

FALTA UN GOYA QUE PINTE ESTA PANDEMIA

LA NECESIDAD DE OTRO DEBATE DE ENFOQUE INTERDISCIPLINAR

11 SEPTIEMBRE 2020

GERMAN ESPINOSA MONSU

<https://www.iber-campus.es/falta-un-goya-que-pinte-esta-pandemia--40078.htm>



"Duelo a garrotazos" de Goya, ilustra lo que ha sido España desde finales del s. XVIII

El polifacético autor abre otro debate de enfoque interdisciplinar sobre la necesidad de un Goya que pinte la actual pandemia para la que otros piden auditoría. Esboza antes un perfil del artista que no suele enseñarse en algunos centros, pese a la abundante bibliografía académica española e internacional sobre el alto significado de muchas de sus obras, como "Duelo a garrotazos", elegidas con la libertad personal y profesional debida a la independencia económica de su imparable ascenso social

1.- Los Manuales escolares al uso describen al ilustre aragonés D. Francisco de Goya y Lucientes (1746- 1828) como un personaje un tanto desconcertante. Por un lado, nos lo describen como un pintor costumbrista, madrileño de adopción y castizo, a juzgar y a través de sus más de sesenta cartones confeccionados -a lo largo de diez y siete años (de 1775 a 1792)- para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara de Madrid, creada en 1720 por Felipe V; y, por otro, se nos revela como un personaje hosco, atormentado, agrio, enigmático, casi marginal y, finalmente, sospechoso desde que -en 1792- una inesperada y, al parecer, irreversible sordera, convirtiera su fulgurante currículum en un *"antes y un después"* determinantes y definitivos. Se cierra la breve reseña biográfica de tan grandioso personaje, presentándolo como un *afrancesado ilustrado* - o un *ilustrado afrancesado* - sin aclarar, explicar y justificar si tal hecho es un elogio o un reproche a su personalidad original, impetuosa, deslumbrante, arrolladora y creativa.

2.- Y permanecerán para siempre en nuestra retina de aquellos adolescentes inquietos - representativas de su primera etapa de pintor- obras, cuadros y escenas inmortales como "La merienda a orillas de Manzanares" (1776), "El baile de San Antonio de la Florida" (1777), "La cometa" (1778), "La feria de Madrid", "El columpio", "El juego de la pelota" y "El majo de la guitarra" (1779), "La novillada" y "El muchacho del pájaro"(1780), "Los pobres en la fuente" (1786), "El albañil herido" (1787), "La pradera de San Isidro" (1788), "La gallina ciega" (1789), "La boda" y "El pelele" (1792), todas propias de un ambiente madrileño alegre y divertido.

Y de la segunda etapa -tras su sordera iniciada en 1792- "Los caprichos" (editados en 1799), "Los desastres de la guerra" (1810-1815), "La tauromaquia" (1816), "Los disparates" (1816-

1824) y sus "Pinturas negras" destinadas a decorar los muros de su casa, la llamada "Quinta del sordo", a orillas del Manzanares (1819-1823). Y quedarían sin explicación racional suficiente, al tratarse de obras salidas de la paleta de un sordo aparentemente irrecuperable, sus obras de gran formato e inmortales como "La familia de Carlos IV" (1800-1801), "La carga de los mamelucos" y "Los fusilamientos del dos de mayo" ambos de 1814.

3.- La pintura religiosa de Goya -con excepción de los frescos de San Antonio de la Florida (1789 y año de la Revolución francesa), y mandados pintar por Carlos IV, apenas son mencionados en los Manuales escolares a pesar de que representan un grupo importante de intervenciones (más de veinte) a lo largo de toda su vida (desde 1762 a 1823) y que, cronológicamente, se relacionan: en la iglesia parroquial de Fuendetodos y con tan sólo diez y seis años (1762); en la basílica del Pilar (1771 primero y 1780 después); en la Cartuja de "Aula Dei" de Zaragoza (1774); ante la Real Academia de San Fernando de Madrid con su extraordinario "Cristo crucificado" pintado como prueba de su maestría y certificado de ingreso (1780); en San Francisco el Grande de Madrid (1781-1783); para el Colegio Universitario de Calatrava de Salamanca (1787); para el convento de Sta. Ana de Valladolid (1787); para la capilla del Duque de Medinaceli de Madrid (1787); para la capilla de los Duques de Osuna en Valencia (1788); para la catedral de Toledo (1789); para el Oratorio de la Sta. Cueva de Cádiz (1792 al 1804); para la parroquia de Chinchón de Madrid (1812); para la catedral de Sevilla (1817) y para las Escuelas Pías de Madrid con sus incomparables obras "La oración en el huerto" y "La última comunión de San José de Calasanz" de insuperable misticismo (1819), entre otras muchas.

4.- El ingreso de Goya en la Real Academia de San Fernando en 1780 -justo un año después de la muerte de Rafael Mengs (1779) pintor de cámara de Carlos III, aportando como trabajo "fin de Grado" su academicista y neoclásico "Cristo crucificado"- supuso el respaldo académico e institucional a su trabajo de pintor y el paso de la mera condición social de artesano a la de artista y maestro de reconocido prestigio profesional, adquiridos tras el paso por una Institución de Enseñanza Superior y reglada como lo era la Academia de Madrid.

De 1781 a 1783 Goya interrumpió los cartones para tapices y se entregó en cuerpo y alma a la decoración de San Francisco el Grande de Madrid: lo que le granjeó fama, prestigio y relaciones sociales de alto nivel que desembocaron en su nombramiento -en 1785- como Director del Departamento de Pintura de la Academia de San Fernando; en 1786, pintor de Cámara del Rey Carlos III; y ya, más tarde y en 1799, primer pintor de Cámara con Carlos IV. Y es, a partir de ahí, donde y cuando se inició el imparable ascenso social de Goya y que, con el tiempo, constituirá la base económica de su independencia personal y profesional.

Goya retomará sus trabajos en la Real Fábrica de Tapices en 1786 con "Los pobres en la fuente" y concluiría este tipo de trabajos en 1792 -tras su sordera- con los cartones "La boda" y "El pelele": fin de una etapa. Carlos IV y María Luisa ya llevaban cuatro años reinando en España, tras la muerte de Carlos III (1788), y con sus aposentos privados perfectamente decorados con escenas populares y madrileñas.

5.- Como justificación y prueba de lo dicho (su imparable ascenso social, económico y profesional) sólo es preciso leer un párrafo de la carta que Goya envió a su amigo Martín Zapater en 1786 y que, adaptado al lenguaje coloquial de hoy, le dice: *"Mi querido amigo: me he organizado la vida de un modo envidiable. Ya no pinto en exclusiva para nadie. El que quiera algo mío tiene que buscarme. De esta forma, yo me hago desear más; y si el que me busca no es un personaje muy elevado y de categoría -o no media un amigo- ya no trabajo nada para nadie"*.

Ante su caballete y su deslumbrante paleta desfilaron: 1/ personajes de la Familia Real (de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII) en cuadros y retratos inmortales como "La familia de Carlos IV" (1800-1801) entre otros muchos; 2/ Los Grandes de España: duques y duquesas, marqueses y marquesas, condes y condesas: los Alba, los Osuna, los Sta. Cruz; y 3/ Altos funcionarios del Estado (Floridablanca, Jovellanos, Godoy), Consejeros del recién creado Banco Nacional de San Carlos (1782) y actual Banco de España (Cabarrús, Ceam Bermúdez), Generales del Ejército (Urrutia y Palafox) y otros de allegados y amigos.

Cronológicamente, los retratos de Goya son obras que transcurren desde 1784 con “La familia del Infante Don Luis”, la más temprana, hasta 1814 con el retrato de Fernando VII como Generalísimo: última y desgraciada etapa de Goya en Palacio como pintor de cámara.

6.- Hasta aquí, toda la obra expuesta (cartones, pintura religiosa y retratos) pueden y deberían catalogarse y clasificarse como obras de encargo por parte de los principales clientes, agentes y protagonistas del Antiguo Régimen (Reyes, nobles e Iglesia). Y lo que sigue después –o se superpone como acontece en todos los procesos de cambio histórico- es otra muy distinta: es pintura que Goya definía como pintura “de gabinete” y no sujeta a encargo previo alguno. Ya en 1779, Goya se quejaba ante su amigo Bernardo Iriarte: “Para ocupar la imaginación mortificada por la meditación sobre mis males...me he puesto a pintar un conjunto de cuadros de gabinete en los que he conseguido dar lugar a la observación de lo real y que, generalmente, está ausente en las obras de encargo en las que el capricho y la invención no pueden desarrollarse”.

Los dibujos, grabados y pinturas “de gabinete” –como él las llamaba- no son otra cosa que una manifestación y expresión personal, original y hasta desconcertante del mundo real en el que Goya vivió y se expresó con entera libertad: sin someterse a los temas que sus clientes institucionales y políticos le prescribían ni a la “preceptiva” estética que la Real Academia de San Fernando le imponía (el neoclasicismo al uso, moda y propio de la época). Es decir, Goya se independizó, de manera progresiva, tanto personal como económica, social y profesionalmente; mostrándose –desde el punto de vista ideológico- como un “disconforme” con el Régimen del Despotismo ilustrado: el que cabalga entre las postrimerías del s. XVIII y primer cuarto del XIX. O, por decirlo de forma más radical y expresiva: como un librepensador ilustrado que ya no admitía tuteladas arbitrarias e impuestas bajo premisas filosóficas e ideológicamente superadas.

7.- La emancipación profesional de Goya no sólo se advierte en la libre elección de los temas a pintar, y al margen de los encargos, sino que se amplía mediante la ruptura con toda la “preceptiva y prescriptiva estética” promovida e impuesta por la Academia de San Fernando, que establecía –de manera imperativa- la metodología a seguir para la formación de sus alumnos como para la acreditación y homologación del Título de pintor profesional reconocido y protegido por el Rey.

A principios de 1792, y con ocasión de una consulta evacuada a los profesores de pintura por parte del Director –por entonces, Francisco Bayeu (1734-1795)- acerca de la forma de encarar la Enseñanza de la Pintura en el centro, Goya expuso por escrito su posición acerca de los cambios que dicha Enseñanza debía acometer a la mayor brevedad. El texto contraponía la exigencia de libertad de invención y ejercicio del alumno pintor frente a la sujeción, opresión, poder despótico y servilismo propiciados por la Academia hasta entonces; convirtiendo su escrito en todo un alegato por la libertad artística cercenada por una Institución –la Academia- convertida en el paradigma y modelo del sistema férreamente jerárquico y opresivo de la sociedad del Antiguo Régimen, fijando Goya con ello su clara y determinante posición política frente al Despotismo Ilustrado de los Borbones en las postrimerías del s. XVIII y primer tercio del XIX.

Pero la libertad que Goya reclamó no sólo se advertía y refería a cuestiones temáticas y de estilo pictóricos sino que la ampliaba a la elección de materiales, soportes y técnicas pictóricas hasta entonces desconocidas y nunca usadas en las pinturas de encargo: el grabado en papel aplicando el agua fuerte, el agua tinta, la punta seca y la litografía. Soportes y técnicas más favorables para la expresión estética de la realidad social que a diario y a Goya le interpelaba. Nuevas técnicas que no sólo permitían la reproducción de copias y, por tanto, su difusión pública entre la nueva burguesía emergente sino también colocarlas en el circuito comercial para su venta al público: nueva forma de ejercer –en libertad- su profesión de pintor.

8.- El conjunto de obras (principalmente grabados) que salieron del taller de Goya es de todos conocido y, por lo general, se citan en los Manuales escolares: 1/ “Los Caprichos” (1799): conjunto de 80 grabados; 2/ “Los desastres de la guerra” (1810-1815): conjunto de 82 grabados; 3/ La “Tauromaquia” (1816): conjunto de 33 grabados; y 4/ “Los Disparates” (1816-

1824): conjunto de 22 grabados y realizados poco antes de abandonar España camino del exilio francés (Burdeos).

Sólo por citar y glosar el primer grupo de grabados -“Los Caprichos”-, en 1799 (¡qué casualidad!) y el mismo año en que Goya pintaba por encargo Real a “Carlos IV en traje de cazador”, a “María Luisa con mantilla madrileña” y también a “María Luisa a caballo”, el pintor aragonés presentaba al público y ponía a la venta su primera colección.

Las primeras críticas de Goya, y a través de estos grabados, las dirige. 1/ contra la dominación y explotación física de los campesinos, representados por burros, por parte de los nobles montados sobre ellos: representación de la opresión social a la que los tienen sometidos. 2/ No se salva el clero como agente embaucador, prepotente y autoritario e instrumento social de dominación espiritual sobre el pueblo ignorante y supersticioso representado por beatas arrodilladas rezando el rosario. 3/ Especialmente incisiva, elocuente y cáustica es la crítica de Goya hacia la Inquisición -y de la que fue víctima- representando todo el proceso inquisitorial desde el Acta de acusación hasta el cortejo multitudinario que acompañaba al reo hasta la hoguera. 4/ Denuncias contra la violencia proveniente de la justicia civil y de los padres contra sus hijos. 5/ Críticas despiadadas contra los matrimonios forzados, indisolubles (“¿no hay quien nos desate?”, comenta un grabado) o desiguales en edad o posición social. Etc.

La estructura comunicativa del lenguaje gráfico y satírico utilizado por Goya en sus “Caprichos” para materializar su crítica social a través del grabado es el propio de un permanente y constante escenario carnalesco (forma de contestación contra la autoridad) donde abundan los disfraces, los refranes populares alusivos pero nunca totalmente explícitos, los personajes sometidos a crítica representados por burros, monos, papagayos, ratas y monstruos mitad humanos mitad animales): con razón, Goya los denominó “Caprichos”.

Sólo en apariencia, ocurrencias o divertimentos porque su finalidad subyacente no era otra que la de entender el Arte gráfico como objeto o instrumento pedagógico a través del intento por conferir a las imágenes un sentido y significado que explicitase su intencionalidad correctora y moral de la sociedad. Frente a la pintura de encargo, abstraída de la realidad, los grabados de Goya se contraponen dialéctica y contradictoriamente como factura y obra personal, realista y crítica de la sociedad concreta en la que vivió.

9.- Por mucho que algunos críticos del Arte han intentado establecer una continuidad armónica y evolutiva entre las obras “de encargo” por parte de Reyes, nobles e Iglesia y los “aguafuertes” de todos sus grabados, la sima que los separa es infranqueable: lo es por el temario escogido y el programa iconográfico y antagónico que representan pero -sobre todo- por su versatilidad técnica, por el público al que la obra va destinada y por su finalidad moralmente subversiva y -a la postre- corrosiva de los fundamentos políticos del Antiguo Régimen.

Porque, frente al costumbrismo nacionalista español (esencia del carácter nacional) que los cartones para tapices parecieron atribuir a Goya, y caracterizado por el individualismo, indisciplina, apasionamiento e impulsividad de los españoles y escenográficamente acompañado de toros, mantillas, abanicos, tricornos, ropa de seda, majos y majas, el realismo crítico de todos sus grabados resitúa al pintor en las antípodas del falso “casticismo” propugnado por el programa de tapices destinado a decorar los aposentos Reales de El Pardo o El Escorial para solaz de los príncipes Carlos y María Luisa.

Y lo deslegitima porque ello comportaría adelgazar y dejar sin sustancia la fuerza ideológica de la Ilustración y de la que Goya es un indudable, aunque crítico representante; pero que, ante los representantes de la sociedad estamental del s. XVIII español, nunca dejaría de ser una moda entre cómica, extraña y pasajera.

De esta forma, lo “goyesco” se empleó -entonces y por parte de los herederos del Antiguo Régimen- para designar un s. XVIII desprovisto de ideología y cargado de casticismo y costumbrismo nacionalista-español en el peor sentido de la palabra y para los que el s. XVIII español es el más antiespañol de todos los siglos; y lo es, por volteriano, creando -de esta forma- una imagen parcial del período que deja fuera a liberales y afrancesados como Goya;

dando, con ello, los primeros pasos y abriendo el camino a lo que ya más tarde Unamuno, Ortega, Maeztu, Baroja, Azorín y Machado coincidirían en llamar “las dos Españas”. “Dos Españas” que, para el Arte y la Historia levantaron Acta, en pintura incomparable, Solana y Zuloaga y, en parte, herederos de Goya.

10.-Porque los portavoces del Pensamiento Reaccionario Español fueron todos coincidentes al afirmar que el s. XVIII fue el siglo más antiespañol jamás conocido. Y lo era, según ellos, porque socavaba –mediante el proceso diluyente de la Razón- las bases teológicas que sustentaban el origen divino del poder del Monarca y su forma de ejercicio.

Contra quienes –y desde la Revolución de Cromwell (1648)- defendían el derecho de la burguesía emergente europea a reducir a discusión racional y parlamentaria las decisiones políticas previamente acordadas por el poder absoluto del Monarca, el movimiento reaccionario lo consideraba un desafío intolerable al que no sólo no contraponía ningún argumento racional sino que ponía en circulación el mito de la existencia de una conspiración dirigida a destruir la Fe, instaurar el inmundo libertinaje, hacer prevalecer el satánico ideal de la Libertad, disminuir –mediante continuas reformas- el poder absoluto de la Monarquía (incluyendo a la Iglesia y al Papado); y todo ello, dentro de un proyecto masónico europeo cuya finalidad no era otra que borrar las diferencias entre las clases sociales atacando, de este modo, el orden natural querido por Dios.

La lista de los defensores de la intolerancia política en defensa de la “Santa España” es casi interminable. Sólo cito a diez de los apologetas de finales del s. XVIII y coetáneos de Goya aunque –algunos- muy leídos en la primera etapa franquista:: 1/ Fray Fernando de Zeballos y su obra “Falsa Filosofía” (1776); 2/ El Padre Rodríguez y su “Filoteo” (1776); 3/ Pérez y López con su “Discurso preliminar” (1785); 4/ El Padre Alvarado o “el filósofo rancio” con sus “Cartas aristotélicas” (1786); 5/ Juan Pablo Forner y sus “Discursos filosóficos sobre el hombre” (1787); 6/ Lorenzo de Hervás y Panduro con su “Historia de la vida del hombre” (1789); 7/ Vila y Camps y su libro “El vasallo instruido en las principales obligaciones que debe a su legítimo soberano” (1792); 8/ Joaquín Lorenzo de Villanueva con su obra “Catecismo del Estado” (1793); 9/ Fray Diego de Cádiz y su famoso alegato contra los franceses “El soldado católico en la guerra religiosa” (1794); y 10/ Vicente Fernández Valcarce y su obra “Desengaños filosóficos” (1797). No se citan los muy numerosos de principios del s.XIX tras las Cortes de Cádiz (1812) y la Restauración absolutista de Fernando VII (1814) por coincidir con la última etapa de la vida de Goya.

11.- Goya fue testigo –al final de su vida- del irreductible e inevitable enfrentamiento entre españoles. Enfrentamiento que daría lugar a tres guerras civiles en el s. XIX (1833-1840, 1846-1849, 1872-1876) y otra, aún más sangrienta, en el XX (1936-1939) y a las que siguieron las mundiales de 1914-1917 y 1939-1945.

a/ Goya, presagiando el desastre y en pleno Trienio Liberal (1820-1823) tras el alzamiento militar del coronel Rafael del Riego contra Fernando VII en Cabezas de San Juan (Sevilla), se retiró a su finca, a orillas del río Manzanares, recién comprada a un sordo y propietario Pedro Marcelino Blanco. En sus paredes, y directamente sobre el frágil yeso, Goya pintó al óleo 14 obras murales entre 1819 y 1823 abandonando la casa en 1824 camino del exilio tras la vuelta al poder de Fernando VII en 1814 –aboliendo la Constitución de 1812- y la persecución a la que sometió después tanto a liberales como a afrancesados.

De entre todas las denominadas “pinturas negras” sobresalen dos por cuanto representan el significado del conflicto que la situación política evidencia: “Saturno devorando a sus hijos” y “Duelo a garrotazos” y que, con sólo designarlos, muestran y dramáticamente denuncian la irreductible terquedad de los españoles hacia el reiterado, periódico y violento enfrentamiento por razones estrictamente ideológicas, religiosas, territoriales, culturales y –a la postre- políticas.

b/ Justo dos siglos después de aquellas “pinturas negras” de Goya –y entre marzo y junio de 2020- más de 20.000 ancianos, residentes de las cerca de 3.457 instituciones sociales de toda España en las que vivían, perdieron la vida a causa de la pandemia producida por el Covid 19.

El conjunto de concausas que contribuyeron a este desastre sanitario (concentración y proximidad en un mismo espacio común de personas mayores con patologías previas, ausencia de una infraestructura sanitaria mínima previa, escasa cultura de la prevención ante el contagio, el constante trasiego de familiares y visitantes, el alto absentismo y rotación del personal, su escasa por no decir nula formación sanitaria, la ausencia de material de protección tanto para el personal como para los propios residentes y el confinamiento obligado ante el colapso de las instituciones hospitalarias y otras) convirtieron en poco tiempo estas instituciones sociales en escenarios dantescos, terribles e inenarrables a juicio de la Sociedad Española de Salud Pública y Administración Sanitaria (SESPA). Causa de la muerte: la asfixia.

Pero frente a la asfixia pulmonar, se implantó la asfixia informativa y el pacto del silencio por parte de la Prensa, Radio y Televisión y que impidió contemplar ni una sola imagen de la tragedia: ninguna estampa, ningún grabado, ninguna tela, ninguna escena, ningún mural (al óleo o al fresco), ningún cartón para un tapiz; tampoco ninguna foto, ningún reportaje, ninguna entrevista grabada a familiares o sanitarios; tampoco ninguna "pintura negra" en la pared blanca de un garaje, de una buhardilla, de un trastero; tampoco ningún graffiti en las tapias de cualquier descampado de los famosos grafiteros madrileños Boa Mistura, Borondo, Anna Taratiel, Zosen o Suso33; tampoco unos fragmentos de cualquier Requiem coral (de Mozart, Berlioz, Brahms o Verdi) que nos hiciera contener las lágrimas.

12.- Ciertamente, las Vanguardias estéticas que surgieron tras la IIª Guerra Mundial dieron paso a la pintura modernista (que no, moderna) orientada hacia la abstracción, abdicando y renunciando con ello a representar la realidad social en sus propios términos y convirtiendo – más bien, travistiendo- el Arte en un Arte para los artistas, marchantes y galeristas; y a la antigua Academia de Fernando VI en un club restringido y reservado y en el que unos pocos decide quién sí y quién no es artista y-sobre todo- cuál es su caché y cotización en el privadísimo mercado del Arte.

De esta forma, el Arte modernista – o "modernitario", como llegó a adjetivarlo **Antonio García Trevijano** en su libro *"El ateísmo estético. Arte del s. XX"* (2007), se ha incapacitado voluntariamente para denunciar lo real en su versión irracional y, a la vez, trágica; y ello, en contraposición a lo que hicieron sus antecesores ilustrados del s. XVIII; renunciando a la crítica social, haciendo retroceder su oficio -el de pintor- al nivel de un artesano y abdicando de su función crítica orientada a convertir sus obras en vehículos perennes de transformación moral de la sociedad como sí hizo Goya en su tiempo.

Con la lucidez y determinación que lo caracterizaba y replicando -tanto en el tema como en el tiempo- a Ortega y Gasset en su famoso libro "La deshumanización del Arte" (1925), Trevijano sentenció y dejó escrito: *"El ateísmo estético produce esa pandemia moral que, en el espacio público, se llama telebasura, mantiene a millones de votantes del corrompido Régimen estatal en tal estado de insensibilidad moral, brutalidad en el gusto y degradación cultural que hace quimérica, bajo el Estado de Partidos, la esperanza en el progreso ético o estético de la sociedad española"*.

En España, falta un Goya. Un Goya contemporáneo que legue para la Historia y la nueva juventud española una escena –sólo una escena- en la que un anciano que nació en plena Guerra civil de 1936-1939, o justo tras ella, muere asfixiado, confinado y abandonado a su suerte sin familiar alguno que le despida y consuele. Un anciano –entre miles- que, con su trabajo, esfuerzo y privaciones sin límites levantó a una España arruinada y enfrentada entre hermanos. El tema no le fue ajeno al propio Goya. También él pintó un óleo sobre hojalata – desconocido para muchos- titulado "Corral de infectados" (1808-1810). Hoy lo llamaría... "Residencia de ancianos asfixiados". Falta un Goya.

German Espinosa Monsu, licenciado en Ciencias Políticas y Económicas, Sociales y Ciencias de la Educación, con Premio extraordinario fin de Carrera 6 de octubre de 2020

Pozuelo de Alarcón, a 11 de Septiembre de 2020.