

# El Madrid del siglo XVIII a través de *La Pradera de San Isidro* de Francisco de Goya

María SÁNCHEZ LUQUE

luque20001@hotmail.com

## RESUMEN

Uno de los bocetos más bellos del artista, nos ofrece la vertiente más humana de esta celebración, gracias a su intuición para captar, como ningún otro pintor de su época supo hacerlo, la viveza de lo popular. No es de extrañar que se haya comparado este boceto de Goya con el sainete del mismo título de Ramón de la Cruz. Los dos géneros pertenecen a aquel Madrid rococó; los dos géneros reflejan ciertos aspectos de la España optimista del reinado de Carlos III y de un mundo que iba a desaparecer después de 1789. Pero en 1788, Goya todavía no se propone retratar la realidad social tal cual es, sino el encanto que de ella puede desprenderse. Será necesario que pasen algunos años y se encuentre cara a cara con un mundo revuelto, para que el pintor siga nuevas trayectorias que le alejen radicalmente de la temática de los cartones para tapices.

**Palabras clave:** Francisco de Goya, *La pradera de san Isidro*, Madrid, fiestas populares, cartones para tapices.

## ABSTRACT

In this sketch for a tapestry, one of Goya's most beautiful, we are offered the human aspect of Saint Isidro's day. With his remarkable intuition, he could convey the vividness of the people, as no other artist could. Not surprisingly, this sketch has been compared to the one-act comedy of the same title, written by Ramon de la Cruz. Both the picture and the play, belong to the Madrid of the Rococo period, depicting some features of Spain's optimism during the reign of Charles III, and a society that was going to disappear after 1789. In any case, in 1788, when Goya painted this picture, he didn't intend to portray life as it really was, but just the charm imbued in it. It wasn't until a few years later, after the artist's face to face encounter with the upheavals of his day, that he made a new artistic departure. From hereon, his range of topics became radically different from the ones presented in his sketches for tapestries.

**Keywords:** Francisco de Goya, *Saint Isidro's Meadow*, Madrid, traditional feast, sketches for tapestries.

Los cartones para tapices de Goya se han convertido en testimonio visual de la vida de Madrid a finales del siglo XVIII. La historiografía no siempre ha cuestionado la verosimilitud de estos cartones y a menudo se ha referido a ellos como documentos objetivos de una época. Han personificado el mito de una especie de edad de oro, al estar sus temas ambientados en un periodo anterior a la turbulencia política de los siglos XIX y XX en España.

El propósito de este artículo es analizar qué nos cuenta este cuadro, *La pradera de san Isidro*, pintado en 1788 como boceto de un cartón para tapiz y conservado en el Museo del Prado, sobre el Madrid de finales del XVIII. Mi artículo se va a dividir en dos partes, una que viene a poner en tela de juicio el valor documental de estos cartones para tapiz de Goya, que representaban escenas costumbristas madrileñas; y la otra que viene a defender esa veracidad, en el sentido de que sí encuentro una serie de elementos caracterizadores de la sociedad madrileña del XVIII en cartones como éste.

Hay que empezar diciendo que *La Pradera de san Isidro*, como casi todos los cartones para tapiz que se preparaban para la Real Fábrica de Santa Bárbara, ofrece una visión edulcorada de la realidad<sup>1</sup>. Basta recordar que estaban destinados a decorar las habitaciones de los reales sitios para comprenderlo: no hubiera sido de buen gusto una

---

<sup>1</sup> Pese a todo, hay algunas excepciones como *Riña en la venta nueva*, *El ciego de la guitarra* y, sobre todo, *La boda*, donde Goya adopta una crítica sarcástica aunque todavía costumbrista.

visión realista de la sociedad española, en la que se representara la miseria del pueblo, decorando estancias reales y principescas (Bozal 2005: 51). Es cierto que en los motivos pintados aparecen miembros de la clase trabajadora, pero no destaca tanto la verosimilitud como la idea de lo pintoresco, que responde a un principio extendido por toda Europa desde comienzos de siglo.

En *La pradera de san Isidro*, como en muchos otros cartones de Goya, se nos muestra una atmósfera agradable y tranquila que se corresponde con un día primaveral bañado por el sol. El paisaje es frondoso, con agua que discurre libremente, lo que nos hace pensar en años de bonanza y de abundante cosecha (Herranz Rodríguez 1996: 251-253). Hasta la mujer aparece representada con un canon esbelto y delgado y adopta posturas como de bailarina.

Todo esto es porque Goya plasma en esta primera etapa de su trayectoria artística, hasta los años noventa, la filosofía vitalista de los ilustrados. Representa la sociedad española y una ciudad como Madrid que parece ya reformada y trasformada. El campo es productivo, España goza de buen clima así como de unos hombres que trabajan llenos de ilusión. Goya transmite esa filosofía huyendo de la realidad ciudadana, del caos urbano, de la pobreza y la miseria. Habrá que esperar a finales de siglo y en concreto a la Revolución y la Invasión Francesa para ver un Goya realista que plasme la España profunda tal y como es, y no como debiera ser.

Ninguno de los pintores de cartones para tapices de la época, ni Bayeu, ni José del Castillo, ni Goya son pintores realistas, sino artistas de lo pintoresco. No pretenden ofrecer la realidad social, las costumbres y los tipos tal cual se presentan a la vista, sino el encanto que de ellos puede desprenderse, incluso cuando pintan ciegos o mendigos. Todos ellos son pintores de lo amable, incluido Goya, que todavía no ha empezado a representar la miseria del pueblo, la superstición y la violencia. Ahora todo posee un aire de exceso teatral. No obstante, la teatralidad goyesca siempre fue mucho más verosímil que la de Luis Paret y Alcázar, la de José Camarón o José del Castillo (Bozal 2005: 53).

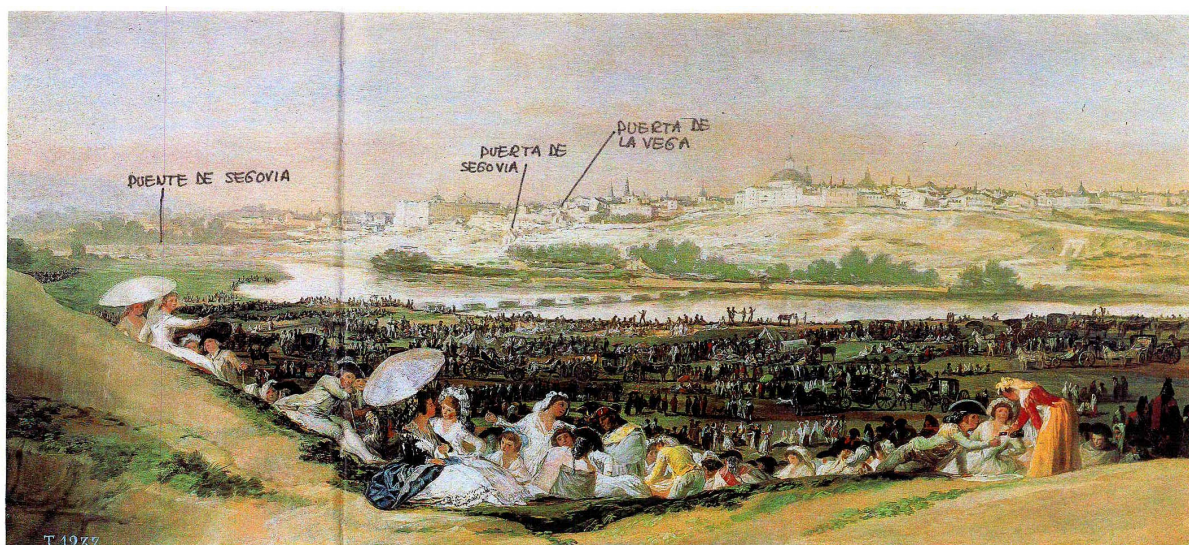


Figura 1. *La pradera de san Isidro* de Francisco de Goya. Museo del Prado.

No hay duda de que Goya fue el más convincente en este trabajo. Esto lo vamos a ver enseguida cuando comparemos las versiones de *La pradera de san Isidro* de José del Castillo (Figura 2) y la de Goya (Figura 1). Las escenas de costumbres poseen un fuerte contenido narrativo y la narración ofrece unas características muy precisas: mostrará la diversidad respetando al mismo tiempo la unidad; las escenas y los personajes han de tener autonomía, pero, a la vez, unidad. La articulación entre la diversidad y la unidad es el punto débil del sistema compositivo de las escenas costumbristas. Una escena como *La pradera de san Isidro* de José del Castillo lo pone claramente de manifiesto, ya que cada uno de los motivos es totalmente independiente respecto de los demás. Cada

motivo podría dar origen a una pintura diferente, y cada uno es en sí mismo excesivamente rígido como para resultar convincente. La secuencia narrativa se detiene en exceso en cada uno de los motivos por lo que la obra carece del dinamismo que la representación de lo cotidiano exige (Bozal 2005: 46).



Figura 2. *La pradera de san Isidro* de José del Castillo. Museo Municipal de Madrid.

Pero, sobre todo, la dificultad para captar la viveza de lo popular que presentan los pintores de cartones para tapices anteriores a Goya residía en la actitud que, consciente o inconscientemente, todos ellos tenían: su mirada no era popular; era una mirada desde arriba, desde el pintoresquismo aristocrático. Sólo cuando esa mirada descendiera al nivel de la sociedad que se quería representar, como hizo Goya, podría configurarse un lenguaje acertado (Bozal 1991: 281).

No obstante y pese a lo edulcorado de la escena representada en el cuadro de Goya, me atrevo a afirmar que es posible extraer elementos portadores de una poderosa verosimilitud.

A lo largo de toda su obra Goya muestra una especial predilección e interés en representar la figura femenina. En *La pradera de san Isidro* vemos a mujeres que conversan animadamente con hombres, lo que nos aporta datos acerca de la situación de la mujer. Sabemos que a finales del mil setecientos una madrileña podía acudir al paseo sin marido o padres, simplemente con un acompañante masculino. La conquista por parte de la mujer, si no del espacio público, sí al menos del espacio abierto, la salida del espacio doméstico y la normalización del paseo como elemento cotidiano de la vida indican la libertad, aunque breve, de la que gozaba la mujer, y Goya aquí lo refleja. Si nos centramos en la última década de 1700, hay que señalar que el movimiento feminista surge precisamente a partir de 1789, año de la Revolución Francesa, para paliar la omisión de la mujer de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, que habían sido establecidos sólo para los hombres. Goya no es feminista pero, eso sí, vislumbra los cambios sociales que serán necesarios para una sociedad más igualitaria.

Otro aspecto de este cuadro lleno de verosimilitud es el de la indumentaria. A través de ésta podemos reconocer los tipos representados en la obra. Los personajes de la aristocracia aparecen vistiendo la moda francesa del momento, que, como se sabe, influye a partir de Carlos II y de Felipe V. También están representados los petimetres. Las escenas urbanas de Goya también reflejan la creciente presencia de la cultura francesa en Madrid, personificada por el atildado petimetre (del francés *petit maître*) y su réplica femenina, la petimetra, miembros de una clase mercantil en ascenso, que enseguida asumió la indumentaria francesa, con el fin de singularizarse frente al resto de la gente del pueblo. Del mismo modo Goya pinta a los majos con su traje protesta frente a esta moda francesa vestida por la corte y los petimetres, movidos también los majos por el ansia de identificación como grupo social, aferrándose en este caso a la tradición

castellana y castiza en el vestir, con vestimentas exageradamente tradicionales, con redecillas, mantillas y peinetas (Herranz Rodríguez 1996: 153).

Otro aspecto destacable es la verosimilitud del paisaje representado en *La pradera de san Isidro*, lo cual es poco común en la mayoría de los paisajes del artista que, por lo general, son imprecisos, con elementos poco definidos. Este cuadro hace referencia específica a un determinado lugar y momento: Madrid durante la fiesta de su santo patrón, lo que en cierta manera implicaba una descripción del paisaje madrileño y sus gentes. *La pradera de san Isidro* denota un evidente estudio del natural debido, entre otras cosas, a la exactitud de la topografía. El artista se sitúa junto a la ermita del santo, dominando desde allí una amplia vista de la villa, con el río Manzanares, atravesado por el puente de Segovia (figura 3), a la izquierda de la composición, mientras que en el centro de la misma aparece el llamado puente de San Isidro o de Pontones, de madera, que daba acceso a la pradera y por el que sólo se podía cruzar de dos en dos, debido a lo estrecho que era. Se distinguen con claridad la Puerta de Segovia, con sus dos arcos, y detrás y en alto, la puerta de la Vega. Entre los edificios que se pueden identificar destacan el Palacio Real y el convento de San Francisco, comprobándose el perfil erizado de agujas, chapiteles y cimborrios que tenía Madrid.

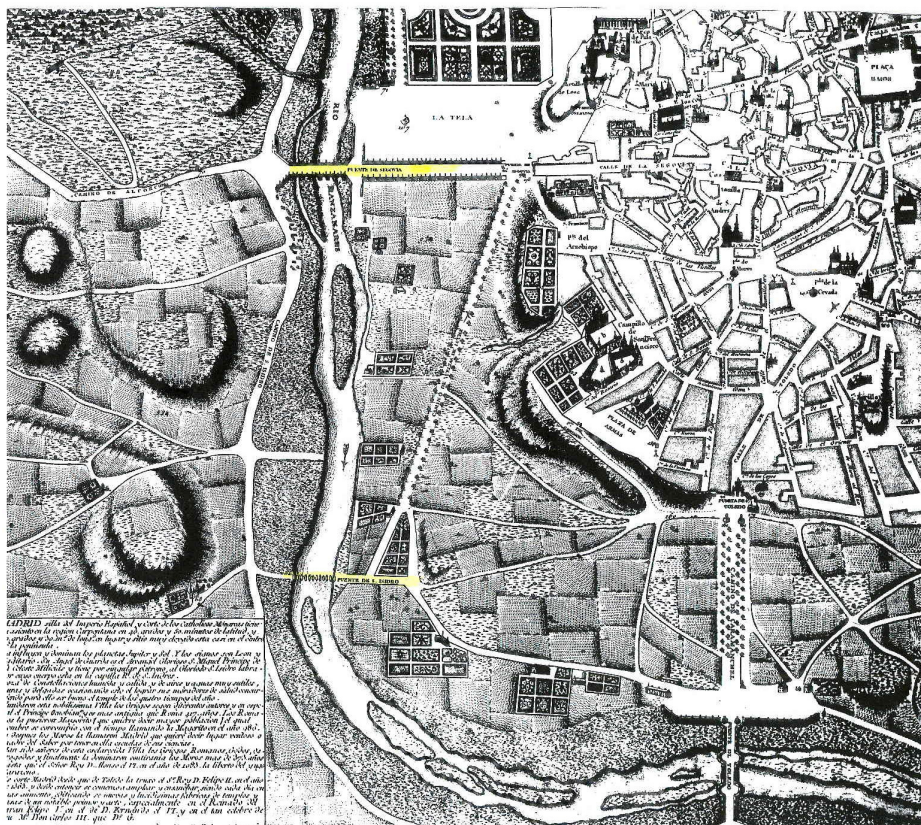


Figura 3. Plano de Madrid a mediados del siglo XVIII.

El último aspecto caracterizador de cómo era esa sociedad madrileña de finales del XVIII, que se puede desprender de la contemplación de este cuadro, es el de las fiestas populares como elemento de cohesión de la comunidad. Para una población como la de la España del siglo XVIII, estas celebraciones suponían la interrupción de una rutina, por lo demás interminable, de trabajos monótonos y aburrimiento.

Tristemente, los ilustrados no supieron captar esta idea. La política cultural de Carlos III y Carlos IV tuvo como objetivo primordial civilizar a las masas. El deseo ilustrado de combatir el atraso español dio lugar a medidas que oscilaban entre lo sublime (como lo fue la iniciativa de Godoy de suprimir las corridas de toros) y lo abiertamente ridículo, como la crítica de los entretenimientos populares (llegaron a ser mal vistos, incluso las

canciones y villancicos populares), el intento de sustituir la zarzuela y el teatro clásico de los siglos de Oro por un nuevo teatro "ilustrado" y el interés en la reforma de la vestimenta, porque la capa envolvente de los miembros de las clases bajas se consideraba un escondite ideal para las dagas de los bandidos.

Este reformismo cultural, de connotaciones desagradables, era también provocativo y peligroso (Esdaile 2007: 39-40). Las fiestas populares convocadas con motivo de una celebración religiosa constituían un tema muy discutido en esta España de finales del XVIII. Eran motivo de preocupación para los políticos, debatido entre los intelectuales. Dos de los pensadores más destacados de la época estudiaron la conveniencia de este tipo de actos: Jovellanos vio en las romerías que seguían a las peregrinaciones una prolongación "respetable" de los estímulos de la piedad; mientras que para Meléndez Valdés éstas eran motivo para todo tipo de desórdenes opuestos al propósito religioso al que la multitud era convocada.

Todo este orden de cosas provocó un cierto resentimiento hacia los ilustrados por parte de la gente del pueblo, para la que esta política cultural borbónica implicaba el afrancesamiento y la destrucción de la identidad nacional.

Godoy jugaba con fuego al seguir imponiendo este tipo de medidas en la España de la década de 1790. Fue la existencia de esta combinación de resentimiento, resistencia, hambre y desesperación lo que permitió a la facción cortesana opuesta a Godoy hacer oír su voz entre el pueblo, especialmente gracias a la moda que se había impuesto entre algunos miembros de la nobleza cortesana de mezclarse disfrazados entre el pueblo de Madrid, lo que constituía un medio ideal para que los conspiradores reforzaran el malestar popular y el odio contra Godoy, situación que culminará en el motín de Aranjuez en 1808 (Esdaile 2007: 43).

## Bibliografía

- BOZAL, Valeriano (1991): *Historia del Arte en España*. Madrid: Istmo.
- (2005): *Francisco de Goya. Vida y obra*, vol. I. Madrid: ediciones Tf.
- COLEMAN, Catherine (1996): "Goya y Los Caprichos: un enfoque alternativo", en *Congreso Internacional "Goya 250 años después. 1746-1996"* (Marbella, 10-13 de abril de 1996), Museo del Grabado Español Contemporáneo. Madrid. pp. 271-277.
- ESDAILE, Charles (2007): "La etapa liberal: 1808-1898", en LYNCH, John (dir.), *Historia de España*, vol. 17. Madrid: El País.
- HERRANZ RODRÍGUEZ, Concha (1996): "Indumentaria goyesca", en *Congreso Internacional "Goya 250 años después. 1746-1996"* (Marbella, 10-13 de abril de 1996), Museo del Grabado Español Contemporáneo. Madrid. pp. 251-253.
- LUNA, Juan J. (1996): "La Pradera de san Isidro de Francisco de Goya", en *Realidad e imagen: Goya 1746-1828* (Museo de Zaragoza, del 3 de octubre al 1 de diciembre de 1996). Madrid: Electa.
- MORENO DE LAS HERAS, Margarita (1997): "La Pradera de san Isidro de Francisco de Goya", en *Goya: Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado.
- TOMILSON, Janis (1997): *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la Corte de Madrid*. Madrid: Cátedra.
- VV AA (1992): *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*. Madrid: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento.