joven Enrique Lafuente Ferrari organizó y catalogó la «Exposición de pinturas de Goya», al cumplirse cien años de la muerte del pintor. Lafuente, que nunca ha abandonado a Goya a lo largo de su vida —acaba de publicar un libro sobre los dibujos de Goya y anda con otro en preparación—, tiene ahora, en 1983, como él mismo confesaba el día 18 de abril en sus palabras de inauguración, la fortuna y la satisfacción

de volverse a reunir bajo el mismo techo con sus viejos amigos, a muchos de los cuales los presentó él en Madrid entonces, como a la pequeña reina María Luisa.

En 1946, en el segundo centenario del nacimiento del pintor, muchos de los personajes que posaron para Goya figuraron en la exposición de «Retratos ejemplares» del Museo de Arte Moderno; en 1961, en el Gasón del Buen Retiro, Valentín de Sambricio se ocupó de la última exposición importante de Goya celebrada en Madrid antes de la que nos ocupa, con motivo del cuarto centenario de la capitalidad. Naturalmente, cuadros de Goya han figurado en otras muestras destacadas, como la de «Goya y la Constitución», por mencionar sólo una reciente.

La exposición de «Goya en las colecciones madrileñas», que ahora podemos visitar, nos permite una visión bastante completa de la obra del pintor, ya que cuenta con obras comprendidas entre 1770 y 1819, y de distintos géneros: pintura religiosa, histórica, decorativa..., pero sobre todo retratos. Lo que nos permite fundamentalmente la exposición es un encuentro con el Goya retratista, con los hombres y las mujeres de su siglo, en el que él ahondó como no lo había hecho ninguno de sus contemporáneos; y la posibilidad de ver cómo cambió su actitud ante los personajes, los temas y, en definitiva, ante la pintura.

A través de las *pinturas religiosas* podemos conocer distintos momentos en la obra y en la vida de Goya, así como su manera de entender y plasmar la religión. Las más antiguas cronológicamente son los bocetos para los cuadros que le encargaron, ya en 1788, los duques de Osuna para la catedral de Valencia, en honor del antepasado de la duquesa, San Francisco de Borja. Las escenas recogen el momento en

que *El santo se despide de su familia* y *La curación de un endemoniado*. El primero de los bocetos nos muestra la manera que tiene Goya de representar personajes «antiguos», vistiéndoles a la moda de Felipe III, con golilla, aunque la escena tuviese lugar en el reinado de Carlos V. El segundo es la primera incursión de Goya en el mundo oscuro, subconsciente, de monstruos y seres demoníacos, que estarán tan presentes en su obra a partir de su enfermedad de 1792. Social y profesionalmente, Goya, en las fechas en que realiza los bocetos, 1788, está ascendiendo en la Corte, y éste es un encargo importante de una de las familias más influyentes en Madrid.

Años después, acabando el siglo, consagrado como pintor, y ya sordo, realiza el *San Agustín*, en una serie de Padres de la Iglesia. En esta obra hay recuerdos de los que pintó Murillo para la catedral de Sevilla —y que él pudo ver en sus viajes a Andalucía— y también de la escultura del Torrigiano, personaje que le impresionó extraordinariamente, como artista y como hombre, y cuya triste historia le inspiró el dibujo que le representa en la cárcel, con la inscripción «No comas, célebre Torrigiano».

De la misma fecha son los bocetos para la ermita de San Antonio de la Florida, escenas alegres y costumbristas, pobladas de ángeles —o «angelas» como se les ha llamado— tan humanos como el resto de los personajes que se asoman por las barandillas.

Las más emotivas son las tres obras religiosas últimas: *Santa Isabel curando a los enfermos*, *La comunión de San José de Calasanz* y *La oración del huerto*. La primera es una grisalla pintada para decorar —junto con otras cinco encargadas a distintos pintores— el dormitorio de la segunda mujer de Fernando VII, Isabel de Braganza, y

la última obra hecha por Goya como pintor de cámara. Podía haberse esperado un cuadro alegre, dado que se destinaba a la habitación que estrenaría la nueva reina, con motivo de su boda; sin embargo, Goya, que había pintado el mismo tema años antes para la iglesia del Monte-Torrero, de Zaragoza, reduce aquí los medios expresivos al máximo, prescindiendo del color, con una enorme sobriedad que acentúa la profundidad de sentimiento de la obra. Los mismos rostros serios y fervorosos que observan a la santa vuelven a aparecer en *La última comunión de San José de Calasanz*, encargo de los padres de las Escuelas Pías, a los que Goya tenía un cariño especial por haberse educado con ellos en Zaragoza, según cree la tradición. La escena, reducida a lo esencial —una iglesia apenas insinuada, el sacerdote y el santo, un grupo de adultos y otro de niños sorprendentemente serios—, muestra un hondo sentimiento religioso, patente en los rostros y en las manos fervorosamente cruzadas, a las que ha dedicado tanta importancia como elementos expresivos del cuadro. Por último, la pequeña *Oración del huerto*, «lo último que haré ya en Madrid», en palabras de Goya, regalada por el pintor a los escolapios, como un «recuerdo para la comunidad», tras haber cobrado parte del dinero correspondiente a la obra litnerior, y firmada como aquella en 1819, es un boceto genial, hecho con muy escasas pinceladas y casi monocromo, que se basta él solo para demostrar hasta qué punto era falsa la leyenda francesa del Goya ateo.

Decíamos que había cuadros de historia, y el término aquí puede inducir a error, pues los que encontramos como tales en la exposición del Prado —el boceto para *El dos de mayo en la Puerta del Sol*, y las escenas de *Fabri-*

*cación de balas y pólvora*— no pueden ser más opuestos a esa pintura grandilocuente, grande —en tamaño—, aparatosa, gesticulante y poblada de personajes «importantes» que será tan admirada en el siglo xix, especialmente en la segunda mitad. En ninguna de las tres obras de Goya hay protagonistas destacados. En el primer caso son mamelucos y madrileños anónimos enzarzados en la lucha; en los otros dos son los guerrilleros aragoneses, igualmente anónimos, que preparan armas y municiones para el combate, y si sabemos que son aragoneses y que su jefe es el guerrillero Josef Mallén de Ál-mudévar, que fabricó pólvora y balas en la sierra de Tardienta, en los años 1811, 1812 y 1813, es porque nos lo dice la inscripción que se encuentra detrás de los cuadros. Goya, precursor de tantas cosas, nos muestra aquí la guerra vista a través del trabajo cotidiano de unos hombres, dos cuadros de oficios, casi dos escenas costumbristas. Además, las tres obras aluden al hecho que más impresionó y confundió a Goya y a los ilustrados: la guerra traída por unos hombres cuyas ideas compartían en muchas ocasiones y a los que tenían por modelo.

La sala central de la exposición alberga una serie de lienzos, decorativos, junto al retrato de la mujer que los encargó, *La duquesa de Osuna*. Esta dama, culta, refinada, que mantenía una tertulia literaria en su casa, contaba con una magnífica biblioteca y se hacía componer música por Haydn, constituyó uno de los más firmes apoyos de Goya en la Corte. Le encargó cuadros durante más de treinta años, y los que vemos aquí fueron pintados para decorar su casa de campo, el «Capricho», situada en las afueras de Madrid y en el que volcó todo su interés como una aristócrata inglesa. Los temas de los cuadros son semejantes a

los cartones para tapices y fueron realizados en 1787, cuando hacía varios años que el pintor trabajaba en la Real Fábrica. La vida campestre que encontramos en estas obras está amablemente idealizada —aunque también hay espacio para la tragedia— y ante los magníficos fondos de paisaje, damas nobles disfrazadas de majas o de aldeanas —como María Antonieta en *l'ha-meau* de Versalles— se columpian, se caen durante un paseo en burro, siendo recogidas por gentiles abates y caballeros, o se ofrecen flores un momento antes de asustarse por la repentina aparición de un conejo. Son obras optimistas, amables, perfectas para integrarse en el mundo de juego y ficción del rococó, de las que muchas veces se ha dicho que immortalizan hechos ocurridos en las cercanías del «Capricho», y que los personajes son identificables, desde el abate dieciochesco hasta la duquesa de Osuna y el propio Goya.

Un comentario aparte merece una de las joyas de la exposición, la *Moza dormida*, una obra íntima, superior a las majas, y pintada posiblemente —como la espléndida *Joven dormida*, de la National Gallery, de Irlanda, y la muy inferior y anterior en el tiempo de *Una moza, y una vieja*, de esta exposición, dura de factura, bastante envarada y que no resiste la comparación con sus dos compañeras— para unas sobrepuestas de la casa de su amigo Sebastián Martínez, en Cádiz, en la cual Goya pasó parte de su enfermedad. Martínez era un buen coleccionista de obras de arte y tuvo algunos cuadros «de capricho» de Goya, quien le hizo un magnífico retrato.

En relación con estas obras de jóvenes equívocas acompañadas, nos aparece *Celestina y su hija*. El cuadro es estupendo por sus calidades pictóricas y por el sabio contraste entre la juventud en todo su esplendor de la mu-

chacha y la decrepitud de la vieja, e incluso entre la llaneza de la mirada abierta de la «hija» y los ojos cargados de intenciones de Celestina. El tema del balcón fue muy usado por Goya y tuvo gran influencia en la pintura posterior. Manet, que tantas lecciones aprendería de Goya, de Velázquez y de la pintura española, tuvo muy presentes las *Majas "al balcón*, ahora en Nueva York.

Las que acabamos de mencionar no fueron las únicas incursiones de Goya en el campo de la literatura. Hay en la exposición otra muy curiosa, *El Lazarrillo de Tormes*, una obra que fue llevada a Francia a comienzos del pasado siglo, formó parte del Museo Español de Luis Felipe y volvió a España después de casi un siglo de ausencia. Durante mucho tiempo se pensó que la escena representaba *la curación del ganotillo*, y así se designaba el cuadro. Más tarde, la inscripción X-25 (número 25 de los cuadros adjudicados a su hijo Javier en el inventario de 1812) permitió la identificación correcta.

Hay una serie muy interesante de cuadros de pequeño tamaño, que encajan perfectamente en la definición que dio Goya de la pintura en la que había trabajado mientras se reponía de su enfermedad. En una carta enviada en 1793 a Bernardo Iriarte, socio protector de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la que mandaba varias obras para someterlas a su juicio de buen conocedor, antes de presentarlas a la totalidad de los académicos, Goya decía: «Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capri-

cho y la invención no tienen ensanches.» En estos años, cuando le llega la terrible enfermedad, Goya es ya el pintor abrumado por los encargos. Todo el que es importante o cree serlo desea ser pintado por él, que se queja de no tener tiempo para hacer cosas que le diviertan. Así, aprovechará la convalecencia de su enfermedad para empezar a hacer obras más personales, empezando por estos «cuadros de gabinete», que nadie le ha encargado y en los que se siente libre para dejar correr la imaginación. Probablemente, a esta serie de cuadros corresponde *El naufragio* (la «inundación» decían en el siglo xviii), «una de las escenas más dramáticas pintadas por Goya», como se ha dicho; obra plenamente romántica, donde los seres humanos aparecen indefensos ante una naturaleza violenta y hostil, y que ha hecho pensar a muchos en una de las banderas del arte romántico francés, *La balsa de la medusa*, de Géricault.

Los otros dos cuadros, aunque posteriores, *El baile de máscaras*, pintado en torno a 1808, y *La hoguera*, hacia 1812, responderían a esta misma idea. Los dos tienen un mismo protagonista, el fuerte contraste entre la oscuridad del fondo y la luz que irrumpe violentamente, en un caso a través del arco que enmarca la escena y en el otro tras una roca. Los personajes están sugeridos y muchos se pierden en las tinieblas de los fondos. *La hoguera*, además, nos hace pensar en los hombres salvajes de la serie del marqués de la Romana y en los hombres desnudos que luchan en aquel *Corral de locos* que Goya pintaba en 1793, en un estado de ánimo quizá semejante, en un caso por su enfermedad y en el otro por la guerra.

Hay un cuadro en la exposición que ahora nos aparece como una escena alegórica, pero que no se le encargó

como tal. Me refiero a la *Alegoría de la Villa de Madrid*, encargada por el Ayuntamiento de la ciudad como un retrato del rey José. Este cuadro, que es el más accesible de todos por hallarse colgado habitualmente en el Museo Municipal de Madrid, y que ha figurado en la reciente exposición de «Goya y la Constitución», sufrió todos los embates de la política del siglo xix. Pintado el retrato del monarca en 1809, en el óvalo de la derecha fue sustituido sucesivamente, y a medida que los reyes se iban y llegaban, y las Constituciones se abolían o se ponían en vigor, por la palabra *Constitución* en 1812, de nuevo el retrato de José primero en el mismo año, la palabra *Constiución* en 1813, el retrato del «deseado» Fernando VII en 1814, otro retrato de éste, pero de mayor calidad, en 1826, el libro de la Constitución en 1843 y, por último, en 1872, la leyenda «Dos de Mayo», que afortunadamente conserva. Al parecer, el retrato —de cuerpo entero, como corresponde a los reyes— se volvió alegoría, porque el monarca no podía posar para Goya.

Muchas otras personas, sin embargo, posaron para él, y con ellas entramos en el género que constituye el grueso de la exposición: el retrato.

Nos encontramos en estos muros con personajes muy distintos —una reina, varios aristócratas, sobre todo mujeres, y entre ellas las más famosas de Madrid, un primer ministro, un grupo de banqueros, un par de militares, un pintor, un escritor, un cura listo y dado a la sátira, un bordador, un matrimonio de buenos burgueses y un niño—. Personajes distintos y tratados además de una manera muy diferente: con cariño, como su nieto *Marianito*, hijo único de Javier, el único que sobrevivió de los cinco que tuvo con Pepa Bayeu, y al que adoraba

(y aquí no podemos evitar decir una vez más que Goya es uno de los mejores pintores de niños de toda la historia de la pintura); con ternura, como la *Condesa de Chinchón*, María Teresa, la infeliz mujer de Godoy, a la que Goya conocía desde niña de sus estancias en Arenas de San Pedro, en el palacio del infante don Luis, su padre, donde tanto pintó y cazó, y donde empezó a ser de verdad un pintor de categoría; con la cercanía que da la amistad, como a *Meléndez Valdés* o a *Fray Juan*; con indiferencia, como a *Pantaleón Pérez de Nenin*, o con frialdad, como a *María Luisa*.

De 1783 es el pomposo retrato del *Conde de Floridablanca*, una obra en la que Goya puso gran empeño —y eso se nota con sólo mirarla— y grandes esperanzas que se vieron defraudadas. El autor pensaba que el retrato del omnipotente primer ministro podía ser el espaldarazo definitivo de su labor y la llave que le abriera las puertas de la Corte que aún estaban cerradas. Así, se esmeró en demostrar que sabía hacer un cuadro de aparato —y de ahí la disposición teatral de los elementos (el ministro, el cortinaje, el retrato del rey al fondo, la mesa, el reloj, los planos del Canal de Aragón, y hasta la presencia en segundo término del arquitecto)—. Quiso dejar claro también que no era un hombre ignorante, pero hábil con los pinceles, sino un artista que consultaba a Palomino, con lo que esto implica de consideración de la pintura como arte liberal. El mismo se incluyó en el cuadro, en actitud de presentarle una obra que el protagonista ni siquiera se digna mirar. De todo ello, el pintor sólo sacó en claro, según le contaba en una carta a su amigo Zapater, un frío «Goya, ya nos veremos más despacio», que fue el único comentario de Floridablanca. Quizá sacó algo más: la decisión de

abandonar este tipo de retrato grandilocuente, y un tanto adulator, en favor de una presentación mucho más sencilla e inmediata de la persona, con la que consiguió sus mayores aciertos como retratista.

La serie de banqueros, pintada entre 1785 y 1788, por encargo del Banco de San Carlos, a través de Ceán Bermúdez, amigo del pintor, es uno de los primeros trabajos importantes que tiene Goya en Madrid. Los retratos son desiguales y destaca notablemente entre ellos el de José del Toro.

Tenemos ahora la suerte de ver reunidas aquí a las tres mujeres más influyentes del Madrid de Goya: la duquesa de Osuna, la de Alba y la reina María Luisa. Ninguna de las tres podemos decir que fuera una belleza, pero las tres comparten un ademán decidido y una mirada extraordinariamente viva, que nos habla de la inteligencia y del papel rector que las tres, cultas y de gusto, desempeñaron en la Corte en unos años tan críticos como fueron los de fin de siglo. Los tres retratos fueron hechos en distintos momentos, como indican también los trajes, que van desde la moda francesa de la Osuna (1785) a la oriental de María Luisa de los años finales de siglo, siendo el de la duquesa de Alba de 1795. El retrato de la primera es muy temprano, como muestra de la confianza que ya en 1785 la duquesa tenía en Goya, confianza que, como el propio retrato hace patente, el pintor nunca defraudó.

Junto a ellas encontramos otras damas más silenciosas, y en ocasiones francamente desdichadas, como la condesa de Fernán Núñez, casi abandonada por su marido y poco agraciada en el retrato de 1803, o la marquesa de Lazan, encarcelada por conspirar contra la Constitución, o la más encantadora de las mujeres que pintó Goya,

la dulce condesa de Chinchón, a la que antes nos referíamos y a la que pinta esperando un hijo de Godoy, el hombre que la sometía a vejaciones como la que recuerda abatido Jovellanos en sus diarios, una comida en la que se sentaban a ambos lados del príncipe de la Paz la condesa de Chinchón y su amante, Pepita Tudó.

No sólo hay mujeres en esta exposición; aparte de los banqueros, hay una buena galería de caballeros dieciochescos: desde *Carlos III*, ese *hon-néte-home*, como dice Julián Gallego, feo y sin gracia, que cazaría más a gusto sin banda ni condecoraciones, y al que Goya probablemente pintó basándose en algún retrato ajeno; don *Puntalean Pérez de Nenín*, con todos sus arreos militares; el *Duque de San Carlos*, en un boceto estupendo; el jefe de bordadores, don *Juan López de Robredo*, de identidad recientemente descubierta; el *Conde de Fernán Núñez*, ese guapo majo plantado con arrogancia ante el paisaje como si fuera un inglés, hasta el buen comerciante que es *Martín M. de Goicoechea*, consuegro del pintor.

Creo que los retratos más interesantes de Goya son también los más sencillos, aquellos en que el interés se concentra en un rostro, en una mirada, sin manos siquiera —que, como sabemos, encarecían el producto—. En los aquí expuestos quiero destacar dos, que me parecen especialmente modernos por lo cercanos a nosotros que resultan: el de *Juan Antonio Meléndez Val-dés*, el escritor ilustrado, amigo de Goya, de Cadalso y de Moratín, y el de *Fray Juan Fernández de Rojas*, un agustino progresista, amigo también del pintor y al que retrató en otra ocasión. Ninguno de los dos tiene ya nada que ver con los retratos rococó y las

pelucas. Los dos están ahí plantados ante nosotros, sin nada que nos separe de ellos, observándonos con sus ojos penetrantes, interrogándonos.

Por último, tenemos cuatro autorretratos en los que Goya se nos aparece en cuatro momentos distintos de su vida. En el primero, el de la colección Zurgena, de hacia 1775, la obra más antigua de las expuestas, vemos al joven pintor zaragozano, que ha fracasado dos veces en sus aspiraciones a obtener la beca de la Academia de San Fernando, que ha viajado a Italia y aún no ha venido a la Corte. En el segundo, al pintor vestido a la moda —¡nadie vaya a pensar que es un paleta!—, que, desde la penumbra, humildemente, se atreve a enseñar un cuadro al omnipotente primer ministro, que le ignora; es el Goya de 1783, pintor de cámara desde tres años atrás y que aspira a ser un gran artista en la Corte. En el de 1795, el pintor está plantado ante su caballete, a plena luz, como protagonista del cuadro, con un curioso sombrero rodeado de pinchos, en los que, según nos cuenta su hijo Javier, ponía velas para dar los últimos toques a las obras con luz artificial. Goya, que ya ha pasado su enfermedad, es el pintor del rey, mimado por Madrid y solicitado por todos, un poco harto de halagos y que se divierte más haciendo cuadros «de gabinete» que obras de encargo. Por último, en el autorretrato de 1815, vemos a un hombre de sesenta y nueve años, pero no viejo. Todavía le queda vigor para hacer las pinturas negras, algunos de sus mejores retratos y ensayar nuevas técnicas, como la litografía, que dejan paso abiertamente al siglo xix.

M. S. G. F.

\* 1953. Ha trabajado en el catálogo de la exposición «Goya en las colecciones madrileñas».