

CERÓN PEÑA, Mercedes, *Francisco de Goya y el desarrollo de la pintura de género en España (1766-1796)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2021, 152 pp. (Biblioteca de Arte, 35).

Mercedes Cerón Peña analiza detenidamente la profusión de la pintura de género, de máximo apogeo en España en el siglo XVIII. Dentro de este meticoloso estudio encontramos las claves que nos permiten comprender cómo se fue gestando la popularidad de este género, siendo debida a diferentes circunstancias sociales, políticas y económicas. Uno de los factores que precipitaría la realización en masa de este tipo de cuadros sería el clima político que se vivía en España, donde las protestas y revueltas eran constantes. Una de las más conocidas, como nos señala, fue el Motín de Aranjuez, el cual llevaría al rey, Carlos III, a replantearse su forma de vida y la del resto de la corte. En un contexto tan convulso, donde se exigía una renovación tanto intelectual como legal y social era determinante mostrar una corona más cercana a los habitantes del reino. Por ello esta variante pictórica conocida como pintura de género habría tenido tanta cabida en la España dieciochista. Algo que en el primer capítulo Cerón remarca en cuanto al interés del regente por ordenar a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara un cambio de paradigma en cuanto a las temáticas a representar, siendo olvidados los retratos y escenarios barrocos, como las idealizaciones de la vida pastoril, que poco podían hacer sentir identificados a la mayoría de los habitantes del pueblo. La petición del

monarca haría protagonistas los tipos populares, con una tendencia clara al realismo en cuanto al interés por mostrar la sociedad del momento, poniendo el acento, debido a esto, en las vestimentas de sus protagonistas. Será clave igualmente la Revolución francesa, que sumirá a una España ya quejosa de los constantes totalitarismos, a una necesidad por proclamar un acercamiento a sus habitantes en vías de publicitar una imagen depurada de la aristocracia.

Es reseñable cómo en la primera parte de la Introducción se aborda el rechazo masivo por parte de los ilustrados más relevantes como Jovellanos y Moratín hacia las representaciones teatrales callejeras. Estos deploraban todo aquello que se alejara de los estándares culturales que alababan. Serán víctimas de su pluma las representaciones realizadas en los teatrillos, protagonizadas por los conocidos tropos de verduleras o manolos, los tipos populares, puesto que según su razonamiento resultaban dañinos para la corruptible mente del pueblo llano. Aclamaban una didáctica que ilustrara al reino, estando la misma muy alejada de los espectáculos que estos criticarían. Resulta de especial interés la postura que se nos ofrece en cuanto a este caso, puesto que se hace una comparativa entre la crítica literaria como la que acabamos de mencionar con la que se hace sobre la pintura. Precisamente, esta problemática calaría hondo en el mundo artístico, siendo Juan Meléndez Valdés uno de los más beligerantes en este aspecto, reacio a la idealización de los tipos populares. Sin embargo, pintores como Goya o Paret mostrarían en sus lienzos constantes guiños a bandoleros, majas, majos, el

vulgo en general, a petición directa de los propios monarcas. Se discutirá, por tanto, la negativa influencia que podrían tener la visión de estas escenas en el pueblo llano, que sería una víctima desprotegida ante ellas. Sería, pues, peligroso exponerlo a estas y, por tanto, necesario encaminarlo al sendero de la razón, mostrando temas ejemplificantes que era lo que exigía la academia en el momento, habiendo un interés marcado por aprender de los clásicos los diferentes valores morales, pulcros y correctos. Sin embargo, a pesar de estas exigencias muchos pintores optaban por realizar obras, aparentemente más sencillas, que mostraran la realidad en la que estaban viviendo. Goya es uno de los pintores que más cultivará la pintura de género, siempre intentando implantar en sus escenas lo inadecuado, incluso lo moralmente peligroso o inaceptable, aunque el tema del cuadro no lo exigiera. La interrogante que nos plantea Cerón es cómo el monarca podía prestarse y sobre todo encargarse este tipo de obras, que se exhibirían en los aposentos de la alta alcurnia y que contravendrían a los decretos que su propia regencia estaría proclamando. Puesto que, como se analiza en el texto, existieron multitud de decretos que perseguían a bandoleros, gitanos, vagos o aguadores, quienes eran el centro de las pinturas que comentamos, habiendo una contradicción en esto. Una de las varias respuestas que se nos aportan sería un deseo implícito por parte del rey por conocer, documentar y estudiar a su propio pueblo, siendo la meta poder controlarlo, puesto que solo se puede dominar aquello que se conoce. Esta maniobra política

adquiriría un sentido por tanto antropológico, permitiendo por ende que lo que no debía ser representado, por causas amorales, fuera aceptado en pro de buscar el conocimiento científico. Habría varios ejemplos que la autora nos muestra en cuanto a esta obsesión por parte de la realeza por escrudinar a sus habitantes, siendo uno de ellos el control del censo. Existía una necesidad de manejar al pueblo, además de mostrar a los intelectuales de reinados extranjeros, que denostaban el discurso real, que sus afirmaciones sobre el reino eran erróneas. El propósito general era entender la causa de las revueltas, como la Revolución francesa, para conseguir aplacarla. Por tanto, las artes visuales funcionaban idóneamente como instrumento de difusión para la aristocracia, sirviendo como vehículos visuales que permitían observar lo que de otra manera les sería imposible. Las vestimentas que los personajes ostentaran serían de suma importancia. El propio Goya muestra, en muchos de sus cuadros, las capas o los sombreros de ala ancha prohibidos por mandatos como el de Esquilache, ya que estas indumentarias permitían ocultar la identidad de posibles alborotadores, siendo un peligro para la regencia real y por eso mismo sería tan valioso dar visibilidad a este tipo de indumentarias para alertar de su peligro. Es por esto que se encumbraría la pintura de género y se justificaría la representación de la población más común en cuanto a que tendría un sentido epistemológico, taxonómico, siendo imprescindible para un rey ilustrado conocer a sus súbditos. Este planteamiento nos permitiría extender las fronteras de las encasilladas

compartimentaciones que se hacen en el mundo del arte, abriendo la mente a diferentes corrientes de estudio que nutrirían considerablemente el acercamiento que se hace a este periodo.

En el apartado II de la Introducción uno de los puntos de acercamiento a esta variante pictórica es mediante la categoría estética de lo pintoresco. En la historiografía actual, los especialistas, cada vez más comúnmente, deciden enfrentarse a muchas pinturas del XVIII y XIX a través de las categorías estéticas, las que posibilitarían entender el patrón de las obras en estos dos siglos tan eclécticos. El pintoresquismo asolaría el panorama artístico, siendo primeramente asociado a la propia pintura, como su nombre indica, y finalmente a la representación de lo llamativo o diferente. Esta corriente vendría de Inglaterra especialmente de Gilpin y también de Francia, donde existía una tratadística en cuanto a esta corriente. Cerón materializa su análisis en la Península mediante las pinturas de Paret, en su gran mayoría del País Vasco; en ellas deja entrever los dos extractos sociales de la población española, pues en sus cuadros representaría el lujo una de las pesquisas del pintoresquismo, pero también lo mundano, como a meros trabajadores o los habitantes más desfavorecidos. Es vista esta obsesión, en la detallada representación de los artículos que ostentaban los opulentos trajes de las damas de la época o también en la plasmación de las lujosas decoraciones *à la mode* que mostraban una sociedad donde el comercio tenía vital importancia. Esta misma práctica será seguida por Goya, quien dotará a sus pinturas de un verismo que las

alejara del Rococó francés, permitiendo observar los sentimientos, emociones, particularidades de los personajes, habiendo un realismo intrínseco en ellos. Aunque en estas obras existirá también una fuerte carga crítica, el lujo sería buscado en el pintoresquismo, pero no sería necesariamente interpretado como algo positivo, en esta época existía una constante crítica contra las damas por derrochar sus bienes en piezas tan banales. Esta crítica social iría unida a la situación que muchos habitantes vivirían de extrema pobreza, enfrentando, como señala Mercedes Cerón, los dos polos opuestos del vulgo, lo que se refleja en los detallados análisis que hace de óleos de Goya y Paret. En deferencia a este apartado, resulta especialmente útil el acompañamiento visual de las imágenes investigadas, puesto que materializan vívidamente el discurso que se nos presenta, facilitando su comprensión. Ya que en el estudio de las obras artísticas es indispensable escuchar y comprender los secretos que estas guardan, como los testigos eternos que son de su tiempo.

En la parte III de la Introducción se muestra cómo los artistas debían adaptarse al contexto comercial. La situación y la época los obligaban a enfrentarse a un comercio directo, lo que en Francia e Inglaterra ya no era tan común, debido a las primigenias exposiciones de bellas artes que comenzaban a realizarse en los salones y permitían un acercamiento total de la obra al público. Muchos de estos actos eran promovidos por las academias o por sociedades de intereses artísticos. A diferencia de esto el artista español debía labrarse un futuro propio, publicitar él

mismo su obra, creando la expectación suficiente en cuanto a la misma. Era indispensable que realizaran temas de interés e incluso experimentar con nuevos soportes como habría hecho Goya. Un motor de venta serían las ferias en las que se reuniría una amalgama de obras, de todo tipo de calidades, que propiciaría una venta heterogénea de diversos artistas. Esto crearía una competencia de mercado en la que se vería el caprichoso carácter de los compradores propensos a cambiar fácilmente de gustos. Esto supondría un reto constante para los pintores que debían reinventarse constantemente para poder subsistir. Uno de los puntos a observar es cómo la aparición de estos núcleos comerciales, las ferias, que abrían la venta a un mayor número de clientela, traerían consigo nuevas oportunidades para los artistas a la hora de lanzar sus obras al mercado. Sin embargo, al expandirse su público también se rebajaba el nivel intelectual que sus lienzos debían contener, pues estos no querían escenas que les educaran, sino que les entretuviesen, dando paso a la preponderancia por representar lo coetáneo, explicándose el marcado gusto por lo pintoresco.

Finalmente podemos vislumbrar, en las conclusiones, cómo la aparición de la pintura de género vendría de la mano de una sociedad que primeramente buscaba, por intereses de la realeza, documentar a los potenciales enemigos de la misma, los rebeldes. Conocer las formas de la vida del pueblo, atuendos y emociones dentro de un plano antropológico. A pesar de ello, según el tiempo fue avanzando

y el mercado pudo abrirse a nuevas clientelas, pasó a ser dominado por la burguesía incipiente y recientemente enriquecida. Estos nuevos compradores buscaban temáticas cercanas, realistas en cuanto a su proximidad a la sociedad en la que vivían, por lo que tendría sentido que el costumbrismo se impusiera en muchos artistas como estilo predilecto al ser el que más beneficios les podría aportar por su mejor acogida en sus ventas.

*Francisco de Goya y el desarrollo de la pintura de género en España (1766-1796)* nos permite entender cómo la pintura de género fue un instrumento determinante en la España dieciochista, siendo su existencia el reflejo de una sociedad compleja. Cerón Peña nos enseña una aproximación a su estudio desde una perspectiva pragmática en la que podemos observar la predilección de la pintura costumbrista como una respuesta coherente a los hechos que impulsaron su desarrollo, explicados detalladamente en su trabajo. Por esto mismo su lectura es tan pertinente a la hora de afrontar esta línea de investigación, que podría ser aplicada, desde un punto de vista similar, a otros pintores de la época, como Antonio Velázquez o Ramón Bayeu y Subías. Es necesario un mayor estudio de los artistas de la época, que fueron capaces de renovar un ambiente artístico tan inamovible, puesto que ellos fueron el punto de partida para la aparición de movimientos posteriores como el romanticismo, realismo o expresionismo.

Pablo OTERO MONDELO