

La tribuna

Goya, geni universal

Caixa Fòrum celebra el seu desè aniversari amb dues exposicions dedicades a Goya i Delacroix

CONXITA

Boncompte



Com comentava en el meu darrer article (*Delacroix: geni nacional o universal?*) a Barcelona, Caixa Fòrum celebra el seu desè aniversari amb dues exposicions extraordinàries dedicades a **Goya** (1746-1828) i a **Delacroix** (1798-1863). La doble proposta permet recórrer l'obra d'aquests artistes que, pertanyent a generacions consecutives, se solapa en el temps i, a vegades, en l'espai (París i Bordeus). Si bé la resposta sobre l'extensió del geni de **Delacroix** va quedar oberta al criteri de cadascú, **Goya** no admet dubtes: és un geni universal. La present exposició, que manté en tensió al visitant des de l'inici fins a la fi, ho confirma.

La mostra combina el rigor científic i la vocació didàctica, de manera que no cal ser cap expert per gaudir-la en profunditat. I, creguin-me, val la pena dedicar-li temps per assaborir-la plenament. Però, si no poden, intentin fer un petit forat d'una hora a l'agenda, contemplin imatges i canviïn durant una estoneta el seu món per el de **Goya**...

Tres autoretrats del pintor aragonès donen la benvinguda al visitant. Les seves diferents característiques (la minuciositat del petit «retrat-record», la caricatura de sí mateix o l'ús de la metàfora per expressar els turments del seu esperit) ens anuncien els múltiples interessos i possibilitats plàstiques de l'artista. A continuació, sense altres preàmbuls, s'entra de ple en el món goyesc.

Enlluerna l'alegria, els colors vius i la temàtica ociosa dels famosos cartons que **Goya** pintà per ser transformats en tapissos. Tapissos destinats a escalfar, climàtica i humanament, els murs freds del Palau del Pardo, residència dels prínceps d'Astúries (el futur **Carles IV** i **M. Lluïsa de Parma**). A Madrid, **Goya** havia aconseguit la feina de pintor a la Real Fábrica de Tapices a través del seu cunyat, l'artista **Francisco Bayeu**. L'encàrrec dels tapissos per la família real, brindà al jove aragonès l'oportunitat de desenvolupar una exitosa carrera a la cort i de donar-se a conèixer entre aristocràtics mecenes. La lluminositat solar o els colors pastel d'aquests cartons, són el llegat que deixaren els frescos madrilenys de **Giambattista Tiepolo** (1696-1770) en la pintura de **Goya**, més sensible a les escenes costumistes que pintava el fill, **Giandomenico** (1727-1804), que a les apoteosis grandiloqüents del pare. El pintor espanyol, però, lluny de reproduir el treball dels il·lustres predecessors, va transformar la paleta rococó d'aquells en un nou camí de contrastos entre les llums i les ombres, les pictòriques i les anímiques.

Les festes, el festeig, els jocs, les tradicions, agafen amb **Goya** un nou

caràcter castís i hispà. Amb ironia, l'artista retrata la diversió i la tragèdia, l'entreteniment i el seu preu.

LA REALITAT conviu amb la superficialitat, la classe popular amb els aristòcrates. Les pintures dels esmentats cartons reproduïen afectuosament les diversions d'una societat ociosa que surt del seu ensoïmament disfressant-se de «majos» i de «majas» per actuar amb la desinhibició d'aquests sense tenir, a vegades, els seus reflexos. Així ho evoca **Goya** a *El ninot* (1791), on quatre «majas» amb indumentària popular juguen mantejant un ninot de palla amb perruca i vestit a la francesa. Aquestes joves espavilades i rialleres despullaran al cortesà de la seva innocència i fortuna. És un joc d'origen carnavalesc, cosí germà del que entreté als arlequins

d'Encamp i als de Canillo amb el ninot de palla que es robaran i penjaren al mig del poble per Carnaval. En els cartons **Goya** recorda, al futur rei, els sentiments que mouen als seus súbdits. Ho fa amb un estil propi, mitjançant metàfores i amb referències als vells mestres que són engolidos per la força de la seva nova pintura.

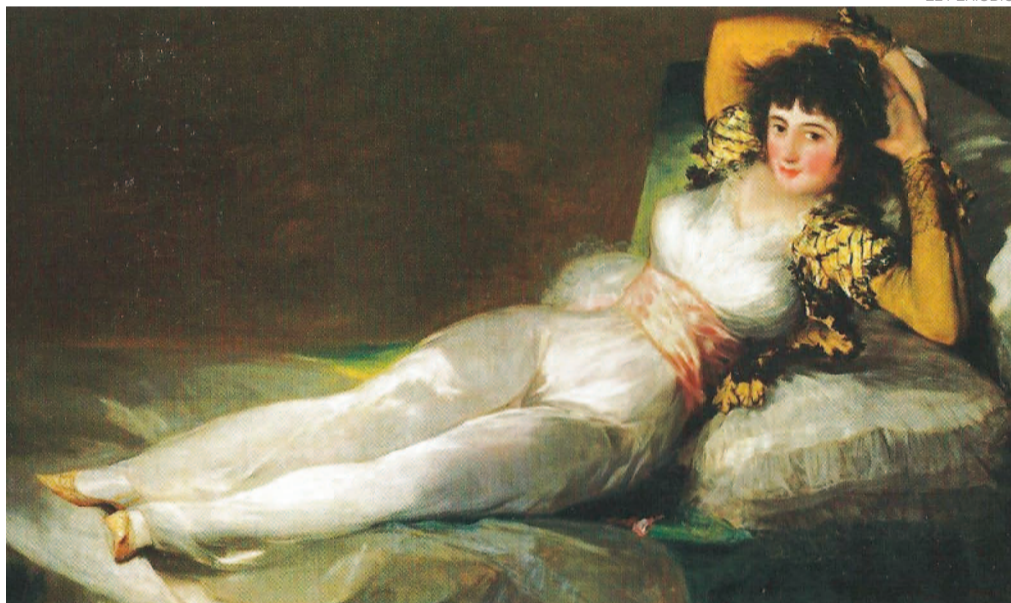
Velázquez és un d'aquests mestres. Una pintura seva es evocada per **Goya** a *La fira de Madrid* (1778), damunt els trastos, flotant per sobre del bé i del mal. Un altre **Velázquez**, la *Venus del mirall* (1651), determinarà la composició de dos dels quadres més famosos de **Goya**: la *Maja desnuda* (1797) i la *Maja vestida* (1800-1805), aquest darrer exposat a Barcelona. Però, ¿qui és aquesta dona que l'artista aragonès pintà despullada (els nus estaven prohibits) el mateix any en el que ell i la recent enviudada duquesa d'Alba varen gaudir plegats d'unes estupendes i llargues vacances a la finca andalusa de l'aristòcrata? Podem aconseguir alguna pista a través dels noms dels propietaris dels tres retrats. La *Venus* de **Velázquez** pertanyia al libidinos marquès del Carpio, el títol i els béns del qual passaren a la casa d'Alba i a **Cayetana** quan als 16 anys en va heretar totes les possessions. Posteriorment tant el quadre de **Velázquez** com les «Majas» de **Goya** es trobarien a la col·lecció del ministre **Godoy**. **Godoy** s'havia apropiat del palau de la duquesa i de bona part de la seva col·lecció després de la misteriosa mort de **Cayetana d'Alba** (1802). Com no consta que **Godoy** encarregués les «Majas» a **Goya**, aquestes podrien haver entrat a la seva residència conjuntament amb l'obra que les inspirà, la *Venus del mirall*, com a part de l'esmentat botí de la duquesa. I, curiosament, la dona que posà com a «Maja» s'assembla tant als

retrats que **Goya** pintà de **Cayetana d'Alba** que es diria que és la mateixa persona.

DONCS BÉ, si **Velázquez** era un repte per a **Goya** (com també ho seria per a **Picasso**) veure cada dia a casa el fantàstic cos nu de la *Venus* de **Velázquez** podia ser un desafiament per a la capritxosa, guapa, poderosa, egocèntrica i gran provocadora duquesa d'Alba. De fet **Goya** ja l'havia dibuixat tota nua i dempeus, o en altres mil postures a Andalusia, en el *Quadern de Sanlúcar*. També l'any de Sanlúcar (1797) la pintà com a «maja», amb anells on gravà el seu nom i el d'ella, senyalant imperiosament una frase que es llegeix en el terra sorrós de les maresmes andaluses: «sólo Goya». Però, oficialment, no es pot assegurar que la *Maja despulla-*

da i la *Maja vestida* siguin la duquesa d'Alba ni que **Goya** i la duquesa fossin amants ja que no s'ha trobat cap document escrit que certifiqui l'adulteri del pintor. Una es pregunta si han canviat molt els costums i abans es documentaven les relacions extra matrimoniales quan avui se n'esborren fins els sms...

A la *Maja vestida*, com a la nua, **Goya** va més enllà que **Velázquez** perquè mostra a la protagonista de cara. La dona mira al pintor, segura i morbosament provocadora amb els dos braços darrere el clatell i accentuant el punt més sensual de la seva predecessora (la corba del maluc) amb una llaçada rosa que, a més, emfatitza el pit. Darrera de la famosa corba sorgeixen les gases amb les que jugava la *Venus del mirall* i, amb les ombres, l'artista marca un pubis



EL PERIÒDIC

L'espectador, quan marxa, s'enfronta a la prosaica quotidianitat del carrer embargat per la plenitud d'haver passat una estona amb un geni

gairebé transparent. El pinzell corre solt i lliure sobre el cos de la model amb una harmonia que lliga tots els elements. El fons i el drapejat són, sovint, una mera taca de primera intenció. Més tard, la *Maja* de **Goya** inspiraria a 6, sobrenomenat «le petit Goya», quan va retratar nua a la seva amant (*Fernande estirada*, 1906) durant l'estada a Gósol, el mateix estiu que dibuixà les *Pageses d'Andorra*.

NO TOTS els retrats de l'exposició tenen el nivell i la unitat de la *Maja vestida*. En el rostre del *Comte de Floridablanca* (1782), **Goya** mostra la seva capacitat per reflectir el caràcter del personatge amb traç ràpid i desimbolt, en canvi, la resta de la composició esdevé excessivament rígida. Quan el pintor representa al gran amic, **G.M. Jovellanos** (1798), una de les mentes més lúcides de la Il·lustració europea, aboca sobre el rostre, actitud i figura del jurista tots els sentiments que l'inspira aquest lluitador d'una causa perduda: portar a Espanya la llum de la raó. L'àgil pinzell de **Goya**, carregat de grocs, grisos i blancs nacrats

circula amb destresa entre el personatge i el seu món: la taula de treball i els papers. D'aquesta manera, l'artista configura un intens lligam plàstic entre l'home i el seu objectiu vital. A l'extrem oposat, una escultura de Minerva (deessa de la saviesa i de les arts) inspira a **Jovellanos** i equilibra els volums de la composició. La factura menys afortunada de la divinitat és, però, una esquerda en l'harmonia del conjunt.

Són absolutament fascinants els esbossos que **Goya** realitzà dels membres del clan reial per compondre el retrat col·lectiu de *La família de Carles IV* (1800). En ells, l'artista penetra sense pietat en el rostre de cada personatge, expressant-se amb total llibertat plàstica i psicològica. Al no ser obres formalment «acabades» tenen l'espontaneïtat i la força que a vegades es perden en el quadre oficial. Alguns d'aquests personatges evocuen els vicis i la foscor contra els que combatien **Goya**, **Jovellanos** i tots els il·lustrats. Una lluita que revestirà mil formes possibles en els gravats de l'artista.

En aquestes làmines **Goya** revela

les seves preocupacions per un país dominat per la superstició, els vicis del clergat, l'analfabetisme, la brui-xeria... És interessantíssim veure, a la mostra de Barcelona, el procés del pintor des dels esbossos preparatoris fins al gravat final. Així es comprenen algunes escenes metafòriques de les que l'artista n'ha eliminat determinats fragments per tal de que la censura no n'impedeixi la publicació. **Goya** critica visceralment a la noblesa i l'ensenyament en la sèrie *Asenades*, on els seus protagonistes són animals: uns burros plens de blasons que fan de mestres.

Com a les pintures negres que realitzarà en els murs de casa seva, en els gravats **Goya** es reinventa a si mateix. Canalitza cada preocupació mitjançant el llenguatge i la tècnica adequats. El gravat esdevé el pamflet del pintor i la invasió d'Espanya per les tropes napoleòniques en motiva les octavetes més punyents. A els *Desastres de la guerra* (1810-1815) l'artista mostra les atrocitats comeses per ambdós bàndols, així com el seu desencís per el comportament irracional dels il·lustrats francesos.

L'EXPOSICIÓ sorprèn constantment i l'àmbit dedicat a la «religiositat» de **Goya** desconcerta. Resulta difícilment comprensible que a partir de la imatge de *Sant Joan Baptista nen al desert* (1808-14), inspirada en els eròtics juvenets amb els que **Caravaggio** satisfia els plaers sensuals i filosòfico-religiosos dels seus mecenes, una figura que enllaçava Bacus (el món pagà) i Crist, es parli del fervor religiós de l'artista. El tema mereix un estudi més rigorós i les imatges de les *Santes Justa i Rufina* (1817), pintades sota la repressió que comportà la Restauració de **Ferran VII**, són tan còmiques com els retrats que l'artista pintà del tirà per evitar la seva irritació. Amb aquestes pintures, pot ser, **Goya** cobria irònicament la seva quota d'obres religioses, doncs un pintor que no treballés aquesta temàtica esdevenia sospitos per a la Inquisició. **Goya**, que ja havia rebut un avís del Tribunal Eclesiàstic, no deuria voler acabar condemnat per el Sant Ofici, com el protagonista del gravat titulat *Per moure la llengua d'una altra manera* (1808-1814).

El recorregut expositiu supera les expectatives que es crea l'espectador davant dels tres autoretrats que introdueixen la mostra. L'esperit inquiet de **Goya**, que qüestiona el món i el sentit tradicional de la pintura, es ben viu fins al final dels seus dies. Així ho reflecteixen les dos imatges del propi artista amb que es clausura la visita: *Encara aprenç* (1825-1828) i *Autoretrat* (1815). La profunditat d'aquestes dues peces acomiada a l'espectador que, marxant de Caixa Fòrum, s'enfronta a la prosaica quotidianitat del carrer embargat per la plenitud que proporciona haver passat l'estona amb un geni. ≡

Doctora en Història de l'Art i pintora