

ANDIOC, René, *Goya. Letras y figuras*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008 (Collection de la Casa de Velázquez, volume 103). 382 pp.

DUFOUR, Gérard, *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008 (Historia. Serie mayor), 293 pp.

Clío y Calíope en la recepción de Goya

El año 2008 se publicaron en España dos libros dedicados a Francisco de Goya que por su propio peso específico han pasado inmediatamente a formar parte del *corpus* de estudios imprescindibles en la bibliografía dedicada al genio pictórico de Fuendetodos¹. Se trata de libros escritos por dos acreditados hispanistas franceses - René Andioc y Gérard Dufour- que han dedicado la tarea más intensa de su investigación a los estudios dieciochescos de temas hispanos, campo en el que ambos son autoridades de referencia tanto por la solidez de sus aportaciones como por el rigor de su método de trabajo, método, por cierto, que con acierto ellos siguen arraigando en las prácticas más consolidadas de la mejor tradición humanística en el que la atención a las circunstancias históricas que rodean el fenómeno estudiado y el saber inteligente que interpreta los textos con argumentación construida racionalmente no dejan nunca de fundamentar las hipótesis interpretativas que se propongan.

René Andioc, desde sus primeros estudios sobre Leandro Fernández de Moratín, ha acentuado singularmente la vertiente lingüística y literaria de los textos que él ha estudiado como filólogo e historiador literario; Gérard Dufour ha marcado con mayor énfasis la dimensión documental en la que se teje la red de las biografías y acontecimientos colectivos que han dejado un eco resonante en el pasado histórico. Con los dos libros recientemente publicados tanto Andioc como Dufour han puesto en el telar exegético tanto a la Literatura como a la Historia para conseguir que la proyección de ambas disciplinas ilumine con nuevos matices la visión que tenemos de la obra pictórica y la personalidad de Francisco de Goya. Los autores de estos volúmenes vuelven, como habían efectuado otros intérpretes del pintor, sobre el mundo y el trasmundo de Goya en un feliz diálogo de documentos de naturaleza histórica y textos literarios, un diálogo que confluye en la emocionante hermandad de Clío y Calíope, guías insustituibles en la aproximación a un artista elegido por las Musas.

El libro de René Andioc reúne en diez capítulos trabajos que el investigador había dedicado al pintor aragonés con la finalidad de considerar sus relaciones con los escritores coetáneos -especialmente Moratín-, la cultura y formación intelectual

¹ La abundante bibliografía que directa o indirectamente ha abordado el estudio de la figura y la obra artística de Goya es tan abundante -y, de seguro que ha de seguir siéndolo- que su conservación y clasificación sistemática exigen la creación de un programa documentalista que la reúna y la mantenga en continua actualización y, a ser posible, bajo el patrocinio de una institución pública, como en su día yo propuse a un responsable de la política cultural en Aragón.

que poseía, sus habilidades caligráficas y la recepción que se ha dado a producciones tan conocidas suyas como los *Caprichos* y los cuadros patrióticos dedicados a los acontecimientos madrileños en mayo de 1808. El libro aparentemente no es obra de nueva planta puesto que envía y rescribe redacciones previas del autor, pero su detenida lectura hace cambiar esta primera impresión; la refundición de estudios que Andioc había publicado a partir de 1982 -tres distintos, por ejemplo, para el capítulo titulado “Goya y los temperamentos”- y la actualización crítica e informativa que todos los capítulos ofrecen ² dan como resultado una obra nueva en la que puede seguirse un hilo conductor que confiere estructura unitaria a la obra: la originalísima visión artística del pintor que, tomando pie en la realidad inmediata, la trasciende con su personalísima imaginación asociativa.

El volumen de Gérard Dufour responde a la estructura de un relato biográfico en el que se siguen los meandros circunstanciales que rodearon la vida y la actividad profesional de Goya en los trágicos años de la Guerra de Independencia ya que “su conducta no fue unívoca, mezclándose en ella actitudes de puro patriotismo y un afrancesamiento como mínimo pasivo, al mismo tiempo que recibía, posiblemente, la *luz* masónica” (p.14). La determinación cronológica del libro (marzo de 1808-abril 1815) no limita, sin embargo, la atención a la biografía y obra goyescas anteriores y posteriores a esas fechas; un primer capítulo titulado “Antes de la tormenta” resume la situación del artista en los años previos a 1808 y en diversos momentos del libro además del capítulo final son considerados los trabajos goyescos y circunstancias biográficas posteriores a las secuelas bélicas.

La información bibliografía en ambos trabajos está plenamente actualizada lo que les confiere el valor de sendos “estados de la cuestión” de gran utilidad. El diseño editorial de ambos volúmenes es muy pertinente, tanto en lo que se refiere al diseño editorial bajo acertados títulos de los capítulos, al juego de notas *ad calcem* e índices cumulativos del final de cada uno, así como en el material gráfico que presentan y que funciona como ilustración imprescindible para el conjunto del discurso intelectual que se presenta. Las ilustraciones de cubierta, en fin, sitúan al lector frente al contenido que va a encontrar en cada libro, pues si el de Andioc reproduce el autorretrato de la carta a Zapater de 1784 (para poner en correspondencia la “letra” y la “imagen” del artista), el de Dufour reproduce la figura del *Coloso* en un guiño a la actualidad conmemorativa del bicentenario de la Guerra y a una cuestión de autoría que se ha discutido recientemente.

1.- Sin tener que pagar ningún tributo a la venerable estilística, puede afirmarse que el estilo de Andioc en su *Goya* revela una personalidad de escritor muy arraigada en la buena práctica de la prosa culta escrita en español. El suelto decir de las frases y la abundancia de expresiones personales que recorren el libro ponen al lector ante la veta de un hispanismo castizo para el que la aproximación a las genuinas cuestiones de la cultura española brotan de una posición subjetiva profundamente vivida por el experto. Este “centaurismo” investigador,

² El autor confiesa en la “Introducción” que los trabajos “casi día a día, se han ido enmendando, complementando y, sobre todo, ampliando”, cosa que le lector puede comprobar página a página del citado libro del año 2008.

como pudiera haberlo calificado Américo Castro, da razón de ser de la larguísima dedicación de René Andioc a los asuntos goyescos, sobre los que formuló y sigue formulando asertos que rompen con ideas establecidas y tópicos muy asentados. Este es, a vía de ejemplo, el caso de la contundente y probada demostración de cómo el pintor aragonés no pudo basarse para la temática bruñeril de los *Caprichos* en las Notas de Moratín al *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño...*³, ya que la redacción de diversas inscripciones de la colección de grabados es de unos cuantos años antes puesto que las famosas “Notas” se escribieron en 1811 en simultaneidad con la reedición del panfleto. Este hecho es aludido en varios pasajes del libro que comento y tratado extensamente en el capítulo titulado “Sobre Goya y Moratín hijo” que el autor había expuesto en un trabajo monográfico de 1984⁴.

Con argumentaciones como la aplicada a esta cuestión, Andioc no se limita sólo a “añadir hipótesis sobre hipótesis” (son palabra suyas), sino que, yendo mucho más allá de las discusiones entre especialistas, otea horizontes inéditos en los que a su comprensión de la obra y la persona de Goya se refiere comenzando, claro está, por la *letra* del pintor, de la que poseemos el testimonio directo de sus cartas autógrafas o en documentos firmados por él y en los comentarios que, originales suyos o copia de su mano, acompañan a diversos trabajos gráficos. Este aspecto, desde el trabajo precursor de Herbert Weissberger (1941) ha sido atendido por paleógrafos y expertos goyistas con la finalidad de precisar no sólo la cronología de los propios textos sino también para ayudar en la datación de obras gráficas de discutida cronología⁵.

Los dos capítulos de la segunda parte del volumen van dedicados a esta cuestión y en ellos el investigador francés pone de manifiesto su pericia en la interpretación de letras y rasgos gráficos de la escritura autógrafa, consistente en el caso del pintor aragonés en la peculiar forma de variación de la letra “r”. Gracias a estas cuidadas observaciones Andioc corrige dataciones de cartas para precisar cronologías discutidas o menos fundamentadas que las que él propone. En esta sección del libro y en el capítulo titulado “Algunos dibujos de las cartas de Goya a Zapater” encuentra el lector una trasparente correlación entre la “letra” y las “figuras” que salieron de las manos del artista aragonés, ya que los dibujos con los que esmaltaba las comunicaciones epistolares con su amigo zaragozano constituyen un peculiar jeroglífico que ha espoleado la imaginación de los aficionados a las exégesis esotéricas. Desde Guy Mercadier hasta Arturo Ansón se han venido ofreciendo interpretaciones de estos dibujos en los que -y en este punto están concordes casi todos los intérpretes- late la vena de la broma sexual y escatológica-

³ Dato fundamental entre los varios aducidos por el autor para este punto es el hecho, suficientemente probado, que la redacción moratinesca de las “Notas” se produjo en simultaneidad a la edición que el escritor madrileño hizo del texto en 1811, unos cuantos años posteriores a los de la publicación de los *Caprichos*.

⁴ ANDIOC, R.: “Las reediciones del Auto de fe de Logroño en vida de Moratín”, en *Anales de Literatura Española*, Alicante, 3 (1984), pp. 11-45.

⁵ Otro dato significativo para la lectura de la escritura de Goya es la fijación de su firme en la forma “FraCISco de Goya” a partir de 1780.

ca, las “picardigüelas” que decía Goya, tan características en la intimidad comunicativa entre varones de aquel entonces. Andioc, entre otros dibujos de las epístolas, se extiende de forma elocuente en la explicación de los relacionados con la representación de varias formas de ojos registrados en varias cartas o en la de la imagen física del propio artista, cuyo autorretrato aparece como firma en la carta de 1794 (fecha en Londres en 1800, número 135 en la edición Águeda-Salas), y adoba sus consideraciones con la ayuda de otras imágenes (carteles publicitarios actuales, *Guías de forasteros* de la época, estampas devotas) y de textos coetáneos entre los que no son los menos sugerentes aquellos que proceden de piezas teatrales⁶.

Las observaciones de viajeros, la poesía satírica y pornográfica o la prosa crítica y, singularmente, el teatro del XVIII de consumo popular -sainetes, tonadillas y canciones escenificables- sirven una base de lectura para la sugestiva hermenéutica que Andioc aplica al estudio de los *Caprichos*, a los que se consagran tres capítulos de la tercera parte del libro, titulada con fórmula tan incitante como “Los *Caprichos*, ¿‘idioma universal’?”⁷. Precisamente la idea que González Azaola había formulado en el *Semanario Patriótico* (Cádiz, 1811) acerca del “cierto misterio” que encerraban estas “famosas estampas satíricas” y que amplió Puigblanch en su folleto anti-inquisitorial del mismo año, depara a René Andioc un punto de partida para plantear la polisemia significativa que sugieren estas ochenta estampas y exponer sus propias interpretaciones al respecto. Las sillas del Prado, las basquiñas y mantillas, los alguaciles, los majos y otros elementos dibujados reciben enfoques nuevos a partir de textos teatrales de Luciano Comella, Ramón de la Cruz, Pablo del Moral o Rafael Esteve.

Nigel Glendinning fue escribiendo desde hace más de cincuenta años el capítulo imprescindible para la historia de la recepción literaria y artística de la obra goyesca y, en este plano, las interpretaciones dadas a los *Caprichos* no han sido los testimonios menos relevantes. Andioc prosigue en esta dirección y escribe un magistral estudio sobre las “explicaciones” manuscritas que se leen en distintos ejemplares de la colección, un estudio en el que el lector encuentra una iluminadora ordenación estematológica de las variadas ramas en las que se pueden ir fijando las tradiciones interpretativas dadas a esta obra en el curso del siglo XIX. Evoca Andioc el proyecto que tenía Eleanor Sayre de editar los ochenta grados acompañado cada uno de los correspondientes comentarios que se conocen para que el lector por su propia cuenta produjese su personal comprensión del mensaje icónico y las glosas que lo explican. Por su parte, René Andioc, aunque considera que aquel

⁶ A vía de ejemplo, la explicación que se ofrece sobre el significado del término “lizano” y sus derivados (“lizanón” y “lizanero”) “como divertido eufemismo o simplemente voz de la jerga personal y secreta empleada por Goya y Zapater, conforma un elaborado excursus lingüístico en el que se aducen autoridades procedentes de la toponimia aragonesa, del teatro del Siglo de Oro e, incluso, de la aristocrática familia de los Azara.

⁷ Recuérdese que esta expresión del dibujo preparatorio del “Capricho 43” que se conserva en el Museo del Prado forma parte de esta anotación: “Idioma universal dibujado y grabado por Francisco de Goya, año 1797. El autor soñando. Su yntento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de Caprichos, el testimonio sólido de la verdad”.

plan era una inteligente proposición, decide aportar él mismo su propia ordenación y exégesis de los comentarios, un trabajo que se puede situar bajo este aserto: “La inevitable polisemia de las imágenes indujo a privilegiar distintos niveles de lectura, de manera que en vida del propio artista (...) ya se planteó (...) para parte de ellas, como se nos sigue planteando todavía, el problema de su alcance e incluso el del significado exacto que quiso darles el artista” (p. 200).

El valor satírico de esta colección y de otros muchos trabajos goyescos fue percibido con claridad por los coetáneos del pintor y por muchos espectadores posteriores que, además, lo situaron en la corriente de la poética y la práctica más venerables en el cultivo de la *sátira*. Tal percepción era, explícitamente aludida, por ejemplo, en el anuncio del *Diario de Madrid* (6-II-1799) en el que se aludía directamente a la sátira de alcance universal y a la de proyección individual y se puede ver también en el solapamiento de la figura del pintor y la del don Quijote del *capricho 43*⁸ y, por supuesto en la riqueza semántica de la palabra “capricho”, sobre la que Paul Ilie aportó en 1976 documentación léxica orientadora que se enriquece con los nuevos testimonios de procedencia teatral aducidos en este libro y que sirven para mostrar que “la equivalencia de caricatura y farsa es, con poca diferencia, la del *Capricho* y del teatro breve, o, al menos, de su fábula en el caso de la tonadilla” (p. 178).

Los últimos capítulos de este *Goya* están dedicados a cuestiones metodológicas que se ocupan de las relaciones entre Moratín y Goya, del conocimiento que el pintor podía tener de la teoría médica clásica de los “temperamentos” defendida en su día por Folke Nordström y de las interpretaciones simbólicas que Stoichita y Coderch han dado a propósito de fechas de producción y de motivaciones simbólicas en determinados trabajos goyescos. La convicción con la que Andioc sostiene la vigencia del método positivista para la fundamentación de las exégesis de la obra gráfica sirve para romper tópicos establecidos -el del empleo de las “Notas” del *Auto de fe de Logroño* a vía de ejemplo⁹- y para marcar distancias con la crítica hipertrofiada de erudición marginal y merecedora de una inclusión en la moratinésca *Derrota de los pedantes*.

La línea conducente de este libro -correlación entre la escritura y la obra gráfica de Goya- no se señala de forma tan rotunda en la primera parte del volumen, titulada “Realismo e imaginación”, y en la que Andioc recoge los hilos biográficos

⁸ Andioc recuerda la noticia que en 1830 dio Gallardo sobre el primer título -“Visiones de Don Quijote”- que Goya proyectaba dar a los *Caprichos*, recordatorio que los coloca en la larga cadena de la crítica cervantina que subrayaba la función satírica de la gran novela. En esa misma dirección apunté en un trabajo mío en el que sugería también la relación del *capricho 43* con la estructura de los *emblemas* humanísticos. Véase, ROMERO TOBAR, L.: “*Capricho 43*: el emblema de un mito”, en NAVARRO GONZÁLEZ, A. y otros: *Mitos. Actas del VII Congreso Intenacional de la Asociación Española de Semiótica*, Zaragoza, Universidad, 1999, pp. 73-81.

⁹ La discusión de la tesis de Nordström sobre los cuatro temperamentos parte una vez más de la correspondencia entre grabados o textos literarios de la época y los dibujos de “tipos” reflejados en espejos (“Dandi-mono”, “La tortura del dandi”, el “Alguacil/gato”, la “Mujer/serpiente”, “El estudiante/rana”); en este caso prestan testimonio textos, entre otros, de de “D. Currutaco”, Luis Moncín, “Don Preciso”, Pedro Salanova, Antonio de Capmany o Antonio Alcalá Galiano.

e históricos que tejen las circunstancias de elaboración de cuadros tan emblemáticos como *El Dos de Mayo* y *Los fusilamientos de la Moncloa*. La contemplación de ambos lienzos estimula a reconstruir cómo Goya vio en directo o imaginó -“Yo lo vi” es la inscripción de uno de los posteriores *Desastres*- los conmovedores acontecimientos patrióticos vividos en Madrid los días dos y tres de mayo de 1808. Contra la fantasía literaria de Antonio de Trueba que imaginaba al pintor en una visión directa de los fusilamientos y contra las propuestas de estudiosos que han sostenido la exactitud topográfica de las dos obras, Andioc ofrece una batería de referencias, planos, grabados y documentación meteorológica coetáneos, confesiones del fugitivo de los fusilamientos Juan Suárez, observaciones personales suyas sobre la perspectiva que ofrecen los edificios representados en los cuadros, que le permiten sostener que en estos trabajos “Goya elige un término medio entre realismo y construcción imaginaria” (p. 21)¹⁰.

2.- Gérard Dufour escribe un libro centrado también en un aspecto específico pero que, al constituir una secuencia cronológica muy determinada en la biografía de Goya, resulta de elaboración más trabada, si bien ofrece características comunes con el libro de Andioc, además de las ya apuntas: exhaustiva actualización en las fuentes informativas que maneja y finura crítica en la apreciación de matices en la obra goyesca. De la primera característica es preciso subrayar la amplia persecución de documentos de archivo y textos hemerográficos que ha efectuado el autor además del empleo de textos tan reveladores como los textos escritos en primera persona (cartas privadas, memorias y autobiografías de personas de la época)¹¹. De la segunda puede servir de muestra la detallada precisión sobre el tamaño de las ediciones de la *Constitución* gaditana efectuadas en 1812 y 1813, tamaño incompatible con el del libro que ostenta en su mano la figura alegórica del famoso cuadro *Alegoría de la Villa de Madrid* y que invita al autor a la formulación de preguntas que inquietan sobre la fecha y sentido de esta obra pictórica¹².

¹⁰ De las muchas aportaciones de contextualización que Andioc ofrece quiero subrayar el acierto con el que subraya los cuatro lugares madrileños que, desde los años de la Guerra de Independencia, funcionaron como los referentes identificadores de la gesta madrileña: Plazuela de Palacio Real, Parque de Artillería, Puerta del Sol y Paseo del Prado. Grabados inmediatos a los acontecimientos y la aplaudida pieza escénica de Francisco de Paula Martí, *El Dos de Mayo* (estrenada en 1813) fijaron la pertinencia simbólica de estos sitios que Galdós trataría como espacios imprescindibles en la estructura de su Episodio Nacional *El 19 de Marzo* y *El 2 de Mayo*.

¹¹ Dufour, por ejemplo, aduce cartas de José I publicadas por investigadores anteriores aunque no ha podido incorporar información del muy reciente libro de uno de estos editores de José Bonaparte - Luis Francisco Díaz Torrejón-, *José Napoleón I en el Sur de España. Viaje regio por Andalucía (Enero-Mayo 1810)*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Caja Sur, 2008). No ha podido incorporar tampoco el brillante ensayo que acaba de editar SANTIÑEZ, N.: *Goya/Clausschwitz. Paradigmas de la guerra absoluta*, Barcelona, Alpha-Decay, 2009.

¹² “¿No se atuvo Goya a la estricta realidad por motivos estéticos? ¿Tenía razón Gassier fechando la obra por los años de 1800 y este librito correspondería a otro texto que no fuera el de la Constitución? O por el contrario, ¿compuso Goya la obra más tarde de lo que se suele decir, concretamente durante el Trienio liberal, durante el cual se publicaron toda clase de ediciones de la Constitución de 1812 (...)?” (p. 208).

Los dos cuadros sobre el Dos y el Tres de mayo de 1808 son las obras goyescas que abren la trayectoria biográfica descrita y analizada en este libro. Sobre estos cuadros Dufour, en coincidencia con Andioc, sostiene que Goya no pudo ver en vivo y en directo ni los ataques a los mamelucos en la Puerta del Sol ni las ejecuciones de los patriotas¹³. La lectura de ambos lienzos es la puerta obligada con la que se inicia la narración del apasionante fragmento de biografía que cuenta el libro y que comienza describiendo la situación del pintor en las vísperas de los trágicos acontecimientos para proseguir con el entrelazado de los acontecimientos colectivos y las reacciones de Goya ante los mismos en la medida en que nos son conocidas o pueden ser interpretadas desde distintas perspectivas, ya que como expone Dufour en el “Proemio” durante aquella convulsión histórica la actitud de Goya “no fue unívoca”.

Efectivamente, los cargos que puede hacerse a Goya y que de hecho se le han hecho son contradictorios, pues si durante los meses que siguen a mayo del ocho el artista -al igual que muchos madrileños de su clase y condición- vive “intentando escapar del *buitre carnívoro*”, meses más tarde pasará (como escribe Dufour) “de la resistencia pasiva a la colaboración con el intruso” en una compleja red de acercamientos y distancias. El encargo, en marzo de 1808, por parte de la Academia de San Fernando del retrato del nuevo rey Fernando VII, el viaje de Goya a Zaragoza y el retrato de Palafox en otoño del mismo año finalizado el primer Sitio de la ciudad, el encargo también de la Academia para el monumento fúnebre a las víctimas del Dos de mayo (al que corresponderían los dibujos 754 y 758 del catálogo Gassier-Wilson), incluso la marcha de Goya a Piedrahita, además de sus distancias respecto al cargo oficial como pintor de Cámara, serían otras tantas muestras de su actitud de patriotismo. Por el contrario, la aceptación del encargo para pintar a José Bonaparte en el medallón de la *Alegoría de la Villa de Madrid*, los retratos de unos cuantos afrancesados españoles y de personajes notables del ejército francés y, singularmente, su aceptación para participar en las comisiones de selección de cuadros destinados al Museo Napoleón y a la galería de pintura del palacio de Buenavista (claro antecedente del Museo del Prado) y la aceptación de la cruz de la Real Orden de España serían las pruebas de su proximidad hacia el gobierno josefino.

“¿Goya, *cambiacolor*?” se interroga Dufour en el capítulo conclusivo del libro y responde levantando las dudas que impiden responder de modo terminante a esta pregunta. Las difíciles circunstancias que vivieron los españoles de aquellos años y de las que se ofrecen numerosos casos en esta obra (recuérdense las sucesivas ocupaciones que sufrió Madrid en el curso de los años de la Guerra), las pleguerías con las que el artista aragonés dosificaba sus acercamientos y sus despegos, las mismas resoluciones exculpatorias de los tribunales ante los que tuvo que comparecer (Santo Oficio y comisiones administrativas de purificación) y los informes de testigos tienden un manto de comprensión sobre su actitud y

¹³ Una corrección sobre el emplazamiento actual del boceto dedicado a *El Dos de mayo*, que es propiedad actual de la institución zaragozana IberCaja y que se exhibe en la sala goyesca del Museo “Camón Aznar” de la capital aragonesa.

sus actuaciones. Con los datos que poseemos no es posible dictar una sentencia radical, que Dufour no extiende aunque sí adelanta una sugestiva hipótesis al proponer la proyección masónica en trabajos goyescos de esta época que él denomina con acierto del ciclo de la “Verdad”, ciclo en el que es pieza representativa al trabajo que se ha denominado durante mucho tiempo *La Verdad, el Tiempo y la Historia*.

La atención a esta última obra de Goya no es un mero recurso de estructuración en el relato biográfico que efectúa el hispanista francés, ya que sus observaciones sobre abundantes aspectos de la trayectoria creativa del pintor ocupan muchas páginas de su libro. Subrayo a modo de ejemplo lo recordatorios y aclaraciones que realiza respecto a la creación de muchos *Desastres*, a los retratos de diversos personajes y al peculiar modo de reelaboración pictórica sobre trabajos anteriores, como es el caso del “garrochista” andaluz del Museo del Prado repintado sobre un retrato ecuestre de Godoy o el de la novela poco ejemplar de las modificaciones iconográficas que fue experimentando el medallón de la *Alegoría de la Villa de Madrid*.

Libros como los que acabo de comentar sintéticamente no constituyen solamente contribuciones de primer orden al conocimiento de los modelos culturales y pictóricos y de las circunstancias inmediatas que rodearon el vivir y crear del genio de Fuendetodos, sino que, además, regalan al lector curioso sendas crónicas atractivas de uno de los momentos más admirables del pasado histórico español. Y la consiguen con la mediación de *La Historia y la Literatura*.

Leonardo ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza

Goya desde el Hispanismo

Como no podía ser menos, este año ha sido rico en estudios sobre personajes que vivieron de cerca los acontecimientos de 1808, y pocos resultan tan atractivos y complejos como el pintor Francisco de Goya y Lucientes. Dos obras parecen especialmente significativas, las de René Andioc y Gerard Dufour, teniendo ambas la particularidad de no estar escritas por especialistas en Historia del Arte, lo que puede aportar una visión diferente a la que estamos habituados.

El volumen publicado por el hispanista francés René Andioc reúne una serie de estudios aparecidos entre 1982 y 2008, no sólo en revistas de arte sino también de historia literaria. El autor ha hecho una rigurosa puesta al día de los temas tratados, incorporando las últimas investigaciones aparecidas en la bibliografía sobre el pintor que, como él mismo dice, crece día a día de una manera exponencial, a las que suma sus apabullantes conocimientos sobre la cultura de la época y su espíritu crítico.

Los artículos están agrupados temáticamente. El primer apartado titulado *Realismo e imaginación* trata de los bocetos y los cuadros de Goya *El Dos de Mayo* (o

La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol) y *El tres de Mayo* (o los *Fusilamientos de la Moncloa*, también llamado *Fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*). En dos artículos, Andioc revisa, analiza y, a veces, pone en cuestión la abundante bibliografía anterior sobre la ubicación exacta donde tuvieron lugar los sucesos y su representación por parte de Goya y de otros artistas, llegando a la conclusión, tras un exhaustivo análisis, de que, a diferencia de quienes se esmeraron en reproducir en sus estampas los emplazamientos con la mayor precisión topográfica posible, Goya prefirió recrearlos de manera que fueran identificables pero, al mismo tiempo, subrayaran el dramatismo que quería imprimir a las terribles escenas.

En el segundo apartado, en el artículo *Aproximación a la letra de Goya*, Andioc analiza exhaustivamente la evolución de la letra erre, de algunas abreviaturas, de la partícula nobiliaria “de” en el apellido el pintor y de su firma, con el propósito de poder afinar más la cronología, sobre todo de las cartas a Zapater sin fechar, y de saber si son autógrafos o no algunos documentos administrativos y algunos ejemplares de los “comentarios” o “explicaciones” a los *Caprichos*. También trata en este artículo de las inscripciones a pincel o a pluma que aparecen en los álbumes de dibujos, en los dibujos preparatorios para los *Caprichos* y en los retratos de artistas que pensaba grabar para el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Muy interesante es el análisis que hace de la letra de las leyendas manuscritas que aparecen en las diferentes pruebas de estado de los *Caprichos* y que ponen en evidencia que son de varias manos.

En el artículo *Algunos dibujos de las cartas de Goya a Zapater (y otras cosas)* Andioc plantea su propia y original interpretación de estos dibujos que tanto han intrigado a los investigadores y que, probablemente, nunca se llegarán a comprender por formar parte del lenguaje secreto e íntimo de los corresponsales.

El apartado más largo se refiere a los *Caprichos* y recoge tres textos: el primero, titulado *De Caprichos, sainetes y tonadillas*, rastrea la utilización de la palabra “capricho” en la literatura del momento, sobre todo la teatral, en la que se advierte su diversidad semántica. El segundo trata de la recepción que tuvo esta serie de estampas desde el momento de su publicación y de las muy variadas interpretaciones que se han hecho de ellas no sólo en las “explicaciones” manuscritas que pronto corrieron de mano en mano y de las leyendas que aparecen al pie de las imágenes en las diferentes pruebas de estado, sino en las citas de todo tipo que aluden a ellas desde entonces. Andioc hace un exhaustivo y pormenorizado análisis de las mismas y aporta nuevos e interesantes datos. El tercer artículo es el estudio más completo que se ha hecho hasta el momento de los más de treinta ejemplares que se han podido localizar y consultar de las “explicaciones” manuscritas anónimas sobre los *Caprichos* que empezaron a circular poco después de que se publicaran las estampas. Andioc propone una nueva clasificación de las distintas copias tratando de descubrir las afinidades e influencias entre ellas o, por el contrario, sus diferencias, para agruparlas y establecer sus derivaciones a partir de unos originales perdidos.

En el cuarto apartado titulado *A propósito de metodología*, el autor pone en cuestión las investigaciones que, presuponiendo la influencia de un determinado texto sobre una obra de arte, corren el riesgo de soslayar datos fundamentales como la cronología o las que, partiendo de una serie de coincidencias formales, llegan a con-

clusiones que no se pueden aplicar a todos los elementos del conjunto estudiado. En el artículo *Sobre Goya y Moratín hijo*, René Andioc señala que no es posible la tesis de Edith Helman de que Moratín diese a conocer a Goya en 1797 sus notas para su reedición de un texto publicado en 1611 con la relación de un auto de fe que se había celebrado en Logroño y de que ésta fue la fuente de inspiración de las estampas de las brujerías que forman parte de los *Caprichos* puesto que, como demuestra exhaustivamente, no redactó esas notas hasta una fecha próxima a su publicación en 1811.

En *Goya y los temperamentos* desmonta la teoría de Folke Nordström que sostiene que los cuatro dibujos que representan a varios personajes que se reflejan en sendos espejos bajo forma animal, una serpiente, un mono, un gato y una rana son representaciones simbólicas de los cuatro temperamentos: el melancólico, el sanguíneo, el flemático y el colérico. Andioc busca una asociación mucho más cotidiana y familiar a Goya y es la de satirizar a tipos con los que se podía cruzar a diario: un dandi o “currutaco” que se ve reflejado en el espejo en forma de mono en una asociación usual en la época (el autor hace un pormenorizado e interesantísimo recorrido por la aparición, historia y vicisitudes de este prototipo social y su vestimenta). En cuanto a alguacil/gato, es una asociación que venía de antiguo y estaba vigente en la literatura de la época y que significaba “ladrón ratero”, dada su inclinación a agarrar lo que podían abusando de su autoridad. En el caso del hombre/rana, el hispanista cree que representa a un mal estudiante, poeta u orador de los que acompañaban sus disertaciones con contorsiones y manoteos.

El libro de Andioc termina con la crítica demoledora de la obra *Goya. The Last Carnival* de Victor I. Stoichita y Anna María Coderch cuyas tesis va rebatiendo casi en su totalidad.

Por su parte, el profesor Dufour ha vertido en este libro sus vastos conocimientos sobre la historia política y cultural de la España de los siglos XVIII y XIX para intentar averiguar cómo transcurrió el día a día, cómo actuó e, incluso, en la medida de lo posible, cómo pensaba Goya durante los seis años que duró la Guerra de la Independencia; pero, como era lógico dada su trayectoria científica, va más allá y no sólo se centra en el pintor sino que quiere comprender a los

grandes olvidados, los miles y miles de españoles que, no queriendo o no pudiendo abandonar sus domicilios, fueron testigos (mas o menos pasivos) de los flujos y reflujos de la ocupación militar francesa y de la administración josefina, así como de los correspondientes repliegues y avances de los ejércitos españoles y británicos que, a partir de 1812, trajeron consigo el nuevo sistema político establecido por la constitución de la monarquía española promulgada por las Cortes.

Para llevar a cabo su propósito no sólo ha revisado y contrastado la ingente bibliografía que existe sobre Goya y sobre la Guerra, sino que ha buscado nuevas fuentes de información poco utilizadas hasta la fecha y que han aportado datos fundamentales para ampliar, contextualizar y precisar lo que ya se sabía. La más importante ha sido, sin duda la prensa. A través de las noticias, decretos, órdenes, etc. que aparecían en la *Gaceta* y en el *Diario de Madrid*, controladas alternativamente por quien detentara el poder en cada momento en la capital, la *Gaceta Ministerial de Sevilla*, el *Patriota*, *El Conciso*, etc., Dufour ha podido recons-

truir, de una manera sorprendentemente amena aunque siempre muy precisa y fundamentada, el transcurrir de la vida diaria de los habitantes de Madrid, entre ellos de Goya, que un día se veían obligados a jurar fidelidad al rey francés y al siguiente aclamar la Constitución.

Otras fuentes interesantes para su propósito han sido la increíble cantidad de memorias escritas por los franceses, ingleses e, incluso, polacos que estuvieron en España y que dejaron una visión distinta y complementaria de la de los españoles de los acontecimientos de esos años. La correspondencia y diarios de personajes tan importantes como Moratín, Meléndez Valdés y Jovellanos ya eran conocidos, pero también ha podido consultar la correspondencia privada de José I que cayó en manos de Wellington tras la batalla de Vitoria y que ha permanecido prácticamente inédita hasta ahora en la biblioteca de l'Institut de France. Las Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando son también fundamentales para el seguimiento de la vida de esta corporación y su relación con Goya.

El libro está estructurado en cinco capítulos precedidos de una introducción en la que sitúa la figura de Goya en su contexto físico, intelectual y profesional y termina con un balance final en el que llega a la conclusión de que la conducta de Goya durante los años de la guerra no fue unívoca "mezclándose en ella actitudes de puro patriotismo y un afrancesamiento, como mínimo, pasivo, al mismo tiempo que recibía, posiblemente, la "luz" masónica.

A lo largo de toda la obra, el autor va entretrejiendo los datos históricos con los referentes a Goya con lo cual estos últimos cobran mucho más sentido. Por ejemplo, en el primer capítulo en el que se pregunta qué hizo Goya los días 2 y 3 de Mayo de 1808 en los que tuvieron lugar los terribles sucesos que representó en sus famosos cuadros, la respuesta es que es imposible saberlo y que lo único que parece seguro que no fue testigo presencial de ninguno de los dos. En el caso de *El dos de Mayo en la Puerta del Sol*, Dufour llega a esa conclusión tras hacer un análisis pormenorizado de la indumentaria y las armas que llevan en el cuadro los mamelucos y los cazadores franceses a caballo en las que se advierten errores que no hubiera cometido si hubiera estado presente, aunque, por otra parte, es evidente que el pintor se había documentado muy a fondo. En cuanto a los *Fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío*, reitera la falsedad del relato del jardinero de Goya que contó que habían visto el suceso desde la Quinta del Sordo y que el pintor se había empeñado en ir a ver los cadáveres de los patriotas. También llega a la conclusión de que Goya no había querido representar con exactitud la vestimenta del regimiento que llevó a cabo la masacre para así culpar a todo el ejército francés de la barbarie. Tras estos acontecimientos, Murat organizó una serie de actos en los que los miembros de la Casa Civil y Militar del rey le rindieron homenaje, pensando que iba a ser el nuevo soberano. Goya no asistió.

Poco a poco, a través de las noticias de los periódicos, Dufour va relatando los acontecimientos que se sucedieron en Madrid: la llegada de José I, su primera huida el 2 de agosto de 1808 y la llegada de las tropas españolas vencedoras en Bailén, la segunda proclamación de Fernando VII y los consiguientes festejos. Es interesante la importancia que da a lo largo de todo el libro a las corridas de toros que se celebraron en Madrid durante la Guerra, utilizadas como instrumento de propaganda tanto

por parte de los franceses como de los españoles para tener contento al pueblo y a las que se supone que Goya asistió dada su gran afición al espectáculo.

Al analizar las informaciones sobre el viaje de Goya a Zaragoza llamado por Palafox para que inmortalizara la ruina de la heroica ciudad, llega a la conclusión de que su estancia fue más breve de lo que se pensaba y pronto tuvo que resignarse (aun con las reservas mentales que deja entrever el cambio en su firma en el registro de la iglesia de San Martín) a jurar fidelidad a José I ante la llegada a Madrid del mismo Napoleón, como lo hicieron otros 20.615 jefes de familia. Aún así, Goya intentó huir a Piedrahita con la intención de pasarse a un país libre pero tuvo que volver ante la amenaza del secuestro de todos sus bienes.

En el segundo capítulo, correspondiente a 1809, se analiza el comportamiento de Goya bajo el reinado de José I, mostrando una resistencia pasiva a base de gestos como el solicitar el pago pendiente del retrato que había hecho a Fernando VII por encargo de la Academia aunque era un gesto “bien inútil e imprudente” y la renuncia a la renovación de su cargo como primer pintor de cámara del rey. Dufour apunta la posibilidad de que fuera Goya quien decorara los locales de la logia masónica del Gran Oriente en España, cuya implantación era impulsada desde el gobierno. También recibió los encargos de pintar varios retratos de personajes franceses o vinculados a ellos como fueron el general Nicolas Guye, el Ministro del Interior, Manuel Romero y el canónigo Juan Antonio Llorente y la famosa “Alegoría de la villa de Madrid” en cuyo medallón principal aparecía la efigie de José I. Los sucesivos cambios que sufrió el contenido de este marco son el verdadero reflejo de los avatares políticos que iba sufriendo la ciudad.

En septiembre de 1810 Goya es designado por Manuel Romero, junto con otro pintor, Manuel Napoli, para seleccionar una serie de cuadros de maestros españoles con destino a la galería pública que quería crear José I en Madrid y poco después, esta vez con la ayuda de Maella, primer pintor de cámara del rey, para que seleccionaran otros 50 óleos (cuya lista se transcribe) que José se veía obligado a regalar a su hermano. Dufour detalla las vicisitudes del envío de cuadros con destino al Museo Napoleón. Goya siempre guardó silencio acerca de estas comisiones, la primera destinada en cierto modo a salvaguardar el patrimonio nacional y la segunda para despojarlo.

A finales de 1810 y principios de 1811 la situación en Madrid era más o menos estable bajo el gobierno josefino y se organizan varias corridas de toros y bailes de máscaras y carnavales; mientras tanto, Goya sigue pintando obras de temática muy variada: bodegones, personajes populares como la aguadera y el afilador, escenas violentas, etc y, sobre todo, empieza a trabajar en los *Desastres de la guerra*, muchas de cuyas estampas analiza Dufour para verificar su autenticidad histórica y comprobar si Goya pudo presenciar los hechos que representan.

El 19 de marzo de 1811, con motivo de la onomástica del rey, se nombran nuevos caballeros de la Orden real de España, que previamente habían jurado “ser siempre fiel al honor y al rey”. Entre ellos estaban Goya, Maella (probablemente en agradecimiento a sus trabajos en la selección de los cuadros antes citados) y el grabador Mariano Sepúlveda. Evidentemente, Goya no se pudo negar a recibir la orden de la “berenjena”, (como la llamaba despectivamente el pueblo)

que formaba parte de una estrategia del gobierno francés para atraerse a los artistas y aparentar normalidad, pero tampoco dio las gracias por escrito como hicieron otros muchos. Otra muestra del desafecto de Goya fue el mandarse enterrar en su parroquia, contraviniendo la orden de que todas las inhumaciones se hicieran en los cementerios.

1812 fue un año trágico en Madrid a causa de la terrible hambruna que padeció la ciudad en la que murieron más de 14.000 personas y también fue el año en que murió la esposa de Goya, Josefa Bayeu. En agosto, José I y su corte tuvieron que abandonar Madrid y replegarse hacia Valencia ante el avance del ejército aliado mandado por Wellington. Goya debía estar muy preocupado sobre su suerte ante la posible acusación de colaboracionismo sin embargo su retrato de Fernando VII se colgó en el salón de juntas de la Academia de Bellas Artes y se le llamó para que borrara el retrato de José I del medallón de la “Alegoría de Madrid” y lo sustituyera por la palabra “Constitución”; él pasó el encargo a un discípulo. Aún más, 15 días después de la entrada de Wellington en Madrid se expuso en la Academia el retrato ecuestre que le había pintado Goya, sin duda reutilizando uno anterior de Godoy y por el que el artista no quiso cobrar.

La situación económica de Goya era buena en estos momentos como se deduce del inventario de sus bienes hecho tras la muerte de su esposa con el fin de repartir la herencia con su hijo Javier. Aunque, evidentemente, la tasación se hizo muy por debajo de su valor real con el fin de pagar menos impuestos, sólo las joyas se valoraron en 52.060 reales y se declararon más de 159.000 reales en efectivo, aparte de la casa con su mobiliario, ropas, libros y, naturalmente, los cuadros y las estampas. Este inventario ha sido fundamental para visualizar cómo vivía Goya en esa época.

El 3 de diciembre de 1812, José I hizo su quinta (y última) entrada en Madrid y Goya fue llamado para que descubriera el rostro de José I en la “Alegoría de Madrid” que estaba tapado bajo la palabra “Constitución”. Como siempre, Goya encargó el trabajo a su discípulo Felipe Abas que, de nuevo en junio de 1813, volvió a escribirla tras la salida definitiva de Madrid de los franceses y sus partidarios.

En el capítulo 5 titulado *Las resultas* se narra la vuelta a la normalidad en Madrid con las consiguientes corridas de toros, la recaudación de dinero y pertrechos para socorrer a los pobres, la elección de regidores y electores de los diputados a Cortes y, lo más importante, la instalación de las Cortes en Madrid el 15 de enero de 1814 y la evidencia de que “el régimen constitucional no tenía rencor ni perseguía a los que habían servido al intruso sin comprometerse en propaganda política o llevar armas contra sus compatriotas”. Pero había una corriente de opinión que sí quería condenar a los colaboracionistas, lo cual, lógicamente, inquietaba a Goya, quien buscó la protección del regente, el cardenal don Luis de Borbón a la espera de la llegada de Fernando VII; y con éste volvió la temida Inquisición y estaba en puertas la decisión de la comisión de depuración de los empleados de la Casa Real que podían negársela a causa de su participación en la selección de cuadros para Napoleón y su nombramiento como caballero de la Orden de la “berenjena”. Por fin, gracias a los testimonios de varios testigos a su favor y la benevolencia de la comisión, Goya fue depurado.

A lo largo de este interesantísimo libro queda demostrado que la actitud de Goya durante el periodo de la Guerra de la Independencia fue compleja y cambiante; intentó no significarse en ningún momento pero ni se le puede tachar de afrancesado ni se le puede reprochar su participación en algunos hechos, a los que no se podía negar sin poner su vida y su hacienda en peligro. Fue “débil, pero no malo”, pintó a Fernando VII, a José I y a Wellington cumpliendo con su oficio y no quiso seguir siendo primer pintor de cámara del rey intruso, con un gran sacrificio económico por su parte.

Al final del libro, basándose en el análisis del cuadro *La Verdad, el Tiempo y la Historia* (antes llamado *Alegoría de la Constitución*) del Museo de Estocolmo, de las dos últimas estampas de los *Desastres de la guerra*, que Goya tituló *Murió la Verdad* y *¿Si resucitará?* y del dibujo del Álbum F *La Verdad asediada por las fuerzas del mal*, Dufour apunta la teoría de que Goya se pudo hacer masón en esos años de la Guerra.

Elena M^a SANTIAGO PÁEZ
Biblioteca Nacional