

Una obra de taller, atribuible a Goya, en la línea de sus cartones para tapiz

CARMEN RABANOS FACI

Entre las obras juveniles de Goya que van saliendo a la luz, podría incluirse la decoración pictórica de una cama que fue regalada por el artista a unos antepasados del fotógrafo Luis Biendicho llamados Pelegrín. El mueble se conservó en casa de unos familiares de aquél en Cariñena y actualmente se utiliza en casa del citado Luis Biendicho.

A esta cama de estilo rococó, que se conserva en bastante buen estado, sólo sería necesario realizarle algún retoque de pintura ornamental y situar en su lugar originario un florón y un lazo, ambos de madera tallada, que, aunque desprendidos, todavía se conservan.

Su cabecero mide $1,52 \times 1,32$ m. y el medallón pictórico en el que intervendría Goya $0,57 \times 0,75$ m.

Tipológicamente se trata de una cama levantina de las generalizadas en el período barroco¹ que solían ser de cabecero macizo de silueta movida, curvilínea, tallada, pintada y dorada, con un tema desarrollado en el centro, en este caso en un medallón, generalmente de carácter religioso, aunque aquí es de género. Su decoración pictórica recurre al color azul-turquesa de tonalidad pastel, entonación cromática generalizada en el período rococó. Los pigmentos cromáticos solían disolverse en agua de cola con ajos (para que el aparejo no se desprendiera) y se aplicaban sobre las manos de yeso grueso y yeso mate y manos de bol², la pintura se aplicó aquí sobre cuatro tablas ensambladas en sentido horizontal para conformar la composición del cabecero y también en el piecero que es muy simple. El medallón recurre a tonalidades pardo-rosáceas.

Con toda probabilidad este tipo de muebles se importarían de Levante ya manufacturados y aquí sólo se intervendría en la decoración, por lo que pasaré a centrarme en el elemento decorativo de su cabecero, ese medallón elíptico que puede atribuirse al Goya todavía discípulo del taller de Luzán. Dicho medallón está rodeado por tres cenefas en pan de oro, una lisa otra con un motivo de entrelazo y la tercera de ovas., en su zona inferior se dispone una guirnalda del mismo material, la composición queda así en-

¹ Luis Feduchi: *El mueble español*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1969, p. 210.

² Arturo Ansón Navarro: *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, C.A.I., Imp. Octavio y Félez, Zaragoza, 1986, p. 19.

marcada como si se tratara de un tapiz, en cuyo campo central se desarrolla una escena de género, con un asunto de pesca, inmersa en un paisaje cuyo esquema compositivo es habitual en esta época.

Goya en su trabajo como cartonista para la Real Fábrica de Tapices, a los veintiocho años (1774) comenzó realizando asuntos venatorios y de pesca³ estos últimos similares al que vemos aquí, y, es frecuente la referencia a estas trivialidades que constituían su temática juvenil en las cartas que escribiera desde Madrid a su amigo Martín Zapater. Este característico paisaje con figuras cuenta con otros tópicos habituales, como los árboles, el edificio y el perro, frecuentes en alguna descripción epistolaria⁴; enlaza con la forma de hacer de Claudio de Lorena, en su minuciosidad descriptiva y en su esquema compositivo, y, por su estilo, enlaza con el paisajismo holandés del siglo XVII y más aún con el de Jacobo Ruysdael, pues, como éste, introduce una vista panorámica estudiada a contraluz con horizontes bajos, arbolado, elementos acuosos (aquí un lago), referencias arquitectónicas y figuras humanas de tamaño diminuto, algunas de éstas en actividades similares en el caso de los dos pintores (la pesca), los detalles animalísticos llegan a tener carácter miniaturístico en ambos artistas (unas aves sobrevolando el conjunto).

Si el esquema compositivo, en general, podría relacionarse con la forma de hacer de Lorena, analizando sus diferentes detalles se observan ya hábitos compositivos goyescos que reiterará en sus cartones para tapiz, así la pose del pescador de la barca es similar a la que utilizaría luego en «Cazador junto a una fuente»⁵, cuyo protagonista se describe igual aunque con distinta inclinación, el torso del pescador de caña se asemeja al de «El cazador y los perros»⁶, mientras que la postura de la mujer, en posición tres cuartos y con los brazos algo extendidos, es habitual en distintos cartones (por ejemplo en «Las floreras»)⁷ y la compañía del perrito es frecuente en la retratística inglesa (con la que Goya se familiarizaría a partir de la visualización de grabados de esa procedencia en el taller de Luzán), Goya seguiría recurriendo a ese esquema compositivo en su retratística posterior: el de «La duquesa de Alba» (1795) aquí incluido el perrito, y, el de «La Tirana» (1795).

Las figuras reproducen, pues, poses estereotipadas que demuestran como, hasta en los genios, la madurez pictórica se adquiere con años de práctica en el oficio y como sin estos escarceos juveniles en el taller de Luzán quizás Goya no hubiera llegado a hacerse a sí mismo.

³ F. J. Sánchez Cantón: *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco Goya*. Ars. Hispaniae, vol. XVIII, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1965, p. 339.

⁴ Angel Canellas: *Francisco de Goya. Diplomatario*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1981. Vid. en p. 214: carta a Sabatini, 1778-I-26.

⁵ Pierre Gassier y Juliet Wilson: *Vida y obra de Francisco de Goya*, Editorial Juventud, Barcelona, 1974, p. 97.

⁶ *Ibidem*: op. cit., p. 85.

⁷ *Ibidem*: op. cit., p. 97.

El lenguaje anatómico de las figurillas es también similar al de sus cartones para tapiz y refleja las actitudes y desenvoltura habitual en las clases populares, a las que Goya se acercaría luego desde ese populismo característico en la burguesía ilustrada de su época, si bien ahora aún no ha tomado contacto con el «majismo» ni con la Ilustración, como luego hará en su posterior etapa madrileña. Sólo la figura femenina resulta aquí algo envarada, quizás como reflejo de la rigidez de costumbres en que todavía se desenvolvía ahora la mujer.

Por otra parte, la escenografía naturalista es usual en la iconografía goyesca y el posicionamiento del castillo sobre el monte, contrapesados por la ubicación de los árboles, lo utiliza del mismo modo en el cartón para el tapiz «La caza de la codorniz», obra de 1775⁸, aunque en nuestra obra aparezcan las imágenes invertidas. El recurso del árbol es habitual en la etapa en que Goya realizara cartones para tapiz (1774-1792), pero quizás toda esta suerte de recursos puedan proceder también de Lorena.

Detalles accesorios que aquí vemos se repiten en algunos cartones para tapiz, como esa cesta que lleva en el brazo la figurilla femenina y que airoosamente porta la protagonista del cartón de «La merienda»⁹.

Queda, por último algún otro elemento por analizar, como podría ser la moda: la masculina es la popular, intemporal, sobria y escueta según las tradiciones autóctonas del país en la primera mitad del siglo XVIII, sin embargo las vestimentas que envuelvan a la figura femenina siguen la moda del Rococó y su aristocratismo¹⁰.

Conclusiones

Por todo lo expuesto, esta obra no estaría muy lejos de los inicios de la segunda mitad del siglo XVIII, habida cuenta, también, que Goya entró en el taller de José Luzán a los trece años, en 1759, donde permaneció hasta 1763, fecha en que finalizó su etapa de formación.

En 1762 pintó «Tobías y el ángel»¹¹ cuya composición la constituye un paisaje con figurillas muy similar al que nos ocupa y que se halla pues en ese mismo punto en cuanto a la línea evolutiva de la producción goyesca,

⁸ *Ibidem*: op. cit., p. 44.

⁹ *Ibidem*: op. cit., p. 85. En general, por su iconografía, estilo, esquemas compositivos, ambiente, figuras y vestimentas así como los accesorios, la decoración del medallón enlaza con sus cartones para tapiz: Valentín de Sambricio: *Tapices de Goya*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1946.

¹⁰ Carmen Martín Gaité: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1987.

¹¹ Xavier de Salas: *Inéditos de Goya*, «Goya» n.º 121, 1974, pp. 2-3. José Rogelio Buendía: catálogo de la exposición *Goya Joven (1746-1776) y su entorno*, Museo Camón Aznar, Zaragoza, 1986.

ya en 1763 empezó a pintar de su invención, realizando entonces la decoración pictórica del armario de las reliquias de la iglesia de Fuendetodos¹² influido por Luzán y F. Bayeu¹³, con un esquema compositivo más evolucionado y monumentalista, pero del que el propio Goya renegaría en 1808: en cuarenta y cinco años su talento había desarrollado lo suficiente como para renegar de sí mismo, pero, a base de práctica y de adquisición de método de trabajo, estas obras, constituyen, pues, un testimonio de la formación de su creatividad artística.

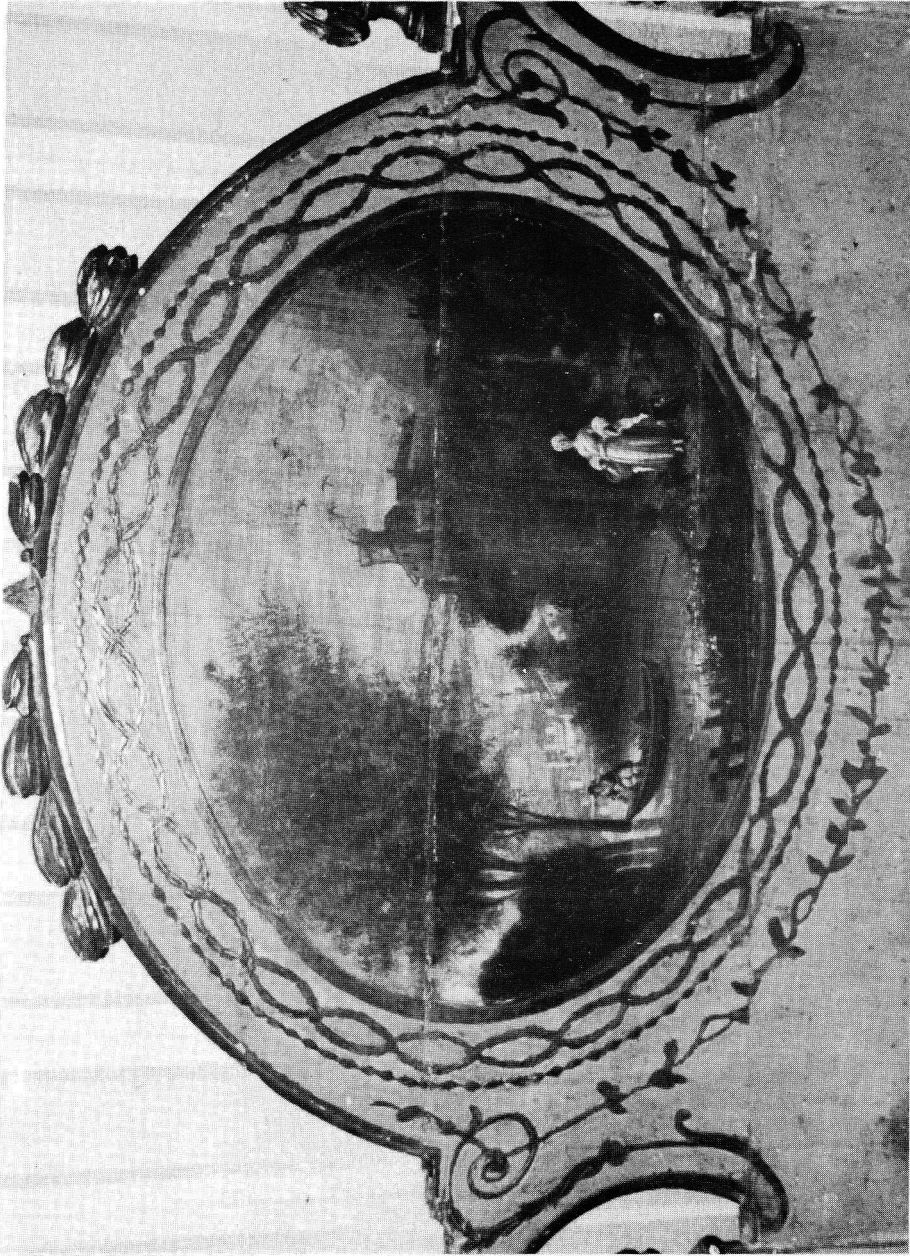
La decoración pictórica de esta cama puede tratarse, sin duda, de un Goya en esta etapa de aprendizaje y posiblemente de esa fecha de 1762, como conclusión del análisis realizado, que, por otra parte corroboraría el testimonio verbal de su pariente Luis Biendicho y la tradición oral mantenida por su familia.

Estaríamos pues ante un Goya de la etapa zaragozana de formación en el taller de Luzán, se trata de un Goya aprendiz sin demasiados recursos plásticos y todavía sin un talento creativo personal, pero sí con una cierta habilidad, aunque ingénuo, y una predisposición natural a acumular conocimientos sin los que ningún genio puede formarse.

Se trataría de una obra de taller, de carácter artesanal: una decoración pictórica de una pieza de mobiliario doméstico, una cama ofrecida quizás como regalo de boda a sus familiares, los Pelegrín, en la que Goya se esmeraría en función de sus afectos, y, en la que el artista se halla todavía lejos de alcanzar sus plenas posibilidades y de su madurez plástica, pues todavía contaría dieciséis años, pero que sirve como testimonio de la formación de un genio de talante universal.

¹² Pierre Gassier y Juliet Wilson: op. cit., lám. en p. 81. Este armario fue destruido en 1936.

¹³ Arturo Ansón: op. cit., p. 52.



Cabecero de la llamada «cama de Goya». Fotografía de Luis Biendicho.



Detalle del cabecero de la Cama.



Cazador en la fuente.

*Detalle del cabecero
de la Cama.*



La merienda.

Las floreras.

