

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA

**PINTURA DE GÉNERO E IDENTIDAD NACIONAL: GOYA Y LA
CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN DE LO ESPAÑOL (1868-1928)**

Julio de 2022 [Director: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidenta: *Dra. Ester Alba Pagán (Universitat de València)*
Secretaria: *Dra. Mónica Vázquez Astorga (Universidad de Zaragoza)*
Vocal: *Dr. Pierre Géral (Université de Grenoble-Alpes)*

Durante el periodo comprendido entre la Revolución Gloriosa de 1868 y la celebración del Centenario de la muerte de Goya en 1928, tuvo lugar un proceso de rehabilitación y de puesta en valor de la figura del pintor aragonés, coincidiendo con una etapa de auge del nacionalismo cultural español que reivindicó a los grandes maestros de la tradición pictórica patria como faro de las nuevas generaciones de artistas. En la presente tesis doctoral se investiga ese proceso de reivindicación de la figura de Goya estudiando la presencia de lo goyesco en la cultura visual española durante el periodo citado, analizando la recuperación de Goya en esferas tan variadas como la indumentaria, la decoración o el ocio cultural. En este sentido, la pintura de género española reflejó de manera fiel la moda de lo goyesco, a través de abundantes pinturas en las que se representaba a personajes o elementos extraídos del universo dieciochesco. Así, se analiza el tratamiento de esta tendencia por parte de siete pintores españoles dedicados al costumbrismo: Francisco Lameyer, Antonio Pérez Rubio, Francisco Domingo Marqués, Mariano Fortuny, Ángel Lizcano, Josep Llovera e Ignacio Zuloaga.

La presente investigación parte de una hipótesis de trabajo a partir de la cual se fijaron una serie de objetivos generales. Dicha hipótesis es la constatación de cómo la figura de Goya constituyó un importante referente para los pintores de género españoles de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. De esta manera, la utilización de referentes goyescos fue una forma más de reivindicar una herencia propiamente española, en un momento de crisis de la identidad nacional. Entre las regiones de España más proclives a la utilización de esta iconografía sobresale Aragón —al haber nacido Goya en Fuendetodos y al haber desarrollado su formación inicial y sus obras de juventud en Zaragoza, los pintores aragoneses de finales del XIX tuvieron al maestro como referente para la regeneración de la pintura regional—, Valencia —cuyos artistas apostaron por una pintura de pincelada suelta y abocetada, y por la recuperación de comerciales temas dieciochescos interiorizados durante sus estancias en París y en Roma—, Madrid —donde Goya desarrolló buena parte de su producción y donde sus obras podían ser vistas y estudiadas con mayor facilidad— y el País Vasco —donde Zuloaga y otros creadores inauguraron una vía de modernización

de la plástica española basada en lo vernáculo, siendo admiradores del pintor aragonés—.

El primer objetivo parte de una constatación: la falta de una correcta definición de la terminología asociada a la pintura de género. Así, quedó fijado el propósito de llevar a cabo una delimitación de las siguientes terminologías: cuadro de género, pintura de casacón, cuadro goyesco y *tableautin*. A menudo se han utilizado para designar peyorativamente a la pintura de género y actualmente siguen confundándose.

El segundo objetivo fue conocer de manera más profunda la imagen que España proyectaba de sí misma dentro de sus fronteras y en el extranjero a partir de la comercialización de estas obras. Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX fueron para el país un momento de reflexión sobre su propia identidad nacional. Analizar la recuperación de la figura de Goya ha permitido conocer cómo las pervivencias goyescas contribuyeron a difundir una imagen de España anclada en el pasado, la cual en parte ha llegado hasta la actualidad.

En tercer lugar, esta investigación pretendió completar los datos desconocidos de las biografías de aquellos artistas que en la época citada utilizaron lo goyesco como forma de comercializar su arte. Gracias a la labor de investigación desarrollada en archivos, bibliotecas y hemerotecas se han localizado abundantes informaciones inéditas sobre los pintores a los que dedico capítulos monográficos al final del estudio, contribuyendo a la elaboración de sus biografías artísticas completas —en el caso de Pérez Rubio, Lizcano y Llovera— o a trazar nuevas visiones sobre su producción artística —para Lameyer, Francisco Domingo, Fortuny y Zuloaga—.

El cuarto objetivo perseguido fue establecer relaciones entre los lugares de formación, residencia, trabajo, exposición y espacios de tertulia de estos creadores. Al haber trabajado estos artistas en España y en el extranjero, esta tesis aporta datos que permiten comprender mejor las conexiones entre el arte español finisecular y el panorama artístico imperante en Europa, fundamentalmente en la capital francesa, en cuyo moderno mercado artístico trataron de insertarse algunos de los pintores investigados.

El quinto objetivo fue elaborar un amplio muestrario de pinturas y manifestaciones culturales de inspiración goyesca, realizando un estudio de conjunto de las mismas que ha permitido obtener ciertas conclusiones sobre las diferentes formas de utilización de la imagen de Goya en la pintura y la cultura visual española del periodo analizado.

Para acometer estos objetivos se ha utilizado una metodología basada en la búsqueda y lectura de bibliografía especializada; la realización de un trabajo de campo en archivos, hemerotecas y museos públicos y privados; la sistematización de la información localizada y finalmente la redacción y establecimiento de conclusiones. En este sentido, han resultado fundamentales las cinco estancias de investigación desarrolladas en el transcurso de la tesis, en centros nacionales como el Instituto de Historia del CSIC e internacionales como la Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, Université de Bordeaux-Montaigne y Université de Toulouse-Jean Jaurès.

A continuación explico la estructura de la presente tesis que quedó finalmente dividida en tres grandes capítulos. El primero, lleva por título “Pintar en español: la búsqueda de referentes pictóricos en los maestros nacionales”. Este capítulo sirve para presentar el contexto histórico y cultural en el que tuvo lugar la reivindicación de la obra de Goya en España. Dedico un primer epígrafe introductorio a analizar las relaciones existentes entre el nacionalismo cultural español y la pintura de la época. En los siguientes epígrafes llevo a cabo un recorrido cronológico desde finales de los años sesenta del siglo XIX hasta los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, analizando el proceso de recuperación de los grandes maestros de la tradición pictórica española. Partiendo del año de 1868, analizo cuál fue el impacto de la Revolución Gloriosa en las políticas culturales del Sexenio —cuestión importante para comprender el redescubrimiento de los cartones para tapices de Goya y la posterior llegada al Museo del Prado de abundantes goyas procedentes del Museo de la Trinidad—. Estudio la pervivencia del foco romántico madrileño y la importancia de ciertos pintores como Alenza y Lucas para la construcción de un imaginario de lo goyesco. Analizo más adelante el proceso de canonización de los grandes maestros de la pintura española, un fenómeno que comenzó a mediados del siglo XIX con Murillo, continuó con Velázquez y sucedería con Goya y el Greco ya a comienzos del siglo XX, siendo estos últimos reivindicados en el clima cultural del 98.

El segundo capítulo, más extenso, lleva por título “Goya como referente para la cultura visual española”. Para comprender la posterior producción de los pintores investigados, resulta necesario conocer cómo fue recuperado Goya desde la cultura visual. Antes de abordar todo este complejo fenómeno en España, consideramos necesario dedicar un epígrafe al caso de Francia, país que fue pionero en la musealización del artista y donde la impronta del maestro aragonés se sintió con fuerza en algunos pintores de costumbres de finales del siglo XIX. Analizado este fenómeno en Francia, me centro en el contexto español en un segundo epígrafe, estudiando primero la recuperación del Goya popular de los cartones y las pinturas de San Antonio de la Florida. Más adelante investigo la reivindicación de Goya desde el ámbito oficial, estudiando la creación de salas monográficas en el Prado, en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en el Museo de Zaragoza o en la Real Academia de San Fernando. También hago alusión a las visiones sobre el Goya oscuro, repasando la puesta en valor de su obra gráfica hasta entonces inédita y de las *Pinturas negras*. Por último, estudio la reivindicación de Goya en Aragón, aportando una nueva visión sobre su recuperación en la prensa aragonesa, en las acciones llevadas a cabo por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis y en la Exposición Hispano-Francesa de 1908. Aporto luego nuevos datos sobre Fuendetodos como lugar de memoria y celebración y finalmente, me centro en la influencia de Goya en los pintores aragoneses de finales del siglo XIX y comienzos del XX. En un tercer epígrafe abordo la cuestión del *majismo* como moda de gran éxito en el periodo estudiado, analizando su reflejo en la indumentaria con la recuperación de elementos como la mantilla, interpretada como un signo de españolidad a finales del siglo XIX. También estudio los asuntos goyescos en las fiestas de disfraces y en la organización de

cuadros vivos, así como la presencia de obras de Goya en residencias privadas de Madrid. Además, analizo los espectáculos taurinos como puesta en escena de lo goyesco y termino este recorrido por la cultura visual española apuntando la visión de ciertos artistas e intelectuales que criticaron esta visión sesgada y reduccionista de la obra del maestro de Fuendetodos.

El tercer capítulo lleva por título “La pintura de género de inspiración goyesca”. En él llevo a cabo, en primer lugar, una delimitación y un contexto de la pintura española de género histórico, a la que pertenecen las obras de los creadores aquí analizados. Primero realizo una definición terminológica destinada a aclarar la citada confusión existente entre los diferentes términos con que históricamente se ha aludido a este tipo de pintura. En segundo lugar, pongo en relación esta pintura española con el contexto internacional, refiriéndome a los focos italiano y parisino, fundamentales para comprender el desarrollo coetáneo de la pintura de género en España y el triunfo de los asuntos españoles en el extranjero. Analizo después las particularidades de la pintura de género histórico en España y sus vínculos con el gusto burgués y con el mercado artístico, aportando nuevos datos sobre marchantes como Goupil o Knoedler. En un segundo epígrafe estudio el culto a Goya y la construcción de un imaginario nacional en la pintura de género. Primero me refiero a las copias y citas a Goya, así como a las pinturas originales claramente influenciadas por el maestro aragonés. Además, abordo los principales asuntos de la pintura de género goyesca, aludiendo a la atención sobre la figura de la maja y a la evocación de las escenas madrileñas y de inspiración taurina, para finalmente estudiar la influencia de Francisco de Goya en siete pintores españoles del periodo histórico investigado. La manera de aproximarme a ellos ha sido diferente. En los casos de Mariano Fortuny y de Ignacio Zuloaga no he realizado un epígrafe previo de resumen de su biografía artística, pues como he señalado antes, se trata de artistas que han sido objeto de numerosos estudios. Por ello, abordo directamente la cuestión de los vínculos entre estos creadores y Goya. Sin embargo, en los casos de Francisco Lameyer, Antonio Pérez Rubio, Francisco Domingo, Ángel Lizano y Josep Llovera sí elaboré ese epígrafe previo de breve recorrido por sus biografías artísticas, al ser creadores menos conocidos y al haber localizado abundante información inédita sobre sus carreras.

Finalmente, es necesario señalar, a modo de conclusión, las principales aportaciones de la presente tesis doctoral. En el primer capítulo, una fuente primaria que ha resultado fundamental para este estudio y que hasta ahora, salvo excepciones, no ha recibido una suficiente atención por parte de los historiadores del arte son los libros de copistas del Museo del Prado. Dichos registros me han permitido cuantificar, de forma objetiva, la predilección existente por la obra de los grandes maestros de la tradición pictórica española. Así, se ha podido constatar el gran interés que despertaban las obras de Murillo y de Velázquez ya durante el reinado de Isabel II y, más adelante, durante el Sexenio Democrático y la Restauración. He podido poner en relación esta cuestión con la erección de los primeros monumentos públicos a estos artistas en lugares estratégicos en Madrid y Sevilla. Más adelante, en los últimos años del siglo XIX el interés cre-

ciente por Goya motivaría la creación de un *Libro de copistas de obras de Goya*, para los años 1898-1901. Tendría también su reflejo en la instalación de un primer monumento a Goya junto al Prado en 1902. Todo ello, vino acompañado de un fuerte debate en la crítica de arte sobre la necesidad de reforzar los valores nacionales en la pintura de los artistas contemporáneos.

También he podido constatar el importante papel desempeñado por el Museo del Prado en este sentido, al ir concediendo progresivamente más salas monográficas a estos maestros de la tradición pictórica patria. Por último, cabe destacar esos paralelismos que han podido apreciarse entre la puesta en valor del Greco y la de Goya durante las primeras décadas del siglo XX, a través de la conmemoración de efemérides como el tercer centenario de la muerte del Greco en 1914 o el primer centenario del fallecimiento de Goya en 1928 —celebrados ambos en un clima de conservadurismo y con una programación cultural de corte reaccionario—, además de la recuperación de espacios como la casa museo del Greco en Toledo o la casa natal de Goya en Fuendetodos, importantes hitos en la historia del turismo cultural en España.

Del segundo capítulo han podido extraerse abundantes conclusiones sobre la recuperación de Goya en la cultura visual española del periodo analizado. En primer lugar, las estancias que he efectuado en universidades francesas me han permitido acercarme a ciertos aspectos hasta ahora poco conocidos como el fenómeno de la musealización de Goya en el país vecino. Resulta muy interesante comprobar cómo, tras la experiencia de la Galerie Espagnole del Museo del Louvre, numerosos artistas y coleccionistas franceses se interesaron por la pintura española, dando lugar a colecciones particulares que constituyeron el germen de los acervos de futuros museos públicos en los que se expusieron, tempranamente, obras de Goya. Todo ello tuvo una influencia directa en la obra de creadores franceses y, a los casos ya conocidos del impacto de Goya en Delacroix o en Manet he sumado otros hasta ahora no investigados como Constantin Guys, Zacharie Astruc o William Laparra.

Centrándome ya en el contexto español, he podido constatar, en primer lugar, el enorme interés que despertó la faceta más popular y amable de la obra de Goya: los cartones para tapices y las pinturas de San Antonio de la Florida. Serían fundamentales la puesta en valor de los primeros desde la dirección del Museo del Prado y las sucesivas reivindicaciones para la restauración del conjunto de la Florida, que desembocaron en el traslado a la ermita de los restos de Goya en 1919 y en la construcción de una réplica que permitiese desacralizar este espacio para favorecer la conservación de las pinturas murales, concluida en 1928. En este sentido, he podido aportar abundantes datos sobre la labor del grabador José María Galván y Candela, quien copió al óleo sobre lienzo las pinturas de la ermita y, posteriormente, llevó a cabo una serie de diecisiete estampas al agua-fuerte de una extraordinaria calidad.

También he podido constatar el impacto que la celebración de efemérides tuvo en la génesis de nuevos espacios dedicados al maestro aragonés, con la creación de un primer conato de sala de Goya en 1908 en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, así como la aparición de nuevas salas en el Museo del

Prado y la génesis de una gran sala de Goya en el Museo de la Academia de San Fernando durante el Centenario de 1928. A ellas habría que sumar la creación en 1910 de la sala de Goya en el Museo de Bellas Artes de Valencia, que funcionaba como nexo de unión entre las colecciones de pintura antigua y las de arte contemporáneo. Asimismo, he podido constatar el interés que despertaron las series de grabados que Goya no llegó a editar en vida: *Los Desastres de la Guerra* y *Los Disparates*, publicados por primera vez en 1863 y 1864 respectivamente. Su difusión supuso la inauguración de nuevas visiones sobre el Goya más moderno y oscuro, hasta entonces menos valorado en España. Estas facetas se veían mucho más reivindicadas a raíz del fuerte cuestionamiento identitario surgido a partir del Desastre del 98. En este sentido, también sería fundamental la puesta en valor de las *Pinturas negras* y las voces de algunos artistas e intelectuales que clamaron contra el abandono de la última residencia de Goya en Madrid, finalmente demolida en 1909.

Sobre la reivindicación de Goya en Aragón he podido aportar abundante información acerca de la presencia de sus obras en importantes medios del aragonés emergente a comienzos del siglo XX como la *Revista de Aragón*, la *Revista Aragonesa* o la revista *Aragón* del SIPA, siendo esta última un documento fundamental para comprender el conocimiento y valoración existente sobre la obra de Goya en Aragón en los albores de la celebración del Centenario de 1928. También he ahondado sobre una cuestión desconocida hasta ahora, las visiones que de Goya se proyectaron desde Huesca y Teruel, en ocasiones más atrevidas que las promulgadas desde la capital regional. También he podido aportar nuevos datos sobre el papel desempeñado por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis en esta puesta en valor, especialmente en lo relativo al traslado a España de los restos de Goya y a la planificación de una exposición de retratos aragoneses. Sobre Fuendetodos, cabe destacar el artículo de Pedro Gascón de Gotor en 1900 ilustrado por su hermano Anselmo como un primer paso en la recuperación de la memoria de Goya en la localidad. Asimismo, he podido localizar una reproducción de la interesante pintura que el artista Rafael Aguado Arnal hizo de la casa natal de Goya hacia 1913, publicada en un catálogo de la Hispanic Society of America de 1916, siendo muy probable que se tratase de un estudio de la casa de Goya enviado por Aguado Arnal a Zuloaga en 1913. Otro aspecto sobre el que no se había profundizado hasta ahora era el Museo de Reproducciones Fotográficas instalado en la casa de Goya, sobre el que he podido aportar datos e identificar qué reproducciones figuraban en sus salas a partir de las fotografías históricas. Por último, reflexiono brevemente sobre la influencia que Goya tuvo en la plástica aragonesa del periodo analizado, cuando fue reivindicado por autores como Marcelino de Unceta, Anselmo Gascón de Gotor, José González, Juan José Gárate o Ángel Díaz Domínguez. A pesar del marcado talante regionalista existente en la capital aragonesa en este periodo, las facetas más apreciadas de Goya fueron siempre las cortesanas y optimistas, reivindicando desde Zaragoza al Goya más decorativo y castizo de su periodo madrileño, cuestión que sería fuertemente rebatida por creadores más innovadores como el oscense Ramón Acín.

Esta visión sobre Goya como referente para la cultura visual española ha quedado completada con el estudio de ciertas fórmulas de sociabilidad y de ocio cultural burgués. Sobre todo, la principal aportación de este capítulo ha sido la investigación sobre los cuadros vivos de asuntos goyescos y las corridas de toros goyescas, de las que he ofrecido abundantes datos hasta ahora desconocidos. La coordinación de estos cuadros y corridas fue en ocasiones llevada a cabo por pintores de renombre como Moreno Carbonero o Zuloaga, demostrando los vínculos tan fuertes existentes entre pintura y ocio cultural.

Por último, en el tercer capítulo de la tesis doctoral he volcado toda una labor de vaciado hemerográfico y bibliográfico que me ha permitido determinar con exactitud las características, condicionantes y principales tendencias de la pintura de género goyesca, delimitando en primer lugar el concepto de pintura de género histórico, al que pertenecen buena parte de los cuadros aquí analizados. He podido concretar las coincidencias y diferencias existentes entre la pintura de casacón —una de las modas más fecundas de la pintura de género irradiada desde París— y los cuadritos goyescos —una tendencia más propia de la pintura de artistas asentados en España, en la que la visión idealizada del siglo XVIII era realizada desde el imaginario de Goya—. También he destacado el papel tan primordial que Goupil tuvo en el desarrollo de la pintura española de género histórico y de los asuntos extraídos del siglo XVIII, gracias a la consulta de sus libros de registro conservados en el Getty Research Institute de Los Ángeles, así como al trabajo de investigación desarrollado en el fondo Goupil del Musée d'Aquitaine en Burdeos. Además, he explicado cómo los asuntos más frecuentes de la pintura de inspiración goyesca fueron la génesis de una imagen castiza de la mujer, encarnada a través de la figura de la maja y las escenas de ambientación madrileñista o taurina.

Por último, sobre los artistas investigados pueden extraerse varias conclusiones. La primera ya ha sido esbozada con anterioridad y es la diversidad geográfica de sus procedencias, lo que demuestra la gran difusión de estos asuntos en gran parte del territorio nacional y no sólo en Aragón, Madrid, Valencia y el País Vasco como se planteaba en la hipótesis inicial. También podemos constatar a través de esta selección las diversas tendencias estilísticas desde las que fue interpretada la pintura de Goya. Desde la pervivencia del Romanticismo en la obra de Francisco Lameyer, hasta la fusión de tendencias modernas como el realismo y el simbolismo en la obra de Ignacio Zuloaga. Entre ellos, quedaría la pintura tardorromántica de fuerte inspiración literaria de Antonio Pérez Rubio, el cuadro de casacón cultivado por Domingo y Fortuny, el realismo castizo de las escenas madrileñas de Ángel Lizcano o la visión folclórica y a veces cercana al modernismo catalán de Josep Llovera. A priori, podría parecer un conjunto absolutamente heterogéneo, sin embargo, todos estos autores cultivaron los asuntos anteriormente citados, basados fundamentalmente en la representación de majas y sus homólogos masculinos y de escenas de temática taurina. Todos estos artistas crearon imágenes inspiradas en el universo del Madrid de finales del siglo XVIII, contribuyendo de esta manera a la génesis de una imagen de España en la pintura basada en el folclore madrileñista. Tan solo Zuloaga, imbuido

de las ideas estéticas del krausismo, el regeneracionismo y los postulados de la generación del 98, abandonó parcialmente este imaginario madrileño para dar lugar a una visión de lo español más centrada en la idiosincrasia y el paisaje de las medianas ciudades y los pueblos de Castilla, el País Vasco y Aragón, las tres regiones que más peso tuvieron en su pintura. De todos los artistas investigados fue, con Fortuny, el único que coleccionó obras de Goya y llevó a cabo importantes iniciativas para la rehabilitación de su figura en Burdeos y en Aragón, favoreciendo también la difusión del imaginario goyesco en el extranjero con sus decorados para el estreno parisino de *Goyescas* en 1919. Y es que, desde diferentes perspectivas, todos los artistas aquí investigados contribuyeron a la génesis de una imagen castiza de lo español, basada en la recuperación del imaginario goyesco y de su reinterpretación en clave nacional.

IGNACIO MUSTIENES SÁNCHEZ

**LA ESTACIÓN INTERNACIONAL DE CANFRANC: HISTORIA
DE UN SUEÑO DE LA INGENIERÍA, EL ARTE Y EL PAISAJE**

Julio de 2022 [Directora: Dra. María Pilar Poblador Muga
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidente: *Dr. Luis Sazatornil Ruiz (Universidad de Cantabria)*

Secretaria: *Dra. Mónica Vázquez Astorga (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dra. Elena de Ortueta Hilberath (Universidad de Extremadura)*

La estación Internacional de ferrocarril de Canfranc supuso la culminación de las aspiraciones para lograr el tránsito internacional ferroviario, desde España hacia el corazón del continente europeo, a través del Pirineo central. Esta idea se había puesto sobre la mesa desde mediados del siglo XIX, en un momento de ebullición de los proyectos de conexión global, aprovechando el uso de las nuevas energías surgidas tras la Revolución Industrial. La construcción de la línea se aprobó mediante una ley promulgada en 1882, momento en el cual la comunicación transfronteriza ferroviaria entre España y Francia estaba ya establecida a través de los pasos de Irún-Hendaya y Port-Bou-Cerbere, operativos desde 1864 y 1878 respectivamente, que se encontraban a ambos extremos de la cadena montañosa. La inestable situación política nacional en la etapa de la Restauración borbónica y la inhibición de Francia, que no se sentía concernida por este proyecto, retrasaron la construcción del ferrocarril de Canfranc casi cincuenta años. El tendido de las vías no llegó hasta los Pirineos hasta bien entrado el siglo XX, una vez superado el principal escollo del proyecto, la perforación de un túnel bajo el monte Tobazo, de casi 8 km de longitud entre 1908 y 1914; una obra sin precedentes en la península Ibérica y que solo tenía parangón y