

Juberías Gracia, Guillermo, *Culto a los maestros e identidad nacional: Goya como referente para la cultura visual española (1868-1928)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2025.

Marc Millan Rabasa

*Culto a los maestros e identidad nacional: Goya como referente para la cultura visual española (1868-1928)* es una primera monografía derivada de la tesis doctoral de Guillermo Juberías Gracia, doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y profesor en el departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, quien ha mantenido en los últimos años una línea de investigación centrada en el diálogo entre los artistas de la Edad Contemporánea y los maestros de la tradición pictórica española, prestando especial atención al caso de Francisco de Goya, que vertebró el volumen que reseñamos en estas páginas.

Este y otros maestros, como el Greco y Murillo, han sido merecedores de estudios similares de la mano de José Álvarez Lopera (1987), Eric Storm (2011) y María de los Santos García Felguera (1987). Igualmente, Javier Portús se interesó por este campo en *El concepto de pintura española: historia de un problema* (2012). Asimismo, el caso de Goya también ha generado reflexiones plasmadas en los escritos de Nigel Glendinning (1977), Juan Carlos Lozano (2008) o Jesusa Vega y Julián Vidal (2011).

Partiendo de estas y otras publicaciones, la obra de Juberías está dividida en un prólogo, tres apartados principales y un epílogo. A lo largo de estos capítulos, el autor ofrece una visión amplia acerca de la construcción historiográfica de la figura de Francisco de Goya y su conexión con la evolución política en clave identitaria, sucedida entre la Revolución Gloriosa de 1868 y el centenario de la muerte del artista aragonés en 1928.

Con este objetivo, el primer bloque del libro recoge diversas visiones sobre las principales figuras del panorama pictórico hispánico, en un momento de auge del nacionalismo cultural en España —alentado por la inestabilidad política del país en la segunda mitad del siglo XIX— y en Europa. Para ello, se sirve de numerosas fuentes literarias y periódicas que demuestran una constante preocupación de la crítica en identificar o

revivir una escuela nacional fundamentada en unos u otros maestros al calor de los cambios en el gusto y en la política que reavivaban el nacionalismo o abogaban por la modernización. En este mismo sentido, se recurre al análisis de pinturas y monumentos levantados en conmemoración de los artistas, de las celebraciones festivas en su honor auspiciadas por colectivos de signo diverso y, especialmente interesante, de los libros de copistas del Museo Nacional del Prado, que permiten constatar el éxito de algunos autores. De esta forma, se ofrece un estudio comparativo ilustrado gráficamente que permite observar un cambio en el gusto que no favorece de manera definitiva a Francisco de Goya hasta inicios del siglo XX. Por ello, en este epígrafe se profundiza en otras figuras que ocuparon la cúspide de la jerarquía artística nacional. En primer lugar, Murillo fue el artista más valorado en el periodo inicial por su producción religiosa, a causa del catolicismo que caracterizó buena parte del Romanticismo tardío en España. Sin embargo, a partir de la década de 1860 se hicieron más frecuentes las reivindicaciones de Velázquez en línea con la popularización del realismo pictórico y de figuras como Édouard Manet, que vieron en él a un precursor fundamental. No fue hasta los últimos años del siglo XIX y, especialmente, a inicios del XX, cuando el Greco y Goya se vieron favorecidos por la renovación de los modelos pictóricos noventayochistas. Al pintor cretense se le consideró un precedente de la pintura española gracias a la labor de Santiago Rusiñol e Ignacio Zuloaga, así como a los escritos de Manuel B. Cossío, entre otros. Por otra parte, Goya fue reivindicado primero en Francia a partir de la circulación de *Los Caprichos* y de la labor de diversos museos de toda la geografía gala que se dedicaron a reunir su obra. El tercer centenario de la muerte del Greco en 1914 y el primero de la de Goya en 1928 fueron fechas fundamentales que sirvieron para fortalecer este nuevo paradigma nacional.

El segundo epígrafe analiza las distintas facetas de Goya que fueron reivindicadas como referente para la cultura visual española. Para ello, se documentan series fotográficas y estampas de cronología temprana, se tiene en cuenta la difusión de tarjetas postales y se analizan referencias en prensa que, junto a numerosas noticias, dan cuenta del creciente interés suscitado por Goya en el periodo de estudio elegido. El punto de partida se encuentra en el redescubrimiento de los cartones para tapices en los almacenes

del Palacio Real de Madrid en 1869, a manos de Gregorio Cruzada Villaamil. No obstante, si la Revolución Gloriosa había permitido tal hallazgo al considerarse estos bienes patrimoniales de dominio popular, tras el Sexenio Democrático (1868-1874) los temas amables y castizos que representan fueron utilizados para defender su faceta como pintor de la Corte. En esta misma línea, también se observa una temprana valoración de las pinturas de la ermita madrileña de San Antonio de la Florida, donde el pintor de Fuendetodos fue sepultado en 1919.

A continuación, Juberías aborda cómo la obra de Francisco de Goya entró a los diversos museos españoles y su relación con la creación de un discurso histórico-artístico en clave nacional. La sala de Goya en el Prado, inaugurada en 1875, fue la primera de carácter monográfico dedicada a un pintor en esta institución. Esta y la selección de pinturas ubicadas en otras localizaciones del museo como la Galería Central le señalan como artista del Antiguo Régimen y de retratos cortesanos. Por otra parte, la integración de las Pinturas negras en el discurso museográfico hubo de esperar hasta 1896, cuando se encuentran cinco de ellas en la rotonda de entrada y, dos años después, en el proyecto para una nueva sala de Goya que planteaba su exposición al completo. En 1928, con motivo del centenario de la muerte del pintor, se dotó al museo de una nueva ordenación excelentemente documentada por el investigador. Asimismo, también se recogen las salas dedicadas al maestro aragonés en el Museo de Bellas Artes de Valencia, el Museo de Zaragoza y la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, instituciones con importantes fondos de Goya que también influyeron en su inserción en el discurso oficial.

El examen ofrecido por Juberías demuestra cómo la faceta más oscura de Goya, plasmada en su obra gráfica o en las *Pinturas negras*, no fue ampliamente apreciada hasta los últimos años del siglo XIX, a la luz de la generación del 98 y del cambio de gusto que caracterizó este periodo. En ello pudo influir que la serie *Los desastres de la Guerra*, fechada entre 1810 y 1815, no fuera publicada hasta 1863 gracias a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que jugaría un papel fundamental en la difusión de esta y otras series como *Los disparates*. Además, la profunda crítica expresada por Goya a la crueldad de la guerra, ejercida tanto por los extranjeros como por los españoles, inauguró una nueva imagen del pintor que huía del patriotismo más clásico

y encajaba mejor con posiciones políticas menos conservadoras. A este Goya oscuro también pertenecen las pinturas murales de la Quinta del Sordo, arrancadas a partir de 1874 y expuestas en la Exposición Universal de París de 1878, para volver a España por donación del barón d'Erlanger en 1881. A inicios del siglo XX, bajo la etiqueta de *Pinturas negras* localizada por primera vez en un artículo de 1916 escrito por Juan de la Encina, pasarían a ser consideradas un hito en el nacimiento de la pintura moderna.

El segundo bloque del libro termina con un apartado dedicado a la reivindicación de Francisco de Goya en Aragón en la prensa de esta región y como referente pictórico para artistas locales como Marcelino de Unceta. También se atiende a la presencia de Goya en la Exposición Hispano-Francesa de 1908 y a la identificación de su casa natal en la localidad zaragozana de Fuendetodos, realizada por los hermanos Gascón de Gotor. En los años sucesivos, Zuloaga creó en ella un museo de reproducciones fotográficas.

Finalmente, el libro trata la renovación del *majismo* en la pintura, la moda y el ocio. A finales del siglo XIX, resurgió nuevamente esta tendencia de tiempos de Goya por la que la aristocracia y la realeza imitaban los usos y costumbres castizos de las clases populares. Bajo la influencia del nacionalismo cultural y de la crisis ideológica causada por la inestabilidad social y política, se incluyó el imaginario goyesco tanto en la pintura de caballete como en los interiores domésticos y el ámbito festivo, una cuestión que el autor enfrenta desde los estudios de cultura visual.

En el ámbito pictórico, los artistas acudieron a Goya de distintas maneras: mediante la copia con propósito didáctico, la cita a modo de homenaje —consistente en la introducción del propio Goya o de personajes extraídos de su universo pictórico en nuevas obras— y la inspiración en la obra del maestro aragonés para la creación de piezas originales. El autor encuentra estos referentes en dos campos temáticos relacionados con la pintura de género. El primero de ellos es el tratamiento de la figura femenina a modo de maja, partiendo del casticismo más tradicional hasta las formulaciones más modernas de Federico Beltrán Massés o de Ignacio Zuloaga. Un segundo grupo lo constituyen las escenas que recrean las clases populares madrileñas de finales del siglo XVIII y, en especial, del mundo taurino. Ambas facetas pueden encontrarse en la decoración de interiores aristocráticos de la capital española, así como

en el origen de la recuperación de algunas piezas de indumentaria como el abanico, la peineta o la mantilla. Incluso, en el libro se demuestra que su influencia va más allá e invade el mundo festivo, encontrando dichos referentes en bailes, fiestas de disfraces, cuadros vivos y espectáculos taurinos. A este último respecto, el autor ha podido fechar la celebración de la primera corrida goyesca en Madrid en 1924, de la cual fueron herederas las celebradas en Zaragoza en 1927 y 1928 o las de San Sebastián y Santander en 1928.

El libro termina con un epílogo donde se reúne la opinión de diversos críticos y artistas que, en la década de 1920, rechazaron esta visión más castiza de lo goyesco y propusieron una revisión profunda de la obra y la vida de Francisco de Goya como artista moderno y crítico con la sociedad de su tiempo. En esta primera puesta en duda de la construcción historiográfica del pintor de Fuendetodos destaca la posición del artista Ramón Acín, crítico con la celebración del centenario de la muerte de Goya en Zaragoza, así como la del escritor José María Salaverria, quien consideraba que lo goyesco se había convertido en un simple motivo de celebración de fiestas de dudoso gusto.

Con todo ello, la publicación es una contribución rigurosa al estudio de los seguidores de Goya y de la influencia de su producción en las artes visuales durante la segunda mitad del siglo XIX y los inicios del siglo XX. Sus resultados constituyen una amplia aportación cuya utilidad se extiende a diversos campos gracias a las constantes conexiones trazadas con la política, la literatura o la sociedad, lo cual permite al autor la apertura de nuevos caminos en el estudio de la relación entre diversas disciplinas artísticas y la construcción de identidades nacionales.

