

ESTADISTICA E HISTORIA DEL ARTE

I. INTRODUCCION

por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

La frase de Leonardo, «la pintura es cosa mental», y otras similares, han dado aliento a un tipo de crítica de la historia del arte basada en interpretaciones subjetivas. Nada hay que reprochar. Pero el impulso que desde el siglo XIX viene recibiendo la historia considerada como hecho positivo, es decir, material, elaborado por el hombre, ha determinado que el producto del arte se contemple a la vez como elemento de producción, esto es, como cosa. De ahí el progreso de la historia del arte como historia de los objetos artísticos. Nada hay tampoco que objetar, siempre y cuando se mantenga el primer enfoque. Mientras las dos historias del arte subsistan, será posible coexistir dos hechos indiscutibles: a saber, que la obra de arte responde a unas exigencias internas, a una elaboración mental y por lo tanto inconmensurable, y por otro lado, y también a unos supuestos «objetuales». Entran en estos supuestos, aspectos tan diversos como materiales, formato, tamaño, tema, costumbres, índices de producción, salarios, etc. Es evidente que estos aspectos más conducen a un estudio sociológico del arte y sobre todo a un análisis de la situación social del artista que a la misma valoración del arte, pero pueden derivarse también aprovechamientos útiles para la pura crítica del arte, como veremos. Pues bien, en esta segunda historia del arte el empleo de las matemáticas, de la estadística, se hace imprescindible. Al principio solía parecer escandaloso la publicación de trabajos estadísticos, en que los artistas y sus obras aparecen referenciados mediante números, curvas de producción y demás medios gráficos, pero hoy se ha hecho normal. La Historia ha dado un ejemplo, y la Historia del Arte no va a quedar a la zaga. Pero procede valorar lo que representa esta metodología.

En la crítica artística ha habido un abuso de la adjetivación. En correspondencia al significado profundo de la obra, parece necesaria la compañía de términos ponderativos, que con machacona frecuencia colman muchos escritos. Pero ya es un síntoma que en determinado tipo de libro de arte, aunque sólo

sea por simplificar, se gradúe la importancia de la obra de arte añadiendo uno o más asteriscos. La regulación de la cantidad se hace imprescindible. No basta con señalar poco o mucho; hay que llegar al cuánto. El término fecundidad tiene que ser reemplazado por un guarismo o una fórmula. Hay que señalar con medida precisa lo que hizo realmente «Fa presto» (Luca Giordano), Rubens o Velázquez. Los métodos instrumentales científicos (el ordenador) con que ahora se cuenta prestarán una ayuda imprescindible.

Ahora bien, la estadística es una seriación de números; significa algo más que una cantidad fija. Permite un estudio comparativo, y este es verdaderamente su mérito. Las fechas de nacimiento sirvieron a Pinder para ofrecer un esquema de estudio de artistas por generaciones. Sus resultados pueden ahora presentarse con menos literatura y más realismo gráfico. El conocimiento de las cifras de precios, tanto de las obras como de los salarios, permite compulsar la estimación social de la clase artística. Según nuestra óptica valoramos a los artistas del pasado, pero la verdadera imagen de lo que representaron para sus contemporáneos nos la ofrece la fría representación de los precios, o al menos para la clientela dominante. Estos análisis hablarán con frecuencia de injusticias, por no haber obtenido las artistas las recompensas económicas que sus obras merecerían, como en el caso de Vermeer de Delft, cuyo arte pasó desapercibido y por tanto mínimamente pagado. Las listas de precios precisarán el grado de estimación de las artes en un determinado tiempo. La pugna de la pintura contra las otras artes, por querer atribuirse una mera función liberal y no mecánica, tiene que manifestar su correspondencia en las cifras. Y por supuesto también tales guarismos señalan el aprecio de los artistas que viven en un mismo momento.

En lo que respecta a la arquitectura, el uso de la estadística tiene muchas aplicaciones prácticas. Los diagramas no hacen hoy más que compendiar una cuantiosa información numérica que se acumulaba en los archivos. Sirva de ejemplo el estudio del Profesor de la Plaza sobre el Palacio Real de Madrid¹. A través de los gráficos se sigue la ejecución material del edificio: el volumen de obra ejecutada, la proporción de granito y piedra calcárea y su ritmo de colocación, los días de trabajo empleados, etc. Ya es admirable que se fueron realizando planos periódicos, indicando el crecimiento de la construcción.

Con todo, el método estadístico sólo puede tener aplicación cuando exista abundancia de datos. Esto quiere decir que resulta inservible para épocas remotas. Es verdad que debe operarse a base de las existencias, pero siempre que se pueda hay que contar con las pérdidas ciertas. En ayuda vienen los inventarios. Este material ha sido revelado siempre que se trata de una personalidad importante o de un edificio de alto rango que contiene obras apre-

¹ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975.

ciables. A través de los múltiples inventarios de nuestros palacios reales podemos tener certeza de la totalidad de lo que han contenido, ya que se repetirían periódicamente. El cambio de emplazamiento de las obras se persigue con facilidad. Estadísticamente este material está sin aprovechar. Los cómputos estadísticos se revelan como posibles entre la obra copiosa de un Ticiano, bien alimentada de información. Otras estimables figuras pero que no reúnen estas condiciones, no podrán beneficiarse del método. Por otro lado no debe olvidarse que no hay que confundir producción con calidad. La observación tiene cumplimiento obviamente en Leonardo, con una obra pintada muy escasa pero de concepto tan elevado. Otra salvedad es la referente a los tamaños. Aunque como norma general el tamaño no decide el mérito de una obra, no cabe duda de que representa mucho estimado en función de la productividad. Un cuadro como el Matrimonio Arnolfini, de Juan van Eyck, con su pequeño tamaño constituye una de las cimas de la pintura de todos los tiempos. Pero desde el punto de vista del tiempo empleado por el artista y por consiguiente para apreciar el ritmo de producción, una obra de gran tamaño como las Lanzas de Velázquez no representa lo mismo que un retrato de este maestro. La estadística no obstante a ambos cuadros los cuenta como unidades.

La estadística tiene sin embargo que apuntar hacia una finalidad. No se trata meramente de computar el número de obras de un artista, sus temas, elementos formales y tamaños. El agrupamiento de los datos y la crítica de ellos ha de conducir a unas consecuencias. La producción se sitúa en una cronología, y así podrá deducirse su distribución, la demanda, y los posibles vacíos. Si esta apreciación es importante en un artista, su significado crece si se suman los diagramas de varios. Y de igual suerte puede deducirse la productividad sincrónica en diferentes países.

La cuantificación aporta novedades que la simple crítica de las obras aisladas no aprecia. La frecuencia determina con precisión lo característico. Los cuadros de Valdés Leal en la Caridad de Sevilla, por la fuerza artística puesta al servicio de un ideal tétrico, han valido al arte español la significación de macabro. ¿Justamente? La estadística lo dirá, pero imagino que hay una deformación de la realidad, pues ya es una circunstancia opuesta la inexistencia en España de sepulcros durante el período barroco, abundantes por el contrario en otros países. Se ha ensayado la aplicación de esta metodología matemática al campo de la autentificación de obras artísticas, y en España recientemente por Triadó². Es loable el intento, aunque los resultados por ahora son poco satisfactorios. En substancia se trata de reunir diversos tipos de datos que aporta el análisis de las obras (composición, luz, forma, pincelada, color, etcétera). La suma de repeticiones producirá un número, que estimado con otros

² J.-R. TRIADÓ, *Juan van der Hamen, bodegonista*. Estudios PRO ARTE 1, 1975.

elementos desembocará en una fórmula, que permitirá apreciar la autenticidad de la obra. El mismo autor es consciente de los reparos que pueden oponerse al método, y como mayor el de la falta de control de los instrumentos de medida. Todavía nos faltan estudios químicos del color; también carecemos de técnicas para estimar la presión y distribución de la pincelada, de forma que su cuantificación permita firmes aseveraciones. El propósito es eliminar los riesgos que comporta la «crítica subjetiva», por la que hay que entender la hasta ahora practicada, basada en apreciaciones personales del experto. Pero con ser encomiable el propósito estamos aún muy lejos de conceder a este método un valor que supere por hoy al de la crítica subjetiva. Lo estimo así porque hay aspectos que no se prestan a mensuraciones. Conceder una valoración numérica a un elemento puramente artístico es tan subjetivo como pueda serlo la intuición del crítico. Pero aparte de ello hay otras circunstancias difíciles de superar. El método «científico» puede dejar pasar por auténtica una excelente copia de la época; al crítico avezado en compulsar es más difícil que esto le suceda. El método científico puede estadísticamente conceder muchas probabilidades de autenticidad a una obra. Pero en esta técnica de rastreo el crítico apoyado en la estilística sabe que no todos los elementos son iguales, y que una cosa que pasa desapercibida es acaso la más personal del autor cuya obra está en tela de juicio. Me parece una buena pista perfeccionar esta metodología, pero siempre que no dejemos de lado la tradicional basada en el ojo del conocedor.

La metodología ha sido aplicada al campo de la temática pictórica, y es en este terreno donde pienso que se pueden obtener los mayores frutos. Un reciente estudio de Juan Antonio Ramírez demuestra la puesta a punto del método a propósito de Tiziano³. Las «redundancias» por él llamadas, es decir, formales, es básica para analizar formalmente los cuadros en función de la moda. La determinación de «estilemas», es decir, asociaciones y elementos formales, es básica para analizar formalmente los cuadros en función de la estadística. Son los elementos integradores del cuadro, como en la arquitectura las columnas o frontones. La computación de tales estilemas, dejará al descubierto aquello que es insólito, que no se repite. Si constituye un capricho, un mero adorno, estamos en presencia (en la consideración del autor) de un elemento «kitsch». Aparte de la utilidad de esta metodología clasificatoria, que recoge la producción artística en la secuencia temporal, por agrupaciones temáticas y repeticiones, queda un aspecto todavía por comentar: el significado de los «estilemas». Dentro del tema del cuadro hay elementos que comportan otros significados. Un retrato de un rey es un retrato, pero además puede ser una figuración del poder real debido a la presencia de estilemas simbólicos,

³ J. A. RAMÍREZ, *Redundancia y kitsch en la pintura de Tiziano*. Instituto de Sociología Aplicada de Madrid, Cuadernos de Realidades Sociales, septiembre de 1976, n.º 11.

como un reloj o un espejo. Compréndase entonces que el valor de la estadística en este caso puede multiplicarse.

En el estudio que viene a continuación, en que se contempla estadísticamente el asunto de los cuadros de Goya, queda pendiente precisamente este aspecto. Sabemos estadísticamente cómo son los retratos de Goya, pero queda por saber el simbolismo que la época concedía a ciertos elementos, como la postura, el formato, la presencia de un libro, pues fácilmente los simbolismos que apreció Julián Gallego en nuestra pintura del Siglo de Oro ya no estaban vigentes⁴.

II. TEMÁTICA DE GOYA: TIPOLOGIA Y ESTADISTICA¹

por

M.^a LOURDES ALVAREZ MARTÍN

El presente artículo responde a un intento de aplicar los métodos estadístico-matemáticos, a un momento concreto de la historia del arte.

Es evidente que este tipo de análisis únicamente se puede efectuar cuando poseamos una suficiente cantidad de datos que nos permita certificar la validez de los resultados. Por ello nos hemos centrado en la obra pictórica de Goya, de la cual Gudiol y Gassier y Wilson, han realizado un completo catálogo².

Los resultados que se obtienen, puramente numéricos, no tienen una consistencia por sí mismos, si no se les encuadra y se les completa con un estudio del contexto intelectual y sociológico del momento, y de los condicionantes personales e ideológicos del autor. De esta forma el papel de la estadística obtenida del proceso de datos, servirá tanto para corroborar de una manera exacta los supuestos teóricos preexistentes, como para abrir nuevas luces sobre aspectos hasta ahora desconocidos o no demostrados.

Nuestro estudio de la obra de Goya lo hemos realizado desglosando los diversos prismas, temático, cronológico, cuantitativo, tipológico, intentando

⁴ J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Aguilar, Madrid, 1972.

¹ Este artículo forma parte de mi tesis de licenciatura presentada en la Universidad de Valladolid en junio de 1974. Recientemente he podido comprobar que don Juan Antonio Ramírez ha aplicado un método estadístico semejante en su estudio *Redundancia y Kitsch en la pintura de Tiziano*. Instituto de Sociología Aplicada de Madrid, Cuadernos de Realidades Sociales, n.º 11, 1976.

² J. GUDIOL, *Goya*. Barcelona, 1970; P. GASSIER y J. WILSON, *Francisco de Goya*. Madrid, 1974. Incluimos para nuestro análisis la obra completa de Goya, excluyendo los dibujos, grabados y litografías.

obtener de esta acumulación de datos una visión del panorama iconográfico en su obra; diferenciando aquello que es producto del siglo, de lo que tiene en él su iniciador, o por lo menos que en su obra se manifiesta con un espíritu independiente del resto de los pintores del momento. Dentro de esta visión podremos, asimismo, establecer los distintos períodos en los que el autor se centraba sobre un tema u otro, los que nos ofrecen unos temas encuadrados dentro de los esquemas tradicionales, y aquellos en los que predomina su talento inventivo y original.

1. ANÁLISIS TEMÁTICO.

TEMA ALEGÓRICO.—Aunque este tema sólo aparece en 15 obras podemos clasificarlas en una serie de grupos:

a) Alegorías de conceptos religiosos, que pertenecen a un mismo momento cronológico, 1781.

b) Alegorías dedicadas a representar una serie de actividades, «El Comercio», «La Agricultura», situadas cronológicamente alrededor de 1800.

c) Alegorías con elementos fantásticos cuyo comienzo podemos situarlo en los años comprendidos entre 1808-1812, con obras como «Capricho fantástico», «Un gigante».

d) También podemos distinguir una serie de obras basadas en conceptos abstractos: «La Ciencia», «La Poesía», realizadas hacia 1800.

Estos últimos así como los comprendidos en el apartado b) fueron realizados para decorar el Palacio de Godoy en Madrid.

TEMA DE ANIMALES.—Únicamente podemos señalar tres composiciones pintadas en 1786-1787.

TEMA DE BODEGÓN.—Siguiendo las corrientes de la época, Goya presenta una serie de bodegones, —12— a los que diferenciaremos según los principales objetos pintados. Predominan los comestibles; en dos casos aparecen acompañados de objetos («Fruta, botellas y pan», «Pavo desplumado y una sartén con sardinas»). En otros los encontramos en su ambiente natural: «Pescados en la playa».

Podemos señalar una obra, «Arreos militares», en la que aparece una innovación en los objetos básicos del bodegón. Otra obra única, «Cabeza de toro», es una ruptura con el «bodegón clásico». Son estas últimas las que abren a la representación de naturalezas muertas caminos absolutamente nuevos.

La fijación cronológica de estas obras no está muy clara, ya que, según señala don José Gudiol³ ninguna tiene la sigla de la testamentaría ni indicación de fecha; no obstante, no hay duda de que no todos corresponden a un mismo período. La secuencia cronológica pudo iniciarse en la última década del XVIII, para terminar en el momento coincidente con la Guerra de la Independencia.

TEMA CINEGÉTICO Y PESCA.—La demanda de ciertos temas por parte de la Real Fábrica de Tapices hace que la mayoría de los pintores del momento los cuenten en sus repertorios; uno es la utilización de escenas de caza, —9— aspectos que en Goya alcanza una especial relevancia.

Respecto a este tema podemos distinguir varios apartados. En primer lugar una serie de obras en las que la actitud de los personajes sugiere el momento de los preparativos, o el descanso de la caza. Un segundo grupo sería el que nos mostrara propiamente las escenas de caza, y un tercero se refiere a los momentos finales, «Caza muerta».

Hay también una escena de pesca, «El pescador con caña».

El momento cronológico en que se realizaron estas obras se centra en 1775; y una de ellas, «Cazador junto a una fuente», es fechable en 1786-1787.

Todas estas escenas están íntimamente relacionadas con las inclinaciones cinegéticas de Carlos III, hasta el punto de finalizar la utilización de éstas con el fallecimiento de este monarca.

TEMA DE GÉNERO.—Es este un apartado que en Goya adquiere una importancia fundamental, tanto por el número de obras que se pueden incluir en él, —170— como por la variedad y novedad de sus distintos aspectos:

a) Un primer grupo dentro de este gran apartado sería el referente a escenas de brujería («Aquelarre», «Brujos por el aire»...), situadas la mayoría alrededor de 1794-1795. Dos de ellas («Dos brujos» y «Atropos») pertenecen a la época de la Quinta del Sordo, 1821-1822. «Atropos» figura en el Catálogo del Museo del Prado como representación del Destino, pero Gudiol señala que es una escena de brujería.

b) La pintura de «escenas salvajes» es otro de los temas que con originalidad nos ofrece Goya («La degollación», «La víctima»). Cronológicamente apreciamos varios momentos de realización: 1794-1795 (una obra), 1800 (cuatro), 1810-12 (ocho), 1823-24 (dos).

Encontramos también una serie de escenas de lucha, que tienen en común el carácter de salvajes, pero que encuadran mejor dentro del primer calificativo.

³ J. GUDIOL, op. cit., p. 60.

Un primer grupo está fechado en 1777, y tiene como eje las riñas en ventas y mesones. La segunda serie viene definida por dos personajes, Fray Pedro de Zaldivia y el bandido Maragato; la lucha entre ambos da lugar a seis óleos fechados en 1806.

En 1810-12 pinta dos escenas de lucha. Y en 1814 se pueden fechar dos obras en las que se reflejan los hechos acaecidos en Madrid en los momentos iniciales de la Guerra de la Independencia; obras que también podrían clasificarse como de tema histórico por lo que suponen de documento gráfico sobre unos hechos concretos.

Las restantes ocasiones en que utiliza estas situaciones de lucha en sus obras son posteriores: 1821-22, 1823-24. La primera, «Dos forasteros» proviene de la Quinta del Sordo, y se la conoce también como «Riña a garrotazos».

c) Un tercer apartado lo forman las escenas cuyos personajes principales son bandidos. Las escenas de 1794-1795 son las más crueles («Bandidos apuñalando a una mujer», «Bandidos fusilando a unos prisioneros»). En 1810-12 se dedica a escenas de saqueo, bandidaje, lo mismo que en 1823-24.

d) Menor importancia numérica tienen las escenas de locos, fechadas en 1794-95, 1800, 1824-25. Así como las de prisioneros, y aquellas que muestran el matiz dramático de los elementos, «Naufragio», «Incendio», «El huracán».

e) El gran grupo de obras de género de Goya se centra en la descripción de costumbres y forma de vida del pueblo, de la clase social que el pintor presenta con mayor asiduidad: la majeza, la manolería. Aguilera⁴ señala que fue Mengs quien pretendió renovar la pintura española introduciendo en los cartones para tapices temas «que digan de escenas populares a lo Teniers, pero españolas». Continúa el mismo autor haciendo notar que ese es el momento de la llegada de Goya a Madrid, y de la realización de su obra «Merienda a orilla del Manzanarés», con la que se iniciará toda una corriente de entrada de lo popular en la pintura española.

Nos deberíamos plantear hasta qué punto se puede señalar en esa sociedad lo realmente popular y lo realmente aristocrático; Ortega y Gasset⁵ señala la corriente de popularismo que inunda la pintura del momento en toda Europa, e insiste en un fenómeno peculiar y característico de la España del momento —«el plebeyismo»—, entusiasmo por lo popular. En casi todos los artistas aparece constancia de este hecho, de la presencia de marquesas-majas, o duquesas-majas. Incluso se ha llegado a afirmar la falsedad del popularismo go-

⁴ E. M. AGUILERA, *Los trajes populares en España vistos por los pintores españoles*. Barcelona, 1948, p. 24.

⁵ J. ORTEGA Y GASSET, *Goya*. Madrid, 1966, p. 29.

yescos. Lázaro Galdeano⁶ estudiando las joyas, señaló: «ellas demuestran que Goya no pintó mujeres del pueblo, sino damiselas vestidas de tales en los cuadros de costumbres; la «Acerolera» usa hebillas de diamantes en sus zapatitos».

Aun siendo indudable la falta de claridad en cuanto a la adscripción de algunos cuadros al aristocratismo o al popularismo, lo que sí es evidente es que Goya nos ha dejado un amplio panorama de obras en las que podemos conocer las costumbres, diversiones y tipos del pueblo español en el período en el que él realiza su actividad.

En la presentación de ambientes populares podemos destacar la caracterización de tipos definidos por su oficio y ocupación habitual, «Las floreras», «El afilador». También nos presenta diversos ángulos de las diversiones populares: «La Pradera de San Isidro», «Juego de pelota a pala».

En una evidente desigualdad en cuanto a la dedicación numérica la pintura de ambientes aristocráticos tiene unas características peculiares. La mayoría de las obras —como las de ambiente popular— se presenta en paisajes abiertos, pero encontramos alguna que se desarrolla en interiores («El tocado de la Dama»). La escena que presenta el coloquio entre una dama y un caballero es frecuente en las obras desarrolladas al aire libre; «Coloquio Galante», «El militar y la señora»... en las que se hace alusión a un tipo humano muy característico de la época, el petrimetre, perfectamente definido por el Profesor Díaz Plaja⁷.

f) Uno de los aspectos más interesantes, no tanto desde el punto de vista numérico, como del sociológico, son las «Procesiones». En ellas Goya ha pretendido reflejar de un modo sumamente crítico un tipo de manifestaciones de la piedad popular del momento. Incluimos estas obras dentro de la pintura de género ya que creemos que en ellas el espíritu religioso que podría expresarse ha quedado —en la intención del autor— velado por un mayor interés hacia una presentación de tipos y un análisis de la sociedad popular.

Esta es también la razón que nos mueve a incluir aquí también las obras referentes al Santo Oficio, los disciplinantes y las misas de purificación. Obras en las que perduran elementos de la libertad expresiva medieval.

g) En el análisis de las obras de Goya encontramos una serie de ellas cuya adscripción a una temática determinada resulta difícil, concretamente una obra, procedente de la Quinta del Sordo, pintada hacia 1821-22: «Perro», sobre la cual han existido numerosas especulaciones en cuanto a su iconografía.

⁶ L. GALDEANO, *Los adornos de la mujer, la moda, el traje y las joyas en el Museo del Prado*. Conferencia pronunciada el 14 de marzo de 1916 en el Ateneo de Madrid. Reseñas de Conferencias de Arte en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», Tomo XXIV, 1916, p. 172.

⁷ DÍAZ PLAJA, *La vida española en el siglo XVIII*. Barcelona, 1946.

TEMA HISTÓRICO.—Las dos pinturas históricas pertenecen a momentos contemporáneos, y su realización entra dentro de un marco cronológico concreto, 1813-1818, «La Junta de Filipinas», «El globo aerostático».

Dentro de la pintura de género hemos incluido otras dos obras que podemos también reseñar aquí, ya que pueden servirnos como documento ilustrativo de una época. Nos referimos a «La carga de los Mamelucos» y «Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío», realizados en la misma época que los anteriores; obras que responden a una preocupación del autor por reseñar su opinión acerca de la situación española del momento.

TEMA LITERARIO.—En la única obra que conocemos «El lazarillo de Tormes», Goya hace referencia a uno de los tipos más populares de la picaresca.

TEMA INFANTIL.—Da cierta importancia a las obras cuyo tema central son los momentos de la vida de los niños. La actitud que tiene más aceptación es la de juegos («Niños jugando a los soldados» «Niños jugando a los toros»), menor es la actitud de estudio («Escuela de niños», «Dos niños leyendo»).

Podemos señalar momentos en los que se realizan estos cuadros. A partir de 1799 en que se realizan tres, dos en 1780, el mayor número en 1781-85, y a continuación una media de dos anuales, en 1786-87, 1791-92, y uno anual en 1800 y 1824-25.

TEMA MITOLÓGICO.—Su utilización no es abundante; sin embargo en ello vemos cómo el pintor hizo uso de casi todos los temas que usaban los pintores del momento. Estas obras son exponente del esfuerzo realizado por Goya para imponerse en la Corte como profesional.

No apreciamos ninguna insistencia en un personaje particular, o en una escena. Las únicas figuras que se repiten son las de Venus e Ifigenia; el resto aparece sólo una vez.

En 1771 comienza la utilización de este tema con tres obras. El momento 1775-80 aparece marcado con cuatro óleos; y en los años 1803-1906, 1821-22, 1824-25, una obra por año.

TEMA RELIGIOSO.—La pintura de tema religioso es una de las más frecuentes entre los artistas del momento; Goya no es en esto una excepción. Su pintura religiosa, junto con la de género y el retrato, ocupa la mayor parte de su obra.

No son abundantes los asuntos del Antiguo Testamento. Apenas se repiten los personajes; sólo Moisés y Judith.

Dentro de la pintura de ángeles podemos establecer algunas diferencias.

Un primer grupo vendría definido por las figuras de angeles-niños, tipo que encontramos en los frescos de San Antonio de la Florida, fechados en 1798. Otro grupo sería el de ángeles sosteniendo cortinajes, que aparece en esos mismos frescos y también en el Relicario de la Iglesia Parroquial de Fuendetodos.

El sector que cuenta con mayor número de obras es el dedicado a milagros de santos, aspecto común con los pintores del momento.

Dentro del grupo de obras de la Vida de Cristo, destacan las referidas a momentos de su infancia, predominando las de la Sagrada Familia.

La representación de la Virgen es abundante. Destaca la devoción de la Virgen del Pilar, sobre todo en su aparición a Santiago y a sus discípulos.

TEMA DE RETRATO.—Es el predominante en la obra de Goya. En él podemos distinguir varios aspectos, tanto por el análisis de personajes, como por la tipología que presenta cada obra.

El retrato ecuestre es poco frecuente; lo aplica a miembros de la familia real y altos cargos militares.

A lo largo de su vida Goya pintó una amplia serie de autorretratos, la mayoría mostrando su condición de pintor.

No es muy abundante el retrato colectivo, generalmente muestra una familia completa, de la alta nobleza o la familia real. La única obra que se aparta de este esquema es «Goya atendido por Arrieta».

El retrato individual puede ser analizado desde distintos aspectos; suele repetir a los miembros de la familia real. Su frecuencia es indicadora de los momentos en que Goya mantuvo contacto directo con la monarquía, así como de la intensidad de esa relación.

Es un poco más elevado el número de los personajes pertenecientes al estrato nobiliario.

El tercer gran grupo social de los retratos goyescos es la burguesía, normalmente el escalón más elevado de ésta. Se puede clasificar a los personajes según el cargo que ostentaron en la política, en la vida social y cultural del siglo. El bloque de miembros de esta clase representa numéricamente el mayor dentro de la pintura de retrato. Dentro de él encuadramos a los intelectuales, a los personajes relacionados con la banca, el comercio y con las Academias. Aparte incluimos a los que ostentaron cargos militares y eclesiásticos, relativamente abundantes. Otro grupo es el de los familiares del artista, entre los que destacan los pertenecientes a la familia política de su hijo Javier, y sus amigos.

Tienen escasa importancia numérica los retratos infantiles, entre los cuales dominan los de la burguesía acomodada y la nobleza.

TEMA TAURINO.—Incluimos en él únicamente las obras realizadas en óleo, excluyendo por tanto los grabados y litografías.

2. ANÁLISIS TIPOLOGICO DE LOS RETRATOS.

POSICIÓN.—Apreciamos en los retratos de Goya tres posturas esenciales. La primera es aquella que nos presenta a los personajes de pie, que constituyen un 41,5 por 100 de los retratos. Es la postura más usual. Hay, sin embargo variantes; el personaje puede presentar su figura completa, forma muy utilizada. En otras ocasiones sólo muestra 3/4 de figura, o medio cuerpo; esta última es la forma menos corriente.

Una segunda manera de presentar a los personajes es sentados (33,2 por 100). En esta postura, al contrario que en las figuras de pie, el aspecto que adquiere más importancia es el que presenta a las figuras de medio cuerpo. Otro grupo es el que presenta los 3/4 de figura, y el que adquiere menor importancia es el de figura completa.

La tercera posición es la del personaje echado. Es un grupo exiguo, y todos los retratos presentan la figura completa.

Los retratos de busto constituyen el 22,8 por 100, y dentro de ellos se puede distinguir entre busto largo, que es la forma más usada, y busto corto.

Observando los índices se puede apreciar la predominancia de los retratos de pie y las figuras sentadas, así como la mínima importancia numérica que poseen las figuras echadas, pero contrariamente, en la valoración general de la obra de Goya como retratista, estos cuadros adquieren gran importancia por el sentido compositivo que poseen y el valor que otorgan al representado.

FONDOS.—Al analizar los fondos de los retratos encontramos una cierta variación. La modalidad que predomina es la de fondo neutro (49 por 100), incluyendo dentro de este grupo las obras que presentan una gradación de tonos sin llegar a formar figuración.

Los fondos de paisaje son menos utilizados, pero al contrario que en los de fondo neutro en los que predominan las figuras sedentes, en estos predominan las de pie.

Los casos en los que el personaje se encuentra dentro de una habitación es realmente escaso, 3,9 por 100.

ACCESORIOS.—Incluimos en este apartado el estudio de los accesorios que aparecen en los retratos para caracterizar al personaje o para dar una cierta movilidad a la figura.

El más frecuentemente utilizado, bajo diversas variantes, es la mesa, en la cual los personajes apoyan su brazo o su mano. Dentro de este concepto

englobamos también escritorios, y cualquier tipo de mueble que acepte esta denominación genérica. El número de retratos que poseen este accesorio es de 19, y exclusivamente los personajes que aparecen en estos son del género masculino.

Un elemento de cierta importancia en algunos de los retratos goyescos es el perro. En los retratos masculinos suele ser un perro de caza, o por lo menos de gran tamaño y pelo corto. Al contrario, los que acompañan a un retrato femenino, responden mejor a la denominación de «perrito», de pequeño tamaño, y gran cantidad de pelo rizado. Numéricamente este elemento se encuentra seis veces en los retratos femeninos, tres en los infantiles y nueve en los masculinos.

El abanico lo observamos en manos femeninas quince veces, cerrado o semiabierto.

La aparición de un papel en las manos del retratado suele referirse a la actividad que desarrollará el personaje; a veces sirve también como excusa para que el pintor estampe su firma. Otras veces es una partitura de música, unos planos, unos dibujos... Este elemento predomina en las obras cuyo personaje es masculino (13 veces); en cambio con personaje femenino sólo aparece dos veces.

La utilización de un libro la encontramos ocho veces en los retratos masculinos, y dos en los infantiles; ningún ejemplo en los retratos femeninos, lo que indirectamente puede aludir a falta de preocupación intelectual en la mujer.

Algunos personajes llevan en la mano un instrumento para escribir, dibujar o pintar, definiendo de esta forma su ocupación. Tres veces aparece el retrato con pluma en personajes masculinos, y tres con pincel. El retrato con lápiz corresponde a una figura femenina.

En los retratos femeninos suele utilizarse un sillón en el que apoyan su mano, o sirve para centrar el espacio.

Como un atributo típico en el que Goya define exactamente un oficio, aparece la paleta o el caballete de pintor. Este no es muy frecuente, pero lo suele utilizar en sus autorretratos.

No hemos apreciado que exista un diferente tratamiento en cuanto a los accesorios utilizados, respecto a los retratos de la aristocracia o de la burguesía. Quizá el único aspecto destacable sea el hecho de que los atributos que suponen la definición de un tipo concreto de ocupación se encuentren con más frecuencia en los retratos de burgueses o militares, y aquéllos que tienen un papel más esencialmente decorativo o especial aparezcan en los de nobles.

La condición de personaje real aparece claramente definida por los accesorios, tales como el bastón de general, la corona, el bastón de mando, la banda, el traje de corte...

3. ANÁLISIS CRONOLÓGICO DE LA OBRA COMPLETA DE GOYA.

GÉNERO.—La utilización de temas de género no comienza hasta 1775, año en que el pintor va a Madrid para entrar dentro del grupo de pintores de cartones para tapices que la Real Fábrica demandaba.

Este primer período se caracteriza por la exclusiva dedicación a la pintura de costumbres. En 1777 y 1787 encontramos escenas de lucha, y bandidos («El asalto del coche»). Estas obras cierran el primer período de la producción de género goyesca, en el que predomina una pintura sin demasiadas complicaciones, sujeta a la temática propuesta por la Real Fábrica, pero que sirve al pintor para situarse entre los mejores pintores del momento.

A partir de 1793 los temas empiezan a reflejar en cierta forma el carácter del pintor, su originalidad. La frecuencia de temas de costumbres es menor, y deja paso al desarrollo de una serie de nuevos asuntos basados en escenas de lucha, salvajes, de bandidos. Y será en 1786, al ser nombrado Pintor del Rey, cuando va a tomar contacto con la clase social superior. Sus obras ahora, incluso las realizadas para la Real Fábrica de Tapices, tienen un sabor realmente popular, castizo, como podemos apreciar en «La Pradera de San Isidro».

A comienzos de 1794, en el período de convalecencia de su enfermedad, en sucesivas cartas a Bernardo de Iriarte habla de su dedicación a una serie de cuadros de gabinete en los que «el capricho y la invención no tienen ensanche», y de que, para completar la serie, está pintando «un corral de locos y dos que están luchando desnudos».

Respecto a las obras de costumbres se mantiene un ritmo constante de dos obras en los años 1795-96, y en 1800, predominando en esta fecha las de escenas salvajes y lucha. En el período de la guerra se mantiene este ritmo, apreciándose en las obras el esfuerzo del pintor por reflejar los efectos de la contienda en su aspecto más repulsivo e infrahumano, actos de violencia de todo género, tomados en un sentido directo y narrativo, como verdaderos documentos de la realidad.

En 1800 pinta tres obras de costumbres, y al año siguiente este mismo número lo encontramos reflejando escenas salvajes.

En 1810-1825 es el período en el que encontramos una serie de obras de costumbres que reflejan un aspecto peculiar de la sociedad de la época; son las obras del Santo Oficio, en las que se refleja la piedad popular, al mismo tiempo que una crítica a ciertas instituciones eclesiásticas. Estas obras del Santo Oficio, junto con las Procesiones, los disciplinantes, pertenecen de lleno a lo que ha sido llamado la «España negra».

En la etapa 1810-12 van predominando las obras referentes a escenas

salvajes y de lucha sobre las de costumbres. Y en 1814 consta que Goya dirige a los regentes una instrucción solicitando ayuda económica para «perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas hazañas contra el tirano de Europa». Las obras «La carga de los mamelucos» y «Los fusilamientos en la Montaña de Príncipe Pío» responden claramente a esta intención del autor de reflejar aspectos de la contienda franco-española.

En 1815-17 se mantiene la alternancia entre obras de costumbres y escenas salvajes. Pero en 1821 predomina la pintura de costumbres, y en 1822 encontramos de nuevo escenas salvajes y un tipo de obras que no aparecía desde 1794-95, las escenas de brujería. Este período, 1821-22, representa una fase especial en el arte de Goya. El artista, instalado en su Quinta se dedica a realizar trabajo para sí; son las «Pinturas Negras», en las que deja campo libre a su imaginación, y en las que aparece la propensión hacia lo fantástico, con relatos sarcásticos, mediante sus escenas de brujería y las series de grabados y dibujos.

La última obra del autor, «La lechera de Burdeos», en 1827, pone fin a la serie de obras con tema de género.

RELIGIOSO.—Como la mayoría de los pintores del momento, Goya utilizó en gran número la temática religiosa; los encargos procedían de la Iglesia y de la corona.

Los primeros trabajos que Goya hizo como pintor fueron de este tema (en 1762, para la iglesia parroquial de Fuendetodos).

Podemos señalar varios momentos en su producción religiosa. Un primer período sería 1768-1780, con un cierto ritmo en la frecuencia de encargos.

Una segunda época la podríamos situar entre 1790-1800. El ritmo de trabajo es distinto; en algunos años encontramos gran número de obras, y en otros hay una ausencia total. Este período tiene como eje la serie de frescos realizados para la iglesia de San Antonio de la Florida.

Por fin, las Santas Justa y Rufina de la Catedral de Sevilla, pintadas en 1817, representan el esfuerzo de Goya por satisfacer la devoción popular logrando crear una verdadera estampa de iconografía religiosa. Las últimas obras de tema religioso son las que tienen por personaje central común a San Pedro, obras realizadas en 1823-24.

RETRATO.—La obra de Goya como retratista es uno de los puntos fundamentales de su pintura; nos puede ayudar a conocer los momentos en los que el pintor tomó contacto con la clase social dirigente, o con la burguesía de los negocios o de la inteligencia, así como los distintos tipos de retratos que utilizaba en cada momento.

El comienzo de su actividad en este campo tiene lugar en 1770, pero hasta

1783 no comienza la fase más destacada por la calidad de sus pinturas y por la introducción que le supone el retrato de Floridablanca, en un ámbito social distinto al que hasta entonces había centrado su actividad.

En 1786, cuando es hecho Pintor del Rey, una nueva etapa se abre para Goya, al contacto con las clases elevadas que le van a solicitar retratos.

Podemos señalar como inicio de los retratos de personajes reales o de la familia real, la fecha de 1783, cuando el pintor en Arenas de San Pedro toma contacto con el infante don Luis de Borbón. A continuación encontramos las obras que presentan a Carlos III en traje de caza, con unos evidentes resabios velazqueños. A partir de 1789 comienza la serie de retratos de Carlos IV y M.^a Luisa; estos marcan uno de los tipos iconográficos más clásicos en la evolución del artista. Pero la creación de un nuevo tipo no la encontramos hasta los retratos de 1792. Los retratos de Carlos IV continúan en 1799 y 1800, a partir de esta fecha dan comienzo los de Fernando VII que llegaran hasta 1815. Este será el punto final de los retratos de personajes reales.

Examinando la línea de frecuencias en el gráfico, podemos apreciar cómo existe un paréntesis en el momento de la Guerra de la Independencia. En estos años la producción de retratos reales es nula, y desde entonces sólo realizará los de Fernando VII en 1814.

La producción de retratos de nobles sigue un cierto ritmo a lo largo de los distintos años, en cierta forma paralelo al de los personajes reales, y, al igual que éstos, experimenta un descenso en los momentos de la guerra, aunque no tan marcado como aquéllos. El profundo final en este tipo de retratos lo podemos señalar en 1819 con el retrato de la marquesa de Baena; aunque de hecho, ya desde 1816, se aprecia una disminución del número de encargos hechos a Goya por esta clase social. Se ha apuntado que quizá se deba a una reacción ante el espíritu avanzado de la nueva pintura del artista, y a la presencia de Vicente López en el horizonte artístico madrileño (ya que aparece como Primer Pintor de cámara en 1815 en sustitución de Maella).

Otro de los apartados interesantes es el retrato de la burguesía. Incluimos en él tanto a la burguesía de los negocios, como a la intelectual.

Siguiendo el gráfico podemos comprobar cómo desde 1782 hasta 1801, aproximadamente, se mantiene un ritmo de trabajo continuado, con ligeras variantes, pero sin experimentar bajas notables ni alzas espectaculares. A partir de esa última fecha, hasta 1807, observamos una mayor realización de obras en un espacio de tiempo relativamente corto; es precisamente el período en que la producción de retrato de personajes reales es nula.

De 1807 a 1810 continúa el mismo ritmo que en la época anterior; pero desde la última fecha hasta 1814 no encontramos ninguna obra referente a esta clase social. Desde este momento hasta 1816 su producción es de dos

obras anuales; a este período le sigue otro de inactividad hasta 1819, y de aquí hasta 1827 mantiene un ritmo moderado.

Hemos hecho un apartado especial con los personajes eclesiásticos; su número es relativamente escaso. Registramos el primero en 1790, el segundo en 1798. Tres obras en 1800, para fecharse la última obra en 1827.

Un último grupo corresponde a los personajes que ocuparon algún cargo en el gobierno o tuvieron la profesión de militares. Dentro de estos últimos, los retratos por Goya pertenecen a los altos cargos de la carrera, generales famosos de la guerra de la Independencia, almirantes... Este grupo de personajes entra, evidentemente, dentro del apartado social de la burguesía, exceptuando uno o dos casos, en que la procedencia social es distinta.

ANÁLISIS CRONOLÓGICO-COMPARATIVO DE LA OBRA COMPLETA.—Con un análisis comparativo de la evolución de la obra goyesca podremos completar la visión de su iconografía, así como de la sucesión en el tiempo de los temas.

El primer aspecto que encontramos en el panorama goyesco es el de la pintura religiosa; junto a ésta, en menor escala, y sin duda influido por la estancia del pintor en Italia, una serie de obras basadas en asuntos mitológicos. Hasta 1775 la temática religiosa continúa siendo la fundamental, pero es a partir de entonces, cuando el pintor se instala en Madrid, el momento en que vemos aparecer una materia que tendrá una importancia fundamental, el género, el tema costumbrista, todo ello a causa de su admisión como pintor de cartones para la Real Fábrica de Tapices.

El tema de costumbres populares será el eje de la pintura de Goya durante un largo período de tiempo, hasta que su arte comience a ser admirado en la Corte y el monarca le haga pintor de Cámara.

Podríamos situar en 1783 el momento en que la pintura de retrato va a empezar a cobrar la importancia que tendrá ya a lo largo de toda su carrera como pintor. A partir de allí la pintura de género compartirá con la de retratos la primacía en su obra, mientras la religiosa se relega a un tercer lugar. Esta etapa dura hasta 1793.

Desde ese momento, aunque se mantienen las mismas líneas de la etapa anterior, podemos observar en todos los campos un aumento del número de obras correspondientes a cada tema. La pintura de retrato experimenta un gran auge, sobre todo en los años 1800-1806, actividad lógicamente despertada por su creciente fama y por el efecto que debieron causar sus magníficos retratos reales en la sociedad madrileña. A su vez, la pintura de género, sobre todo en su variante de escenas de lucha, presenta tres momentos álgidos (1796, 1800, 1806). La de tema religioso llega en 1798 a igualar el número de obras de la de retrato, con lo que alcanza uno de los puntos más altos de su trayec-

toria; corresponde al momento de la realización de los frescos de San Antonio de la Florida.

El período 1807-1813 correspondiente al de la invasión francesa supone en la obra de Goya un descenso en el ritmo de producción; junto a los temas tradicionales encontramos obras peculiares: los bodegones.

Con la restauración de la monarquía española vuelve la pintura de Goya, en el campo del retrato, a cobrar actividad con la serie de Fernando VII. En los demás temas se mantiene con el mismo ritmo, o quizá menor que durante el período de invasión.

Desde 1817-18 su obra toma matices especiales, sobre todo en el género. En los demás campos disminuye la producción, y sólo en 1824-25 la pintura de género y la de retrato resurgirán un poco, para descender a continuación.

ANÁLISIS CUANTITATIVO.

Un último tipo de análisis al que podemos someter la obra de Goya es el de averiguar por medio de un estudio cuantitativo, cuáles son las variantes temáticas que han tenido mayor utilización en su pintura y sus frecuencias.

La temática predominante es la pintura de retratos (42,96 por 100). A continuación (25,99 por 100) figura el cuadro de género, y en tercer lugar la pintura de tema religioso (16,97 por 100). Estas tres son las dedicaciones fundamentales tanto por el número de obras que le corresponden como por su calidad pictórica e interpretativa.

Además de estos tres grandes grupos, los demás no llegaron a alcanzar nunca gran fuerza; por ejemplo el tema infantil (3,21 por 100), la pintura taurina o la alegórica. Con menor frecuencia están los temas de bodegón, los de caza, animales y mitológico.

ORIGINALIDADES TEMÁTICAS.

Si examinamos la temática de Goya en función de la de otros pintores del XVIII, podemos deducir los temas que trató de una forma original y distintiva con respecto a ellos, así como las innovaciones que introdujo en la temática tradicional.

En los años 1810-12 se constata la introducción de los elementos fantásticos en los cuadros, con lo que suma un nuevo aspecto a las alegorías.

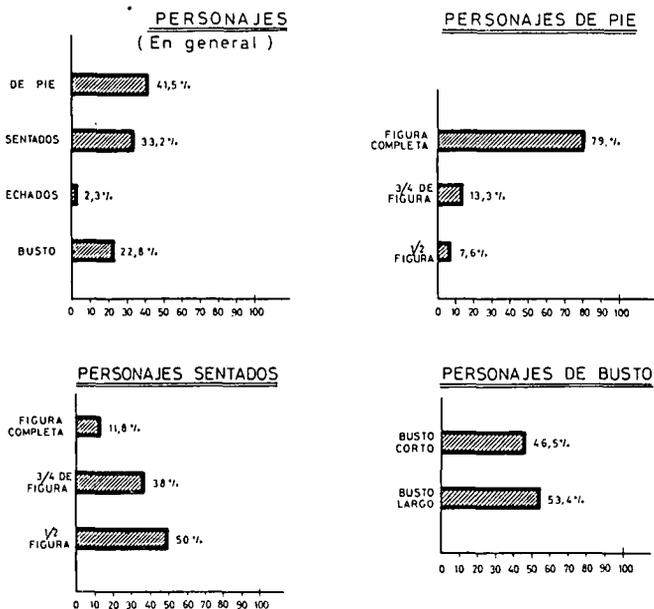
También representa una originalidad el tratamiento de los bodegones, abriendo campo a elementos nuevos, arreos militares, cabezas de toro...

Hay una mayor originalidad en el tratamiento de las escenas de costumbres, de género. Sus personajes se hallan en un ambiente distinto al que pro-

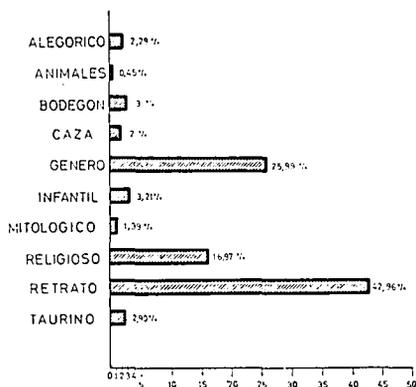
porcionan los pintores de la época. Goya en sus obras da un verdadero carácter a lo popular, aspecto que en otros pintores aparece velado por un tinte de aristocratismo que enmascara su verdadero carácter.

Podemos apreciar la introducción de una serie de temas que hasta ese momento no se habían dado, las escenas de brujería, salvajes, de lucha, locos, bandidaje, así como toda la decoración de la Quinta del Sordo.

Analisis tipológico
RETRATOS



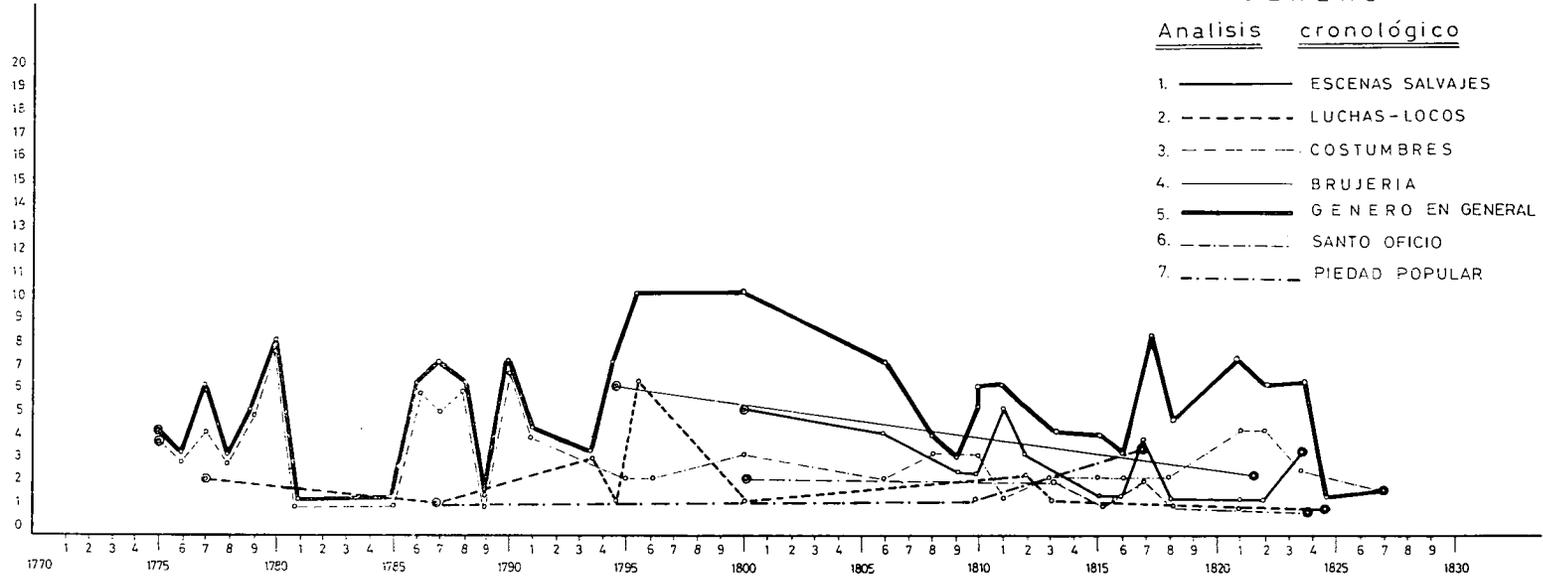
ANALISIS CUANTITATIVO



G E N E R O

Analisis cronológico

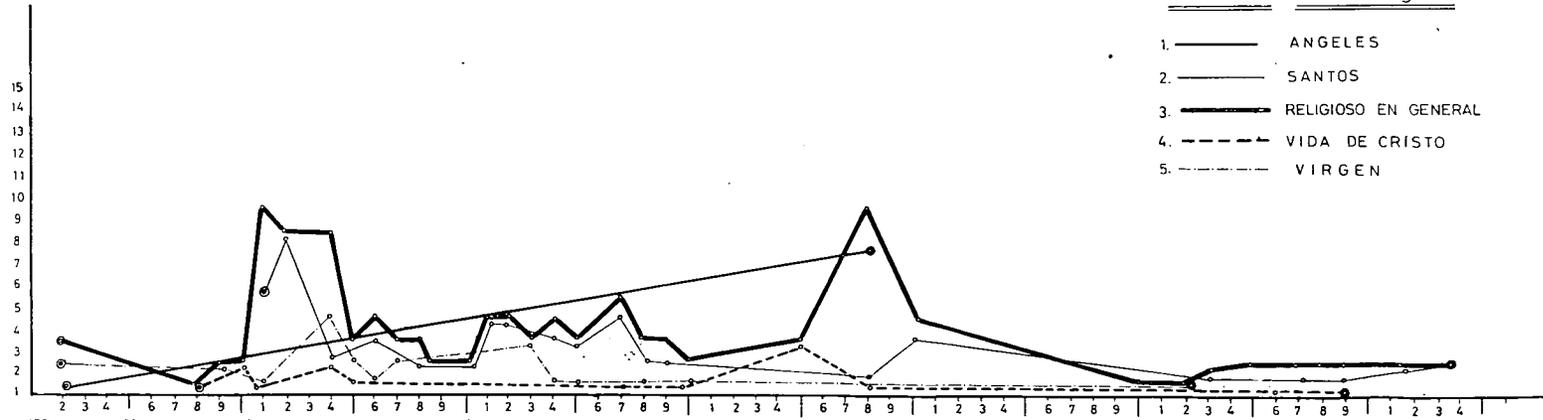
- 1. ————— ESCENAS SALVAJES
- 2. - - - - - LUCHAS-LOCOS
- 3. - - - - - COSTUMBRES
- 4. ————— BRUJERIA
- 5. ————— G E N E R O EN GENERAL
- 6. - - - - - SANTO OFICIO
- 7. - - - - - PIEDAD POPULAR



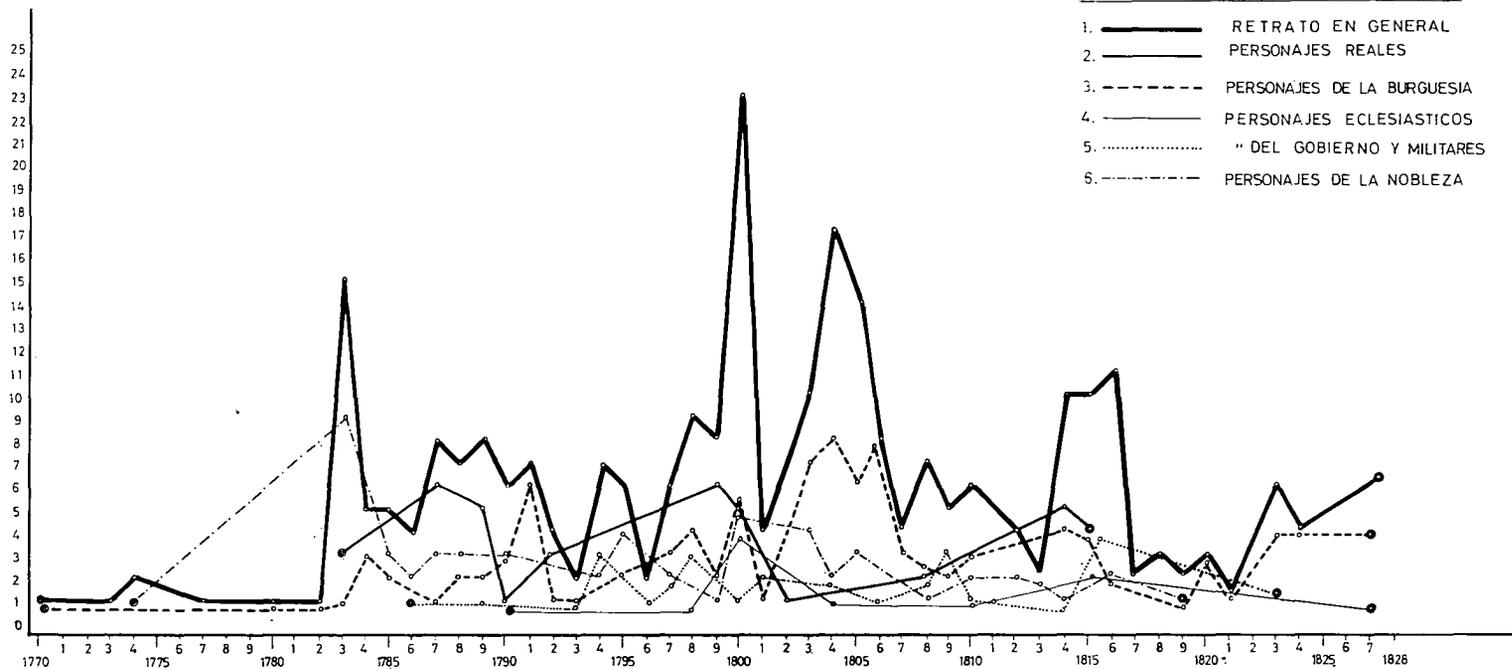
R E L I G I O S O

Analisis cronológico

- 1. ————— ANGELES
- 2. ————— SANTOS
- 3. ————— R E L I G I O S O EN GENERAL
- 4. - - - - - VIDA DE CRISTO
- 5. - - - - - VIRGEN



RETRATO

Análisis cronológico y sociológico

Analisis cronológico

- 1. ——— RETRATO
- 2. - - - - ALEGORICO
- 3. ······ BODEGON
- 4. ——— TAURO
- 5. ——— MITOLOGICO
- 6. ——— RELIGIOSO
- 7. - - - - GENERO
- 8. - - - - INFANTIL

