Controversias en torno a unos temas de Goya

Marie Llado

La importancia de los Cartones pintados para la Real Fábrica de Santa Bárbara; la novedad de las series de aguafuertes, los Caprichos con las Asnerías; los Desastres de la Guerra o la Tauromaquia; el realismo de sus retratos de nobles o ilustres, centrados alrededor de la *Familia de Carlos IV*, y la sorpresa técnica y temática de las *Pinturas negras*, pasando por sus grandes composiciones históricas y costumbristas, han hecho olvidar o, por lo menos, minimizar, los conjuntos religiosos de Goya que componen una colección de más de 20 grandes temas abarcando un periodo que va desde 1762 hasta 1823, poco tiempo antes de su muerte.

En esa época, el tema religioso, fruto de un encargo, parecía no admitir interpretación personal; el artista hacía lo que se le decía quitándole toda posibilidad de exteriorizar su yo. El mismo Goya escribe, en 1779, a 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 que, generalmente, está ausente en las obras de encargo, en las que el capricho y la invención no pueden desarrollarse». Aunque el juicio es para los cuadros de gabinete, su observación vale para los cuadros religiosos.

El descubrimiento de Goya por los franceses en el siglo XIX (Baudelaire o Théophile Gautier) se centró en lo *extra-ordinario* (fuera de lo corriente). Pocos artistas hasta entonces se habían atrevido a convertir lo feo en obra de arte; es lo que se ha dado en llamar «la antipintura». Buena prueba de ello la tenemos en los comentarios periodísticos hechos, incluso en 1855, 1867 y 1878, a las obras presentadas en las exposiciones universales de París. En dichos comentarios el tema religioso o heroico daba a la composición —lección moral— la máxima aprobación. De ahí el rechazo sistemático de los temas impresionistas.

Goya plantea problemas a los críticos e historiadores de Arte. Su genio salta a la vista de entendidos e ignorantes. Nacen explicaciones, se desarrollan éstas y se multiplican. Surgen leyendas, intentos de comprensión, y las mismas temáticas de las pinturas se transforman en elementos de vida del pintor.

Se denuncian, por otra parte, los errores de esos críticos, pero todos, unánimemente, están de acuerdo para calificar de genio al «monstruo de la naturaleza».

El tema religioso es poco interesante para conocer al artista. Es tema vulgar; vulgar en el sentido de corriente. Así lo califica, por ejemplo, Ortega y Gasset.

Todos los artistas pintan para los clientes religiosos y todos son capaces de hacerlo. Lo original en Goya está en «lo fuera de lo corriente». Quizás, por esta razón, los críticos no se han dedicado suficientemente a estudiar seria y profundamente estas composiciones que no dejan, en efecto, de plantear problemas.

Centro Virtual Cervantes

Se contradicen esos críticos de Arte; unas veces en sus propios juicios (sin darse cuenta o dándose cuenta, pero sin llegar a una explicación satisfactoria) y se contradicen otras veces entre ellos.

Eso es lo interesante y es, precisamente, lo que intentaré analizar en este estudio.

En 1762 Goya tiene 16 años cuando recibe el encargo de pintar para la iglesia parroquial de Fuendetodos, en un armario relicario, la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago.*

Desgraciadamente para el historiador del Arte, la contienda de 1936 destruyó esta obra que para siempre faltará como primer eslabón de una serie.

En las reproducciones que nos quedan no podemos dejar de admirar la originalidad de la composición, el escorzo de la figura del apóstol de espaldas al espectador, estudio realista del ropaje y de la anatomía, contrastando todo con una búsqueda de misticismo, en la parte superior, recuerdo del Greco.

La obra pasa desapercibida; los críticos no se detienen en analizarla: en muy pocos documentos sobre el pintor se halla su reproducción.

Sánchez Cantón en su *Historia del Arte,* dedicada a nuestro artista, ni siquiera menciona este encargo. Tampoco lo encontramos ni en Ortega ni en Pierre Gassier. Lo citan, en cambio, Margherita Abbruzzese, José Gudiol y otros.

De su estancia en Italia, en 1771, Goya trajo la técnica del fresco. Técnica que pide rapidez de ejecución y que Goya adoptará hasta el final de su vida; sin necesidad de un dibujo previo, es la manera que Lafuente Ferrari llama «bocetismo». Opuesto éste al acedemismo en boga, será objeto de desorientación para los críticos.

«Su trato con Bayeu —nos dice Margherita Abbruzzese[1]— le condiciona durante largo tiempo con un cierto conformismo», pero añade enseguida «no obstante, en las obras juveniles se revela una agilidad formal y una despreocupación de la técnica por completo inexistente en Bayeu».

El adejtivo «conformista» aplicado a las pinturas de Goya no parece admitir oposición. Así lo atribuye la autora a toda la pintura sacra anterior a los frescos de *San Antonio de la Florida,* de 1798. Pero, en la segunda parte de su frase, tanto «la agilidad formal» como «la despreocupación de la técnica» aplicadas a las primeras pinturas de tema religioso apartan completamente a Goya de Bayeu oponiéndole el conformismo que afirma antes.

Seguiremos un orden cronológico para el análisis que nos hemos propuesto de las principales composiciones sobre el tema.

Después del relicario de Fuendetodos pinta Goya una *Sagrada Familia* en 1771 y, el mismo año, se le encarga la decoración del coreto de la basílica del Pilar de Zaragoza; son los frescos de la *Adoración del Nombre de Dios.*

En 1774 pinta las 11 composiciones de la cartuja del *Aula Dei,* de las que quedan siete; y en 1780 presenta su *Cristo crucificado,* que le permite entrar en la Academia de San Fernando.

Si, en esas primeras obras, la autora citada descubre ya «una oposición a cualquier procedimiento tradicional»[2], otros críticos, entre ellos Ortega y Gasset, juzgan esas primeras obras como vulgares[3]. Otros se pronuncian por la importancia del tema dejando de lado la técnica. Tal es el caso de Sánchez Cantón, por ejemplo. Contradicciones que encontramos en el juicio sobre las composiciones de la cartuja del *Aula Dei.* Pierre Gassier reconoce, al hablar de esos frescos, que ya se pueden percibir en ellos las cualidades que van a desple-

[1] MARGHERITA ABBRUZZESE: *Goya.* Ed. Toray S.A., 1967, p.21.
[2] MARGHERITA ABBRUZZESE: *Op. cit.,* p. 22.
[3] ORTEGA y GASSET: *Goya.* Col. Austral, Espasa-Calpe, 1963, p. 39.

Centro Virtual Cervantes

garse en los cartones (en realidad, no son frescos, sino pinturas al óleo aplicadas directamente a la pared); pero «se han relegado a un olvido excesivo —dice este autor—. Cuando se entra en la iglesia del Aula Dei se asombra uno de encontrar estas dimensiones imponentes formando un ciclo completo dedicado a la vida de la Virgen... La impresión es extraordinaria. Goya adopta un estilo completamente nuevo... La obra es única en su aspecto monumental»[4].

En estas primeras composiciones realizadas antes de la entrada del pintor en Madrid se plantea ya el problema que Ortega y Gasset, aplicándolo a Goya, sitúa al nivel de «afinidad de una persona con el tema»[5].

Esta afinidad, que en el caso que nos ocupa significa religiosidad, la recoge también Sánchez Cantón refiriéndose a las composiciones de Zaragoza: «En la profanidad de las figuras angélicas y en la busca de ejemplares para los asuntos devotos apunta ya uno de los problemas de la personalidad de Goya: el de su religiosidad»[6].

Para Ortega no hay afinidad entre el pintor y el tema, para Sánchez Cantón, sí.

Sin embargo, el tema de la composición me parece menos interesante que la manera de tratarlo. En muchos casos el mismo Goya nos dará testimonio de ello. Será, pues, más interesante analizar la factura empleada en la expresión de los personajes u objetos; los colores o las pinceladas.

El problema que Sánchez Cantón vislumbra en «la profanidad de las figuras angélicas», por ejemplo, no tiene por qué existir ya que podemos ver en el «profanus», libertad del artista para representar los espíritus bajo forma de figuras, que forzosamente serán corpóreas, humanas. Llegando a ser femeninas como veremos.

Más interesante me parece la opinión de José Gudiol cuando habla de la técnica de Goya al referirse a esos mismos óleos de la Cartuja del *Aula Dei*: «Amplias con figuras solemnes de ostentosos y holgados ropajes... tan distantes de las de la bóveda del coreto que se hace difícil creerlas de años tan cercanos entre sí», y añade: «¿Estaremos ante el primero de los cambios desconcertantes en el arte de Goya?»[7]

Es una crítica positiva para dichas pinturas. La vulgaridad denunciada por Ortega no puede aplicarse a esta obra. No descubrimos en ellas, aunque quisiéramos, ni un ápice de vulgaridad. La originalidad de la técnica se destaca del tema ya que, únicamente la composición —que es clásica, influencia de italianos y franceses— no podría descubrirnos a un futuro genio.

En 1773 está en Madrid donde había contraído matrimonio con Josefa Bayeu. Sabemos que el trabajo en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara le da ocasión de interpretar los encargos de manera personal y presentarse en 1780 al concurso de entrada a la Academia de San Fernando con su *Cristo crucificado*. El tema es impuesto; en él revela Goya, según Margherita Abbruzzese, «su voluntad de adaptarse al gusto académico por un dibujo y modelado —excepcionales en él, pues ya sabemos que dibujaba poco—, pero en el que, por su forma de tratar la cabeza del Cristo con pinceladas rapidísimas, se salva el artista del compromiso estético obligado»[8].

Se opone a esta crítica positiva, lo que dice Antonina Valentin: «No se desprende de este cuerpo afeminado, con superficies blandas y sin relieve, ninguna emoción. ¡Esa cabeza incli-

---

[4] PIERRE GASSIER: *Goya, témoin de son temps*, Office du livre, Fribourg (Suisse), 1983, pp. 49-50. Las traducciones castellanas de Pierre Gassier y A. Valentin son de la autora del artículo.

[5] ORTEGA y GASSET: *Op. cit., p. 39.*

[6] SÁNCHEZ CANTÓN: *Ars Hispaniae*, Sol. Vol. XVII, Ed. Plus Ultra, 1965, p. 338.

[7] J. GUDIOL citado por SÁNCHEZ CANTÓN: *Op. cit.*, p. 338.

[8] MARGHERITA ABBRUZZESE: *Op. cit.*, p. 6.

Centro Virtual Cervantes

nada hacia atrás! ¡esta boca abierta que expira en hermosura!»[9] Antonina Valentin busca emoción en el Cristo y al no encontrarla lo califca de «molesto ejemplo del arte nuevo».

Goya juega aquí con dos cuerdas: por una parte la composición tiene que ser académica —lo que es imprescindible para obtener el premio— y por otra parte, la manera de tratarlo le tiene que atraer la aprobación del tribunal. Se decide éste, quizás sin darse cuenta de la amplitud de su juicio. Pocos biógrafos de Goya le dedican a esta pintura algunas líneas. Es una de las obras académicas que más han contribuido a juzgar los temas sacros de Goya como vulgares.

El mismo año recibe el encargo de participar en la decoración de la basílica del Pilar de Zaragoza. El trabajo, de cierta importancia, tenían que realizarlo varios artistas. Francisco Bayeu dirigía la obra, pero no admitía «caprichos» en la interpretación. Las divergencias surgidas entre suegro y yerno ocupan un lugar preponderante en los juicios hechos a dichos frescos. Pocos son los comentarios artísticos que se les dedican. Dejando aparte el que Goya tuviera que rectificar los bocetos presentados para agradar a Bayeu, nos interesa comentarlos para ilustrar precisamente este primer periodo de su pintura sacra.

Controversias las hay. El hecho de que se citen dichos frescos sin intentar analizarlos ya es en parte eliminación. Los críticos hacen resaltar más las polémicas entre artistas que el valor de la obra dedicada a *La Reina de los mártires.* Sin embargo, la misma Antonina Valentin los enjuicia duramente: «Todo es de segundo orden, de segunda mano... Obra indiferente. En ninguna parte se vislumbra una protesta contra la mediocridad admitida; ni el más mínimo desliz fuera de lo convencional»[10].

A ella se le opone la crítica positiva de Margherita Abruzzese en el comentario que hace a *Regina Martyrum:* «A pesar de las modificaciones a las que Goya fue obligado, la obra es una de las primeras afirmaciones de la técnica, toda inventiva, a trazos, manchas y deformaciones expresivas. Las imágenes aisladas, de un vigoroso realismo, parecen contrastar con el planteamiento compositivo tradicional de la «máquina» barroca a pesar de la armonía del conjunto»[11].

Adrede hemos confrontado el juicio de dos críticas no españolas para tratar de encontrar en ellas cierta objetividad. Tenemos que reconocer que, al analizar esos frescos, no podemos hallar ni en la forma del drapeado, ni en la manera de tratar las telas, ni en los colores, ni en las figuras muy humanas ese «convencional» del que habla Antonina Valentin.

Terminada la obra zaragozana, la Corte le encarga que participe en la decoración interior de San Francisco el Grande. Trabaja Goya en ella de 1781 a 1783. Periodo muy largo para él, acostumbrado a la rapidez de ejecución. Los frescos de *Regina Martyrum* le habían llevado 80 días. «La competencia es enorme —escribe el mismo Goya a Zapater—, pero si Dios quiere, espero que mi obra sea bien aceptada». En los tres años que le dedica abandona los tapices de Santa Bárbara. El tema, San Bernardino de Siena predicando delante del rey de Sicilia, da pie al artista para contrarrestar vida de fe y vida de espledor pasajero. Aquí, Antonina Valentin es más positiva: «Aunque se adapte al gusto de la época, Goya puso en esta obra una pincelada personal: hace pasar un soplo de vida por el círculo de figuras reunidas alrededor del monje»[12].

Goya tiene grandes esperanzas en el éxito de la misma. Efectivamente, a partir de la decoración de San Francisco el Grande se le reconocerá como maestro. La corte le va a considerar como el mejor retratista y todos los nobles se enorgullecerán de poseer un retrato

[9] ANTONINA VALENTIN: *Goya.* Ed. Albin Michel, 1951, p. 60.
[10] ANTONINA VALENTIN: *Op. cit.,* p. 64.
[11] MARGHERITA ABBRUZZESE: *Op. cit.,* p. 33.
[12] ANTONINA VALENTIN: *Op. cit.,* p. 71.

REVISTA AEPE Nº 36-37. Marie LIADO. Controversias entorno a unos temas de Goya
Centro Virtual Cervantes

hecho por él. La Academia Real de San Fernando le nombra director y recibe además el título de pintor del rey. A su vez, la Universidad de Calatrava en Salamanca le encarga cuatro cuadros de tema sacro: *La Inmaculada, San Bernardo, San Raimundo* y *San Benito,* que le valen un elogio por parte del presidente de la Universidad, Gaspar Jovellanos. Estamos en 1787.

Para el convento de Santa Ana de Valladolid, y por encargo del rey Carlos III, pinta tres telas: *La muerte de San José, San Bernardo y San Roberto* y *Santa Lutgarda.* En seis semanas los tres cuadros están terminados. Son pinturas poco conocidas; tanto las de Salamanca como las de Valladolid. Tampoco se encuentran dentro de lo que podríamos llamar obras representativas del arte de Goya los dos cuadros hechos en 1784, citados por Sánchez Cantón en la *Revista de Ideas estéticas* en la que escribe un artículo con el título: «Goya, pintor religioso» (1946).

Son —llamémoslos así— dos retratos, uno de *San Agustín* y otro de *San Gregorio.* Pudieron ser admirados en París en la exposición de 1961-62 en el Museo de Jacquemart-André.

Tanto la factura como la manera de tratar las telas; tanto la expresión de las manos y de las caras con pocos trazos, como la composición que se impone al espectador, nos dicen que nos hallamos ante dos obras de arte. Pero, además, el pintor se compenetra totalmente con el tema. No podemos negar que nos hallamos ante un hombre que tiene fe. En el olvido generalizado de estas dos pinturas podríamos ver un reflejo de lo que dice Pierre Gassier: «Estaba bien visto hacer pasar a Goya por un ateo o revolucionario.»

El que se dedicase de nuevo a los cartones para los tapices y a los retratos de encargo, que le afluían de todas partes, no le impidió a Goya seguir trabajando en esos temas.

Sánchez Cantón califica de espléndida la *Anunciación* hecha por encargo del duque de Medinaceli para decorar la capilla del Prado. La mayoría de los críticos la ignoran. También estuvo expuesta en la ya citada exposición de París de 1961. La revista *Arte español* (Madrid, 1928) incluye un artículo con el título: «La Anunciación, cuadro inédito de Goya», lo que supone que era desconocido antes de esa fecha.

En esta época, Goya intensifica el cultivo de asuntos religiosos. Al año siguiente, en 1788, los duques de Osuna le encargan dos cuadros importantes. Se trata de reproducir la vida de San Francisco de Borja que la familia se enorgullece de contar entre sus antepasados: era el cuarto duque de Gandía y tercer General de los Jesuitas. Eligen a Goya para decorar la capilla de Valencia que quieren dedicar al Santo. La primera composición iba a representar el retiro del mundo contra la «vanitas vanitatis». En la segunda se vería a San Francisco atendiendo a un moribundo.

Antonina Valentin[13] piensa que Goya ha evitado el tema. Cuando dice que, en el primer cuadro, se conforma con pintar «una escena de un patético teatral en el que el duque de Gandía se despide de la familia», recuerda seguramente las telas de Valdés Leal y piensa que Goya hubiera tenido que imitarle.

Sánchez Cantón, en cambio, juzga positivamente los dos cuadros diciendo que «constituyen una novedad en la producción del pintor y, el de la despedida, lo es dentro de la pintura europea por cuanto al prescindir de aureolas, visiones celestiales y hasta de vestiduras sacerdotales, queda reducida la escena al sentimiento y las lágrimas en el rellano de una escalera»[14]. Poco conocidas, ni siquiera hemos podido encontrar las diapositivas correspondientes en la casa especializada Sanz Vega de Madrid.

Para los críticos es más interesante el segundo cuadro en el que aparece ya lo «fuera de

[13] Antonina Valentin: *Op. cit.*, p. 113.
[14] Sánchez Cantón: *Op. cit.*, p. 348.

Centro Virtual Cervantes

lo corriente», *extra-ordinario*, con los monstruos anunciadores del *Sueño de la razón*, que rodean la muerte de un desesperado. San Francisco de Borja le exhorta al arrepentimiento. Los espíritus del mal, avechuchos y cuadrúpedos con ojos de fuego acechan al alma titubeante. Es la primera vez, en la pintura de Goya, en que aparecen las fuerzas del mal. Dice Antonina Valentin: «El ambiente es dramático. Los colores fríos se entremezclan con violencia... por primera vez Goya emerge por encima del arte de su época»[15].

Desde 1792 hasta 1800 —época de los Caprichos— fueron de asunto religioso la mayoría de las pinturas que ejecutó. Goya pintó, sobre todo en Andalucía, donde se le encargaron unos cuadros para el oratorio de la Santa Cueva de Cádiz y otros para Sevilla. Su experiencia de la pintura sacra —volverá a decir Margherita Abbruzzese— «había mostrado a un Goya atado en gran parte a esquemas conformistas».

Sin embargo, al llegar a 1789, nos encontramos con un acontecimiento que cambia la perspectiva: el 1º de agosto empieza Goya a pintar los frescos de la cúpula de *San Antonio de la Florida* en Madrid. Aunque el tema le fuera impuesto podía tratarlo con toda libertad. Las críticas aquí son unánimes para calificar la obra de moderna.

«La obra resultó de una modernidad desconcertante, dice la misma Margherita Abbruzzese, por la identificación de una técnica suelta, rápida, con un realismo agresivo y por la interpretación *antidogmática* del tema»[16].

Subrayamos el adjetivo *antidogmático* porque dada la importancia de dicho concepto tendremos forzosamente que analizarlo.

Por su parte, Venturi dirá: «Goya expresa su sentimiento religioso cuando encuentra el motivo de su propia religión, la religión de la independencia, de la libertad, de la humanidad»[17]. André Malraux, a su vez, comenta: «Es una pintura que encuentra una ley propia, supuesta por muchos grandes pintores, pero que ninguno se había atrevido a proclamar: el primado de los medios específicos sobre los de la representación; el derecho a dibujar y a pintar... para expresarse a sí mismo».

En las dos primeras críticas parece afirmarse la idea de un artista que no tiene Fe: es *antidogmático* para Margherita Abbruzzese; representa la religión de la libertad, de la humanidad para Venturi.

Es fácil oponerse al adjetivo *antidogmático*. Primero, porque no se trata, en el tema, de proclamar un dogma. El fresco representa sencillamente un milagro, parte de la vida de un Santo. Goya trata al personaje con respeto colocándolo en el centro de la composición en actitud paternal, con aureola y hábito. No hay ni dogma ni antidogma. En cuanto a la religión de la libertad, de la humanidad, Venturi la opone a otra religión, estableciendo una dicotomía entre lo humano y lo sobrenatural: «Donde Goya ha sentido a Cristo y a su martirio,... ha sido en los *Fusilamientos del tres de mayo*», dice.

Esta dicotomía es, quizás, la razón por la que algunos no han comprendido a Goya, no admitiendo que pueda haber una unidad entre lo laico y lo religioso. Y, sin embargo, puede ser éste el principal rasgo que hace que Goya se haya adelantado a su tiempo.

Cuando Margherita Abbruzzese dice que «en esos frescos el espíritu laico prevalece» afirma que no puede coexistir con una vida de Fe en los personajes que presencian la escena detrás del balcón o en los niños que saltan por la barandilla.

Sánchez Cantón, a su vez, dice que Goya «opta por lo intemporal». En efecto, nada recuerda en el fresco ni un lugar ni una época. Son personajes fuera del tiempo. La técnica es directa y espontánea. Las figuras de los ángeles laterales contrastan con los de la cúpula.

---

[15] ANTONINA VALENTIN: *Op. cit.*, p. 114.

[16] MARGHERITA ABBRUZZESE: *Op. cit.*, p. 36.

[17] MARGHERITA ABBRUZZESE: *Op. cit.* lo cita en p. 26.

Centro Virtual Cervantes

Colores de nácar, con grises, rojos, azules, ocres y malvas en gran armonía. Y esos ángeles, además, son «ángelas»; son figuras femeninas y ¿por qué no? En cuanto a la factura, la libertad de expresión es la misma que empleará en las *Pinturas negras* y en el *Prendimiento.*

La dignidad de la figura de San Antonio excluye toda visión atea del autor. La indiferencia de los personajes respecto al milagro, que acentúa Pierre Gassier, nos parece totalmente gratuita. Más objetiva, Antonina Valentin apunta: «El recogimiento de las mujeres es el de aquellas, de corazón sencillo, que se arrodillan en la calle al paso de unas reliquias y que luego se levantan para seguir cantando la canción interrumpida»[18].

El mismo año Goya pinta para la sacristía de la Catedral de Toledo *El Prendimiento* que Sánchez Cantón calificará de «impresionante, casi angustiosa composición» y que otros críticos ignoran completamente, de tal modo que es difícil encontrar citas de la misma; quizás porque la serie de los *Caprichos* ocupa en esos años un lugar tan importante que logra borrar cuanto la rodea. Distante esta serie del *Prendimiento,* tanto en el tema como en la factura, parece difícil integrar ambas obras en la misma época teniendo en cuenta el hecho de que muchos han querido oponerlas, sobre todo en lo que se refiere a la crítica, hecha por Goya, a los malos frailes, números 13, 53, 79 y 80.

Las obras sacras se suceden en evolución ascendente ya que la calidad progresa no sólo en la técnica, en que Goya se sobrepasa, sino también en la manera de enfocar lo sobrenatural que no tiende a desaparecer, sino que se afirma.

A pesar de la serie de *Desastres* y de las magníficas composiciones históricas, *El Coloso, El dos de mayo, Los Fusilamientos,* Goya pinta una *Asunción* para la iglesia parroquial de Chinchón y los cuadros de *Santa Justa* y *Rufina* para la Catedral de Sevilla. Se pregunta Sánchez Cantón: ¿Encargo o sentimiento? Aunque ignoramos la explicación —dice— es el caso que en el trienio 1817-1819 el artista se dedica, predominantemente, a la pintura religiosa»[19] y comentando los cuadros de *Santa Justa* y *Rufina* añade «no sólo hizo un vibrante boceto, sino que leyó con reflexión las actas del martirio».

Antonina Valentin dirá que el resultado «es mediocre... los tonos fríos acentuados por el azul de acero del fondo subrayan el vacío de una gran tela ausente de toda inspiración»[20].

Pierre Gassier, por su parte, compara la obra de Goya con la de Murillo sobre el mismo tema: «Goya lo trata en un estilo totalmente personal que tiene poco que ver con su predecesor. La actitud de las dos santas, los vestidos y todos los objetos que entran en la composición, sobre todo la Giralda, los ha transformado el pintor como si, proponiéndose hacer la competencia *a posteriori*, hubiera querido distinguirse del maestro sevillano»[21]. Pierre Gassier, además, descubre un detalle digno de reflexión: el cuadro está firmado «Francisco de Goya y Lucientes Cesar-Augustano y primer pintor de Cámara del Rey. Madrid, año 1817». Al acentuar su apellido completo con ese Cesar-Agustano, forma latina de zaragozano, el pintor nos revela una satisfacción que dice mucho del valor que le atribuyó a la obra.

Sin embargo, dentro del tema, las dos obras más sorprendentes son los dos cuadros pintados en 1819 para las Escuelas Pías de Madrid. Realizadas en el mismo año de las pinturas negras de la Quinta del sordo, se encuentran entre las mejores composiciones del maestro. Bastaría leer las páginas que les dedica Antonina Valentin, cuyas contradicciones pueden desorientar, para vislumbrar algo del valor de *La Oración en el Huerto* y *La última Comunión de San José de Calasanz.* Goya dice que empezó ésta con «verdadero cariño». Antonina Valentin afirma que hasta entonces no había pintado más que temas religiosos indiferentes para

[18] ANTONINA VALENTIN: *Op. cit.*, p. 200.
[19] SÁNCHEZ CANTÓN: *Op. cit.*, p. 385.
[20] ANTONINA VALENTIN: *Op. cit.*, p. 352.
[21] PIERRE GASSIER: *Op. cit.*, pp. 245-246.

Centro Virtual Cervantes

él. Ahora, en cambio, los elogios le parecen pobres, dedicándole a la gran composición, dos páginas enteras. Una sola de sus frases nos resume su pensamiento: «La composición de *La Comunión de San José de Calasanz* es la más sabia entre las de Goya»[22]. En cuanto al segundo cuadro, *La Oración en el Huerto,* la misma autora dice: «Igual aliento místico... el rayo de luz que atraviesa las tinieblas es como un puente de oro entre la tierra y el cielo» y sigue describiendo el cuadro con una serie de frases semejantes a cual más exaltada.

Por su parte, Margherita Abbruzzese no les dedica ningún comentario. Pierre Gassier, en cambio, elogia la primera diciendo: «La profunidad de los sentimientos que invaden al pintor en el momento en que empieza el cuadro comunicará a éste un carácter casi único en su obra»[23]. Sobre la *Oración en el Huerto* dice que Goya lo firmó cuidadosamente: *Goya fecit anno 1819.* Recordemos que no fue obra de encargo.

Podríamos terminar citando sus últimas obras de tema religioso: un *San Pablo,* un *San Pedro* y, un año después de su muerte, los retratos de un monje y una monja «de un modernismo extraordinario comparable a un Cézanne», dice Antonina Valentin[24]. Pero, no podemos dejar de preguntarnos lo que Goya pensaba sobre el tema. Aparte sus pinturas, sus escritos pueden también contribuir a descubrirnos su pensamiento. Las expresiones que emplea en pleno siglo XVIII no dejan de sorprendernos. Al llegar a Zaragoza escribe a Zapater: «No necesito muchos muebles, creo que con una estampa de Ntra. Sra. del Pilar, una mesa, unas sillas... tendré bastante.»

«No hables de ello a nadie —le dice en otra ocasión— con la ayuda de Dios espero que mis obras den buen resultado» o bien «estaba hundido pero le plugo a Dios reconfortarme». «Reza a la santísima Virgen para que me de el gusto por el trabajo». «Te haré una Virgen muy hermosa; ¡ojalá Dios nos conceda vida para su santo servicio!»

El tres de junio de 1811 Goya ordena que le amortajen, con su mujer, con el hábito franciscano; «que le recen veinte Misas y deja mandas para los Santos Lugares, la Redención de los cautivos y el Hospital General».

[22] ANTONINA VALENTIN: *Op. cit.*, p. 365.
[23] PIERRE GASSIER: *Op. cit.*, p. 264.
[24] ANTONINA VALENTIN: *Op. cit.*, p. 368.

Centro Virtual Cervantes