Sureda e Italia: una visión del mundo artístico circa 1770-99

El título del libro aquí reseñado, lo mismo que el de la exposición con motivo de la cual se ha publicado, no da idea cabal de los contenidos. En realidad, lo mismo que en *Arte y cultura en torno a 1492*, la gran exposición que comisarió el propio Joan Sureda en la Cartuja de Sevilla con motivo de la Expo 1992, aquí se ofrece más bien toda una cartografía del mundo artístico en un momento histórico de grandes cambios. De hecho, hay en este libro textos que bien poco tienen que ver con Goya, y si Angela Cipriani parece disculparse de ello al titular el suyo "Goya y la Accademia del Disegno di San Luca: apuntes sobre un encuentro fallido", hay otros que no hacen el esfuerzo de arrimarse un poco al supuesto protagonista, como el de Maria Elisa Tittoni sobre "Poder papal y fiestas populares en la Roma de Clemente XIV" o los de Steffi Roettgen sobre "Arte fortuna y gloria: Anton Rafael Mengs entre Roma y Madrid" y Almudena Negrete Plano "Anton Raphael Mengs y los modelos en yeso de la estatuaria clásica". Da la sensación de que, puesto que se sabe tan poco a ciencia cierta sobre Goya e Italia, era inevitable que lo que se ofreciera bajo este título con tanto gancho habían de ser en buena medida especulaciones o digresiones, y a veces todo este fárrago eclipsa las aportaciones de Sureda y su equipo, que son muchas e interesantísimas.

Para mí, la contribución capital entre quienes han colaborado con textos ha sido el firmado por Raquel Gallego, "Francisco de Goya: vivir en Roma", basado en sus consultas de los *liber status animarum* —unos censos de población que hacían los párrocos de Roma cada año por Pascua de Resurrección—, donde no aparece documentado nuestro ilustre paisano en ninguno de los lugares donde se pensaba que pudo haber vivido durante su estancia en la Ciudad Eterna, lo que lleva a esta investigadora a sugerir otras hipótesis. En este mismo campo

de trabajo es también muy interesante el artículo de Anna Lo Bianco sobre “Pintores locales y pintores extranjeros en la Roma de Goya” que a partir de guías de viajeros y de los *cantieri* artísticos que entonces estaban de actualidad nos lleva de la mano por los lugares donde es de suponer estuvo Goya. Completa la tríada de mis favoritos, el artículo de mi amiga Isabel Valverde “Sublime heterodoxia: Henry Fuseli y su círculo en Roma”, de cuya mano nos asomamos al mundo del *Café Greco* frecuentado por los alemanes y, sobre todo, del *Café degli Inglesi*, donde se daban cita artistas británicos o anglófilos, entre los cuales la admiración por las antigüedades romanas provocaba reacciones estéticas muy alejadas del canon neoclásico, como muy bien comenta también Ginebra Mariani en su ensayo “Piranesi visionario”. Confieso que mi alta valoración de todos estos estudios es totalmente parcial y subjetiva, pues seguramente los he disfrutado más porque me intereso desde hace años por los “barrios artísticos” y precisamente ese interés nació de mi estancia como becario hace ya veinte años en la Academia Española de Roma, cuando descubrí la abundante bibliografía artístico-sociológica sobre lo que Roberto Longhi denominó “la cultura di via Condotti” para referirse al foco artístico que bullía en los siglos XVIII y XIX en las inmediaciones de Piazza di Spagna.

En aquellos años juveniles, llegué a publicar en el nº XLII-XLIII de *Seminario de Arte Aragonés,* un artículo titulado "Goya, Pradilla y la Academia Española de Roma", donde me hacía eco de las muchas incógnitas que cuando se preparaban en aquella institución las conmemoraciones del centenario de la muerte de Goya surgieron sobre su participación en un concurso de la Academia de Parma, al que envió en 1771 un cuadro sobre Aníbal cruzando los Alpes acompañado de una carta desde Roma en la que se decía pintor “romano”. Ahora muchas de esas incógnitas están despejadas, pues por fin hemos podido ver el cuadro ganador del concurso y cotejarlo con el de Goya –y dos bocetos–, que para nada concordaba estéticamente con el gusto afrancesado imperante en aquella corte, muy bien descrito por Lucia Fornari Schianchi en su artículo “La pintura en Parma en la corte de los Borbones”. Dada la importancia que a este otro foco geográfico, muy merecidamente, se ha dedicado en la exposición, casi sorprende que no haya más textos al respecto.

Pero es que del tema se ocupa el propio Joan Sureda, quien dedica a Parma la parte central de su excelente y mordaz artículo "*Goya fuit hic*. Leyenda, mito e historia del Goya romano: de toreador a vecino de Piranesi". Sin embargo el comisario no aclara del todo uno de los principales enigmas de la carta citada, aunque parezca aludir a él en el título de su artículo, pues se limita a citar precisamente un artículo publicado por Giovanni Copertini en el año del centenario de la muerte de nuestro paisano, que tan ufanamente proclamó en otras ocasiones su origen cesaraugustano, pero en esta ocasión se declaró "romano" quizá porque según las reglas del concurso los extranjeros tenían que presentarse avalados por artistas reconocidos por la Academia de Parma –a mi juicio, tan extranjero para los parmesanos de del siglo XVIII sería un romano como un español–. En todo caso, si esta oscuridad historiográfica no ha sido iluminada por Sureda, son muchas las mixtificaciones sobre Goya que desmonta su espléndido texto, en el que pasa revista a muchas interpretaciones previas que presentaban al genio de Fuendetodos trepando por columnas de las iglesias romanas, íntimo amigo de David, ferviente admirador de Tiépolo, o compañero de vivienda de Piranesi y Tadeus Kuntz, en las inmediaciones de via Condotti, todo lo cual viene desmentido en su docto repaso historiográfico, que es en algunos casos un elegante ajuste de cuentas –no parece ser muy amigo de José López Rey–.

Un repaso historiográfico es fundamentalmente lo que asimismo nos ofrece Gonzalo Borrás, cuyo artículo "Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei" es muy sugestivo, pues hace uso de ese don que siempre ha tenido para comentar a un tiempo un tema y el estado de la cuestión de los estudios sobre el mismo, dejando caer en este caso algunas consideraciones sobre la necesidad de acudir siempre a las fuentes primarias, cosa que por lo visto no siempre hacían Camón Aznar, Julián Gallego o Federico Torralba, o que otros no han hecho del todo bien: estoy deseando leer la réplica de Arturo Ansón sobre si el dorado de los marcos referido en el *Libro de gastos comunes de la Cartuja* corresponde a finales de 1774 o a todo el año, como le corrije Borrás. Aunque casi es lo de menos, porque al final de su artículo viene a decir que independientemente de la datación de los marcos, las pinturas podrían ser de ese año o del invierno entre 1780-81. En todo

caso, es muy de celebrar que la Universidad de Zaragoza esté representada en este equipo de goyistas, y también lo está a través de Cristina Monterde, que ha realizado la transcripción de "Las páginas del Cuaderno italiano", donde por cierto aparecen dibujos de algunas de estas pinturas de Aula Dei. Aragón también está muy presente en el catálogo; aunque en la muestra a mí me pareció demasiado largo y digresivo el comienzo dedicado a Luzán, los Bayeu u otros maestros de Goya, de los que en el libro se ocupa Juan J. Luna en un artículo titulado "La tradición italiana y la francesa en Zaragoza y en la corte: los maestros de Goya" –donde curiosamente siempre se refiere a la catedral zaragozana como "la seo", con minúscula–.

A mi juicio, hubiera sido más razonable que la magna muestra sobre *Goya e Italia* hubiese estado más concentrada en piezas y superficie expositiva, sin ocupar todo el museo, de manera que los turistas que con motivo de ella se han acercado al Museo de Zaragoza hubieran podido ver los tesoros de su colección permanente. Del mismo modo, la inevitable impresión inicial ante el gran libro que se repartió el día de la inauguración y el aún mayor, que aquí se comenta, presentado al público unos días antes del cierre, es que este derroche editorial bien hubiera podido encauzarse en parte a publicar algún catálogo actualizado de las colecciones artísticas del museo. Porque habría sido más que suficiente con este segundo volumen como libro-catálogo de la exposición, ya que es aquí donde se ofrece la ficha catalográfica con comentarios expertos sobre cada pieza, así como unos textos de varios especialistas que, cada uno desde su dominio científico, hacen novedosas aportaciones sobre el tema celebrado en este evento.

Lo que no entiendo es por qué han escogido para adornar la cubierta del libro no uno de los dibujos que pergeñó Goya en Italia, sino un apunte realizado a su regreso a España… y precisamente éste que representa una cabeza de burro. Como dibujo es espléndido, pero qué lejos estamos ya de esas normas de decoro que, como nos cuenta Concha Herrero Carretero en "Los tapices de Goya entre lo arcádico y lo popular" imponían que determinados temas se relegasen para sitios menos encumbrados. A propósito, yo no llegué a entender en la exposición la forzada separación entre los temas arcádicos en el piso superior y los truculentos en las salas inferiores,

cuando tanto Goya como sus contemporáneos los practicaron a un tiempo: intenté decírselo a Sureda cuando nos hizo el honor de servirnos de guía por las salas de la muestra a Isabel Valverde, a mi esposa y a mí. De alguna manera Vernon Hyde Minor me ha hecho comprender mejor que no se trata de una división neta, pues en su texto "Francisco de Goya y el gusto arcádico", tras explicar los principios estéticos de la Accademia degli Arcadi, analiza algunos cartones para tapiz aparentemente dedicados a ociosos esparcimientos, pero en los que no deja de haber inuendos sexuales y dramas personales. Del reverso temático se ocupa Joerg Trempler en un artículo de título ambicioso, "Naturaleza adversa: la catástrofe natural en la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII", pero que no resulta ser más que un discurso construido sobre unos pocos ejemplos ilustrativos escogidos *ad hoc*, entre ellos un cuadrito sobre el *Incendio del teatro en Zaragoza*, cuya atribución a Goya sospecho es bastante dudosa.

Por no alargar esta reseña más de la cuenta, no voy a glosar los comentarios de cada ficha catalográfica y los escritos explicativos de cada sección, que me parecen en general oportunos para los lectores del libro-catálogo; en cambio, algunos de los textos colocados en las salas en vinilo con largas parrafadas de difícil comprensión que "explicaban" la exposición deberían haberse redactado de una forma más sencilla. Pero hasta en esto quedaba marcada la altura intelectual de Sureda como ideador de esta muestra sobre las múltiples tendencias del mundo artístico en la Italia de finales del siglo XVIII.