

AUGUSTO L. MAYER

GOYA

EDITORIAL LABOR S. A. BARCELONA

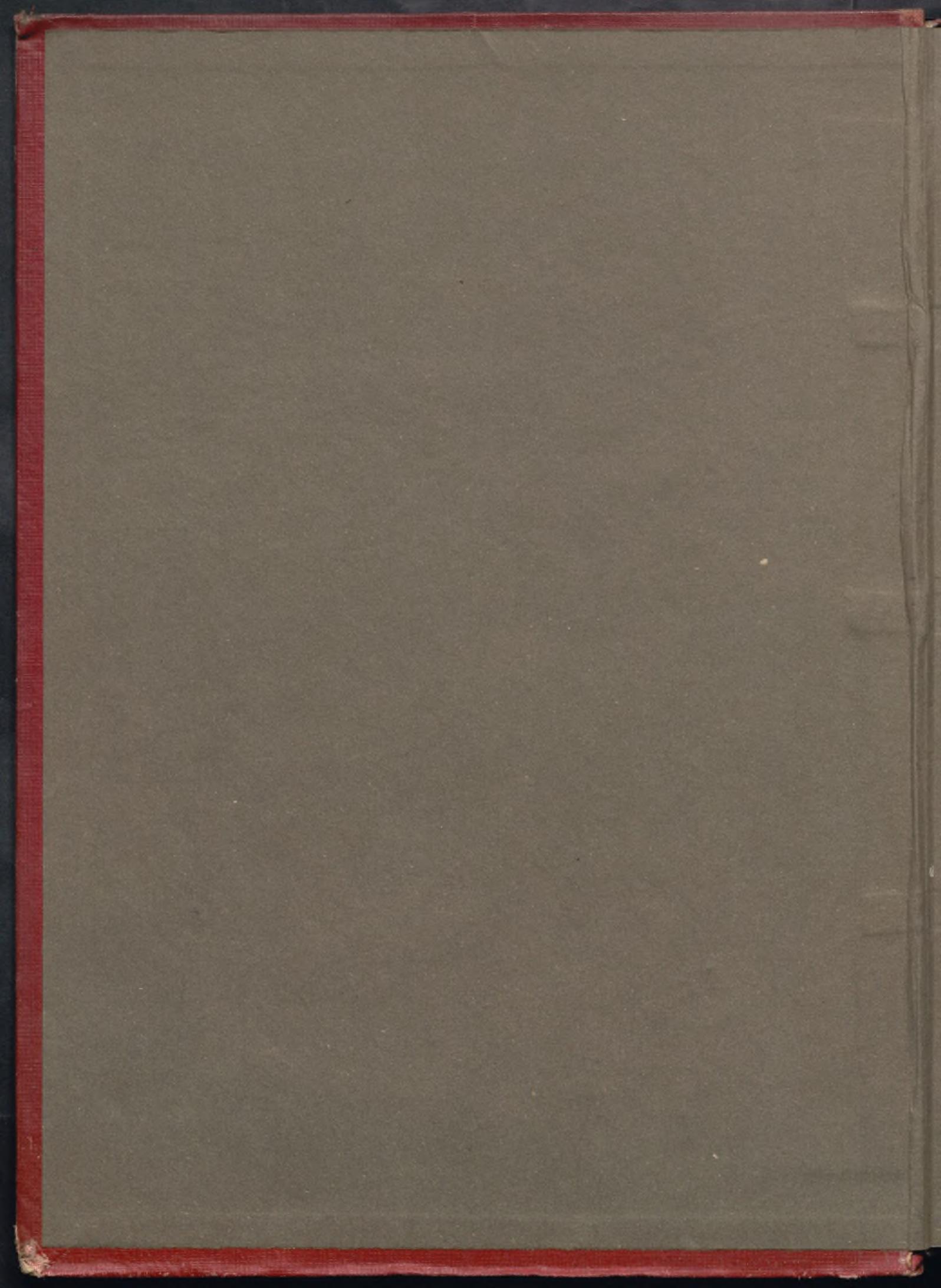


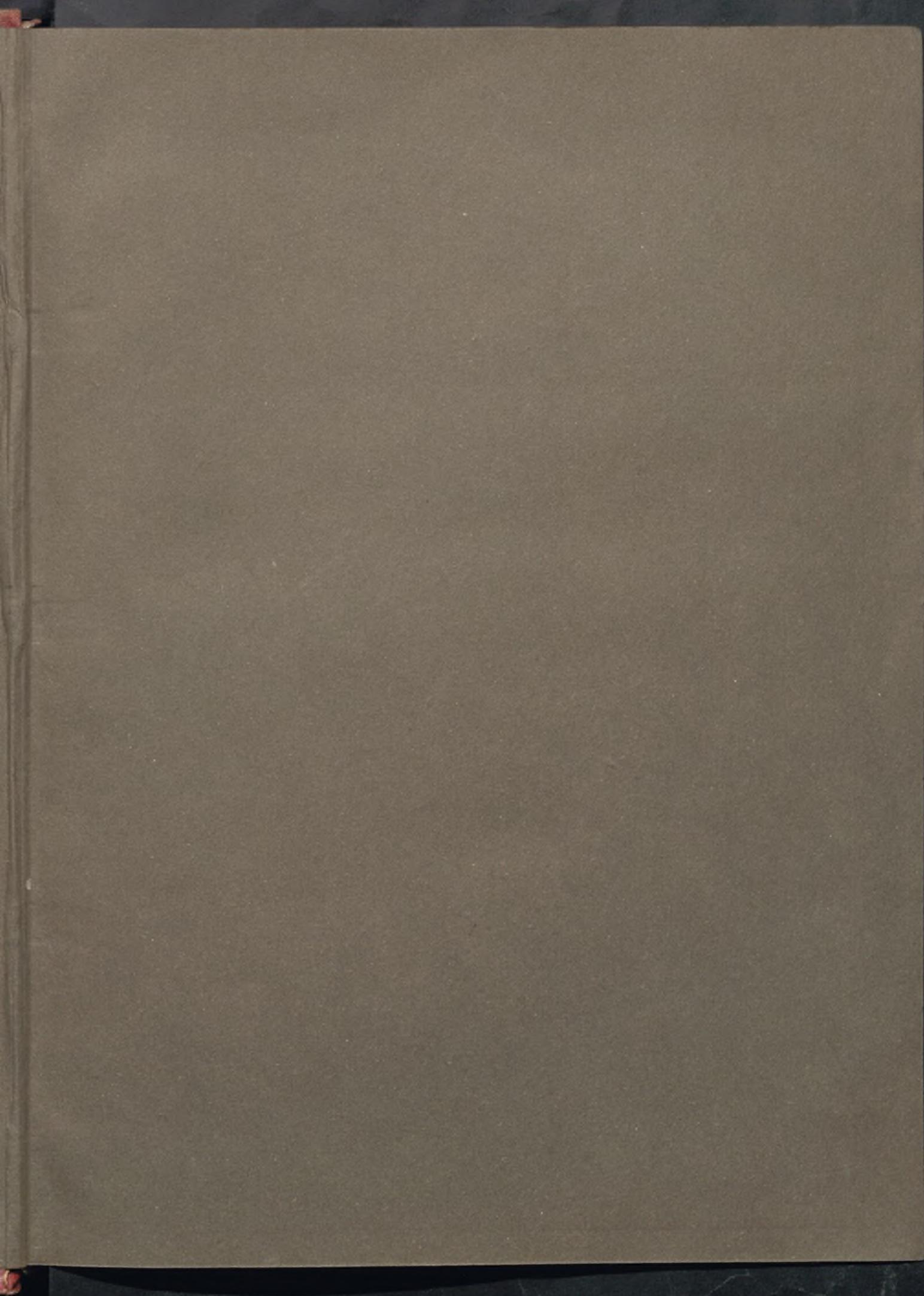
A. L. MAYER

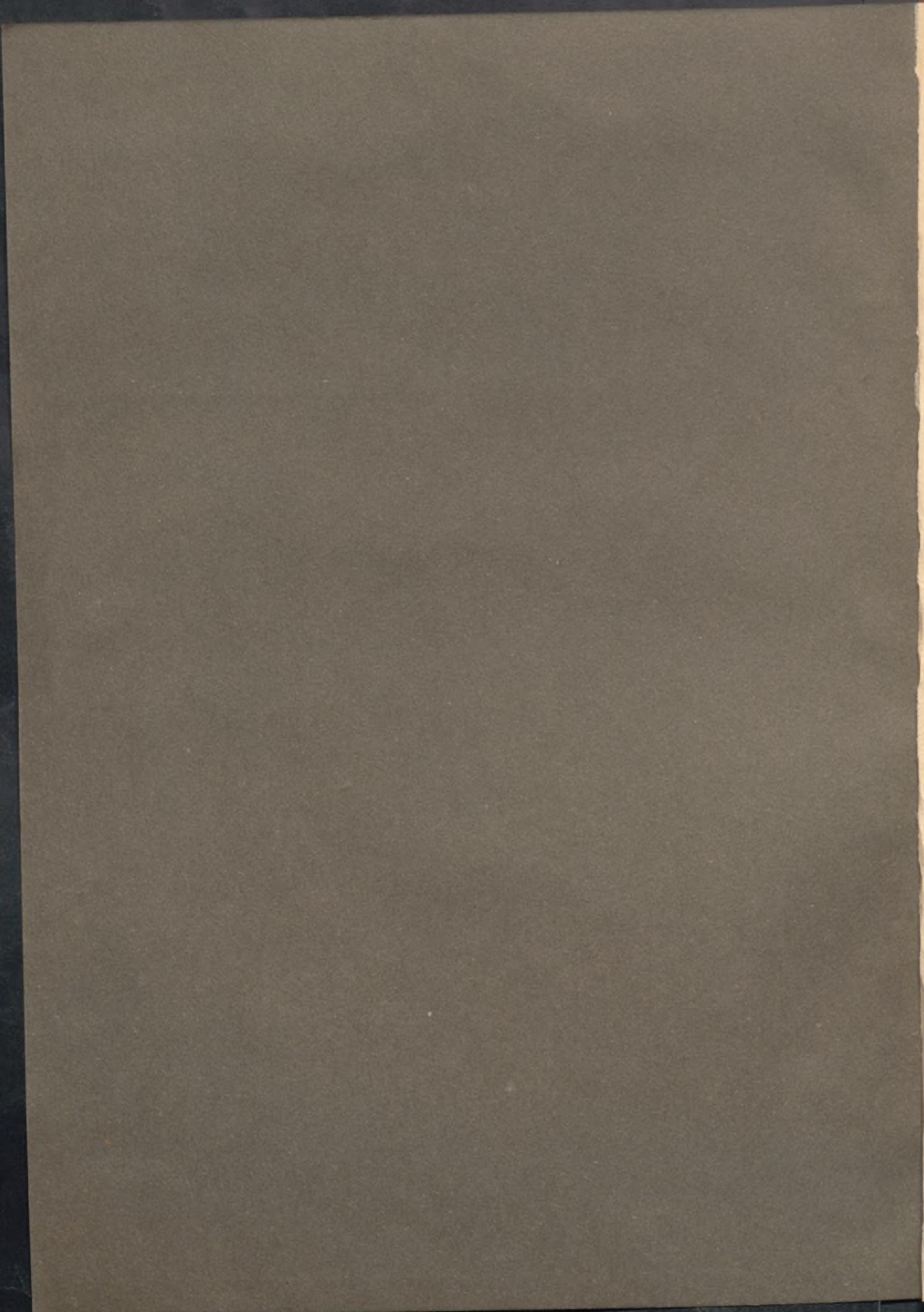


GOYA









FRANCISCO DE GOYA

LIBRARY OF THE
BANK OF AMERICA

corr / 17

Dr. Cortubey

GUSTUBAY?

AUGUSTO L. MAYER

□ □ □

FRANCISCO DE GOYA

TRADUCCIÓN DE

MANUEL SÁNCHEZ SARTO



EDITORIAL LABOR, S. A.

BARCELONA - BUENOS AIRES

1925

R 72896

Es propiedad. Queda hecho
el depósito que marca la ley

A MIS AMIGOS DE ESPAÑA

LA VIDA ANTIQUA DE ESPAÑA

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
Introducción	VII
Vida de Goya	1
La evolución artística	43
A. El pintor	45
B. El grabador	95
El arte de Goya	131
Reseña crítica de las obras de Goya	165
Pinturas	167
Dibujos	229
Aguafuertes	245
Litografías	284
Bibliografía	287
Índice alfabético	289
Ilustraciones	



INDEX

Introduction	1
Chapter I	10
Chapter II	25
Chapter III	40
Chapter IV	55
Chapter V	70
Chapter VI	85
Chapter VII	100
Chapter VIII	115
Chapter IX	130
Chapter X	145
Chapter XI	160
Chapter XII	175
Chapter XIII	190
Chapter XIV	205
Chapter XV	220
Chapter XVI	235
Chapter XVII	250
Chapter XVIII	265
Chapter XIX	280
Chapter XX	295
Chapter XXI	310
Chapter XXII	325
Chapter XXIII	340
Chapter XXIV	355
Chapter XXV	370
Chapter XXVI	385
Chapter XXVII	400
Chapter XXVIII	415
Chapter XXIX	430
Chapter XXX	445
Appendix	460
Bibliography	475
Index	490

INTRODUCCIÓN

«La fantasía, abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas.»

GOYA.

GOYA no necesita ya, en la actualidad, un nuevoregonero de su fama. Celebrado por los españoles de su tiempo, conocido y exaltado desde muy temprano por las naciones extranjeras, especialmente por Francia, el mundo entero proclama, en la época presente, que Goya no es sólo uno de los más grandes pintores españoles, sino que su nombre figura dignamente junto al de los más preclaros artistas de la era moderna. No obstante, sigue siendo muy escasa la atención de que es objeto la obra de Goya por parte del gran público. La importancia del Maestro como precursor del arte nuevo, del arte grandioso del siglo XIX, es sencillamente comparable a la de un Masaccio. La influencia del arte de Goya es extraordinaria; no se limita al siglo XIX, sino que, sin duda alguna, está destinada a alcanzar una longevidad semejante a la del arte de Rembrandt. Goya es, en definitiva, el Rembrandt español, latino, y comparte con su hermano mayor del Norte, aun más robusto que él, toda una serie de rasgos comunes. Ambos artistas realizaron una evolución tan maravillosa, que apenas si puede encontrarse otra de análoga amplitud en la Historia del Arte; en ambos apreciamos, llegada la madurez, una tendencia cada vez más pronunciada hacia los temas superficiales y juguetones de los años mozos; ellos suscitan con su arte nuevas sensaciones en el espectador, al par que su obra arraiga en lo más profundo, elevado y definitivo de la naturaleza humana, convirtiendo a estos artistas en figuras apostólicas que, a su manera, han legado a la humanidad una biblia nueva.

La figura de Goya está todavía obscurecida por una serie de producciones de su primera época; muchos opinan que cierto número de obras cuya paternidad se le atribuye, son, en realidad, trabajos de sus contemporáneos, discípulos e imitadores, constituyendo otras tantas lacras de las cuales precisa liberar la obra del Maestro.

Como Rembrandt en la pintura, como Beethoven en la música, Goya no se expresa, en los años de juventud, en su lenguaje característico. El Ar-

tista, en su época de madurez, habla un lenguaje que revela una poderosísima creación, cuya grandeza no apreciamos aún en todo su valor porque la sociedad artística de la actualidad sigue empleando las formas expresivas del Maestro. En todas las épocas, los grandes artistas han determinado la fisonomía de su tiempo, las orientaciones de su siglo. Cada uno de estos seres geniales ha prestado al mundo una nueva estructura, y por los ojos de tales creadores han visto el universo más que sus contemporáneos, sus descendientes. La visión del mundo que apreciamos en la obra de los grandes franceses del siglo XIX, Delacroix, Daumier y Manet, la que observamos en la obra de un Munch, se encuentra ya en germen, con toda su grandeza esencial y personalísima, en el cosmos de Goya.

Las mismas causas que explican la rapidez con que Goya alcanzó fama universal, justifican, siquiera sea parcialmente, la celeridad con que su obra ejerció una decisiva influencia sobre los artistas franceses y sobre la evolución integral de la pintura moderna : la actividad de Goya coincidió con la época de las guerras napoleónicas; ingleses y franceses tuvieron entonces ocasión de admirar en Madrid algunas obras de nuestro Artista; oficiales apasionados por el arte compraban sus "Caprichos"; los generales franceses se hacían retratar por él, e igualmente hizo el gran Wellington; finalmente, los años de su residencia en Burdeos facilitaron considerablemente la rápida difusión de su obra.

No faltan monografías, más o menos extensas, relativas a Goya. En el curso del siglo XIX y en la transición a la nueva época de la humanidad, han aparecido, en diversos países, numerosas obras dedicadas a nuestro Artista. En los autores más antiguos, más que una exaltación de la actividad artística, se persigue una valoración literaria de la vida del gran Español, con todos sus pretendidos rasgos novelescos. Difícilmente podrá encontrarse autor alguno al cual vayan asociadas tantas leyendas de este género como a Goya; y como, por otra parte, casi puede considerarse como una tradición inquebrantable la de encontrar siempre algo romántico en España y en cada uno de los españoles, fácilmente se comprenderá que los autores extranjeros hayan prestado oídos a todas las anécdotas y cuentos, falsedades y suposiciones que en España pudieron recoger. Las primeras biografías francesas de L. Matheron (París, 1858) y de Ch. Yriarte (París, 1867) poseen un abundante material de esta índole.

La reacción no se hizo esperar : España fué la primera en decidirse a elevar a su gran Maestro un monumento literario. Tras del folleto de Zapater (1868), acerca del cual nos ocuparemos en otro lugar, apareció la obra del Conde de la Viñaza (1887), que constituye una eficacísima aportación de gran utilidad para juzgar la obra de Goya (*).

(*) Respecto a bibliografía, véase la reseña bibliográfica del final de la obra.

Como era de esperar, los nuevos biógrafos han sentido la necesidad de acabar con este cúmulo de leyendas, consagrándose preferentemente a la producción artística del Maestro. Entre estos autores figura Valerian von Loga, cuyo libro, a pesar de sus grandes defectos y de su concisión, no sólo nos presenta una simpática visión del arte de Goya, sino que, en su época, ofreció una colección de materiales sumamente estimable. Muy bien escrito, pero sin que posea un nuevo contenido crítico, está el libro del inglés H. Stokes. Sumamente útil, aunque igualmente desprovisto de sentido crítico, es el libro de A. F. Calvert, ricamente ilustrado con 612 reproducciones (Londres, 1908). El avance más considerable fué el realizado por A. de Beruete y Moret en su obra, en tres tomos, I: Goya, pintor de retratos. II: Composiciones y figuras. III: Goya, grabador. El material documental accesible a Beruete está estudiado y utilizado con la mayor escrupulosidad, y los caracteres externos de la obra artística del Maestro, es decir, el elemento puramente técnico, está expuesto con una claridad hasta la fecha insuperada. El volumen dedicado al estudio de Goya como grabador y litógrafo, en el cual Beruete contó con la valiosísima ayuda del Sr. Sánchez Gerona, es de un mérito extraordinario en los capítulos que dedica a la producción y a la técnica de esta especialidad del Maestro. En cambio, carece esta obra, como todas las precedentes, de una exposición integral del arte de Goya, de las fuentes informativas y de sus afinidades con la pintura anterior y coetánea, así como de un exacto catálogo crítico. La presente obra se encamina a llenar, en la medida de lo posible, las lagunas existentes. El catálogo crítico no se propone solamente, por lo que respecta a las pinturas, mejorar y completar el catálogo de Loga, y señalar, siempre que sea factible, la fecha de todas las obras, sino que, por vez primera, intenta ofrecer un inventario completo de los dibujos originales, que Loga trató muy a la ligera. El autor cree necesario renunciar a la relación de toda clase de leyendas o anécdotas más o menos sugestivas.

A los títulos de las ilustraciones se añade el número del catálogo crítico. Me complazco en expresar mi agradecimiento a mi amigo D. Antonio Méndez y Casal, de Madrid, y a Sir Robert C. Witt, de Londres; a todos los poseedores de obras de Goya que me han prestado su valiosa ayuda poniendo a mi disposición las fotografías correspondientes, y a los Sres. Geh. Director Dr. Max J. Friedländer y Dr. J. Rosenberg, de Berlín, así como al Director Dr. Otto Weigmann, de Munich. Quedo también sumamente agradecido a D. José Sánchez Gerona por su valiosa ayuda en la revisión del texto y del catálogo, especialmente en los capítulos que se refieren a Goya-grabador, materia que el Sr. Sánchez Gerona domina como maestro.

A. L. MAYER.

1875

Dr. W. W. W. W.

VIDA DE GOYA

1000 50 50

FRANCISCO José de Goya y Lucientes nació en 30 de marzo de 1746 en Fuendetodos, pequeño pueblo de Aragón. Su padre, José, era un humilde labriego, y su madre, D.^a Gracia Lucientes, procedía de noble linaje aragonés. Cuando, pocos días después del nacimiento, fué bautizado el pequeño Goya, actuó de madrina una tal D.^a Francisca Gracia. Tenemos noticias de tres de los hermanos de Goya: Tomás, que, más tarde, en Zaragoza, consiguió una posición muy holgada ejerciendo el oficio de dorador; Camilo, que llegó a ser con el tiempo cura de Chinchón, y una hermana llamada Rita, que casó en Zaragoza. Goya, pintor de la Corte, inscrito en las actas bautismales con el nombre de Francisco José Goya, hijo legítimo de José Goya, etc., presintió por la contextura de su nombre la nobleza de su linaje, y, como se desprende de una de sus cartas a Zapater, encomendó a este su mejor amigo ciertas investigaciones acerca de su genealogía. En las actas de la Academia de San Fernando, en Madrid, se le llama siempre Francisco Goya.

Los testimonios que poseemos no expresan con toda claridad la vida de los primeros años de nuestro Artista, ni la ocupación de su padre durante esta época. De todos modos es seguro que el padre de Goya fué inicialmente labrador. Poco después del nacimiento de Francisco, buscó trabajo en Zaragoza como dorador. (Según Mariano de la Sala, José Goya aprendió este oficio antes de que Francisco viniera al mundo.) Desde 1749, próximamente, poseía en Zaragoza una casita en la calle de la Morería Cerrada, pero no es posible precisar si con él vivía toda la familia. Las anécdotas, transmitidas por Zapater, referentes a la actividad pictórica del joven Goya en su pueblo natal, de la cual nos ocuparemos más adelante, constituyen, al parecer, una prueba de que el pequeño Goya permaneció en Fuendetodos durante los años de su primera juventud. Los esposos José y Gracia vendieron, en 1760, la mencionada casita y se trasladaron a otra calle de Zaragoza. Se ha pretendido que la venta de la casa tuvo por objeto procurar a Goya los recursos necesarios para costear sus estudios, pues en este mismo año ingresó en el taller del pintor Luzán. Sin embargo, esta presunción parece infundada, puesto que el padre de Goya no necesitaba por aquel entonces una gran cantidad para atender a

la educación artística de su hijo, que contaba catorce años de edad. José Goya no dispuso nunca de abundantes medios pecuniarios; aunque algunos años fueran de mejores rendimientos, murió en situación bastante precaria, recibiendo en los últimos años de su vida la franca ayuda de su hermano. El acta de defunción de José Goya, esposo de Gracia Lucientes, fallecido en Zaragoza en 17 de diciembre de 1781, manifiesta expresamente que "no testó porque no tenía de qué".

El conde de la Viñaza está en lo cierto al admitir que la actividad del padre de Goya como dorador le dió ocasión de conocer a los pintores zaragozanos, siéndole fácil, por esta causa, introducir a su inteligente hijo en el estudio de uno de los pintores de mayor nombradía. Todo hace suponer que el joven Francisco dió inmediatas pruebas de su talento artístico. Con este hecho se relaciona una anécdota que indudablemente contiene un fondo de verdad: según este relato, Goya, a la edad de doce años, pintó en la iglesia de su pueblo una cortina en la pared posterior del altar de las reliquias y, en las alas del altar, la aparición de la Virgen del Pilar. Dichas pinturas existen, y cuando Goya, en 1808, visitó su pueblo natal, no quiso saber nada de estas producciones, que él consideraba como pecados de su juventud, y advirtió a sus amigos: "¡No digáis a nadie que yo he pintado esto!"

El conde de Fuentes, personaje de extraordinaria influencia, perteneciente a la poderosa familia napolitana de los Pignatelli y protector de Fuentetodos, sorprendió, al parecer, al joven Goya en este trabajo y tomó a su cargo la educación ulterior del Artista. En último término, es seguro que el pequeño Paco recibió su instrucción escolar en Zaragoza, puesto que en la Escuela Pía del Padre Joaquín conoció a Martín Zapater, el mejor amigo que tuvo durante su larga vida. Goya recuerda a su amigo esta escuela en una carta de 28 de noviembre de 1787. El hecho de que el joven Goya se trasladara a Zaragoza con sus padres, no se opone en modo alguno a la posibilidad de que, siendo muchacho, efectuara las citadas pinturas, ya que para ello pudo bastarle una temporada de vacaciones.

Catorce años tenía Goya cuando ingresó de aprendiz en casa del cono- cidísimo pintor zaragozano José Luzán y Martínez (1710-1785), quien, con el apoyo de la citada familia de los Pignatelli, efectuó en Italia su educación artística, recibiendo, después, de esta familia, una de las más significadas de Zaragoza, numerosos encargos, cuando su formación artística estuvo completamente terminada. Siguiendo el ejemplo de otros artistas, tomó como modelo a Luca Giordano; la destreza y la rapidez, el virtuosismo externo de aquel pintor de mediano talento, típico de la época final del barroco, son las características del arte de Luzán. Como maestro, era muy estimado; educó, entre otros, a los tres hermanos Bayeu, de los cuales Francisco desempeñó más tarde en la Corte un importantísimo papel y llegó a ser inmediato pariente de Goya. Cuando el Artista inició su aprendizaje, hacía ya tiempo que Fran-

cisco Bayeu había abandonado el taller de su maestro. Goya trabó amistad, en aquellos años, con la familia de los Goicoechea, culminándose más tarde estas relaciones con el matrimonio de Xavier, hijo de Goya, con una hija de Juan Martín de Goicoechea. Juan Martín era un gran admirador de las artes y fundador de una Escuela de Dibujo que sostuvo a sus expensas durante ocho años, haciendo traer de Italia vaciados de yeso para las enseñanzas; fué muy escrupuloso en la elección de los profesores más competentes, creando de este modo una Escuela superior de Arte, que más tarde llegó a ser la Academia de San Luis. Este Goicoechea fué — si se exceptúa el presunto apoyo de la familia de los Pignatelli — el más decidido protector de Goya. Nuestro Artista logró en Zaragoza no sólo protección, sino, como ya hemos indicado, la señaladísima amistad de don Martín Zapater y Clavería. Ambos estuvieron unidos por una amistad ideal: a sus íntimas relaciones debemos una copiosa correspondencia que alcanza a más de un cuarto de siglo (1775-1801) y constituye una fuente de excepcional importancia para juzgar el carácter y las concepciones de Goya, al mismo tiempo que nos ofrece gran cantidad de datos acerca de la iniciación de las distintas obras del Maestro.

Goya debió ser, en su juventud, un hombre extraordinariamente inquieto. No tenemos noticias fidedignas acerca de la vida y de las preocupaciones del aprendiz de artista, pero todo nos autoriza para pensar que el joven Paco era un bohemio auténtico, que sentía un vivísimo interés por toros y toreros, que lo mismo sabía tañer la guitarra, que entonar o bailar a sus acordes una jota aragonesa, o entregarse a copiosas libaciones. El "eterno femenino" poseía un singular atractivo para nuestro Artista. No desdeñó disputa alguna, y, tanto en Zaragoza como posteriormente en Madrid y Roma, tuvo algunas aventuras amorosas sumamente novelescas. Cierta noche murieron tres hombres en una riña, y el joven Goya hubo de abandonar a toda prisa la capital de Aragón y trasladarse a la corte de España. Sus amigos y su padre le ayudaron a sustraerse a las pesquisas judiciales: Matheron cuenta que el padre de Goya hubo de vender dos casas para sufragar los gastos del viaje de su hijo a Madrid e Italia; pero yo considero este hecho como muy dudoso, no sólo porque Matheron no es precisamente una fuente muy fidedigna, sino porque dicha venta está en abierta oposición con las noticias, ya mencionadas, referentes a la precaria situación de los padres de Goya. Teniendo en cuenta los informes de Zapater, Goya permaneció seis años en Zaragoza, de donde resulta que la pretendida huída de Goya a Madrid hubo de verificarse en el año 1766. Goya, que a la sazón contaba veinte años, ingresó en el taller de Francisco Bayeu, el discípulo más aventajado del primer maestro de nuestro Artista. En 22 de julio de 1766 tomó parte en las "pruebas de repente" de la Academia de San Fernando. Como resulta del protocolo, Francisco Goya aparece en la primera clase junto con Ramón Bayeu y otros seis alumnos cuyos nombres siguen siendo desconocidos. El tema de la composi-

ción para esta clase, era: "Juan de Urbina y Diego de Paredes luchan en Italia, a la vista del ejército español, para determinar a cuál de ellos habrán de otorgarse las armas del marqués de Pescara". Ganó el primer premio Ramón Bayeu, de veinte años de edad; el segundo, el madrileño Luis Hernández. Después de éstos, los votos concurren en el trabajo de un cierto Gregorio Ferro. La obra de Goya fué juzgada sin compasión de ningún género. Tampoco tenemos testimonios que nos ilustren acerca de la actividad de Goya en Madrid durante dichos años, ni del tiempo que duró su residencia en la Corte; pero, no obstante, puede asegurarse que Goya se fué formando en el estudio de Bayeu, puesto que más tarde, como muy pronto veremos, se reveló en Italia como discípulo de este artista. La época de sus estudios en Madrid tuvo, al parecer, un final tan lamentable como la de Zaragoza, a causa de una aventura amorosa (sus andanzas con una hermosa mujer fueron motivo de una nueva riña, que atrajo sobre Goya las iras policíacas). Goya abandonó España por algún tiempo, emigrando a Italia. A diferencia de su gran antecesor, Velázquez, no logró obtener la ayuda regia, ni siquiera conseguir un estipendio de la Academia de Madrid que, desde 1758, enviaba pensionados a Roma, como la Academia Francesa. Uno de los primeros biógrafos de Goya, que no siempre brilla por su exactitud, pretende que nuestro Artista se procuró el dinero necesario para el viaje agregándose a una cuadrilla de toreros que se dirigía a uno de los puertos del sur, hecho cuya probabilidad no está totalmente descartada. Goya actuó de torero, sin duda alguna. En una carta del poeta Moratín (año 1825), publicada por Beruete, se encuentra esta interesante observación: "Goya dice que, en su tiempo, fué torero, y que con el estoque en la mano no tiene miedo a nadie, y eso que dentro de dos meses cumplirá ochenta años".

Una vez en Italia, Goya dirigió primeramente sus pasos hacia Roma, siendo también muy escasos y poco autorizados los informes que poseemos respecto a su actividad en esta época. Al parecer, sólo se interesó por la vida y las costumbres de la calle. Nuestro Artista evitó en todo caso el contacto con los círculos académicos, puesto que su nombre no figura como alumno de la Academia: sabemos que pintó pequeños cuadros, de una gran frescura de colorido, con escenas de la vida popular, obras que parecieron algo revolucionarias a los jóvenes académicos, y también tenemos noticias de que el embajador ruso se interesó muchísimo por el talento que revelaban sus producciones, siendo en vano todos cuantos intentos realizó para trasladarlo a la corte de la emperatriz Catalina. Las distintas humoradas que de él se cuentan son en realidad dignas de crédito, como, por ejemplo, el paseo por el friso de bucráneos del templo de Caecilia Metella y la ascensión a la cúpula de San Pedro, en que inscribió su nombre en una piedra que hasta entonces no había sido alcanzada por nadie. También esta tercera residencia tuvo un final semidramático con una amorosa y algo accidentada aventura. El joven pintor escaló un convento de monjas, y únicamente gracias a la mediación del embajador español pudo escapar del patí-

bulo. Como testigos de estos sucesos se citan algunos pintores españoles; sin embargo, hay que advertir que algunos de ellos no estaban en Roma y otros no han referido nunca tales hechos. Lo único que aparece como incontestable es el viaje que Goya efectuó desde Roma al norte de Italia, acaso a su regreso a España. Entonces tomó parte en un concurso de la Academia de Parma, y obtuvo el segundo premio. En el "Moniteur de France", de enero de 1771, se lee lo siguiente: "François Goya, Romain: élève de Monsieur Vayeu, peintre du roi d'Espagne, remporte le second prix de peinture proposé par l'académie de Parme". El tema de la composición era el del cuadro de Rethel: Aníbal, desde los Alpes, contemplando Italia. En dicho informe se manifiesta que se hubiera concedido al Español el primer premio si se hubiera ceñido más al tema y hubiera empleado un colorido más verista. Solamente se conserva la mediocre composición, laureada con el primer premio, ejecutada por Paolo Borroni de Voghera (N.º 554 de la Pinacoteca de Parma). Es casi seguro que Goya no invirtió mucho tiempo en la ejecución de su boceto, que tampoco debió ser muy notable. El reparto de premios tuvo lugar en Parma, en 27 de enero de 1771. Como es natural, puede presumirse que en esta fecha Goya residía aún en dicha ciudad.

Tiene importancia la expresa denominación de "Romain", en el citado artículo del "Moniteur", puesto que de ella se deduce que Goya se hallaba en Roma en 1770. En octubre de 1771 había regresado a Zaragoza. Allí recibió el encargo de pintar la bóveda del coreto de la basílica del Pilar, presentando sus proyectos a la Junta de Obras en 21 de octubre de 1771. En los años inmediatos, Goya aparece ocupado en Zaragoza como pintor fresquista. Sin embargo, no duró mucho tiempo su estancia en Zaragoza, sino que nuevamente se trasladó a Madrid. Al parecer, este cambio de residencia tuvo lugar a principios de 1775. Existe una carta, fechada en 1.º de marzo de 1775, dirigida a la Junta de obras de la basílica del Pilar; en ella aparece ya Bayeu como cuñado de Goya, de donde se deduce que el matrimonio del Artista tuvo lugar hacia esta época. En compañía de su joven esposa habitó en Madrid en el número 66 de la Carrera de San Jerónimo, en casa de la marquesa de Campollano. Josefa Bayeu y Francisco de Goya gozaron, según todas las apariencias, de las delicias de un feliz matrimonio; éste duró por lo menos 36 años, a juzgar por el testamento mancomunado de 1811. Nada menos que veinte hijos nacieron de esta unión, pero, de todos ellos, sólo sobrevivió uno: Javier. Es muy probable que Josefa, de la misma raza que su marido, poseyera como éste una tenacidad netamente aragonesa. No sabemos qué importancia ha de atribuirse a las pretendidas divergencias de concepción artística entre ambos esposos. Sin embargo, es más que probable que la hermana de los Bayeu no pudiera seguir a su esposo en la atrevida senda artística emprendida por éste. Los rasgos de Josefa, tales como nos han sido conservados en un retrato que a lo sumo fué pintado en 1774, no revelan nada que haga inferir la existencia de un temperamento arrebatado, sino que, por el contrario, suscitan una impresión muy

agradable. En el ambiente de severidad que de este cuadro se desprende, puede observarse que esta mujer revela un carácter de extraordinaria selección: es la mujer bondadosa y amable, pero sin una gran serenidad. Aunque la boca parezca algo contraída y ligeramente puntiagudo el mentón, no es este motivo suficiente para afirmar que tenía un carácter desapacible; el excesivo número de partos imprimió sus huellas en esta mujer, de suyo no muy robusta, haciéndola todavía más delicada de lo que probablemente fué en un principio. Lo que más agrada en ella es, además de sus maravillosos cabellos rojo-dorados, la extraordinaria esbeltez de su figura. Al parecer, Goya, a diferencia de la mayoría de sus compatriotas, tenía una manifiesta predilección por las formas femeninas delicadas y gráciles, repugnándole, en cambio, ese otro tipo, de voluptuosidad algo oriental, que en la jerga callejera de España acostumbra a señalarse con la indelicada denominación de "jamona": Goya se inclinaba siempre, como sus grabados revelan con extraordinaria profusión, hacia las mujeres de miembros finos y de regular estatura.

El matrimonio significa para Francisco Goya, que entonces contaba veintinueve años de edad, el comienzo de una vida extraordinariamente activa. La primera época fué muy penosa para nuestro Artista, sin que su trabajo le condujera al fin apetecido. Por mediación de su cuñado Bayeu se relacionó con Rafael Mengs, a la sazón el más significado pintor de la Corte, recibiendo, por conducto de este pintor alemán, el primer encargo oficial: un cartón para la Real manufactura de tapices (*). A este encargo de 18 de junio de 1776, siguieron muy pronto otros de igual naturaleza; entretanto, el Artista padeció una grave enfermedad, de la que afortunadamente curó en abril de 1777.

Terminada la convalecencia, desarrolló un incesante trabajo durante los años inmediatos, ganando con sus pinturas y grabados nada menos que 140,000 reales en el espacio de tres años. Como tantos otros de sus colegas de los siglos precedentes, ambicionaba Goya el cargo de pintor de la Corte. Su solicitud de 24 de mayo de 1779, tiene especial interés por la circunstancia de que en ella indica expresamente que ha estudiado en Roma, costeando personalmente sus gastos de residencia en la Ciudad Eterna. En esta tentativa le cupo la misma desgraciada suerte que a muchos de sus antiguos camaradas: a pesar de su brillantísima actuación, le fué denegado el apetecido cargo. Sin embargo, experimentó cierto consuelo al ser nombrado miembro de la Academia de San Fernando.

En el otoño de 1780 hizo Goya un nuevo viaje a Zaragoza para pintar una serie de cúpulas en la Basílica del Pilar. Esta nueva estancia en Zaragoza procuró poca satisfacción a nuestro artista. Con ocasión de sus trabajos,

(*) Para la historia de esta manufactura, véanse las obras: "Los tapices de la Casa del Rey N. S.", por E. Tormo, F. J. Sánchez Cantón y P. M. de Artiñano. Madrid, 1919, y "Los tapices de Goya", por Cruzada Villamil. Madrid, 1870.

tuvo algunos altercados con su cuñado Bayeu, el cual llevaba la dirección suprema de las obras. A la opinión de este artista, adversa a los frescos de Goya terminados en 11 de febrero de 1781, se unían la crítica desfavorable del público y, lo que todavía era más peligroso, la animadversión de la Junta de obras de la Catedral. Produjéronse situaciones muy desagradables, que sometieron a dura prueba la paciencia de ambas partes. Como en tales ocasiones lo puramente humano es más esencial que el elemento artístico, aduciremos en este lugar algunas particularidades, sin detenernos por ahora en la importancia artística del objeto de la controversia. En 1784, Francisco Bayeu estaba dispuesto a pintar dos cúpulas y cuatro medias cúpulas en la Catedral del Pilar, como continuación del trabajo iniciado por Goya. Pero los trabajos de la Corte tenían tan ocupado a Bayeu que, desde mayo de 1775 hasta fines de febrero de 1776, sólo pudo terminar la Coronación de María y la Virgen Santísima como "Reina de todos los Santos". Los restantes trabajos los encomendó a su hermano Ramón y a Goya, cuyos bocetos habían de ser aprobados por él, reservándose al mismo tiempo la inspección de los trabajos. Cuando — como ya hemos dicho anteriormente — Ramón Bayeu y Francisco Goya iniciaron sus trabajos en 1780, se unió a ellos Francisco Bayeu para pintar la cúpula situada entre el Tabernáculo y la capilla de Santa Ana. Habiéndose permitido Francisco Bayeu ciertos reparos a los trabajos de su cuñado, prodújose con este motivo una tal discusión, que Bayeu solicitó de la Junta de obras la dispensa de su deber de inspección. La resolución no fué definitiva en modo alguno; de poco sirvió que se comisionara al Administrador para inspeccionar los trabajos de Goya y para recordar a este artista el respeto que debía a su cuñado. El Administrador, canónigo Allué, apreció muy pronto la dificultad de su misión, que todavía fué sometida a una más dura prueba. Cuando Goya presentó sus bocetos para la pintura de las pechinas, el Capítulo catedralicio no encontró bastante honesta la imagen de la Caridad, y, por otra parte, los colores eran demasiado oscuros a juicio de los capitulares, poniéndose objeciones a la manera de tratar el tema y siendo, finalmente, la idea de conjunto desagradable a la opinión de la Junta. Allué fué encomendado para hacer la comunicación capitular, exigiendo de Goya que presentara sus estudios a la previa corrección de su cuñado.

Esto constituyó para Francisco Goya, que a la sazón contaba treinta y cinco años, una reprimenda que difícilmente podía olvidar nuestro Artista. Lo más sencillo hubiera sido que, por toda contestación, Goya hubiera abandonado Zaragoza sin pérdida de momento; pero el Artista se creyó obligado a entablar la lucha contra su cuñado y a arrostrar todas las consecuencias. Por este motivo elevó una instancia, fechada en 17 de marzo, que por su extensión y estilo hace pensar en la probable colaboración de un amigo sumamente inteligente. En ella hace constar el Artista que se trata nada menos que de su honor como artista pictórico, y que la más pequeña mácula sería desastrosa. Un artista que, como él, ha trabajado a satisfacción del Rey,

y que figura entre los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, no puede someterse a las prescripciones de un vergonzoso mandato, que lo rebaja hasta la condición de un artesano. Pone en duda la objetividad del juicio de Bayeu, y pretende que su cuñado tiene una gran enemiga contra él y está contaminado por malas pasiones que le llevan a malograr la posición ocupada por Goya. El hecho de que Bayeu hubiera de inspeccionar los trabajos, era para él desconocido, y, sin embargo, había cedido en aras de la buena armonía. Era completamente injusto poner reparos al fresco de la cúpula, puesto que la Junta había aprobado el boceto y Goya se había limitado a trasladar dicho boceto en mayores proporciones. El público ignorante había sido agitado por su rival; precisaba nombrar árbitros que decidieran en este asunto, estando Goya dispuesto a traer de Madrid, a expensas suyas, los más caracterizados pintores, Maella y González Velázquez. Esta instancia no surtió el efecto deseado. La Junta se aferró a su punto de vista inicial: sobrevino un nuevo período de calma a consecuencia de una carta que don Félix Salzedo, abad de la Cartuja de Aula-Dei, dirigió en 30 de marzo de 1781 a los litigantes, recordando en ella a Goya su deber de obediencia como cristiano. El 6 de abril Goya presentó sus excusas al canónigo Allué, preparó nuevos bocetos y los presentó a Bayeu, siendo aprobados por éste y por la Junta en 17 de abril. Nuevamente surgió, al parecer, un motivo de desavenencia, puesto que en 28 de Mayo manifestó Goya, iracundo en extremo, que su honor de artista exigía el retorno a la Corte con la mayor rapidez posible. La Junta declinó toda responsabilidad, solicitó la cuenta de los honorarios devengados por Goya y le prohibió seguir trabajando en la Basílica. La intransigencia era extraordinaria por ambas partes. La Administración del templo fué todavía más lejos, para hacer más profunda la diferencia existente entre Goya y su cuñado, comunicando al Artista que su esposa recibiría el acostumbrado regalo de medallas, pero como hermana de Bayeu.

Los desacuerdos que todos estos hechos produjeron en Zaragoza, se notaban todavía algunos años más tarde. Goya padeció una intensa excitación nerviosa, y su estímulo para el trabajo se paralizó en diversas ocasiones. Con razón o sin ella, creíase el centro de las más profundas envidias; en todo momento sospechaba de su cuñado Bayeu que quería aniquilarle a él, por ser más joven. Las cartas de Goya a Zapater, en la primera mitad del noveno decenio del siglo XVIII, giran en torno al ultraje de que había sido objeto en Zaragoza, y en 2 de julio de 1784 se expresa en esta forma: "Estoy sin fuerzas, y trabajo poco"; incluso el hermano de Goya, Camilo, al cual había procurado nuestro Artista el cargo de capellán en Chinchón por mediación de su protector el Infante don Luis, esboza, en una carta de 18 de octubre de 1783 a Zapater, el cuadro del estado nervioso de Goya, y habla de intrigas de los rivales que, no pudiendo igualar el talento del Artista, logran al menos que no pueda continuar su trabajo, "pues no pueden soportar que su arte haya alcanzado tanta estimación". No cabe duda alguna de que Goya era muy ambi-

cioso, y que después de los desagradables acontecimientos de Zaragoza, se sintió aguijoneado por el deseo de solicitar el cargo de pintor de la Corte, para mostrar a los zaragozanos cuán grande era la estimación de que en Madrid gozaba. Su primer consuelo fué el no haber sido olvidado al hacerse el reparto de los encargos para decorar las capillas de San Francisco el Grande. A este respecto escribía en 3 de agosto de 1781 a Zapater: "Estaba yo completamente deprimido, pero Dios ha querido reanimarme de nuevo". Los siete cuadros de altar fueron encomendados en su mayor parte a los mejores artistas de la escuela de Mengs. Como es natural, Goya tenía un extraordinario interés en producirse lo más brillantemente posible, para superar a todos los pintores que más o menos abiertamente se agrupaban en torno a Bayeu. Este trabajo tuvo una duración bastante considerable; en otoño de 1781 había presentado ya sus proyectos, y durante todo el verano y el otoño de 1784 habla Goya, en las cartas a su amigo, de la próxima inauguración del altar, que, sin embargo, era objeto de continuos aplazamientos, circunstancia que naturalmente elevaba de un modo considerable las esperanzas de ambas partes. El día del descubrimiento estaba en el templo el público artístico más selecto de Madrid; Francisco Bayeu, que por su cargo se había reservado el cuadro del altar mayor, vino expresamente desde Toledo. La carta de 11 de diciembre de 1784 nos informa del éxito rotundo de Goya: "es indudable que tuve la suerte de ganar el juicio de las personas entendidas y del público en general con el San Francisco, pues todos están de mi parte sin excepción de ningún género." Goya escuchó, además, la expresa felicitación del Monarca; pero el asunto no tuvo consecuencias favorables, antes por el contrario, tanto el Artista como sus compañeros Ferro y Castillo hubieron de litigar, en abril de 1785, para obtener la liquidación de su cuenta. D. Antonio Ponz, secretario del rey y autor de la famosa obra "Viaje de España", que constituye el fundamento de toda la nueva investigación histórica del arte español, fué abogado de esta causa. Cuando a los seis mil reales ya recibidos se agregaron en la cuenta los cuatro mil restantes, el ministro Floridablanca, que en 1783-84 se hizo retratar por Goya, escribió en una nota marginal que los cuadros no eran de mucho valor, siendo, sin embargo, los de estos tres artistas los menos deficientes, pues "los demás no tienen interés alguno"; y por cierto que Floridablanca tenía bastante razón al expresar tan duro fallo.

El reconocimiento de la bondad de su trabajo por el Rey no trajo consigo su nombramiento como pintor de la Corte, después de la muerte de Calleja. El Artista hubo de aguardar todavía un año hasta obtener tan codiciado puesto. Sin embargo, un nuevo consuelo le esperaba: la Real Academia le nombró Subdirector. Como escribe en 14 de mayo de 1785, este cargo sólo producía veinticinco doblones, "poca utilidad y mucho honor".

Entretanto, Goya gozaba de una fama envidiable, como retratista, en la sociedad madrileña. El arquitecto Ventura Rodríguez, constructor de

San Francisco el Grande, el más importante de los arquitectos clasicistas de España, fué, al parecer, quien introdujo a Goya en los círculos de la alta aristocracia madrileña, siendo también quien presentó a Goya al Infante D. Luis, que murió prematuramente (1785), por desgracia para nuestro Artista. El Infante D. Luis Antón era el hermano menor de Carlos III. Destinado a la dignidad sacerdotal, fué exaltado al cardenalato a los ocho años de edad. Sin vocación ninguna para el sacerdocio, renunció, después de la muerte de su padre, a sus elevadas dignidades sacerdotales y a las ricas rentas que le procuraban los Arzobispados de Sevilla y Toledo. Evitó en lo posible la vida cortesana de Madrid y contrajo matrimonio, no muy en consonancia con su posición, en 1776, con la hermosísima D.^a María Teresa de Villabriga, de preclara estirpe aragonesa. El primogénito de este matrimonio, Luis María, nacido en 1777, abrazó el sacerdocio y fué desde 1799 Cardenal Arzobispo de Toledo. Tanto este hijo como las dos hijas sostuvieron una cierta amistad con el pintor Goya, aun después de muertos sus padres, los Infantes; de estas relaciones nos ocuparemos más adelante.

En el otoño de 1783 residió Goya durante más de un mes en la gran posesión que el Infante D. Luis tenía en Arenas de San Pedro, provincia de Avila. Al parecer, las dotes personales de Goya fueron, para los Infantes, mayor motivo de confianza y amistad que el arte mismo de Goya. Nuestro Artista compartía con el Príncipe su extraordinaria afición a la caza. Como pintor logró Goya un éxito más lisonjero que sus predecesores, los cuales no habían trabajado hasta entonces a satisfacción de los Príncipes. En cambio, las producciones de Goya, tema de que más tarde nos ocuparemos, y la misma personalidad del Artista produjeron en los Príncipes una impresión altamente satisfactoria, como se deduce de la circunstancia de que, además de haberle pagado mil escudos, regalaron a su mujer una preciosísima bata confeccionada con brocado de oro y plata. Tanto los Príncipes como Goya mismo sintieron profundamente la separación, y por ambas partes se deseaba la repetición de dicha visita en los años sucesivos.

Las íntimas relaciones del Artista con esta elevada familia produjeron entre sus colegas de Madrid tan profunda envidia como la intimidad del Artista con el primer ministro Floridablanca que, procedente de una modestísima familia, logró, gracias a su actuación infatigable y a su visión precisa de la realidad, seguir la carrera de abogado y ser a los cuarenta y siete años el primer ministro de España. Floridablanca fué, como ya se sabe, el autor del decreto de expulsión de los jesuitas. En 12 de enero de 1783 participaba Goya a su amigo Zapater, con una gran reserva, el hecho de que el primer ministro le había encargado su retrato. En 26 de abril tuvo lugar la primera sesión. La terminación del retrato exigió nueve meses, circunstancia que en modo alguno pesó a Goya, puesto que le ofreció ocasión de repetir las sesiones, de larga duración, en las que el ministro se encontraba sumamente a gusto y conver-

saba con nuestro Artista en un tono familiar que Goya se complace en realzar. Cuando, en enero de 1784, quedó terminado el retrato, el Ministro, que vivía en una situación económica no muy envidiable, pagó a nuestro Artista sólo con elogios y con la insegura promesa de: "¡Goya, ya veremos más tarde!".

Junto a una extensa serie de retratos de aristócratas financieros de Madrid, pintó Goya en estos años un cierto número de cuadros religiosos, en parte por encargo del Rey y de varios amigos suyos de la aristocracia. Ante todo, a partir de la segunda mitad del noveno decenio del siglo XVIII reanudó su actividad en la Fábrica de tapices. El interés de Goya se concentró en esta institución desde la muerte de su director Cornelio von der Goten, acaecida el año 1786. Tras muchas deliberaciones, no recayó el nombramiento de Director técnico en ningún español, sino en un sobrino de Livinio Stuik, ya fallecido. Esta fué la causa de que el principal problema continuara planteado: eran precisos buenos pintores que proveyeran a la Fábrica con interesantes bocetos. Francisco Bayeu elevó repetidas instancias y proposiciones, considerando como punto esencial de la reforma el nombramiento de dos o tres pintores laboriosos que se comprometieran a trabajar para la Fábrica mediante un buen sueldo anual. Como artistas, proponía en primer término a su hermano Ramón y después, a gran distancia, a Goya y a José del Castillo. Es muy significativo el hecho de que Bayeu no supiera encontrar palabra alguna para recomendar a su cuñado. Posteriormente, afirmaba Bayeu que su compañero de informes Maella, tenía el encargo de recomendar a Goya; lo cierto es que al dictamen de Maella se debió que fuera Goya y no Ramón Bayeu el pintor elegido para la Fábrica de tapices. Ambos pintores de la Corte firmaron en 18 de junio de 1786 la instancia común, que fué seguida del nombramiento real con un sueldo anual de quince mil reales. Con esto, Goya no era todavía "pintor del rey", como lleno de alegría comunicaba a su amigo en 7 de julio, pero, al fin, había logrado la anhelada conexión duradera con la Corte y, por añadidura, una renta muy saneada. Si el Artista, en 11 de marzo de 1776, escribía: "a pesar de todos mis trabajos, sólo tengo entre las acciones del Banco y el sueldo de la Academia unos 12-13,000 reales anuales, y con ello estoy tan contento como el hombre más feliz", con mayor razón podía decir ahora, que su renta total se elevaba a 28,000 reales: "ya no deseo más, gracias a Dios".

Como es natural, Goya estaba personalmente agradecido a todos aquellos que le habían ayudado a obtener este cargo, incluso a su cuñado Bayeu. El retrato de Bayeu, fechado en 1786, que se encuentra en el Museo de Valencia, constituye un testimonio fehaciente de la reconciliación de ambos artistas.

Una vez nombrado pintor de Corte, el Artista se creyó obligado a llevar un género de vida en consonancia con sus recursos. Nuestro Artista, hasta entonces tan moderado, que se satisfacía con el más sencillo

mobiliario, no pudo sustraerse a este lujo que para los meridionales constituye una necesidad casi innata. En cierto modo tenía realidad en esta ocasión la frase de que la arrogancia surge cuando el caso llega; Goya tuvo la desgracia de caer, en 25 de julio de 1786, en la prueba de un coche de dos ruedas, produciéndose una profunda distensión ligamentosa en la pierna derecha, que le hizo cojear durante algún tiempo. En lo sucesivo su calesa tampoco le procuró grandes satisfacciones, pues, como escribía a su amigo el 17 de abril de 1787, atropelló a un hombre y casi lo mató. Por esta causa se decidió a comprar un coche de cuatro ruedas, vendió su caballo pequeño y encargó a su hermano Tomás que le comprara un par de mulas. En estas cartas, en que conversa con su amigo acerca del asunto del coche, manifiesta Goya que su situación económica es muy halagüeña y le ofrece su bolsa con la mayor liberalidad: "Todo te lo ofrezco con la honrada voluntad con que un hombre puede ofrecer algo a otro; y ya sabes, pequeño, que nos asemejamos en todo y que Dios nos ha distinguido de los demás, por lo que debemos dar gracias al Todopoderoso." Bien sabía Goya que entre sus amistades provocaría gran sorpresa y envidia la adquisición de las mulas; expresamente hace notar que ni él ni su mujer habían dicho nada de este asunto y que se guardaría mucho de hablar de ello. Ciertamente que todo esto son pequeñeces y "tonterías", como escribe el mismo Goya, pero todo ello nos sirve para completar la figura de nuestro Artista. Por otra parte, cierta indicación nos permite inferir que Goya mantenía relaciones bastante normales con su cuñado. El Maestro se puso a la obra de preparar bocetos para la Fábrica de tapices con el celo que le caracterizaba. No faltaron en esta época ciertas desazones domésticas a nuestro Artista; así escribe en 6 de junio de 1787: "Querido amigo, estoy en el aire, porque mi mujer está enferma y el niño más enfermo aún, y hasta la cocinera está en la cama con fiebre." El Artista se preocupaba, entretanto, de completar su educación: aprendió francés y escribió en 14 de noviembre de 1787 una extensa carta en este idioma a su amigo Zapater.

Los azares de los años y el trabajo intensivo hicieron envejecer a nuestro Artista de un modo prematuro. Así, manifiesta en 28 de noviembre de 1787, seguramente con algo de exageración: "Me he vuelto viejo, tengo muchas arrugas, así que no me conocerías si no fuera por mi nariz chata y por los ojos hundidos. Lo cierto es que me pesan mucho mis cuarenta y un años, y, en cambio, tú acaso te conserves bien, como eras en la escuela del Padre Joaquín."

Junto a los trabajos de la Fábrica de tapices, estuvo ocupado en estos años con numerosos encargos que le hizo un nuevo protector, el duque de Osuna. Los duques de Osuna eran, desde muy antiguo, grandes señores y admiradores de las artes. Un antepasado del protector de Goya fué aquel virrey de Nápoles que hizo venir de Italia a España barcos totalmente cargados de obras pictóricas, siendo al mismo tiempo el principal protector de Jusepe de Ribera. Si, de una parte, los Osunas en los siglos precedentes se dedicaron

a explotar los países y pueblos sometidos a su gobierno, los descendientes se preocupaban, por otra, de esparcir de nuevo la riqueza que sus abuelos habían acumulado. El duque de Osuna, que desde mediados del noveno decenio del siglo XVIII fué el Mecenaz de Goya, encargó a éste la decoración de su casa de campo "La Alameda", en Madrid, con grandes cuadros decorativos y con otros trabajos de menor cuantía. Los siete grandes cuadros fueron entregados en abril de 1787. La admiración que el Duque sentía por las artes era compartida por su esposa, que procedía de la casa de los duques de Benavente y llevaba en sus venas la sangre de la familia Borgia. Se ajustaba de un modo extraordinario a su esposo, su padrino bautismal, pues, como él, era de la más esclarecida nobleza española, siendo reconocida por todos como la dama más altiva de España, y hasta había algunos que le atribuían un título de los más halagadores para la mujer, señalándola como la mujer más elegante de Europa. Goya pintó en 1785 sendos retratos de los nobles esposos y, algunos años más tarde, el gran retrato de familia. Por encargo de la Duquesa ejecutó en 1788 las dos grandes pinturas de la capilla del famoso santo de esta familia, San Francisco de Borja, en Valencia.

Las relaciones con la casa de Osuna, que no se interrumpieron aun con el fallecimiento del Duque, fueron en todos los aspectos muy beneficiosos para la actuación de Goya, de donde resulta que su situación era espléndida cuando Carlos IV empezó a regir los destinos de España.

El nuevo monarca podía denominarse, a su manera, un original. Frágil y despótico, pedante y brutal, iracundo y de inteligencia limitada, fácilmente influenciable y muy poco aficionado a los negocios de Estado. Era hombre alto y robusto, que hacia los cuarenta años padecía ya de una obesidad progresiva y de frecuentes ataques asmáticos. Vulgar en su trato, se conducía con sus ministros lo mismo que con los labriegos, y aun cuando no podía entablar peticiones con aquéllos como con éstos, les hacía objeto de frecuentes reprimendas. En su sociedad prefería a los caballeros, y su diversión predilecta era la caza, como más tarde refería a Napoleón, durante su estancia en Bayona: "Tanto en verano como en invierno, cualquiera que sea el tiempo que haga, tomo el desayuno y cazo hasta la una. Inmediatamente después de comer reanudo la caza hasta el atardecer. Por la noche, Manuel (Godoy) tiene cuidado de decirme si van bien o mal los negocios de Estado, y me echo a dormir, para empezar de nuevo la misma vida en el día siguiente" (*).

Así, no extrañará que tanto el Monarca como los destinos del país dependieran de un modo cada vez más absoluto de la reina María Luisa de Parma. Era esta princesa, que fué confiada a su marido en muy temprana edad, ya desde niña extraordinariamente ambiciosa y muy extravagante, no pudiendo soportar el temperamento nervioso de su suegro ni las continuas repulsas de

(*) De Bausset, Mémoires de Napoléon, París (1829). I, 223, 224.

éste; así se comprenderá que esta mujer, que unía sus insaciables deseos con el atrevimiento y la decisión más absolutos, no sacrificara toda su destreza y actividad en beneficio del Estado o de la familia, sino que, por el contrario, los pusiera única y exclusivamente al servicio de sus caprichos. Goya recibió de ambos esposos las más elocuentes pruebas de la regia benevolencia. Muy poco tiempo después de su exaltación al trono, en 25 de abril de 1789, el Rey confirió a Goya, a quien ya conocía cuando era príncipe de Asturias, el título de pintor de la Corte, con lo cual quedaban cumplidos, finalmente, los más ardientes deseos del Artista. Carlos IV era manifiestamente muy afecto a Goya. Esta dilección no fincaba solamente en la circunstancia de que nuestro pintor, como ya hemos indicado, fuera un cazador tan apasionado como el Monarca, ya que es innegable que Carlos IV poseía ciertas aficiones artísticas. En su juventud, no solamente había recibido instrucción musical y de dibujo (en una carta a Zapater del año 1800, manifiesta Goya que el Rey, después de recibirlo, se había entretenido tocando el violín), sino que, como la Reina, actuaba como dibujante aficionado en sus horas perdidas. En una visita que hizo a la Academia de Madrid, en el año 1794, en la cual iba acompañado de la Reina y de su hija mayor, trajo como regalo algunos dibujos de su propia mano y de las de la Reina, entregándolos con las siguientes palabras: "Estos productos de nuestros ocios no poseen en realidad valor alguno, pero significan un impuesto que nosotros pagamos a la honra y provecho de las Bellas Artes. Así, deben servir de acicate a aquellos que me estiman y excitarles a obras más perfectas y completas."

Goya vivía, a la sazón, en posición acomodada, pero su género de vida absorbía, no obstante, la parte más considerable de su renta, de tal modo que en febrero de 1790 rechazó de plano los deseos de sus parientes aragoneses, encaminados a conseguir una protección más amplia. El Artista no quería ni podía limitarse; sus palabras son muy características: "Mi situación es muy distinta de lo que muchos creen, pues gasto mucho, primero porque estoy situado de este modo, segundo, porque me gusta; así que no puedo limitarme como otros muchos de aquí a quienes yo conozco muy de cerca." Nuevos encargos para la Fábrica de tapices ofrecieron a Goya la ocasión más apropiada para sanear su renta; pero si antes se había abstenido de intentar una mejora de su sueldo, ahora hubiera constituido una falta imperdonable hacerse cuenta de los nuevos encargos sin percibir por ello una remuneración especial. Si con este motivo el Artista sólo logró desazones y un fracaso absoluto (por decreto ministerial hubo de hacerse cargo del trabajo sin percibir indemnización alguna), al menos le proporcionó una más perfecta inteligencia con su cuñado Bayeu. Este se preocupaba expresamente de Goya y procuró ahorrar al Artista más profundos disgustos. La carta de agradecimiento de Goya a su cuñado, en 3 de julio de 1771, caracteriza de nuevo el proceder franco y el sentido autocrítico de Goya. En esta carta, a la cual acompañaba, en testimonio de agradecimiento,

el gran boceto para el cartón de "La gallina ciega", se manifiesta lo siguiente: "... y a decir verdad, lamento mucho que nuestras relaciones se hayan perturbado, y pido a Dios insistentemente que aparte de mi ánimo esta mala disposición que siempre se produce en mí en tales casos, y si logro mantener la mesura y no me exalto, mis actos serán menos malos para el resto de mi vida."

Antes de que este asunto quedara ventilado, hizo Goya un breve viaje a Valencia, en el rigor del verano de 1790. En esta ocasión pudo asociar lo útil con lo agradable: acompañó a su esposa, a la cual se le había prescrito un descanso en un lugar marítimo; se dedicó a la caza en los pantanos de La Albufera; acaso dirigió también en esta ocasión el emplazamiento de los grandes cuadros religiosos en la capilla de los Borjas, en la Catedral de Valencia, y, finalmente, pintó una serie de retratos. Iniciado el viaje en 28 de agosto, Goya estaba nuevamente de regreso en 30 de octubre, puesto que en este día envió un oficio de gracias desde Zaragoza a la Academia de San Carlos, de Valencia, por haberle nombrado miembro de este Instituto. Al parecer, fué durante esta breve estancia en Zaragoza cuando pintó el hermoso busto de su amigo Martín Zapater, en el que puso la siguiente inscripción: "A mi amigo Martín Zapater, con el mayor trabajo te ha hecho este retrato Goya, 1790." Después de cumplido el compromiso con la Fábrica de tapices, se concedió al Artista dos meses de licencia en 4 de octubre de 1791, residiendo en Zaragoza durante ese tiempo. Este viaje fué la última época en que Goya disfrutó de buena salud. Su mayor éxito como artista, a saber, su admisión en la sociedad madrileña, había halagado mucho la comprensible y humana vanidad de Goya, siendo motivo de que nuestro Artista procediera según las palabras que en cierta ocasión escribía a su amigo: "Cada uno debe vivir a su gusto los pocos días que dura nuestra existencia." El Artista, que cuando contaba trece años padeció ya de una afección al oído, tuvo, según parece, en la segunda mitad del año 1792, una grave enfermedad que terminó con la pérdida completa de sus facultades auditivas. En 1792 pintó todavía el retrato de don Sebastián Martínez (actualmente en Nueva York, Metropolitan-Museum) y algunos otros pequeños trabajos. Luego la enfermedad lo aniquiló de tal manera, que ni siquiera pudo escribir una carta a su amigo Martín Zapater. Todo el año 1793 fué dedicado al completo restablecimiento de su salud; en enero obtuvo un permiso para trasladarse a Andalucía y atender a su convalecencia. En un informe de abril de 1794 manifiesta el director de la Fábrica de tapices, Livinio Stuik, que Goya estaba completamente inhábil para pintar, a consecuencia "de un grave accidente que le sobrevino". Pocos días más tarde, en 25 de abril, manifiesta Bayeu que Goya, después de haber atravesado una grave enfermedad, comienza a pintar de nuevo, aunque no con el celo y la continuidad de antaño. Por consiguiente, no era todavía necesario preocuparse de procurarle un sustituto en la Fábrica de tapices. El mismo Goya escribe ya,

en una carta dirigida a Yriarte (4 de enero de 1794), de la cual nos ocuparemos más adelante, que pinta diversos cuadros de gabinete, que piensa entregar a la Academia. En la carta expresa su deseo de someterlos previamente al examen de Yriarte, antes de exponerlos a la censura de los miembros de la misma. Tres días más tarde escribe nuevamente a Yriarte, dándole las gracias, así como a los profesores de la Academia, tanto por la cariñosa acogida de que han sido objeto sus trabajos, como por los cuidados que su salud le inspira. Goya invita a Yriarte a conservar en su casa los cuadros tanto tiempo como estime necesario y le participa que todavía quiere terminar un cuadro de esta clase que tiene comenzado, con la representación de las escenas del manicomio, tal como personalmente las ha visto en Zaragoza. Dos días más tarde, en 9 de enero, vuelve a escribir a Yriarte suplicándole que le permita recoger los cuadros para trasladarlos a la casa del marqués de Villaverde, con el fin de que los examine la esposa de este título, muy caracterizada por sus conocimientos artísticos. Estas obras son seguramente los famosos cuadros pequeños de la Academia de Madrid, lo cual nos hace suponer que, en abril, Goya suponía su estado de salud algo más grave de lo que era en realidad, siendo sencillamente debido a la labor excesiva que para él constituía el compromiso contraído con la Fábrica de tapices, como nos lo demuestran las gestiones de 1790. Sin embargo, parece ser un hecho que Goya padeció en 1794 una nueva recaída en su enfermedad. La afección auricular parece haberse generalizado a todo el sistema nervioso. Así, escribe en 23 de abril a Zapater: "Estoy lo mismo por lo que a mi salud respecta. A veces estoy rabiando de tal modo que ni yo mismo me puedo aguantar; después me quedo más tranquilo, como estoy ahora cuando tomo la pluma para escribirte. Pero estoy cansado; sólo te diré aún que el lunes, si Dios quiere, iré a la corrida y me alegraría que pudieras acompañarme..."

En la época de la enfermedad de Goya se sitúan los principales capítulos de la aventura amorosa que el Artista tuvo, al parecer, con la duquesa de Alba. Goya conoció a la Duquesa, casada con el marqués de Villafranca y muy aficionada a la música, verosímilmente hacia 1790, puesto que de este tiempo data el primer retrato de la Duquesa, que conservamos como debido al pincel de Goya. Doña María Teresa, último vástago de la antigua casa de Alba, era una mujer tan hermosa como vehemente, que por su condición de poseedora del título de grande de España de primera clase se creía especialmente obligada a desarrollar una actividad característica. Era muy aficionada a las artes y de una largueza muy española en sus regalos: el famoso cuadro circular de Rafael, que representa "La Sagrada Familia", en el Eremitage de San Petersburgo, y que todavía lleva su nombre en la actualidad, fué regalado por ella al médico de cabecera. Goya era considerado, en realidad, como un pariente en el palacio de Buenavista, y el favor de la elevada dama se extendía a toda la familia de nuestro Artista. En el palacio había dispuestos varios departamentos des-

tinados a nuestro Artista, quien podía utilizar los carruajes, y su esposa recibió manjares de la mesa principesca en vajilla de plata, cuya devolución fué considerada por la Duquesa como una ofensa. No cabe duda alguna de que entre la Duquesa y Goya existieron relaciones cordiales y extraordinariamente espontáneas. Una prueba de esto es la famosa carta a Zapater, del año 1800, en la que Goya refiere a su amigo que la Duquesa ha visitado su taller para hacerse acicalar por él, con cuyo motivo se permite Goya una observación equívoca que puede considerarse como un rasgo vanidoso de nuestro Artista. Tampoco puede dudarse de que la Duquesa, con sus cualidades externas, correspondía al ideal femenino de Goya, y que esta figura, así como una cabeza que recuerda extraordinariamente la de la Duquesa, se nos ofrece en una serie de láminas de los Caprichos. Incluso Beruete, que siempre se muestra muy precavido al tratar los asuntos relacionados con la casa de Alba, manifiesta que en una plancha de los Caprichos, todavía inédita y de la cual solamente conservamos un ejemplar con el título "Sueño de la mentira y de la inconstancia", aparecen la Duquesa y el Artista retratados no sólo con sus caracteres externos, sino también con la expresión de pena que el Artista sufrió con motivo del destierro de la hermosa, pero inconstante y caprichosa mujer. Es completamente seguro que la Duquesa, si efectivamente existieron tan íntimas relaciones con Goya, las tomó tan poco en serio como sus entretenimientos amorosos con los toreros. Por mucho que se haya extendido la fantasía de los españoles románticos, como principalmente del vascongado Yriarte, en su afán de poetizar la realidad, puede afirmarse indiscutiblemente que la duquesa de Alba sentía, no sólo por los artistas, sino también por los toros, el mismo interés que todas las damas de la alta sociedad. Parece ser completamente verosímil que María Teresa Alba y la duquesa de Osuna disputaran por el favor del matador Romero. Este escándalo aconteció en 1787, teniendo por consecuencia el destierro de la duquesa de Alba.

Próximamente en la misma época — pues Goya padeció aquella grave enfermedad que no solamente le sustrajo por completo el oído, sino que también produjo la debilitación de sus aptitudes visuales (en estos tiempos tuvo que usar anteojos) — acaecieron en la Casa Real y en la dirección del Gobierno sucesos sumamente escabrosos que influyeron considerablemente y de un modo perjudicial en la obra de Goya. Siendo princesa de Asturias, la Reina había tenido ya una aventura amorosa con Manuel Godoy, perteneciente a la Guardia de Corps, hecho del cual todos estaban enterados, a excepción del Rey. Cuando el Monarca tuvo noticia de lo sucedido, provocó, primeramente, violentas escenas conyugales y una breve separación, que el Rey aprovechó para justificar su proceder extraordinariamente libre. El final de esta tragicomedia fué que el Rey no sólo cedió, consintiendo en silencio los amores de María Luisa y Godoy, sino que este "ménage à trois" se consolidó de tal manera que el Rey otorgó al protegido de su esposa su amistad particular, a la

vez que mostraba una gran preocupación por su bienestar personal. Finalmente, se avino a que la Reina y el favorito dirigieran todos los negocios de Estado. El Gobierno español había tenido anteriormente la debilidad de prestar auxilio a la antigua Francia, aunque después de los primeros entusiasmos por la Revolución, los sanguinarios procedimientos de los republicanos fueron objeto de la reprobación general. Los ministros más importantes de la época anterior fueron desterrados o perdieron al menos el favor regio, e incluso su jefe, Floridablanca, ingresó en el partido reaccionario, que tiempos atrás había combatido tan enconadamente y con el éxito más favorable. Godoy se caracterizaba por su desenvoltura, gracias a la cual logró atraerse las simpatías del partido clerical. El gesto más digno de este favorito, por lo demás dotado de una inteligencia mediocre, fué que en la época del destronamiento y del destierro permaneció fiel a la regia pareja, compartiendo su destino.

Tampoco Goya podía quejarse en modo alguno de Godoy; el omnipotente valido se sentía muy halagado en su papel de protector de la Academia, así como en el de propulsor de las Bellas Artes en general. A nuestro Artista le dispensó una especialísima atención. En una carta a Zapater, año 1800, manifiesta Goya que Godoy se excedía en amabilidades para con él. Durante su estancia en Aranjuez, Godoy lo condujo en su coche de paseo, inició una profunda amistad con el Artista, le permitió conservar su capa a la mesa, porque hacía frío, y se instruyó en el lenguaje artístico, olvidando a veces que la comida estaba servida, por conversar con Goya. En una carta a Zapater, Goya había mostrado propósitos de manifestar cierto desagrado contra Godoy, pero este propósito no debió realizarse, porque en ninguna otra carta puede encontrarse una nueva alusión a esta divergencia. Interesa recordar con este motivo que Godoy se interesó muchísimo por la edición de los "Caprichos"; esto revela igualmente que no se consideraba herido por ninguna de las alusiones de estas estampas. Acaso sea posible lo que Gallardo contó al inglés Stirling-Maxwell, tan aficionado a las anécdotas, de que el objeto predilecto de las caricaturas hechas por Goya con arenilla, en el círculo de sus amistades, fuera Godoy en persona; pero precisa tener en cuenta que las personas eminentes, estén o no adornadas de elevadas dotes, son y serán siempre tema preferente de la conversación y de la caricatura. En cambio, puede considerarse como perteneciente al reino de la anécdota el hecho de que Goya expresara verbal y gráficamente su antipatía contra Godoy.

En el curso del año 1794 creció visiblemente el entusiasmo y la potencia del Artista. En 1795 había recuperado la plenitud de su actividad pictórica. Los encargos de retratos alternaron con una serie de nuevos encargos del duque de Osuna para una serie de pequeños cuadros, siendo ejecutados por el Artista desde 1794, con gran satisfacción por su parte y sin percibir por ellos remuneración alguna. Desde el otoño de 1798 trabajó en la decoración de la pequeña iglesia de San Antonio de la Florida, por orden del Rey, terminán-

dola en 1.º de julio de 1799, en cuyo día fué abierta nuevamente al culto la citada iglesia. Poco después, nuestro Artista, con extraordinaria alegría por su parte, fué exaltado por el Rey a la categoría de primer pintor de la Corte. El Maestro había alcanzado ya tal grado de madurez que, en realidad, era digno de ocupar este cargo, revestido en otros tiempos por Velázquez de tal dignidad que en la oportunidad presente aparecía como el más codiciado cargo para un pintor español. Antes de Goya había ocupado este lugar Francisco Bayeu, fallecido en 1795. Por espacio de casi cuatro años quedó vacante esta plaza, dotada con la pingüe renta de 50,000 reales, porque el Rey quiso economizar esta cantidad durante algún tiempo. Godoy apoyó desde un principio la solicitud de Goya para la consecución de este cargo, y, finalmente, en 13 de octubre de 1799, tuvo lugar el nombramiento, con el decidido apoyo de Maella. En los años 1799 y 1800 los retratos de los Reyes y de todos los miembros de la Familia Real ocuparon una gran parte de la actividad creadora de nuestro Artista. Goya se trasladaba tan pronto a Aranjuez, como a San Ildefonso o al Escorial para preparar los estudios de los retratos.

El año 1808 fué, para España, abundante en importantísimas conmociones políticas, que en nada influyeron exteriormente sobre la actividad de Goya. España se encontraba sometida a la influencia francesa; las discordias de la Casa Real se habían agudizado en torno a la herencia de la Corona, y todo esto, en unión con el lamentable estado de la administración financiera y con la inestabilidad de los programas de gobierno en general, habían de determinar la caída del Rey. Carlos IV abdicó inmediatamente en su hijo Fernando, que no consideraba a Goya con el mismo cariño que sus padres y su gran enemigo Godoy, sino que, para él, era el pintor favorecido y afortunado, al cual quería utilizar ahora para acrecentar el prestigio de su Corte. Fernando duró poco tiempo en el poder, pues Napoleón, aprovechando para sus objetivos particulares las divergencias existentes entre Carlos IV y su hijo, hizo retirar a Carlos su abdicación y se negó a reconocer a Fernando como rey. El asunto terminó con el extrañamiento de ambos por las fuerzas de Bonaparte y con la proclamación de José, hermano de Napoleón, como rey de España. La conducta de los españoles frente a los franceses no fué unánime. Mientras que por una parte se consideraba a Napoleón como un verdadero libertador, por otro lado el sentimiento monárquico, la fidelidad a la antigua Casa reinante eran mucho más intensos de lo que el mismo Napoleón suponía. Cuando se adquirió el convencimiento de que la amistad de Francia para con España no era una salvación, sino que suponía la sumisión del país al poderío francés, el antiguo y sano sentimiento nacional se abrió espontáneamente camino. El extrañamiento (exigido por Napoleón y efectuado por Murat) del joven infante Francisco de Paula que, llorando, se oponía a abandonar el suelo patrio, constituyó el motivo del levantamiento del pueblo madrileño, en 2 de mayo de 1808, sofocado inmediatamente por Murat con la mayor energía. Al parecer,

Goya no sólo fué testigo de las turbulentas escenas de la Puerta del Sol, sino del asesinato de numerosos patriotas, que fueron fusilados alevosamente en la madrugada del 3 de mayo.

En octubre de 1808 residió el Artista en Zaragoza, a donde, según todas probabilidades, había sido llamado por Palafox, el famoso defensor de la ciudad, para pintar un cuadro que conmemorara la defensa de Zaragoza. Con este motivo visitó Goya su pueblo natal, apreciando al mismo tiempo los perjuicios causados por los franceses en Aragón. Sin embargo, Goya supo establecer una cierta diferencia entre la brutalidad de la soldadesca francesa y la conducta del nuevo monarca en Madrid. Muchos detalles suscitan la idea de que Goya tenía una visión tan objetiva de las cosas, que, a su entender, el ciego encono del pueblo que se defendía era tan abominable como el desenfreno y barbarie de los soldados enemigos. La desunión de los patriotas produjo en el ánimo de Goya el convencimiento de que la salvación del país no sería obra de españoles; por el contrario, su creencia en el hermano de Napoleón se afirmaba por la circunstancia de que el "Rey intruso", José Bonaparte, se preocupaba intensamente de procurar al país un gobierno adecuado que lo hiciera feliz (*). La conducta abierta del nuevo monarca atrajo a la causa francesa una serie muy numerosa de eminentes españoles. Goya no siguió al grupo afrancesado con una constancia regular. Prueba característica de esto es el hecho de que en una gran pintura alegórica figurara inicialmente, sobre un escudo, el relieve de José, que, más tarde, por disposición de las Cortes de Cádiz, fué sustituido por un retrato de Fernando, y en época más reciente se colocó la actual inscripción que reza: "Dos de mayo", en memoria del citado levantamiento de la población madrileña. Goya, cuyos mejores amigos ocupaban elevados cargos en la corte de José y cuyos próximos parientes de la familia de Goicoechea pertenecían igualmente a este círculo, fué solicitado como retratista no sólo por sus conciudadanos, sino también por los franceses. Así retrató algunos generales napoleónicos y miembros de sus respectivas familias. La mayor parte de los retratos masculinos de aquella época son fáciles de reconocer como creaciones de este período francés, puesto que los retratados llevan las insignias de la orden creada por el Rey José. A la agradable misión a que Goya se veía obligado por sus relaciones con el nuevo gobierno, se unían a veces algunos enojosos encargos, como el que se le hizo en 25 de octubre de 1810 para que escogiera, en unión de sus colegas Maella y Napoli, cincuenta cuadros del antiguo patrimonio de la Corona destinados al Musée Napoléon. No es fácil que el Artista, en estos años, pudiera desco-

(*) Godoy no era muy querido por el pueblo, por la circunstancia de que, en 1808, se atrevió a hacer algo que ningún ministro español hasta entonces había logrado: la prohibición de las corridas de toros. Fué preciso que el Rey José Bonaparte se preocupara, en primer término, de abrir la plaza de toros en 1808, para ganarse nuevamente el favor de la plebe.

llar con sus creaciones dedicadas a tratar motivos de la invasión francesa. En el próximo capítulo nos ocuparemos de cómo la ejecución de toda una serie de sus más importantes obras tuvo ya lugar después de la retirada de los franceses. En 10 de agosto de 1812, el Rey José abandonaba para siempre Madrid, seguido de muchos partidarios españoles, entre ellos más de un antiguo amigo de Goya. El Artista permaneció en la Corte. Probablemente algunos meses antes se habían relajado sus relaciones con los franceses, puesto que en 22 de julio de 1812 estuvo, después de la batalla de los Arapiles, en Alba de Tormes, donde hizo el dibujo a la sanguina de la cabeza de Wellington, que actualmente se halla en el Museo Británico, y que al dorso lleva la indicación correspondiente.

Goya volvió a ver en Madrid al libertador inglés que, lo mismo que el Empecinado, el más famoso guerrillero, fué triunfalmente recibido por los madrileños. Como es natural, Goya no se dejó escapar la ocasión de pintar la cabeza del famoso caudillo. Pero también compuso dos retratos de Wellington. La presunta disputa entre el Duque y el pintor, durante una de las sesiones, pertenece, al parecer, a la categoría de lo fantástico.

Poco después regresaba a Madrid el rey Fernando VII, exaltado por el pueblo; pero pronto tuvieron sus súbditos ocasión de apreciar cuál era el verdadero carácter de este Rey, el menos simpático de todos los monarcas españoles. El monarca había prometido una gran amnistía, pero Goya no concedió valor ninguno a las promesas de este príncipe vengativo y cerrado, que poco después de su regreso mandó practicar numerosas detenciones en masa. Goya tenía motivos especiales para suponer que el Rey no le trataría con mucha consideración. Temeroso, se ocultó en casa de un amigo, quien, como funcionario administrativo, se había conducido de tal manera que su casa podía considerarse libre de las asechanzas de la Corte. Este amigo era José Duaso y Latre, al que Goya intentó retratar en esta época, en repetidas ocasiones, pero del cual nunca logró el Artista obtener un retrato parecido.

Sin embargo, Fernando era un enamorado del boato y necesitaba un pintor de Corte de las cualidades y de la fama de Goya. Es muy posible que por aquel entonces manifestara el Rey que Goya había merecido el garrote, la terrible pena de muerte española, inmortalizada por el Artista. No obstante, le perdonó y confirmó a Goya en su cargo palaciego. No considero muy digna de crédito la anécdota, referida como un hecho efectivo por posteriores biógrafos de Goya, según la cual Fernando había encomendado malévolamente al Artista la pintura de escenas del sitio de Zaragoza, para herir su susceptibilidad. Esto me parece tan opuesto a la realidad como al carácter de Goya. Ni Goya pudo considerar semejante misión como lesiva, ni existió semejante encargo. Asimismo me son desconocidos los fundamentos documentales de otra narración según la cual al acompañar Goya a su alumno Luis Gil Ranz por la región aragonesa, todavía sumida en la excitación de la guerra, la sordera de nuestro Artista les había inducido a usar un lenguaje de signos, siendo

considerados por esta causa como espías y logrando únicamente escapar con vida por haberse refugiado en el pueblo natal de Ranz, en el lugar de Renales. Precisamente las principales estampas de los Desastres, fechadas en 1810, demuestran que Goya había recogido en su viaje por Aragón durante la guerra, en 1808, más elementos materiales de los necesarios, lo cual hacía completamente inútil un nuevo viaje de estudios por la comarca aragonesa. En aquel año Goya se había procurado en las afueras de Madrid, al otro lado del Manzanares, no muy lejos del puente de Segovia, una finca grande, de unas 26 hectáreas, con una sencilla vivienda que, por su proximidad con la Casa de Campo, le procuraba también ocasión muy propicia para ejercitar sus aficiones venatorias. A esta ventaja se unía el maravilloso panorama de Madrid en lo alto, por un lado, y la nevada cadena del Guadarrama, por otro. En esta casa se hallaba Goya a cubierto de importunos visitantes. Faltan datos precisos acerca del traslado de Goya a esta "Quinta del Sordo", pero puede admitirse que el Artista se decidió a efectuarlo inmediatamente después de la muerte de su esposa, acaecida, como ya hemos indicado, en 1811. Regentaba la casa, al parecer, desde 1815, una tal Leocadia Weiss, prima de segundo grado, que había contraído matrimonio con un cierto Isidro Weiss, cuyo padre era procedente de Baviera. Parece ser que, después de un breve matrimonio, Weiss había abandonado a su esposa; su hija Rosario, nacida en 1814, creció en casa de Goya y llegó a ser una artista de talento. Goya ornamentó su casa con pinturas murales que actualmente pueden admirarse en el Prado y que, con seguridad, no eran muy del agrado de todos los visitantes de la Quinta. Estas creaciones, únicas en su estilo, serán objeto de nuestra atención más adelante; ahora sólo diremos que Goya nunca tuvo el propósito de asustar a sus visitantes con estas grandiosas pinturas ni que, como dice Beruete, en el fondo de algunas de ellas se observe una concepción humorística. Seguramente era para Goya una necesidad decorar las paredes con las figuras y escenas de aquel mundo que ocupaba sus ensueños.

La fuerza creadora de Goya era incontrastable. Cada vez más se exaltaba en el Artista el afán por los viajes, a pesar de que ya había cumplido los setenta años. Así, en 1817, partió para Sevilla, donde pintó un altar con las santas Justa y Rufina, para la Catedral, encargo que indudablemente sirvió de punto de partida para toda una serie de composiciones religiosas que ejecutó en los años sucesivos. En Sevilla habitó en casa del pintor José María Arango. Además de los cuadros religiosos y de los retratos, Goya no sólo compuso una serie de grabados, sino que se interesó vivamente por el reciente invento de Senefelder, efectuando pruebas en la esfera de la litografía y dibujando, al parecer, en 1818, el "Fraile con el crucifijo". Estos nuevos intentos fueron muy pronto interrumpidos. A fines de 1819 padeció el Artista una grave enfermedad; su médico Arrieta le ayudó a sustraerse de las garras de la muerte. Como recuerdo, pintó Goya aquella característica composición que bien

puede considerarse como una especie de imagen votiva y que, además del original, se conserva en dos antiguas copias. En 30 de mayo de 1824 se concedió a Goya un permiso de seis meses para que buscara en las aguas minerales de Plombières (Lorena) un alivio a su dolencia. Confió la pequeña Rosario al cuidado de su amigo el arquitecto Tiburcio Pérez, y se puso en viaje a principios de julio. Acerca del curso de esta expedición, tenemos noticias por algunas cartas de Moratín a D. Juan Antonio Melón. Moratín que, como otros muchos españoles, vivía desterrado en la ciudad de Burdeos, donde también habían de transcurrir los últimos años de la vida de Goya, escribía en 27 de junio: "Goya ha venido efectivamente ciego, viejo, inútil y débil, sin saber una sola palabra de francés y sin un servidor (que nadie necesita tanto como él); pero muy contento y deseoso de ver mundo. Aquí permaneció tres días, dos de los cuales comió con nosotros en calidad de joven alumno. (Esta expresión se explica teniendo en cuenta que Silvela, en cuya casa vivía Moratín, había instalado un colegio en Burdeos.) Le he encargado que regrese en septiembre, que no se aficione demasiado a París ni se deje sorprender por el invierno, que terminaría con él. Lleva una carta de recomendación para Arnau, a fin de que éste se preocupe de su alojamiento y observe todas las medidas y precauciones necesarias para él, y que son muchas; la más importante de ellas, por lo que he podido comprender, es que no salga de casa sino en coche, pero yo no sé si él aceptará esta condición. Ya veremos después si este viaje le deja con vida. Yo sentiría mucho que le sucediese algún trabajo." En 8 de julio refiere Moratín a su amigo de Burdeos la llegada de Goya a París. Arnau lo colocó en casa de unos parientes lejanos y se comprometió a cuidar del "joven" viajero. Como es natural, Goya no pudo abstenerse de trabajar en París. Según lo prescrito, el Artista se encontraba en septiembre de regreso en Burdeos. Pero esta vez no pudo continuar el el viaje, sino que hubo de permanecer allí todo el invierno. En 20 de septiembre llegó a Burdeos, fue alojado en un cuarto bien amueblado de la casa de Moratín, e inmediatamente expresó su propósito de retratar a este poeta. La casa entera de Goya fué trasladada a Burdeos, escribiendo Moratín en 23 de octubre: "Goya está aquí con doña Leocadia. Observo que entre ellos no reina la mayor armonía." El Artista solicitó una prolongación de su permiso por causa de enfermedad, para tomar los baños de Bagnères, permiso que le fué concedido en 13 de junio de 1825. En abril de este año, escribía Moratín: "Goya, con sus setenta y nueve radiantes primaveras y con sus cotidianos rompimientos de cabeza, no sabe ni lo que ha de esperar, ni lo que quiere. Yo le indico que debe estar tranquilo hasta el fin de su licencia. Le gusta la ciudad (Burdeos), el país, el clima, la comida, la independencia y la tranquilidad de que disfruta; desde que está aquí no ha experimentado sinsabor alguno de aquellos que acostumbran a asediarse con tanta frecuencia, y, a pesar de eso, a veces se le pone en la cabeza que en Madrid tiene mucho que hacer, y si lo

dejáramos se pondría inmediatamente en camino montado en una simple mula, con su gorro de caza, su capa, sus estribos, su bota de vino y sus alforjas." Goya se sentía realmente satisfecho en Burdeos, donde se reunían sus antiguos amigos Moratín, Silvela, Goicoechea, Muguiro, el marinista Antonio Brugada y algunos franceses. En dicha ciudad soplaban para él vientos más favorables que en el Madrid de Fernando VII y que en España entera, donde se desarrollaban las luchas más salvajes en torno a la Constitución.

Goya se ganó muy pronto en Burdeos las mayores simpatías, de tal modo que aquel anciano de levita gris, sombrero de copa y blanca corbata era casi una figura popular. En octubre de 1825 cambió su habitación del Cours de Tourny, 24, por una mayor en la Rue Croix Blanche, 10, donde podía disponer de habitaciones abiertas a la luz del norte y al sol de mediodía, así como de un pequeño jardín. Finalmente, habitó en casa de su amigo José Pío de Molina, Fossé de l'Intendance, 39 (actualmente núm. 57). La pequeña Rosario, a quien los españoles de Burdeos llamaban "Mariquita" (María del Rosario), cuidaba con sus ocurrencias infantiles de mantener el buen humor del anciano Maestro, mientras que doña Leocadia, con sus acostumbrados aspavientos, se peleaba continuamente con Goya, sin perjuicio de distraerse muy agradablemente con él en otros casos. En 28 de junio de 1825, escribe Moratín: "Por esta vez Goya ha escapado a la codicia de Aquerón, y está otra vez muy arrogantillo y pinta todo lo que se le ocurre, sin querer nunca dedicarse a corregir lo que ha pintado." Goya acompañaba en ocasiones a Rosario hasta la casa de su profesor de dibujo, el mediocre pintor francés Antoine Lacour (muerto en 1837), que tenía instalada una escuela de pintura. El anciano Goya estaba muy poco satisfecho de los trabajos de la alumna, y continuamente murmuraba: "No es eso", frente a las composiciones que le eran mostradas. Goya decidió completar la educación de su pequeña protegida, y como el deseo de ésta "célebre creatura", como Goya mismo decía, era dedicarse a miniaturista, quiso enviarla a París. En una carta a Ferrer, que habitaba en París, en la cual desarrollaba a éste el plan que más tarde quedó irrealizado, se encuentra el siguiente párrafo característico: "Ocúpese usted cariñosamente de estos malos garabatos, porque a mí me falta vista, pulso, pluma y tinta, y solamente tengo voluntad. Cada mes cojo la pluma para escribir a Paco (hijo de Ferrer), que es el único al que tengo que escribir en España."

En mayo de 1826 decidióse Goya a efectuar un viaje a Madrid. El motivo principal no era otro que obtener un nuevo y más prolongado permiso. En 7 de mayo de 1826 escribe Moratín a Melón diciéndole que Goya marchará dentro de tres o cuatro días, "pues va solo y está muy poco a gusto con los franceses. Si tiene la suerte de hacer el viaje y llegar con vida a Madrid, ya puedes darle la enhorabuena a su llegada. Y si no llega, no me extrañará nada, porque el más ligero trastorno puede acabar con él en un rincón

de cualquier posada." Como es natural, Goya, fuerte de voluntad, llegó sin novedad alguna a Madrid; allí encontró, como era de esperar, la más cordial acogida, percibió su sueldo anual y obtuvo la prolongación del permiso, pero el Rey expresó su deseo de que, en compensación, el anciano Maestro se hiciera retratar por Vicente López. Así sucedió, y López hizo en pocas horas un retrato que agradó extraordinariamente al mismo Goya. Para impedir al artista seguir trabajando (mejor dicho, para que la obra no quedara terminada por completo), propúsole Goya enseñarle un par de pases de muleta (sin embargo, López remató más tarde la citada obra, a juzgar por el estado de este retrato, que figura en el Museo del Prado). Rosario Weiss hizo después una litografía de esta pintura. Dícese que Goya, para desquitarse, tomó la paleta, pero su helada mano temblaba y no quiso obedecer a la voluntad del Maestro. Goya estaba bastante fatigado, pues la excitación de los primeros días en Madrid le produjo una cierta depresión; pero, no obstante, se repuso de nuevo y, del brazo de su hijo, fué recorriendo todos sus lugares predilectos. Su estancia en la Corte no duró ni dos meses; en su viaje de regreso le acompañó su nieto Mariano, que ya era un hombre formado, en esta época.

Aunque la edad de Goya se dejara notar de un modo muy ostensible y aunque Goicoechea y el armador francés Galós le ayudasen en sus asuntos pecuniarios (de los cuales se preocupaba intensamente, en interés de su familia, haciendo frecuentes alusiones a ellos en las cartas dirigidas a su hijo), Goya aprovechó con maravillosa energía todos los momentos de buena disposición corporal y espiritual. Las inscripciones de los cuadros de los años 1826-27, revelan de un modo manifiesto el orgullo que estas composiciones suscitaban en el anciano Goya. En una carta sin fecha, pero que indudablemente procede del año 1827, escribe Moratín: "Goya está bueno, se entretiene con sus bocetos, va de paseo, come y echa la siesta. Me parece que la paz reina ahora en su casa."

Entre los amigos de Goya en Burdeos figuran, además de las personas ya citadas, José Carnicero, José Alea, Vicente Peleguer, el general Burea, Pastor, O'Daly y un hombre solamente conocido bajo la denominación de "Platero". Esta tertulia se reunía en la tienda de Braulio Poc, para entregarse a discusiones políticas. Muchos de estos españoles eran pobres, y para más de uno la invitación a un "puchero" en casa de Goya era una verdadera fiesta. El anciano Maestro procuraba ayudar a sus compatriotas, lo mismo que Poc, el cual les daba colocación en su tienda. Los pintores franceses de la localidad, así como los miembros de la colonia inglesa de Burdeos, ofrecían a Goya muy pocos atractivos. El más asiduo acompañante de nuestro Artista era el ya citado marinista Brugada, que soportaba sin molestia alguna las intemperancias del anciano Maestro. Cuando Goya sentía en la calle que sus fuerzas le traicionaban, se aferraba a su acompañante y le decía: "Todo el mundo debe fijarse en que el viejo Goya no puede andar ni oír." El joven amigo

debía procurarle también música, cantar a la guitarra canciones populares y, aunque el Artista no percibiera dichas composiciones, porque era absolutamente sordo, su espíritu se hundía en el recuerdo de sus tiempos de juventud y en la añoranza de la patria lejana. Cuéntase que en cierta ocasión Goya tomó a Brugada el instrumento de la mano para tocar algunos acordes, pero luego se arrepintió y dejó caer la guitarra, diciendo: "¡Nada! ¡Nada!" Al morir, legó su paleta a su paciente acompañante, el cual la guardaba con verdadera unción.

Medio ciego, con dobles anteojos y trabajando algunas veces con una lente de aumento, Goya actuó, dibujando y pintando, hasta el fin de su vida. Desde enero de 1828 habla el Artista, en sus cartas, de la gran alegría que le produce la noticia de la anunciada visita de su hijo a Burdeos. "Está loco de contento" al saber la buena nueva de que la familia de su hijo residirá en Burdeos un par de años. Sin embargo, sobreviene una modificación en el plan de viaje, y crece enormemente la impaciencia de Goya. El Artista quiere hacerse cargo de todos los gastos, y su gran preocupación es preparar a los tan deseados huéspedes una habitación muy comfortable. En 26 de marzo escribe a su hijo: "Estoy impaciente esperando a los queridos viajeros." Cuando el hijo le comunica el día de su llegada, tan intensa alegría hace caer al anciano Goya en su lecho de muerte. Con temblorosa mano escribió algunas líneas a Javier, como postdata de una carta de su nieto; ésta debía ser la última misiva dirigida a su hijo: "Querido Javier: Me es imposible decirte otra cosa sino que de tanta alegría estoy un poco trastornado y he tenido que ponerme en cama. Dios quiera que yo pueda verte e ir a buscarte, con lo que mi alegría será completa. Me alegraré estés bien. Tu padre, Francisco." Pocos días después de la llegada de su hijo, en el décimosexto de su enfermedad, 16 de abril de 1828, tuvo un ataque, a consecuencia del cual falleció hacia las dos de la mañana, rodeado de su familia y amigos.

Los restos mortales de Goya fueron exhumados en 1899 en el cementerio de la Grande Chartreuse y trasladados a Madrid. Sin embargo, en el sepulcro de Goya se encontraron con un solo cráneo dos esqueletos, pareciendo imposible distinguir cuál de los dos había correspondido al cuerpo de Goya. En noviembre de 1919 fueron exhumados nuevamente en Madrid los fúnebres despojos y trasladados desde el cementerio hasta la pequeña iglesia de San Antonio de la Florida, decorada por Goya, donde, después de tantas traslaciones, han encontrado el eterno descanso.

* * *

Conocemos los rasgos fisonómicos de Goya por los distintos autorretratos que poseemos de las diversas épocas de su vida. Su figura era achaparrada, pequeña, como puede deducirse de sus proporciones en el primer

término del gran cuadro de *Floridablanca*. Su rostro no puede denominarse hermoso, en modo alguno. De su autorretrato, pintado, al parecer, hacia los veinticinco años, y del cual poseemos diversos ejemplares, así como del pequeño retrato de cuerpo entero ante el caballete, obra que actualmente posee el conde de Villagonzalo, en Madrid, podemos inferir que Goya no era ningún Adonis. Si, como es muy probable, el retrato de torero, fechado en 1786, representa efectivamente a Goya — y, en realidad, existe una gran semejanza — nuestra opinión se consolida visiblemente. Goya mismo habla, en una carta a Zapater, ya citada por nosotros, de su prematuro envejecimiento, debido a las enfermedades y a su continuo estado de agitación, y, al mismo tiempo, hace referencia a su nariz roma y a sus ojos profundamente hundidos. El autorretrato grabado que ilustra los "Caprichos" y el busto, dibujado poco después, de Goya ante el caballete, obra que actualmente posee D. Alejandro Pidal, recuerdan algo la cabeza de Beethoven. Los ojos no son muy grandes, y están asentados detrás de unos pesados párpados; el cabello es largo y va peinado por encima de las orejas. En el retrato de Pidal, como en algunos posteriores, lleva Goya unas estrechas "côtelettes". En el retrato grabado, Goya toca su cabeza con aquel sombrero gris, de copa, que con tanto agrado llevó en los últimos años de su vida, vistiendo también la misma levita gris que llevaba cuando fué retratado por Vicente López. En el autorretrato sin terminar, verosímilmente pintado en Madrid en 1826, que tanto recuerda a Daumier, el sombrero gris, de copa, constituye un elemento bastante importante de la composición.

Hasta el año 1800 repitió el Artista su retrato en diversas grandes composiciones como, por ejemplo, en el grupo de la familia del infante D. Luis, año 1783, y en el famosísimo grupo de la Familia Real, en 1800, así como en la predicación de San Bernardo, pintada para la iglesia de San Francisco el Grande (1783-84), donde figura como un hombre que, en la parte derecha de la composición, contempla el cuadro. D. Federico de Madrazo posee un presunto estudio para este autorretrato. Este sirvió también de punto de partida para el grabado en madera de H. Linton, que ilustra la cubierta de la obra de Yriarte dedicada a Goya. Uno de los dibujos de la colección Lázaro guarda íntima relación con dicho autorretrato. La gran energía del Artista puede apreciarse de un modo concluyente en sus rasgos, que al mismo tiempo reflejan su sordera. El autorretrato, fechado en 1815, propiedad de la Academia de Madrid, sorprende por el aspecto relativamente joven del Artista. Nadie podría atribuir sesenta y nueve años a la persona en él retratada. En cierto modo constituye un enigma el autorretrato firmado que figura en el Museo del Prado. El Artista da la impresión de estar algo enfermo, y podría pensarse que este retrato fué pintado poco tiempo antes de la grave enfermedad que padeció en 1819. Es muy extraño, sin embargo, que el Maestro presente el cabello menos cano que en el retrato de 1815. El retrato de Goya juntamente con su mé-

dico Arrieta, pintado en el año 1820, presenta en cambio los cabellos extraordinariamente agrisados. Los años inmediatos trajeron consigo un efectivo envejecimiento. Ciertamente que el pequeño dibujo, probablemente comenzado en París en 1824, donde el Artista aparece con un gorro, cuya obra pertenece actualmente al marqués de Seoane, refleja todavía del modo más elocuente la gran fuerza de voluntad del Maestro; pero en el retrato de Goya debido a Vicente López, aparenta tener ya ochenta años. Finalmente, Rosario Weiss dibujó al Artista, poco antes de su fallecimiento, cuando ya estaba en el lecho de muerte. La cabeza de Goya conservada en sus estudios da la impresión de un hombre espiritual que, en cierto modo, recuerda a Goethe cuando éste tenía ya una edad avanzada. En el dibujo en que Goya nos aparece con la cabeza envuelta en paños, acostado ya en el lecho de muerte, nos da la impresión de un labrador aragonés auténtico, tocada la cabeza con el típico pañuelo.

El aspecto del anciano Goya nos recuerda la frase de Carlo Justi acerca de los retratos de ancianos mercaderes y procuradores de Venecia, debidos al pincel de Tintoretto: "Solamente la muerte puede arrancar a tales hombres la dirección de los negocios." También Goya dió paz, contra su voluntad, al lápiz y al pincel. Su tránsito a mejor vida se efectuó de una manera verdaderamente conmovedora: el cuerpo sucumbió, pero la gran voluntad del Artista subsistió inmovible hasta los últimos momentos.

* * *

Goya debió de ser un hombre extraordinariamente exaltado hasta la más avanzada edad. En prueba de esto pueden aducirse no sólo ciertos asuntos violentamente terminados y algunas aventuras amorosas de su juventud, sino el vivo interés que tuvo por las corridas de toros en todas las épocas de su vida, sin hablar de la exaltación que destilan sus obras pictóricas dibujadas y grabadas. La correspondencia sostenida con Zapater, a la que tantas veces hemos hecho referencia, posee una importancia extraordinaria, no ya por su contenido puramente biográfico, ni tampoco porque de ella se deduzca cómo era de elevada y cordial la amistad de Goya, al mismo tiempo que revela nuevamente los grandes sentimientos humanitarios del Artista, sino, principalmente, por subyugarnos con la espontánea naturalidad que respira hasta en los pasajes más insignificantes. De aquí podemos deducir algo que también se comprende fácilmente al contemplar la obra integral del Maestro: su extraordinaria necesidad de efusión.

Estas 135 cartas no han sido publicadas inextenso. Extractos esenciales de las mismas constituyen el contenido capital del folleto del sobrino de Zapater, D. Francisco Zapater y Gómez: "Goya. Noticias biográficas", Zaragoza, 1868. Las cartas pertenecen en la actualidad a distintas personas.

Las más interesantes figuran en la colección del marqués de Casa Torres, en Madrid; otras son propiedad de D. José Lázaro, y, finalmente, hace algún tiempo fueron vendidas 41 de estas cartas por el anticuario muniqués J. Rosenthal. En los "Beiträgen zur Forschung", de Rosenthal, he podido publicar algunos extractos de estas cartas. Entre ellas figuran dos que sólo llevan la firma de Goya, y cuyo contenido fué dictado por el Artista, muy ocupado a la sazón, a un amanuense llamado Perico de Carabanchel, que también trabajaba para Francisco Bayeu.

Cierto que Goya nunca se dejó llevar tanto por sus aficiones epistológrafas como en la correspondencia dirigida a su predilecto amigo Zapater, de Zaragoza; pero es indudable que la frescura y espontaneidad que estas cartas destilan serían también características del trato personal de Goya con todos sus conocidos.

En este lugar haremos mención todavía de algunas particularidades referentes a la correspondencia de nuestro Artista: En el año 1788 Goya bromeaba acerca de las opiniones de Zapater respecto a las dos estrellas del toreo en aquellos tiempos: Romero y Costillares. A Zapater no le gustaba Romero tanto como el otro. A propósito de esto escribe Goya en el dialecto andaluz de los toreros: "Baya, baya, chiquio", y luego dice: "Déjame que me ría, ja, ja, ja", y repite veintidós veces esta exclamación en un espacio de línea y media.

En cierta ocasión, anuncia a su amigo un envío de embutidos y de mondadientes; la caza juega un importante papel en muchas cartas, pues ambos eran fervientes apasionados del deporte venatorio. En 1784 participa Goya a su amigo que en las inmediaciones de Madrid hay muchas perdices, y en el año 1785 escribe que dentro de quince días irá a cazar a Chinchón, donde su hermano Camilo Goya está de párroco.

En una carta a Zapater dice Goya que su mujer, que está a medio vestir, oyendo una tirana (canto popular con acompañamiento de guitarra), le envía sus saludos. Ambos amigos se interesan igualmente por la caza y por la música popular española. Cuando, en cierta ocasión, recibió Goya cuatro tiranas y cuatro seguidillas y boleros, envió los papeles inmediatamente a Zapater, con el encargo de que los copiara, pero sin prestarlos de nuevo. Con una carta, posteriormente fechada en 1799, pero que, sin duda, fué escrita a fines del año 1790, envía Goya a su amigo algunas seguidillas, y con esta ocasión escribe: "Con qué satisfacción las oírás. Yo no las he escuchado todavía y lo más probable será que nunca las oiga, pues no voy nunca ya a los sitios donde podría oír las, sencillamente, porque se me ha puesto en la cabeza que debo mantener una determinada idea y guardar una cierta dignidad, que el hombre debe poseer, con lo cual, como puedes creerme, no estoy muy contento."

Goya aprovecha con frecuencia, en su parquedad, los escritos de su amigo Zapater o de sus asuntos particulares, utilizando las páginas en blanco

del papel de cartas de Zapater, aunque lleven encima impreso el membrete de la casa. El mismo Goya se permite, en una carta escrita por un solo lado, bromear con su amigo, llenando de garabatos la página que había quedado en blanco, y escribiendo: "Para que no emplees la hoja." Los caracteres gráficos de Goya son vigorosos, expresivos y sólidos; sin embargo, la escritura es algo precipitada. Goya se disculpa con mucha frecuencia de esta precipitación. Como auténtico católico español coloca una cruz al principio de la mayor parte de sus cartas. El gran afecto de Goya hacia Zapater se manifiesta en el envío y en las conclusiones de las cartas, donde acostumbra a decir con bastante frecuencia: "Mi querido y cordial amigo", "mi querido Martín", y al final, "Adiós, adiós, tuyo y retuyo que te requiere tu Repaco." Zapater era el banquero de Goya, a quien prestó ayuda en algunas ocasiones, poniendo a disposición del Maestro diversas sumas más o menos considerables para su madre y hermanos. Goya se preocupaba de los suyos con un cariño abnegado y conmovedor. Cuando su padre enfermó de muerte, escribía el Artista: "Recibo una carta de Rita, en la que me participa el estado de mi padre, y me es imposible decirte la pena que tengo." Continuamente estaba haciendo envíos a su madre. Grande es su alegría cuando Zapater le escribe que su pobre hermano, el dorador Tomás Goya, ha encontrado trabajo de nuevo. En otro lugar nos ocuparemos de los pasajes epistolares en que Goya se refiere a su actividad artística.

Una gran parte de las cartas están ornamentadas con dibujos marginales, casi siempre de carácter humorístico. Es innecesario decir que este lenguaje de imágenes constituye la verdadera forma de expresión de un pintor, no siendo Goya el único que ornamentó sus epístolas de esta forma. Sin embargo, en Goya lo más extraordinario era que no solamente sentía la necesidad de expresarse en sus cartas con el lenguaje característico de su arte, sino que, por el contrario, sentía como ningún otro la necesidad de acompañar con leyendas sus dibujos. Esto constituye una manera especial que revela la necesidad de efusión sentida por Goya. El Artista ha provisto de leyendas las series de sus "Caprichos" y "Desastres", así como también una serie ulterior de dibujos que, al parecer, constituyen una nueva continuación de los "Caprichos", y un gran número de estampas cuya verdadera finalidad no está todavía suficientemente aclarada, aun cuando todo hace suponer que se trata igualmente de una nueva serie de "Caprichos". No siempre sucede que la visión puramente artística constituya el elemento primordial y que Goya haya querido destacar de un modo más vigoroso el contenido del asunto representado por medio de una leyenda, sino que, en más de una ocasión, el elemento filosófico, el factor pedagógico universal constituye el principal elemento, la idea que luego Goya ha traducido en forma externa.

Igualmente constituye un lugar común la idea de que la necesidad de efusión constituye la esencia del artista, y especialmente del dibujante; pero

precisa hacer constar también que, en Goya, esta necesidad emana de dos orígenes distintos : en primer término, figuran las numerosas visiones que el Artista tenía, que le arrebatában y convertían en un ser impetuoso, imágenes de las cuales pretendía liberarse, y cuya ejecución con el pincel o con el lápiz procuraban al Artista una satisfacción tan grande como al espectador. La segunda causa está constituida por la necesidad, que en Goya crecía a medida que iban transcurriendo los años, de realizar a su manera una obra de apostolado con sus semejantes, con la Humanidad entera, y de participar al mundo, en un lenguaje característico, sus ideas sobre los hombres y la Humanidad, sobre el mundo visible e invisible. Las leyendas que Goya ponía a sus composiciones, son de un relieve insuperable, y tendría un gran interés la investigación encaminada a determinar hasta qué punto ha desempeñado Goya un papel eminente en su aspecto de creador literario. Algunas de sus lapidarias sentencias no poseen una gran claridad, hasta el extremo de que el mismo Goya, en sus "Caprichos", ha sentido la necesidad de aclarar los conceptos mediante comentarios. Esta explicación, que nosotros publicamos en el lugar correspondiente, revela cuán intenso era el sentido pedagógico de Goya, y pone de manifiesto, junto a la claridad de la forma representativa, al hombre lleno de preocupaciones y al sabio universal. Finalmente, la comparación de tan característicos títulos y comentarios permite inferir que Goya era un maestro de la expresión y que en dichas leyendas se encierran una vibrante pulsación y un grado de concentración sumamente elevado.

El nivel intelectual de Goya y sus necesidades espirituales, deben considerarse como muy elevados. Sería totalmente injustificado pensar que Goya se satisfizo con el trato que sostenía con toreros y damas de la aristocracia. Entre sus amistades figuraban eminentes poetas y artistas, como Moratín, Meléndez Valdés, los colegas más caracterizados de la Academia de Bellas Artes, de Madrid, y el crítico de arte Ceán Bermúdez. Con este último mantuvo Goya un íntimo trato intelectual durante varios decenios. Nuestro Artista cultivó la amistad de diversos arquitectos, pues entre sus más íntimos amigos figuraban media docena de personas que ejercían esta profesión. Goya profesaba una especial afición al teatro y a la música, aun en los días en que el oído le fallaba. Así se procuró acceso hasta los mejores músicos y actores, el compositor Quijano, el tenor Mocarte y las dos estrellas de primera magnitud del firmamento teatral español de aquella época, Isidro Máiquez y María del Rosario Fernández, llamada "la Tirana" porque su esposo descollaba especialmente en los papeles de tirano. Aunque Goya se retrajo considerablemente de los círculos sociales a causa de la sordera, en la segunda mitad de su existencia, es inexacto afirmar que el Maestro vivió en absoluta incomunicación con el exterior en esta época de su vida. Un selecto círculo de amistades rodeó a nuestro Artista hasta sus últimos momentos. Las personalidades más salientes que se honraban con la amistad

cordial del venerable anciano, Moratín, Melón, Goicoechea, Brugada, Galós, nos son ya conocidos. Las cartas del anciano Goya no son tan interesantes como las que en época anterior dirigía a Zapater, pero todas ellas reflejan, hasta el final, una indomable energía y un gran cariño hacia su familia y hacia su arte.

* * *

Gran dificultad ofrece el intento de señalar a Goya como un espíritu libre, a juzgar por sus creaciones artísticas. El Artista era fundamentalmente un hombre temeroso de Dios, que todavía mantenía encendido el fuego de la tradición religiosa. Creía fervientemente en la ayuda de la Virgen Santísima; en el noveno decenio del siglo XVIII escribía a su amigo Zapater: "Pide a la Virgen Santísima que me dé más ánimos para trabajar", y cuando en el año 1780 escribía al mismo amigo lo que necesitaría para una estancia en Zaragoza, figura a la cabeza de este peregrino inventario un grabado con la imagen de Nuestra Señora del Pilar. Su sentido piadoso se desprende de más de una carta a su amigo. Sin embargo, los grandes trastornos que Goya hubo de experimentar por la grave enfermedad padecida a principios del año 90, conmovieron también muchas de las ideas religiosas que tuvo hasta aquella época. La duda se abrió paso en más de una ocasión, y la famosa lámina de las series de los "Desastres", en que la Muerte escribe la palabra "Nada", no da lugar a confusión. Ciertamente es que frente a este pesimismo figuran otras manifestaciones, entre ellas las creaciones religiosas que aproximadamente proceden de este mismo tiempo y que son algo más que la realización superficial de los encargos eclesiásticos. En ellas se contiene una creencia más sincera, una interioridad más intensamente española que en todas las concepciones religiosas creadas en época anterior por este Artista. Creo que en Goya, como en otros muchos conciudadanos suyos de la época actual, precisa distinguir entre el ejercicio de la religión católica y la lucha contra las manifestaciones que constituyen un motivo de descrédito para la Iglesia. El espíritu de Goya no lucha contra la verdadera fe, sino contra la superstición y la piedad afectada; no contra los sacerdotes venerables, sino contra aquellos que son indignos de su misión.

Es indudable que las concepciones generales de Goya y, por consiguiente, sus ideales religiosos, estuvieron esencialmente influídos por el contacto con hombres y escritos del resurgimiento intelectual francés. Goya se movió desde un principio en aquellos círculos que poseían más íntimas relaciones con la cultura francesa; y como sus amigos apenas podían respirar bajo la férula de Fernando VII, el rey limitado y sombrío que implantó nuevamente la Inquisición, se inició un éxodo hacia Francia, hacia Burdeos y París, y era natural que Goya se agregara a estos compañeros de ideal.

La Historia echará en cara a Goya el hecho de haber pactado con los franceses, de haber guardado excesivos miramientos con los enemigos de su

patria, en tiempos de la ocupación, y de haberse puesto como artista a la disposición de aquéllos. Pero, a mi juicio, Goya no se ha hecho acreedor a este reproche. Nuestro Artista era un patriota tan convencido y exaltado como los más nacionalistas de sus coterráneos. Los franceses, como conquistadores y ofensores del pueblo español, eran odiados por él; pero el Goya de la edad madura, que sabía valorar las cosas y poseía un desusado sentimiento de justicia, establecía una diferencia entre la Francia militarista y la intelectual, pues a esta última le debía una gran parte de su formación. Más bien podría reprocharse al Artista el hecho de no haber arrostrado las últimas consecuencias como muchos de sus amigos, que siguieron a los franceses cuando éstos abandonaron la tierra española. Pero esto revela que el Maestro creía en la rectitud de su punto de vista al mantener su sitio en España durante todo el tiempo que le fuera posible.

Al círculo de sus amistades a que nos hemos referido con tanta frecuencia, pertenecía una serie de personas cuyos retratos fueron pintados por Goya, no por encargo, sino por amistad. Entre ellos figuran: Urquijo, que a los treinta años fué hecho ministro por Godoy, dimitido después y nuevamente ministro con José Bonaparte, con el cual se trasladó a París. Cuando murió en la capital francesa, dijo a su criado: "Espera y verás cómo debe morir un hombre." José de Mazarredo, defensor de Cádiz en 1797 contra el bombardeo inglés, después afrancesado y ministro de marina con José Bonaparte, muerto en 1812. El poeta Meléndez Valdés, director general de Instrucción pública con José Bonaparte, fallecido en 1817 en Montpellier. Manuel Silvela, nacido en 1781, muerto en París en 1832, autor de diversas obras jurídicas y literarias, alcalde de Madrid a los veintisiete años y enérgico defensor de sus compatriotas durante la dominación francesa. También éste se trasladó posteriormente a París y Burdeos. Don Joaquín María Ferrer (1777-1861) residió mucho tiempo en América, regresó a España en 1815, fué diputado en 1822, pero en los años inmediatos marchó de nuevo al extranjero, a Inglaterra y París, y sólo regresó definitivamente a su patria a la muerte de Fernando VII. Pero ante todo precisa citar al gran estadista Jovellanos, el español más eminente de todos los adeptos al enciclopedismo francés, hombre de amplísima cultura y de grandes conocimientos artísticos, que desarrolló una actividad sumamente meritoria como coleccionista, poeta y político y que mostraba por Goya un especial interés. De su Diario se deduce que, a causa de la apoplejía, en 1793, Goya se vió durante algún tiempo en la imposibilidad de escribir. En 1795 y 1796 Jovellanos se preocupó de un modo insistente por que Goya hiciera los retratos de Godoy y del príncipe de Asturias, pero nada más sabemos ya de estas producciones.

En cierto modo pertenecía también a este círculo el Cardenal Arzobispo de Toledo D. Luis María de Borbón, el anteriormente citado hijo del gran protector de Goya, el Infante D. Luis Antón. Después del destronamiento

de los Borbones, se afilió al partido de José Bonaparte, cuyo gobierno consideraba como una esperanza de la patria española. Cuando vió que sus ilusiones caían por tierra, se adscribió a la insurrección, firmó como presidente del Gobierno la Constitución de Cádiz y tomó parte en la Revolución de 1820.

El canónigo toledano Llorente, autor de la famosa "Historia de la Inquisición", era compatriota y amigo de Goya. Llorente, que, como secretario general de la Inquisición, elaboró en 1794 el plan de reforma de esta Institución, siendo más tarde perseguido por dicha causa, era un ferviente afrancesado, que en 1808 continuó en el Consejo de Estado de José Bonaparte y posteriormente siguió a los franceses en su marcha a París.

Goya tuvo aún otros amigos pertenecientes al estamento sacerdotal. Además de su amistad con el esclarecido agustino fray Juan Fernández de Rojas, mantuvo muy buenas relaciones con el padre Bavi, conocido en todo Madrid bajo la denominación de "El Agonizante", porque como un verdadero hermano se situaba junto a los desahuciados, procurando a muchos de ellos los necesarios auxilios en el momento de abandonar este mundo. Por conducto de este padre tuvo Goya ocasión de conocer a muchas personas de clase humilde. Al parecer, "El Agonizante" procuró indirectamente a nuestro Artista el modelo de su famosa "Maja desnuda".

* * *

Goya trabajaba con suma rapidez. Esto se comprueba no solamente por el gran número de obras de muy distinto género que creó, especialmente en los años 1777-1792, en un brevísimo plazo, sino en particular por sus procedimientos de trabajo. En los retratos de los miembros de la Casa Real pintaba con frecuencia previamente cabezas de estudio cuyo procedimiento pictórico revela una extraordinaria rapidez. Goya huía, de un modo muy señalado, de emplear mucho trabajo en un cuadro.

Para nuestro Artista eran sumamente desagradables las modificaciones, a juzgar por el caso del gran cartón de tapiz con la representación de "El guitarrista ciego". Muy característico del rapidísimo procedimiento de Goya es el hecho de que al decorar San Antonio de la Florida tuvo la idea de emplear esponjas para poder cubrir con mayor celeridad superficies más extensas. La seguridad gráfica de Goya era ya muy grande a fines del octavo decenio. En los años siguientes creció de un modo fabuloso. El Artista no podía vivir sin dibujar. Pero no se proponía como Menzel someter a una continua prueba su capacidad, ampliar sus conocimientos y perpetuar con el lápiz incluso los motivos más accesorios y banales, sino que su finalidad era fijar las ideas y motivos y mejor aún las constantes visiones. Bartolomé Gallardo cuenta, como testigo presencial, que Goya entretenía frecuentemente a sus amigos echando sobre

la mesa los polvos de la salvadera y dibujando con los dedos caricaturas en la arena. En Burdeos divertía a sus amigos en las largas veladas del invierno con el "juego de riquitillas", que se reducía a colocar en una hoja de papel cinco puntos en una posición cualquiera y situar en ellos la cabeza, las manos y los pies de una figura.

Se comprende que Goya hiciera preceder sus grabados de cuidadosos estudios. Tampoco es extraño que existan muchos bocetos en colores de sus grandes composiciones. Por el contrario, faltan en absoluto los dibujos de las figuras aisladas de las obras de mayor importancia. Para sus grandes retratos no solamente empleaba Goya numerosos bocetos a color, sino que, como fundamento del conjunto, confeccionaba un boceto a pluma. Un gran número de dibujos, sin embargo, referentes a cuadros muy conocidos, como el de la Tirana, la figura de la Reina en el gran retrato de familia, la librera de la calle de Carretas, etc., que se encontraban en la colección Beruete (reproducidos por Calvert) son absolutamente apócrifos.

Conocido de todos era que Goya podía pintar "bien y mejor", especialmente como retratista. En este orden de cosas, es muy significativa una carta escrita por José de Vargas, director de la Academia de la Historia, a Ceán Bermúdez en 1805. Como Goya había de pintar su retrato para la Academia, deseaba una pequeña carta de recomendación de Ceán Bermúdez para nuestro Artista, a fin de que éste no hiciera con él una "carantoña de munición, sino como él lo hace cuando quiere".

El pintor Goya empleaba para sus cuadros de caballete el material más diverso. Ordinariamente, lienzo; pero también madera y hojalata. Los cuadros en lienzo están pintados sobre una preparación al bol. Con frecuencia, especialmente en sus primeras obras, la tela no fué suficientemente encolada. El bol que Goya empleaba muestra aquel tono arcilloso que en España lleva la denominación de "tierra de Sevilla". En la época primitiva el tono es muy oscuro y semejante a muchos de los cuadros alemanes del período rococó, encontrándose también en estos trabajos de Goya el llamado enrejado del bol. A fines del octavo decenio y en el noveno encontramos ya una preparación más clara. En forma semejante a lo que observamos desde la época del Greco, especialmente en el siglo XVIII en los pintores venecianos, Goya deja muchas veces sin cubrir la preparación moreno rojiza en las porciones sombreadas, no sólo en los ropajes, sino también en la carnación, sin olvidar las comisuras de los ojos. Por esta circunstancia se descubren todos los imitadores, especialmente los falsificadores modernos, que en dicho lugar emplean colores superpuestos del tono correspondiente. En otro lugar se hará mención de cómo la pintura al óleo de Goya adquiere con los años un aspecto más flúido, de acuarela. En una época ya avanzada, aproximadamente hacia 1810, encontramos a veces empleada la técnica de la espátula. El nieto de Goya nos informa que vió pintar a su abuelo con cañas finas abiertas por su parte

inferior. El nieto de Goya se refiere especialmente a un cuadro que actualmente se halla en Buenos Aires y que revela una técnica especial. Los trabajos de los años postreros muestran, en consonancia con los limitados recursos físicos del Maestro, ciertas desigualdades, ante todo en alguno de los cuadros que han quedado sin terminar. Huelga decir que aun en éstos se observan, a pesar de todo, los atisbos del genio de Goya.

Acerca de su paleta, al menos de la empleada en el noveno decenio del siglo XVIII, nos ofrece Goya una indicación suficiente en el autorretrato ante el caballete, propiedad del conde de Villagonzalo, en Madrid. Figuran en la paleta diez colores que van desde el blanco, a través del ocre claro, hasta el verde y el azul; a la derecha del blanco figura el rojo.

Goya debe seguramente algunos de sus mejores recursos técnicos a cierto pintor que fué durante muchos años auxiliar de Tiepólo y que el Maestro tomó a su lado. Como es natural, Goya no sostenía un taller propiamente dicho. Con el curso de los años formó algunos pintores de talento, que, sin embargo, quedan ocultos en la sombra proyectada por el Artista, como Asensio Juliá y Gil Ranz. De muchos cuadros de los pintados por Goya fué solicitada una reproducción.

Es seguro que Goya cumplió este encargo en más de una ocasión, pero en un gran número de casos abandonó este trabajo al pintor Agustín Esteve. Este pintor, procedente de una conocida familia de artistas valencianos, descolló muy especialmente como miniaturista. De una carta de Goya a Zapater se deduce que él mismo inducía a Esteve a esta clase de trabajo: "El capón de Esteve", como nuestro Artista llamaba a su colega en forma muy poco halagadora, pintó por aquel entonces por encargo del conde de Sástago una miniatura de D. Ramón Pignatelli, que Goya encontraba muy excelente. Esteve no presentía en modo alguno que "tuviera en el cuerpo la aptitud para realizar semejante trabajo". El mismo Goya deseaba poseer una miniatura semejante de Zapater "para llevarte en un estuche". De este modo puede deducirse que en aquella época Goya no pintaba composiciones de esta clase, pues en tal caso hubiera pintado por su propia mano el apetecido retrato de su amigo. Asimismo, es también muy dudoso que las dos preciosas miniaturas que según todas probabilidades son el yerno de Goya, Juan Martín Goicoechea y la mujer de éste (Madrid, D. Alejandro Pidal), y que hubieron de ser pintadas de 1796 a 1800, tengan algo que ver con Goya, siendo acaso más probable que hayan de considerarse como trabajos de Esteve. Este artista se caracteriza en los retratos de busto y de cuerpo entero por su rigidez, que lo distingue de todos los continuadores de Goya.

Volvamos nuevamente a la cuestión de las copias. Como documento importante figura una carta de 15 de octubre de 1799 dirigida por la reina María Luisa a su amigo Godoy. En ella se dice: "También yo me alegro de que te gusten los retratos y deseo que Goya haga unas copias para ti. También quiero que tengas otra copia de Estévez (sic) del retrato de mantilla y del

retrato a caballo, para que constantemente tengas a la vista al Marcial" (nombre del caballo que montaba la Reina, cuando se hizo el retrato, y que le había sido regalado por Godoy).

El retrato del primogénito del XII duque de Osuna, Francisco, propiedad del duque de Tovar, en Madrid, ha sido señalado por Beruete como una especie de trabajo mancomunado de Goya y Esteve. Sin embargo, esta opinión es insostenible. Esteve cobró en 1799 los honorarios de este retrato que representa al joven D. Francisco de pie ante la ventana, mirando por un anteojo (fig. 304), así como el estipendio convenido por los retratos de los otros hijos. A pesar de mi buena voluntad, no he podido encontrar en este cuadro vestigio alguno de la manera de Goya. Precisa también considerar a Esteve como autor de las copias de los retratos de la duquesa de Alba y de su esposo, que nosotros registramos bajo los números 191 y 193, respectivamente. En 11 de julio de 1803, una nieta del general Urrutia instó a la duquesa de Osuna para que permitiera copiar a Agustín Esteve el retrato que Goya pintó de su tío el general, que había fallecido ya en el ínterin. En 9 de octubre del mismo año escribe Goya en una carta al ministro Miguel Cayetano Soler: "Su Excelencia no ha contestado todavía a una de mis cartas, en la que yo le comunicaba que los retratos están ya terminados, y la copia del retrato de su Excelencia ha sido ejecutada por Esteve, y sólo falta la inscripción..."

Para terminar este apartado debemos ocuparnos de la actividad del anciano Goya como miniaturista. En el invierno de 1824-25 pintó el Artista aproximadamente 40 miniaturas en marfil, que diferían en absoluto de la técnica característica de la miniatura. El mismo escribe acerca de estos ensayos, en una carta dirigida a D. Joaquín Ferrer en 20 de diciembre de 1825: "... es miniatura original, como yo nunca había visto, que no está hecha con punteado — cosas que asemejan más a las pinceladas de Velázquez que a las de Mengs — (es cierto que el invierno pasado pinté sobre marfil y tengo una colección de cerca de 40 ensayos, pero es miniatura original...").

Durante todo el curso de su larga existencia, Goya estuvo poseído por un continuo afán de aprender y procuraba utilizar, haciéndolas objeto de una transformación personal, todas cuantas innovaciones iban acaeciendo. Uno de los más hermosos pensamientos de Loga es el de referir a nuestro Artista aquel dibujo de sus últimos años que muestra un anciano que se arrastra apoyado en una muleta y que lleva la leyenda: "Aún aprendo". Este deseo, expresado hasta en la edad más avanzada, constituye uno de los caracteres que, traspasando los límites del arte de Goya, nos hace venerar y querer más a nuestro Artista.

* * *

Los precios que Goya se hacía pagar por sus pinturas fueron aproximadamente uniformes una vez que el Artista llegó a adquirir su celebrada valía. Por

los primeros grandes cartones de tapices pagó la caja de la Corte 7,000 reales por pieza, percibiendo Goya 3 a 4,000 reales por cada uno de los estrechos y 1,000 reales por los paneles destinados a decorar el espacio superior de las puertas. En los años 1783-85 percibió del Banco de San Carlos 10,000 reales por tres retratos y 4,500 por el retrato de cuerpo entero de Cabarrús. El retrato, igualmente de cuerpo entero, del duque de Osuna, año 1816, fué liquidado con 4,000 reales. Por los retratos de medio cuerpo de los padres de este título recibió Goya, en 1785, la cantidad de 4,800 reales. La caja del Duque satisfizo a Goya, en 1787, 12,000 reales por el gran retrato de familia, 4,000 reales por los dos cuadros con la Real pareja y 3,000 reales por el pequeño cuadro con los tres niños. Las pinturas para la Alameda se pagaron de 2 a 4,000 reales la pieza. En 1798 la misma caja pagó por seis cuadros de brujas 6,000 reales, en el año siguiente 10,000 reales por la "Pradera" y otros seis cuadros pequeños. Cuando, en 1808, Goya recibió de la Academia de Madrid el encargo de pintar el gran retrato ecuestre de Fernando VII, dejó transcurrir cinco meses y luego escribió que quería ejecutar un buen cuadro y no un trabajo de ocasión. El Artista rechazó la proposición de fijar precio a su obra. La Academia le dió 160 doblones y un ejemplar de la obra "Antigüedades árabes de Granada", editada por la misma Academia. Muchos de los retratos de sus amigos, especialmente los pintados en los últimos años, son, según todas las suposiciones, pintados como regalo. Jovellanos concedió generosamente a su amigo la gratificación especial de 6,000 reales por el retrato pintado en el año 1789. La duquesa de Osuna pagó, en enero de 1799, la cantidad de 1,500 reales por cuatro ejemplares de los "Caprichos".

Los "Caprichos" constituyeron también, al parecer, una fuente de ingreso muy saneada para nuestro Artista. Para no recargar el estudio relativo a la importancia de estas obras en la historia de la evolución artística, adelantaremos en este lugar algunos detalles de carácter externo. Goya pedía 320 reales por ejemplar, como demuestra el anuncio en el "Diario de Madrid" de 6 de febrero de 1799. El lugar de venta era la tienda de perfumes y licores de la calle del Desengaño, 1. En 7 de julio de 1803 ofrecía Goya, en una carta al ministro Miguel Cayetano Soler, transmitir al Rey el derecho de propiedad de las planchas, a cambio de una renta para su hijo. La carta dice: "... Mis "Caprichos" constan de 80 planchas, grabadas por mi mano. Sólo estuvieron expuestas a la venta del público durante dos días, a razón de una onza de oro por ejemplar. Fueron vendidos 22 ejemplares. De cada plancha pueden tirarse 5 a 6,000 ejemplares. Son los extranjeros quienes más los solicitan y, por miedo a que después de mi muerte puedan caer en sus manos, deseo regalarlas a mi real Señor para su Calcografía. Solicito de Su Majestad únicamente una recompensa cualquiera para que mi hijo Francisco Javier pueda ponerse en camino. Tiene muchos deseos de esto y no le falta disposición para sacar provecho de este viaje..."

En 6 de octubre de 1803 fueron asignados por Real Decreto 12,000 reales anuales a Francisco Xavier para que pudiera visitar países extranjeros y procurarse una educación pictórica especial que le permitiera distinguirse como su padre, cuidando este último de dirigirlo en una cuestión tan importante. Por este motivo expresó Goya en 12 de octubre al Ministro sus más expresivas gracias a la vez que le prometía entregar a la Calcografía regia las planchas en cuestión, juntamente con los 240 ejemplares de la serie de 80 hojas tirados hasta la fecha, "para no proporcionar a Su Majestad el más pequeño engaño y para absoluta satisfacción de mi conciencia". La forma de la carta revela cuán grande era la alegría que Goya experimentó al ser concedida la citada pensión.

Como Beruete manifiesta, los pagos fueron suprimidos ya en tiempo de Fernando VII; pero, a consecuencia de una nueva instancia de Goya, se concedieron de nuevo, aunque con la expresa condición de que se emplearan para viajes. (Documento de 10 de junio de 1816.)

Las posteriores series de grabados de Goya no llegaron a ponerse a la venta durante la vida del Artista. Goya no se proponía en modo alguno realizar por este medio una ganancia. Después de la muerte del Maestro alcanzaron una gran difusión estas maravillosas láminas.

Goya contaba vender en París las litografías de los "Toros de Burdeos". Como prueba una carta dirigida en 6 de diciembre de 1826 a su amigo Ferrer, envió una hoja a París por mediación de uno de sus conocidos, a fin de que su amigo Cardano emitiera opinión acerca de las posibilidades de venta de las láminas. No fué, al parecer, muy favorable la contestación, como permite inferir una nueva carta de Goya, fechada en 20 de diciembre. El Maestro había contado con la mayor parte de los aficionados a las artes que residían en París, que ya conocían estas láminas, aparte de los españoles establecidos en la capital de Francia. "Yo creí que sería fácil darlas a un impresor sin citar mi nombre y que él las hubiera colocado a poco precio." Además tenía la pretensión de editar en París sus "Caprichos", pero esto no fué posible.

En los años en que las obras de Murillo alcanzaban precios fabulosos, podían adquirirse por precios irrisorios las maravillosas creaciones de Goya. Así, en la subasta celebrada en Londres en 1853, alcanzaron las "Majas de paseo" el precio de 21 libras esterlinas, y la pareja con la "Alegoría de la vejez" fué vendida, por rara casualidad, en 74 libras y 15 chelines.

La serie completa con la historia del ladrón Maragato, arrojó en 1861 590 francos solamente.

En 1870 se pagaban ya los retratos de Goya a precios bastante más elevados, alcanzando 14,000 francos el presunto de Charlotte Corday; 9,000 francos el del tenor Mocarte; 11,600 francos el de la presunta amante de Goya, y 6,500 francos el de As. Juliá. Mientras que en 1873 alcanzó 7,500 francos el retrato de la nuera de Goya, en la subasta Salamanca el retrato de

Manuel García se pagó en 5,300 francos, una corrida en 7,500 francos y, por el contrario, las "Majas en el balcón" (ejemplar de la colección del barón Rotschild) se vendió en 1,750 francos. El boceto para la "Comunión de San José de Calasanz", alcanzó en 1882 el precio de 580 francos, y el maravilloso retrato de D. Ramón Satué, la exigua cantidad de 1,510 francos. El retrato del general Mouchy (cuya autenticidad parece muy dudosa por la circunstancia de que Goya difícilmente pudo pintar en España al gobernador de la Guayana, guillotinado en 1793) alcanzó, en 1888, 2,300, francos, y en 1900, 6,500 francos.

Por lo que respecta a la serie de grabados se pagaba, en 1856, 141 francos por un ejemplar de los "Caprichos" en piel maroquín y 320 francos por un ejemplar de la "Tauromaquia", que tres años más tarde se vendió en 225 francos. Un ejemplar de los "Caprichos" alcanzó en 1871 la suma de 171 francos. Como puede apreciarse, los precios en el siglo XIX oscilaban dentro de límites moderados, aun en aquellos tiempos en que Goya disfrutaba ya de general estimación.



LA EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

LA EVOLUCION ARTISTICA

A. EL PINTOR

Los comienzos artísticos de Goya se desconocen. Ni de la época de su aprendizaje en Zaragoza, ni de la temporada transcurrida en Madrid en su primer viaje de estudios, ni de su estancia en Roma se conoce ninguna obra cuya autenticidad pueda siquiera presumirse. (Beruete considera como trabajo de Goya la copia libre del retrato de Papa, por Velázquez, que actualmente posee en Madrid el conde de Villagonzalo). Sólo con su regreso de Roma comenzamos a conocer algunas de sus obras auténticas, desde principios del año 1772: tales son "La alegoría de la Santísima Trinidad", fresco pintado en 1772 en Zaragoza para decorar una de las bóvedas del templo del Pilar; las escenas de la vida de la Virgen María, con las que decoró los muros de la iglesia de la Cartuja de Aula-Dei, en Zaragoza, probablemente en el año ya citado; y en último término, entre 1772- 1774, las pinturas murales de la capilla de la casa del conde de Sobradiel, en Zaragoza, son obras que constituyen un grupo. Su factura revela ciertamente un pintor de talento, pero todavía no aparece una personalidad perfectamente definida. Se ha pretendido encontrar la influencia de Tiepólo, pero, sin embargo, sería difícil precisar en estas obras de Goya un rasgo de dicho artista. Más bien recuerdan al maestro italiano los frescos posteriores del coreto de la Basílica del Pilar y las dos grandes composiciones de los Padres de la Iglesia, que igualmente son de la época de las del coreto, es decir, de 1779 a 1783. Si en estas primeras creaciones se pretendiera encontrar algún rasgo de la escuela veneciana, sería preciso pensar con preferencia en artistas del género de Piazzetta y Pittoni. A los trabajos de la primera época del Maestro, incluso a los del comienzo del noveno decenio, les falta aquella radiante luminosidad y ligereza, aquel inusitado esplendor jovial de las creaciones de Tiepólo. Son mucho más pesadas y veladas de conjunto, el colorido ejerce a veces una impresión de mayor dureza, especialmente cuando el Artista propugna una gran variedad de matices. Si a estas creaciones les falta la ligereza tiepolesca, es debido al empleo de aquella preparación en rojo de los cuadros murales, que, como sucede con los trabajos de la Cartuja y de la casa Sobradiel, por lo menos, son pinturas al óleo. A mi parecer, más notorio

que el influjo del elemento veneciano en estas composiciones es el de la escuela de Parma, hecho que no debe sorprendernos, puesto que Goya había residido poco tiempo antes en esta ciudad. Especialmente la Visitación, el Enterramiento y la representación de San Vicente, en la citada capilla doméstica, despiertan precisos recuerdos del arte característico de la escuela de Correggio. Junto a estas influencias pueden comprobarse también ciertas reminiscencias, acaso inconscientes, de Luca Giordano. Así, la figura de mujer situada a la izquierda en primer término del "Llanto junto al cadáver de Jesús", está casi copiada de Giordano. También recuerda al "Proteo", de Nápoles, el cuadro de Loth y sus hijas, propiedad del fotógrafo Linker, en Bilbao. El ciclo con la vida de la Virgen María, en la Cartuja, recuerda en muchos aspectos a los trabajos franceses de aquel tiempo, así como a la fuente originaria en que se inspira en tan gran escala el arte barroco francés de dicha época: la escuela bolonesa, con Domenichino y su grupo. Una gran parte de este ciclo puede considerarse como afecto al estilo de su tiempo, pero aquel elemento francés, en último término clasicista, debe relacionarse con el arte que Bayeu, el maestro de Goya, cultivó en Madrid con asombro del clasicista Mengs.

Sin embargo, el carácter de las composiciones religiosas de Goya en el decenio 1772-82 no es tan pronunciadamente clasicista como el de muchos trabajos del noveno decenio. Son todavía producciones de la época final del barroco, con las figuras considerablemente disminuídas, con los ángeles algo coquetones — en suma, con la concepción externa de las producciones del rococó.

Goya, como pintor de retratos, revela en sus trabajos primitivos, de segura autenticidad, una gran afinidad con Bayeu y Mengs, circunstancia que en estas composiciones se aprecia mucho más que en las restantes. Mengs pintó en España sus mejores retratos, procediendo completamente de este artista el arte de Bayeu como retratista; cierto que, en los últimos años, Bayeu alcanzó una mayor suavidad en la pincelada y que en muchas creaciones de su última época asemeja al Goya de los primeros tiempos, de tal modo que puede inducir a confusión. No es nada sencillo distinguir inmediatamente a qué artista pertenecen los numerosos cuadros españoles, en su mayoría atribuídos a Goya, que proceden de los años 1775-95. Junto a Goya y Bayeu produjeron cuadros sumamente notables Zacarías Velázquez y Maella. Maella continúa con mayor pureza, al parecer, la tradición de Mengs. Zacarías Velázquez puede señalarse como autor de aquellos cuadros atribuídos a Goya que, al tratar el cabello, revelan una técnica característica de rayado muy estrecho, aquella especie de madeja que puede apreciarse en el retrato de muchacha del Museo de Bruselas y en el retrato de un joven en el Museo de Boston (pág. 302). Los trabajos de Bayeu (figs. 2, 307, 308, 310, 311) producen, en relación con los de Goya, la impresión de una obra algo más antigua; la clase de su flexibilidad es completamente distinta de la de Goya porque en ella se observa un intenso modelado; donde quiere ser amplio, suscita una mayor im-

presión de tosquedad que el mismo Goya. Sin embargo, el artista se aproxima a Goya en muchas ocasiones, como lo demuestra no sólo el antiguo autorretrato del Museo de Zaragoza — considerado durante mucho tiempo como obra de Goya, hasta que, documentalmente, ha podido comprobarse que no lo es — sino también la cabeza de estudio de su hija Feliciano, en el Museo del Prado, igualmente considerada como una creación de Goya por espacio de muchos años, hasta que los documentos demostraron la paternidad de Bayeu. Posiblemente es también el autor de aquel retrato de anciana que figura en el Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín, tenido por obra de Goya (figura 301). Una personalidad todavía enigmática para la investigación de la historia del arte, y de la cual debemos ocuparnos, es Joaquín Inza, que, al parecer, pintó retratos muy interesantes en los últimos decenios del siglo XVIII y en los primeros años del XIX, autor que, como indicaremos en lugar adecuado, puede acaso considerarse como creador del famoso retrato de mujer del Museo de Budapest, que posiblemente representa la esposa de Ceán Bermúdez.

No causará extrañeza alguna el hecho de que en una serie de retratos firmados y fechados y tenidos como pertenecientes a la primera época de Goya, se ponga en duda su autenticidad, por cuanto el Artista copió los primeros retratos de la pareja constituida por los Príncipes de Asturias, de obras de Mengs o de Bayeu (fig. 43). Del mismo modo han dado lugar a muy fundadas dudas los retratos del conde de Miranda y de su esposa, fechados en 1777.

Contamos con elementos muy característicos para perseguir el desarrollo de la evolución artística de Goya en la importante época que transcurre desde 1776 hasta 1791: tales son sus trabajos para la Fábrica de tapices. En este espacio de tiempo Goya creó nada menos que 45 grandes proyectos para la Fábrica de tapices de Santa Bárbara. Recomendado por Mengs, que desde 1762 tenía a su cargo la dirección artística, comenzó nuestro Artista, en unión de José de Castillo, Ramón Bayeu y Manuel Napolí, a componer bocetos para los tapices murales destinados a decorar las habitaciones del Príncipe de Asturias en la residencia de El Pardo. La primera etapa de esta actividad terminó en 1780. La segunda se inició seis años más tarde: tratábase de ornamentar el dormitorio del infante D. Gabriel Antón en el Escorial, infante que murió, como su esposa, en 1788, poco tiempo después de la terminación de los trabajos de Goya. La tercera serie comprende cuatro cartones destinados al cuarto de trabajo del Rey en el Escorial y concluidos en el año 1791.

En realidad no se trata de cartones, sino de pinturas sobre lienzo, que en parte no están muy bien conservadas — hecho que se comprende perfectamente por la circunstancia de que las obras permanecieron durante varios decenios enrolladas y almacenadas y hubieron de ser cuidadosamente restauradas. En distintas ocasiones desaparecieron del Palacio Real algunas de las obras; dos de ellas fueron nuevamente descubiertas y pudieron reintegrarse

a la colección. El trabajo fundamental sobre la actividad desarrollada por Goya para la Fábrica de tapices, así como la comunicación más interesante respecto a la historia ulterior de los cartones y a su restauración, ha sido suministrado por Villaamil en su obra "Los tapices de Goya". A continuación ofrezco una exposición cronológica de conjunto de todos los proyectos, con la indicación del número de tapices confeccionados con cada uno de ellos. Los proyectos colocados entre paréntesis cuadrados han desaparecido; no existe tapiz alguno del proyecto número 22.

Reseña de los bocetos de tapices de Goya

N.º	Denominación	Año en que fué comenzado	N.º de los tapices confeccionados	Observaciones
1	Merienda a orillas del Manzanares..	1776	3	
2	Baile en San Antonio de la Florida..	1776	4	
3	Riña en el mesón nuevo.....	1777	2	
4	La maja y los enmascarados.....	1777	3	
5	Los bebedores.....	1777	2	
6	El quitasol.....	1777	3	
7	La cometa.....	22-I-1778	3	
8	Los jugadores de baraja.....	26-I-1778	3	
9	Niños jugando con una vejiga (Sobrepuerta).....	26-I-1778	3	
10	Niños cogiendo fruta.....	26-I-1778	3	
11	El guitarrista ciego de la plaza de la Cebada.....	27-IV-1778		
		Retirado 26-X-1778	2	
12	El rastro de Madrid.....	5-I-1779	3	
13	El cacharrero valenciano.....	5-I-1779	3	
14	El oficial y la dama.....	5-I-1779	2	
15	La acerolera.....	5-I-1779	3	
16	Niños jugando a soldados.....	5-I-1779	2	
17	[Niños con un carrito].....	5-I-1779	2	Uno en el Prado.
18	El juego de pelota.....	VII-1772	2	
19	El columpio.....	1779	2	
20	Las lavanderas.....	Pintado VII-1779		
		24-I-1780	2	
21	La novillada.....	Pintado VII-1779		
		24-I-1780		
22	[El perro (dos jóvenes, uno coge a un perro una pelota de la boca)]..	—	2	Desaparecido.
23	[La fuente (tres hombres, uno bebe los otros dos, en pie, conversan)].	—	1	
24	Los aduaneros de la Compañía de tabacos	24-I-1780	2	
25	Muchacho con un árbol.....	24-I-1780	1	

N.º	Denominación	Año en que fué comenzado	N.º de los tapices confeccionados	Observaciones
26	Muchacho con un pajarillo.....	24-I-1780	1	
27	El leñador (Sobrepuerta).....	24-I-1780	2	
28	Los cantadores.....	24-I-1780	1	
29	La cita (Sobrepuerta).....	24-I-1780	1	
30	El médico (El médico, con sombrero y bastón, se calienta en el brasero; junto a él dos alumnos y libros. Al fondo un jardín.).....	24-I-1780	2	Uno en el Escorial
31	La primavera. (Las floreras.).....	Primavera 1786	1	
32	El verano. (La cosecha.).....	Verano 1786	2	
33	El otoño. (La vendimia.).....	—	1	
34	El albañil herido.....	Final de 1786	1	
35	Los pobres en la fuente.....	Principio de 1787	3	
36	El invierno. (La nevada.).....	Principio de 1787	2	
37	La boda.....	1787	2	
38	Las aguadoras.....	1787	2	
39	Las gigantillas.....	1787	2	
40	[El balancín, dos niños se columbian].....	1788	2	Uno en el Escorial
41	Los corredores con zancos. (Bailando al son de la música a usanza aragonesa.).....	1788	2	
42	El pelele.....	1791	1	El Pardo.
43	Niños trepando a un árbol. (Sobrepuerta.).....	1791	2	
44	La gallina ciega.....	1791	1	El Pardo.
45	Niño cabalgando en un cordero. (Sobrepuerta.).....	1791	1	El Pardo.

Como es natural, Goya hubo de amoldarse en un principio a esta especialidad. Precisaba hacerse cargo de la técnica de la tapicería, prescindir en lo posible de tonalidades de gran profundidad espacial y renunciar a la pronunciada gradación de valores; por otra parte, era necesario evitar el peligro de caer en el extremo opuesto y situar, unos junto a otros, enérgicos contrastes cromáticos. Los primeros bocetos de Goya revelan de un modo muy notorio que todavía no había logrado sustraerse a las dos faltas mencionadas; los gobelinos ejecutados nos manifiestan claramente que los bocetos hubieron de ser objeto de una interpretación muy distinta por parte de los tapiceros. Si en esta ocasión se comprende la intervención del tapicero, existen otros casos en que los obreros se permitieron ciertas correcciones que no se fundaban en imposibilidad de ejecución, sino en el deseo de facilitarse el trabajo. En especial, consideraban como excesivamente rico y vistoso el ropaje de majos y majas y, por otra parte, simplificaban los elementos de las nubes y de los árboles. En la Fábrica, un cartón pareció completamente irrealizable, según el primer bo-

ceto: tal fué el gran cartón del "Guitarrista ciego". Goya se decidió muy poco a gusto a efectuar las oportunas correcciones y se tomó mucho tiempo para llevarlas a cabo.

Con estos trabajos inicia lentamente Goya su estilo personal. Cierto que empleó los otros motivos de la vida diaria para sus proyectos de tapices; pero la circunstancia que hace tan características las distintas series de cartones, se debe a que Goya adoptaba y ejecutaba con extraordinaria decisión sus motivos, tratando con una desusada intensidad los caracteres netamente españoles, así como los motivos de tendencia social que tan sorprendentemente fueron utilizados en posteriores proyectos, y que no tomaba como punto de partida elementos festivos, sino profundamente tristes, sacados de la vida real del pueblo que trabaja: por otra parte, Goya tendió con notable celo a liberarse de la imitación de autores extraños en la representación de todas estas escenas, pretendiendo al mismo tiempo hallar un estilo entroncado a la antigua tradición. Goya se preocupó extraordinariamente — como lo demuestra la serie de grabados, según las obras de Velázquez, fechados en 1788 — de conocer la obra de su excelso predecesor. En la primera serie de tapices ya se observa la influencia ejercida por estos estudios. Goya renunció a trasladar al español las formas representativas francesas tan famosas como estimadas por sus contemporáneos, así como se abstuvo de verter al castellano las escenas de labradores de Teniers, no menos apreciadas. Y aun cuando no desdeñara utilizar los conocimientos que le brindaban los grabados de los gobelinos franceses para sus propios trabajos, sus bocetos son desde un principio fundamentalmente autónomos. La "Merienda a orillas del Manzanares", la "Riña en el mesón nuevo", la escena de la "Maja y los embozados" son vividas todas ellas; las distintas escenas infantiles que desempeñan ya un importante papel en la primera serie, están engendradas por el gran placer que el Maestro sentía al representar temas de este género. El amor a los niños y la desusada destreza para caracterizarlos en sus rasgos esenciales, constituyeron otras tantas propiedades del Maestro por todo el espacio de su larga vida. Los temas populares y sociales preponderan en los bocetos posteriores. Puede decirse que por vez primera se decoró un dormitorio principesco con la representación de un albañil herido, genialidad que provocó los reproches de los colegas de Goya; del mismo modo las escenas de los pobres en la fuente y de los ateridos caminantes en el invierno fueron elegidas por Goya con el expreso propósito de recordar a los regios encomendantes sus deberes para con los humildes súbditos.

Los primeros bocetos son, en realidad, cuadros acabados. En un principio falta en ellos el elemento decorativo característico, del mismo modo que faltaba en las composiciones de Teniers utilizadas para la confección de tapices murales. Aun en época posterior ejecutó Goya algunos bocetos que están compuestos desde un punto de vista que en nada difiere del que preside a la realización de un cuadro. Solamente en los cartones producidos a partir de 1786

puede hablarse de un estilo especialmente decorativo que nada tiene que ver, ni en modo alguno guarda relación, con los trabajos franceses.

Aunque en el colorido Goya se viera precisado a amoldarse a las exigencias de la Fábrica de tapices, la paleta de estos bocetos difiere apenas de la empleada en otras obras del Artista, y así observamos el mismo proceso en la aclaración del colorido, en la tendencia cada vez más pronunciada a trabajar con tonalidades delicadas, y podemos seguir la paulatina desaparición de las carnaciones embotadas y algo rojizas, en una palabra, aquel proceso que había de conducir, finalmente, al período gris-plata de Goya, a finales del noveno y del último decenio del año. La paleta es matizada; sorprende el hecho de que aun en aquellas composiciones en que aparecen el rojo, el verde y el amarillo, nunca faltan el azul y el blanco.

Retrocedamos ahora a los otros trabajos que Goya ejecutó hacia el año 1780. Es innecesario insistir sobre los frescos de la Basílica del Pilar de Zaragoza, puesto que ya nos hemos ocupado de su carácter estilístico. Coincido con todos los críticos anteriores al considerar que estas obras no producen una extraordinaria impresión, puesto que no suponen una diferencia esencial con respecto a las composiciones de Francisco y Ramón Bayeu y porque el efecto unitario conseguido mediante la intensa acentuación de la luz no constituye un progreso muy considerable en el desarrollo de nuestro Artista. Mucho más atractivo es el cuadro de altar, la "Predicación de San Bernardino ante el Rey Alfonso de Aragón", pintado para San Francisco el Grande, de Madrid. No sólo se trata de una maravillosa pintura de iglesia en que el Santo se destaca con su figura majestuosa sobre la multitud, y su silueta, liberándose de la masa, se recorta en el fondo claro: más bien nos hallamos en esta ocasión ante una mezcla muy afortunada de retrato conmemorativo y de género religioso de historia. La composición llama extraordinariamente la atención por su viveza y por su carácter espontáneo y definitivo, y aunque en muchos aspectos se aprecian todavía las huellas de la tradición del siglo XVIII, sorprende poderosamente, sin embargo, el hecho de que en esta obra se haya efectuado un absoluto apartamiento del método académico. Apreciamos en esta creación una nota característica cual es la de que no se trata de una obra de la decadencia del rococó, ni de una producción clasicista, sino que nos hallamos ya ante un nuevo estilo completamente personal que, pocos años más tarde, había de encontrar una realización y un sello sumamente precisos. Goya se enlaza por esta obra a la mejor tradición nacional, a la representada por las creaciones de Herrera el Viejo, Zurbarán y Valdés Leal. La extraordinaria atención del pueblo está maravillosamente expresada y varía de un modo agradable en los distintos tipos; como ya hemos indicado anteriormente, la figura situada más a la derecha es un autorretrato de Goya.

Junto a los proyectos de los tapices, conozco muy pocos cuadros de género pintados por Goya en este mismo período. Precisa nombrar ante

todo el "Maestro de escuela", que representa una hora de clase, bastante movida por cierto.

Además de los bocetos de tapices, y acaso como una especie de estudios previos, pintó Goya algunas pequeñas composiciones representativas de aquellos tipos que acostumbran a denominarse "majos y majas", refiriéndose a personas que, procediendo de las clases bajas del pueblo, vestían a su manera con una sorprendente elegancia, personas que ejercieron con sus vestidos y sus maneras una gran influencia en la alta sociedad, introduciendo en ella una moda que duró mucho tiempo, de un modo semejante a ciertas manifestaciones del apachismo en París. Todos estos cuadros presentan aquella carnación rojiza tan característica de esta época de nuestro Artista.

Precisa hacer constar que Goya no era el único en emplear motivos populares en sus bocetos de tapices. Este es lugar adecuado para hablar de la pintura de género floreciente en Madrid hacia el octavo decenio del siglo XVIII. El artista más importante en este sector fué Luis Paret y Alcázar, señalado como el pintor más afrancesado de todos los españoles y a quien precisa considerar como uno de los últimos discípulos de Watteau. Sus composiciones, de un desusado talento y de un maravilloso cromatismo, representan por regla general escenas de la vida cortesana. También Bayeu intentó pequeños cuadros de género, pero tampoco este artista demostró gran predilección por el elemento popular. Involuntariamente convierte los individuos del tercer estado en inocentes burgueses, y con sus cuadros produce el efecto de un Chodowiecki español. Algo muy distinto sucede con los trabajos de Antonio Carnicero, de Salamanca, quien, dos años más joven que Goya, inició en muchos aspectos procedimientos semejantes a los de nuestro Artista. En sus últimos años, siendo ya pintor de la Corte y desde 1801 profesor de dibujo del futuro rey Fernando VII, entró en contacto con Goya, y un retrato de Godoy, firmado por Carnicero, y que apareció hace pocos años en el mercado artístico de Madrid, parece una copia muy pobre de una obra de Goya. Como pintor de género, Carnicero es en cierto modo comparable con Longhi, aun cuando su dibujo no posee en modo alguno la fluidez y la elegancia del gran maestro, si bien revela una cierta falta de habilidad perfectamente adecuada a los asuntos populares.

Los encantadores cuadros al pastel, pintados hacia el octavo decenio del siglo XVIII, que figuran en el Palacio Real de Madrid, y no pueden ser en modo alguno de Domenico Tiepolo, sino a lo sumo de Lorenzo Tiepolo, muestran en muchos aspectos ciertas afinidades con las producciones de Goya. En este mismo decenio debió pintar Goya, a mi entender, la figura de medio cuerpo del "Majo fumando" que figura en el Museo de Cádiz (fig. 30). La pintura es todavía algo torpe y dura. A esta misma época debe pertenecer igualmente la más antigua de las composiciones de corridas de toros salidas del pincel de nuestro Artista, "El toro huído", que formó parte de la colección del duque de Veragua (figura 31). En esta composición pueden

observarse todavía mayores deficiencias, siendo ésta la causa de que la obra se considere más bien como un proyecto para cartón de tapiz. Cada figura está vista demasiado aisladamente y los distintos elementos constitutivos no se agrupan de un modo perfecto.

El retrato de un torero con sombrero cordobés, en busto (Madrid, Marqués de Santillana), parece pertenecer igualmente al octavo decenio del siglo XVIII. No está pintado a la manera de Mengs-Bayeu, sino de un modo más llano, aun cuando revela cierta aspereza. El primer retrato realmente importante es el del ministro Floridablanca, pintado en el año 1783 (fig. 16). Trátase de una gran obra representativa, cuyo estilo guarda alguna afinidad con el boceto de tapiz de la "Feria de Madrid", ejecutada por aquel tiempo. El Ministro, que está representado como admirador e inteligente en materias artísticas, aparece luciendo un flamante uniforme y lleva un cristal de aumento en la mano derecha; por la izquierda del espectador se aproxima Goya con un cuadro: a la derecha, en el fondo, se ve un nuevo rostro con un círculo en la diestra, figura que acaso corresponda a un arquitecto (¿Villanueva?). El conjunto es bastante obscuro y todavía ha llegado a serlo más con el transcurso del tiempo. La majestuosidad y el tono delicado que concurren en esta composición, prestan al cuadro una nota genuinamente española. Un cuadro igualmente representativo había de eternizar al infante D. Luis con el arquitecto Ventura Rodríguez. Sin embargo, esta obra no llegó a ejecutarse; el boceto se encontraba hace algún tiempo en la colección Ivan Stchoukine, en París. Esta obra hubiera sido muchísimo más interesante por tratarse de una escena al aire libre; el porte representativo del Infante está mucho más acentuado todavía que el del Ministro. El gran retrato del grupo de la familia del infante D. Luis, pintado por Goya en el mismo año, no ha sido señalado hasta ahora por ningún crítico como una afortunada producción de nuestro Artista. Las catorce figuras no constituyen una composición única, ni los colores del cuadro poseen un especial encanto. El centro está constituido por la pareja principesca que juega a la baraja en una mesa. Un peluquero arregla el peinado de la dueña de la casa, los niños se agrupan en torno a sus padres y, finalmente, aparece toda la servidumbre, desde el ama hasta el jardinero. Como no nos es posible reproducir esta obra, nos limitamos a insertar, por vía de comparación estilística general, otro retrato en grupo de esta familia, obra que, según todas presunciones, hubo de ser pintada por Francisco Bayeu (fig. 305).

Por encargo de la esposa del Infante, pintó Goya en 1784 un expresivo retrato de media figura del arquitecto Rodríguez, sosteniendo el plano de una nueva y grandiosa construcción. Cito este cuadro, no sólo a causa de su afortunada mezcla de intimidad y de nota semirrepresentativa, sino porque me parece imposible que el retrato se iniciara en 1781. Así se lee el año, sobre la inscripción (la cual hasta ahora siempre ha sido citada de un modo insu-

ficiente). Sería extraño que Goya hubiera retratado al arquitecto por encargo de los Príncipes antes que a estos mismos, con los cuales no tenía todavía contacto alguno en 1781. Por esta causa considero que el último número debe ser 4.

Los encargos de retratos se sucedieron copiosamente en estos años. El estilo de los producidos en el lustro 1783-88 es muy diverso. Ya nos hemos ocupado de los retratos de los príncipes de Asturias, que se presentan con ciertas variantes. No es posible indicar de un modo exacto la época en que fueron pintados. Si en estos trabajos se reconoce rápidamente que se trata de copias más o menos libres de originales de Mengs, el caso es algo más complicado al tratarse de los distintos retratos del rey Carlos III. Goya pintó al Monarca en traje de caza (fig. 82) y en traje de Corte. El último retrato fué pintado el año de la muerte del Rey, es decir, en una época en que Goya estaba ya al servicio de la Corte. No es posible determinar con precisión si Goya tomó los rasgos del regio retrato de otras composiciones anteriores. El hecho de que nada diga a su amigo Zapater de tales producciones no prueba nada, por otra parte. Tampoco informó a Zapater de los primeros retratos de los nuevos príncipes de Asturias, o al menos no conocemos las respectivas cartas. Sin embargo, sabemos que Goya tuvo probabilidad de ver al anciano Rey en más de una ocasión. Los rasgos fisonómicos del Monarca están mucho más alterados que en los retratos pintados en el octavo decenio. En todo caso, la manera de situar a Carlos III, como cazador, en el paisaje, puede considerarse muy legítimamente como característica de Goya. En este retrato, del que conocemos diversos ejemplares, siendo el mejor de todos ellos el que posee el duque de Fernán Núñez, el Artista se refirió de un modo notable a los retratos de cazadores pintados por Velázquez. La obra que nos ocupa ha de considerarse como uno de los puntos culminantes del estudio intensivo de las creaciones de Velázquez, en el año 1778. Entre los retratos pintados en el citado lustro, figura ante todo una serie de cinco, de los directores del Banco nacional de San Carlos, fundado por Floridablanca en 1782. El encargo procedió seguramente de Floridablanca mismo, o acaso fué debido a la indicación del gran financiero Miguel Muzquiz, conde de Gausa, a quien Goya pintó, poco después de Floridablanca, en un retrato bastante sencillo. Los retratos para el Banco fueron pintados en los años 1785-88, siendo el mejor de todos el que representa al conde de Cabarrús. Se cree que el crítico de arte Ceán Bermúdez procuró en cierto modo al Artista estos encargos, pues Bermúdez era secretario del Banco desde su fundación. Goya retrató a su amigo hacia el año 1788, pero la obra no tiene gran encanto. Del mismo carácter aproximadamente que los trabajos anteriormente citados son los retratos del almirante Mazarredo, del grabador Salvador Carmona y de un desconocido ministro, creaciones todas estas sumamente interesantes y amables, pero desprovistas de la energía racial que era de esperar en las obras de Goya.

De otro carácter es un segundo grupo de retratos que se inicia con el autorretrato del Artista ante el caballete, en casa del conde de Villagonzalo. Este es el más artístico de todos y en parte constituye uno de los grados de su evolución general como pintor. En el autorretrato no solamente se trataba para el artista de reproducir sus propios rasgos, sino de resolver pictóricamente un problema que ya le había ocupado anteriormente como grabador, cual es el de colocar la figura ante un fondo claro y hacer que los contornos se recorten en esta luz. En todo caso, la obra no fué pintada antes de 1784-85, y hasta nos inclinamos a afirmar que se trata de una obra posterior. Observamos en ella un atisbo de aquella amplia técnica de espátula que se observa ante todo en el retrato de Bayeu ante el caballete, en el Museo de Valencia. Esta obra, que acaso es la más artística producción de Goya como retratista antes de 1800, fué pintada por el Maestro en 1786, según la inscripción. No solamente llama la atención la ya citada técnica, sino también el característico colorido verde-gris-negrusco. El efecto que produce no es el de una obra del período gris-plata de Goya, que se inicia en el año 1787, sino que más bien constituye una obra precursora del arte monumental del Maestro, que con frecuencia renuncia muy a gusto a la riqueza cromática, pintura que comienza a revelarse hacia 1810. Ciertamente que el retrato de Valencia no está aislado, pues en muchos aspectos recuerda a las composiciones religiosas de 1788, muy avanzadas para su tiempo, pintadas para la capilla de los Borja en la catedral de Valencia. Con mayor razón puede agruparse entre las producciones de este año el retrato de un hombre vestido con traje de torero, señalado por Viñaza como retrato del torero Martincho y grabado como retrato de un desconocido que, en oposición a la obra citada, se caracteriza por su extremado esplendor colorístico y ofrece un verde manzana de un brillo inolvidable. Según una versión reciente, fué el mismo Artista quien se representó en este cuadro y, en realidad, la cabeza muestra un gran parecido con Goya (fig. 42).

Desde el punto de vista estilístico ocupa el término medio entre el retrato de torero y el de Bayeu una tercera obra perteneciente a este grupo, y que representa al matador de toros José Romero (fig. 41).

En este lugar podemos hacer mención del retrato, anteriormente citado, que se hace pasar por la esposa de Ceán Bermúdez (fig. 68). Este retrato, cuya valía artística es extraordinaria e indiscutible, debió ser pintado por Goya a fines del noveno decenio. En la exposición de Goya celebrada en Madrid en 1900, en que la obra apareció por vez primera en público, se colocaba junto al nombre de la retratada un cauteloso signo interrogativo. Por informes fidedignos me consta que el retrato era en un principio algo mayor, que había estado en posesión de un humilde funcionario de Madrid y que llevaba la firma completa de Joaquín Inza, y, por consiguiente, no podía ser el retrato de la señora de Ceán Bermúdez. Un coleccionista muy conocido vió entonces el cuadro. Entretanto, la obra fué vendida y perdió la ominosa signatura.

El caso no está todavía perfectamente claro. Espero que en los años sucesivos podré derramar una luz más clara sobre la borrosa personalidad del retratista Inza, tan celebrado por Ossorio y Bernard. El retrato de Budapest ha de señalarse, en mi opinión, como obra de Goya, y así lo consideraron también Loga y Beruete.

Como transición a las obras del último decenio del siglo XVIII, figura un grupo de retratos compuestos en una tonalidad gris-plata. En ellos se percibe todavía un último hálito del rococó, que los distingue de los trabajos de la época posterior. Trátase de retratos de personalidades de la alta aristocracia, en los cuales, sin embargo, no puede subrayarse ya aquella nota de altiva dignidad que caracteriza al retrato de Floridablanca, sino que en ellos se acentúa el elemento burgués e íntimo. La obra más importante de este grupo es el retrato del XII duque de Osuna con su familia, año de 1787, que actualmente figura en el Museo del Prado (fig. 55), al cual precedieron diversos retratos aislados de los Duques. Los retratos liquidados en 16 de julio de 1785 han desaparecido, pero coincido con Beruete al opinar que los retratos que todavía se conservan, de los cuales el del Duque figura en la colección Pierpont Morgan, de Nueva York, y el de la Duquesa, en la de la señora Bauer, en Madrid, fueron pintados posteriormente al año 1785. El traje y el tocado del cabello demuestran de un modo elocuente que se trata de una obra de principios del noveno decenio. Ante todo, la comparación de estos dos cuadros con el retrato de familia de 1787, nos revela que no se trata de personas más jóvenes, sino de algunos más años de edad. Más bien sería posible identificar con el cuadro desaparecido el retrato de medio cuerpo que hace algún tiempo poseía L. Harris, de Londres (fig. 68). Al mismo nivel que el retrato de familia figura el retrato de cuerpo entero y tamaño natural de la marquesa de Casa Pontejo, cuñada de Floridablanca, vestida con un traje verde de pastora, estilo María Antonieta, obra de una exquisita delicadeza que, por su porte, hace recordar las composiciones francesas e inglesas, por lo menos en relación a determinados caracteres externos (fig. 64). Menos importantes son el retrato de la marquesa de San Andrés, el grupo de la condesa de Altamira con sus niños, pintado el año 1789 y el de D.^a María Apodaca de Sesma. Entre los retratos de niños pintados en aquellos años figura como el más perfecto el del pequeño Manuel Osorio de Zúñiga (en casa de Madame Bernstein, de París), con su urraca domesticada y con sus gatos. En los años posteriores, Goya se mantuvo en este tipo de representación infantil. En cambio, pertenece más bien al estilo de los grandes retratos el del conde de Trastámara, niño de diez años, que seguramente fué pintado hacia el noveno decenio (fig. 39).

Constituyen en cierto modo la conclusión de estos grupos de retratos los primeros que Goya pintó en 1789 de la Real pareja. Poseemos en número relativamente grande estos retratos de Carlos IV y de su esposa. Beruete pone en duda que todos ellos procedan del pincel de Goya. Acaso sea cierto

que sólo una parte de ellos sean totalmente debidos a nuestro Artista, pues sabemos que un gran número de estos retratos fueron encargados por la nobleza madrileña para las fiestas de la proclamación de los Reyes y constituían una parte de la decoración de la fachada de los palacios madrileños. Goya pintó, con este objeto, un par de retratos para la Academia y otros para la Casa de Correos, en la Puerta del Sol, para el palacio de Campomanes y para el del duque de Híjar. A éstos se agregaron después otros varios, pintados para los distintos ministerios. Más interesante que la mayoría de estos retratos es el de la reina María Luisa con guardainfante, sumamente amplio, al estilo de la época velazqueña, que, procedente de un Ministerio, ha pasado al Museo de Arte moderno, de Madrid (fig. 81).

El boceto para un retrato de la familia de Carlos IV, que actualmente se encuentra en posesión de la familia del marqués de Villavieja, fué regalado en 1818 por Godoy a una tal señora de Barron, para que dicha dama lo llevara a Méjico como recuerdo de la estimación que le dispensó la Real Familia. En una carta de 24 de octubre de 1788 que acompañaba a dicha obra, afirma el ministro Godoy que Goya había pintado dicho cuadro para la proclamación. Sin embargo, debe tratarse en este caso de una equivocación de Godoy, pues el boceto (figura 312) no posee en absoluto ninguno de los caracteres de las obras de Goya, siendo incomprensible que Beruete lo haya incluido entre las obras de nuestro Artista simplemente sobre la base de la citada carta. El cuadro debe ser más bien un trabajo de Bayeu o de Maella, puesto que ambos se hallaban más próximos al Rey que el propio Goya, en la época citada.

Las pinturas religiosas de Goya, creadas en el citado lustro, nos ofrecen una absoluta confirmación de los juicios que hemos emitido acerca de la evolución del Artista en estos años. Los cuatro cuadros de altar pintados por Goya en 1784 por encargo de su amigo Jovellanos para la iglesia del colegio de Calatrava, reformada por dicho Ministro, han desaparecido, por desgracia. En cambio, conservamos los tres cuadros de altar, cuyo encargo le fué hecho por el rey Carlos III a principios del mes de junio de 1787 para la iglesia de Santa Ana de Valladolid, y que fueron entregados en 26 de julio del mismo año. (Estos cuadros decoraban los altares del lado del Evangelio, mientras que Ramón Bayeu hubo de pintar los destinados al lado de la Epístola.) No comparto el desfavorable juicio que a Loga le merecen estos trabajos. Los cuadros me parecen de gran interés como obras capitales de un estilo clasicista, al cual permanecieron fieles otros artistas durante mucho más tiempo y con trabajos que cautivan mucho menos la atención que estos que nos ocupan, los cuales constituyen, por otra parte, un punto de transición en la evolución del Artista. Además, estas producciones nos permiten suponer que en esta época fué pintada la "Sagrada Familia", del Prado, así como también el "Crucifijo". En una carta escrita a Zapater en 6 de junio de 1787, es decir, hacia la época en cuestión, Goya contesta a un amigo que le pregunta cuál es el estilo pred-

minante en el Madrid de entonces. La respuesta de Goya es la siguiente: "Lo que se estila aquí ahora es estilo Arquitectónico." En estas obras con "Santa Luitgarda", el "Bautismo por los Santos Bernardo y Roberto" y ante todo la "Muerte de San José", Goya se esforzó en lo posible en reprimir todos los arrebatos naturalistas, como lo prueba una comparación del primer boceto de la composición de la "Muerte de San José" con el cuadro en cuestión. En el boceto, el lecho de San José presenta un violentísimo escorzo, Cristo se asienta, como si fuera un médico, casi en ángulo recto sobre una silla, teniendo en su mano derecha las manos del Santo y abrazando con la izquierda su cabeza. San José, que penosamente vuelve su cabeza hacia Cristo, aparece caracterizado con un gran naturalismo. Con la Virgen atribulada asisten a la escena tres ángeles, situados en las nubes, prestándole un carácter de íntima familiaridad. Nada de esto se observa en el cuadro definitivo, en que Cristo, vestido con amplios ropajes, se aproxima al lecho de muerte en que San José acaba de expirar, al parecer, y en lugar de la participación de los ángeles en la escena, existe un destello luminoso que desciende del cielo. La "Sagrada Familia", del Prado (figura 60), muestra, como ya se ha dicho, una gran semejanza con los cuadros de Valladolid; también está íntimamente relacionado su procedimiento pictórico con el "Crucifijo", del Prado, considerado sin razón alguna por los biógrafos primitivos como trabajo de admisión de Goya en la Academia, en el año 1781.

En el año de 1788 produjo, además, los dos grandiosos cuadros de género histórico-religioso que por encargo de la duquesa de Osuna pintó para la capilla de San Francisco de Borja en la catedral de Valencia. La Duquesa procedía por línea materna de la casa Borja, y su primogénito recibió también el nombre del famoso antepasado y Santo jesuíta. Los dos cuadros pintados para la nueva capilla fueron pagados a nuestro Artista en 16 de octubre de 1788. Una de las pinturas representa al Duque, que contaba treinta y seis años de edad (*), despidiéndose de su familia, agrupada en la escalinata de su castillo. El otro nos muestra al tercer General de la Orden en el ejercicio de su misión espiritual: se encuentra junto a un moribundo que quiere abandonar la tierra como un pecador empedernido. El cuadro está más bien concebido como el exorcismo de un moribundo poseído de los espíritus malignos. Esta interpretación deriva del hecho de que, tras el lecho del enfermo, se encuentran dos demonios gesticulantes y fantásticos que se inclinan sobre el moribundo y que, al parecer, esperan que resistirá las exhortaciones del Santo. — Los dos cuadros se distinguen, tanto en su estilo de composición como en su ejecución pictórica, de los cuadros de Valladolid, pintados en el año ante-

(*) Este príncipe del mundo y de Iglesia, siendo virrey de Cataluña sostuvo con San Ignacio de Loyola una abundante correspondencia e ingresó después de la muerte de su padre y esposa en la orden de los Jesuítas.

rior. Goya ha empezado a recorrer con decisión su propio camino y pudo hacer esto con tanta más razón cuanto que la dama que le hizo la encomienda, amante de las bellas artes, le dejó en plena libertad, mientras que en los cuadros de Valladolid hubo de tener indudablemente muy en cuenta el gusto oficial. Ambas composiciones inauguran la larga serie del moderno cuadro de historia. En otro lugar nos ocuparemos de ellas todavía con más extensión, pero aquí solamente haremos constar que la técnica es ya de una asombrosa libertad y soltura, especialmente en la "Despedida". La escena con el "Moribundo" (fig. 61) no deja nada que desear en cuanto a realismo en las más pequeñas particularidades, pero no puede señalarse con absoluta propiedad con la denominación de composición naturalista.

En la segunda mitad de 1788 ejecutó Goya, por encargo del Arzobispo de Toledo, el "Prendimiento de Cristo", que puede verse en la sacristía principal de la Catedral de Toledo (fig. 63). En esta maravillosa obra Goya revela aún con mayor fuerza su tendencia. Este Cristo, con su paciente abandono en medio de la turba salvaje y guerrera, obedece a una inspiración netamente española. ¡Qué diferencia entre este cuadro y el "Espolio", del Greco, que se encuentra a poca distancia del primero! Beruete tiene razón cuando rechaza la opinión de Loga al decir que Goya se había dejado influir más o menos por Honthorst y por el Greco. El cuadro no tiene nada que ver ni con un artista ni con otro. En este lugar debo hacer constar de un modo expreso que no he sabido encontrar en ninguna parte influencia alguna del Greco sobre Goya, ni en su período inicial ni en el postrero, en que Beruete pretende haberlo hallado. Si se quiere nombrar un artista al cual recuerde de lejos Goya en este "Prendimiento de Cristo", precisa citar el nombre de Jerónimo Bosch. En otra ocasión nos ocuparemos con mayor detenimiento de los puntos de contacto que existen entre Bosch y Goya.

Tiene gran interés una composición mitológica que Goya compuso seguramente en estos años: "Hércules y Onfala" (fig. 76). A juzgar por lo que yo conozco, el cuadro no ha encontrado clemencia alguna entre los críticos hasta el momento actual: no es citado en ningún caso. Sin embargo, revela de un modo absoluto todos los signos característicos del arte de Goya en aquel tiempo: las mujeres, ante todo, son muy afines con las de los posteriores bocetos de tapices, especialmente los del año 1787, así como con la figura de medio cuerpo de la "Vendedora de vino" (figura 74), que posee el marqués de Chilloeches. En el modo de tratar la luz pueden apreciarse fácilmente ciertas relaciones con el "Prendimiento de Cristo". El cuadro tiene, además, un especial interés, porque Goya trata por vez primera un tema que después le interesó mucho como grabador, aun cuando lo resolvió de un modo muy distinto.

Al terreno de la representación de género propiamente dicha nos trasladan los siete paneles decorativos que Goya creó en 1787 para la casa de cam-

po del duque de Osuna, en Madrid, la "Alameda". Las composiciones son del carácter más diverso: junto a la escena que describe los preparativos de la captura de un toro para la corrida (fig. 57), figura una procesión de pueblo (figura 59), una excursión con una mujer caída de su asno, una ofrenda en una iglesia rural, una yunta de bueyes que arrastran una gran piedra para una construcción que comienza a levantarse (fig. 58), una "Gitana" (como gitana aparece señalada la figura principal en el antiguo inventario) que se columpia, un asalto a un coche (figura 56) y una "Cucaña" (figura 54). En oposición a los bocetos de tapices, las figuras son pequeñas, y aun cuando no puede decirse que son enanas, hacen una impresión sumamente extraña en la superficie del cuadro. El procedimiento altamente decorativo con que están tratados los árboles, hace pensar en cierto modo en las producciones del Extremo Oriente. No está en modo alguno excluida la posibilidad de que, siendo tan intensa la afición que entonces despertaban las cosas chinas, nuestro Artista se dejara arrastrar por un cierto recuerdo de los salones decorados en este estilo. Las escenas mismas están tratadas con gran facilidad, de un modo suave, señalándose aquí el mismo progreso con respecto a los antiguos bocetos de tapices, que el representado por los cartones de fines de octavo decenio. Todos los paneles son de la misma altura (1,60 m.) y la estancia debió ser de un carácter encantador y ligeramente vaporoso. Como en tantos otros cuadros de estos años manifiéstase en éstos la inspiración del rococó.

La famosa "Pradera de San Isidro", en el Prado (fig. 85), representación de la fiesta popular de Madrid, que tiene lugar el día del Santo patrón de la Ciudad, en las orillas del Manzanares, se consideraba tiempos atrás como un trabajo del año 1788. Es exacto que, como Loga y Beruete han hecho observar, no existe ninguna carta en la que Goya informe a Zapater que hubiera sido requerido para hacer un cartón de tapiz con el tema en cuestión, de ejecución extraordinariamente difícil a causa de la pequeñez de la obra. Era ciertamente imposible ejecutar un tapiz de este género, y Goya informó claramente a la persona que hizo el encargo acerca de este hecho. Aun cuando la realización del cartón quedara en suspenso, puede considerarse como muy verosímil que Goya se ocupara con afán en hacer estudios para dicho cuadro y que del plan para un cartón de tapiz saliera la obra que actualmente se conserva en el Prado. Beruete admitía que el cuadro fué pintado hacia 1799, pues en este año fué pagado por el duque de Osuna. La indicación de Beruete de que el Duque no pudo demorar durante once años el pago del cuadro encargado, no tiene fundamento alguno, pues con la "Pradera" adquirió el Duque otros seis cuadros: los estudios para los cartones de tapices de las "Cuatro estaciones" pintados en 1786 y dos escenas campestres, una de las cuales es seguramente la que se encuentra en la National Gallery de Londres, señalada con el número 78 en el catálogo de la subasta del duque de Osuna. Como demuestra el mismo catálogo, poseía el Duque otros tres estudios para

cartones de tapices : el de los "Pobres en la fuente", el del "Albañil caído", de 1786, y el de la "Gallina ciega", de 1791 (Loga piensa que este último boceto ha de considerarse como la composición del "Otoño", perteneciente a la serie de las "Estaciones", que falta en el citado catálogo del duque de Osuna). El Artista vendió, seguramente en 1799, todos estos antiguos proyectos que se hallaban en su taller. La obra más reciente es, con seguridad, la pequeña "Merienda", aunque no es preciso señalar la fecha de 1799 como la de creación de esta obra. Tampoco he llegado a descubrir, como Beruete, en la "Pradera" un estilo completamente maduro y desarrollado. El procedimiento pictórico, especialmente la manera de tratar las cabezas, guarda mucha relación con la de los últimos cartones de tapices y, finalmente, la indumentaria corresponde más bien al principio que al final del noveno decenio. Así creo, pues, que la "Pradera" no fué pintada más tarde de 1791.

La significación artística del retratista Goya no difiere esencialmente en el último decenio del siglo XIX de la del creador de las pequeñas y grandes composiciones pintadas en el año 1793; esto quiere decir que el Artista ha mantenido una cierta continuidad como pintor de retratos y que los que pintó después de su enfermedad significan una perfección y un avance en el ideal pictórico que Goya propugnaba desde el comienzo del octavo decenio. Los retratos del noveno decenio se caracterizan, con contadas excepciones, por una calidad extraordinariamente uniforme. Es difícil determinar qué obra puede colocarse en primer término. La ejecución es libre y, sin embargo, delicada. Entre los retratos masculinos, acaso sea el de su cuñado Bayeu, creado en 1796, la expresión más pura del ideal de Goya como retratista, en aquel entonces. Junto a él merece citarse el retrato de cuerpo entero del "Hombre vestido de gris", compuesto algún tiempo más tarde y que actualmente figura en la colección Bischofsheim, de París —según todas probabilidades, se trata del de Javier, hijo de Goya (fig. 152).

A esta serie pertenecen varios retratos de la pareja regia. En 20 de febrero de 1790 entregó Goya dos retratos de tamaño natural de Carlos IV y de la Reina, que agradaron extraordinariamente a los Monarcas, y que en el castillo de Capodimonte constituyen en la actualidad la admiración de los visitantes, al mismo tiempo que prueban la calidad del arte de Goya como retratista en aquellos tiempos (figs. 86 y 87). Como el Rey había destinado estos cuadros a servir de regalo para la corte de Nápoles, y, por otra parte, eran tan estimados por él, hizo sacar copias destinadas al palacio de Madrid. El Rey está representado como cazador. Mostrando una gran diferencia con respecto al cuadro de Carlos III, pintado con este mismo tema, Goya se ha liberado en el que nos ocupa, en cierto modo al menos, de la afinidad externa con las obras de Velázquez. Así se muestra tanto en la concepción de conjunto como, por ejemplo, en el detalle del perro avizor. Precisa repetir que, a pesar del carácter representativo que deseaba imprimir a la obra, posee

el Monarca un cierto rasgo burgués. Extraordinariamente afortunada es la posición espontánea y representativa de la Reina, cuyo retrato no sólo es muy claro por lo que respecta al vestido, sino que también la pintura es de una especial delicadeza. A este retrato de la Reina se añaden algunas otras figuras de medio cuerpo y bustos, aunque ninguno de ellos pueda señalarse como estudio previo del gran cuadro.

Si nos referimos a los otros retratos que Goya pintó de los reales esposos debemos ocuparnos de los trabajos ejecutados en el año 1799. En 24 de septiembre de este año comunica la Reina a Godoy, desde La Granja, que Goya está pintando su retrato de cuerpo entero con mantilla, y que después de terminado emprenderá un retrato ecuestre, tan pronto como ella se haya trasladado al Escorial. Efectivamente, la Reina se hizo copiar a caballo, en "Marcial", regalo de Godoy. La Reina anuncia en 9 de octubre del mismo año que el retrato ha sido terminado en tres sesiones y que todos lo consideran como de un mayor parecido que el de la mantilla. Naturalmente, en estas tres sesiones sólo podía tratarse de la efigie de la Reina y acaso de trazar el caballo a grandes rasgos y no de la terminación definitiva de todo el cuadro. Sirven de complemento a estos dos retratos, el del Rey, con uniforme de la Guardia de Corps, y la imagen ecuestre del Monarca (fig. 131), pinturas que no cautivan tan profundamente como las de la Reina, de las cuales la de la mantilla, especialmente, constituye una de las más espléndidas producciones del Maestro; el ejemplar principal se encuentra en el Museo del Prado (figura 119). Por algunos dibujos a pluma que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el British Museum, podemos inferir que se planeaba un gran lienzo que había de representar a los dos Reyes montando sus respectivos caballos.

Como terminación de los retratos regioes figura el gran grupo de toda la Familia Real, pintado por Goya en Aranjuez, en mayo de 1800 (fig. 134). Una carta dirigida por el Rey a Godoy, desde Aranjuez, en 22 de abril de 1800, nos ilustra acerca de la época y lugar en que fué ejecutada la obra, pues el Rey escribe que Goya terminará el retrato de la esposa de Godoy, y a continuación irá a Aranjuez para pintar "el retrato de todos juntos" (*). En 13 de junio entregó Goya al intendente de Palacio la cuenta de sus gastos durante la residencia en Aranjuez, por pintar diez retratos de Sus Majestades y de la Familia Real. Es interesante la indicación de que Goya hubo de verificar cuatro viajes a Aranjuez para la ejecución de este encargo (**). No es fácil

(*) Después del 7 de agosto se pagó a Goya una nueva cuenta por estos retratos. En el recibo citado por Beruete I, 83, la palabra «dos», según la lectura de este autor al referirse al número de pinturas, debe ser una equivocación suya o bien una confusión del amanuense al transcribir «dos» en lugar de «diez», como yo me inclino a suponer.

(**) En la cuenta se incluyen cuatro viajes, que probablemente deben ser dos de ida y dos de vuelta, en cuyo caso sólo tuvo una interrupción la estancia del Artista en Aranjuez.

comprobar cuáles son los nueve cuadros que Goya pintó, aparte del gran retrato de la Familia Real. O bien se trata de una serie de estudios, como los que se conservan en el Prado o en colecciones particulares, o bien de cuadros más acabados, de forma oval y en busto (nuestros números 105, 106, 108, 113), cuyo porte difiere considerablemente del de las respectivas personas en el gran cuadro de familia. Está fuera de duda el hecho de que Goya compuso varios estudios, seguramente dos, de varias de las personas reales: uno de ellos, sumamente interesante, es aquel en que están reunidas tres personas: el príncipe de Asturias, el príncipe Luis de Parma y el pequeño Francisco de Paula. También este estudio muestra considerables diferencias con respecto a las correspondientes figuras del cuadro grande, y, en cambio, presenta grandes analogías con el retrato aislado oval que contiene la figura del príncipe de Asturias (núm. 108 de nuestro Catálogo crítico). Acaso haya de considerarse como primer estudio para la efigie de la Reina en el gran cuadro de familia, el retrato que se conserva en la Pinacoteca Antigua de Munich (figura 124). En todo caso, este cuadro debe proceder de la misma época, no sólo a causa de su estructura de conjunto y de su estilo artístico, sino también por un motivo externo: la veleidosa Reina, que pocas veces vestía las mismas "toilettes", lleva en este cuadro el mismo traje que en el gran retrato de la Familia Real.

Este gran cuadro de la Real Familia, de un colorido espléndidamente brillante, se caracteriza en primer término por la desusada belleza de su pintura. La técnica del óleo en este cuadro posee una fluidez que lo asemeja en absoluto a una acuarela. Es indiferente el punto en que se pose nuestra atención, y tanto importa que nos fijemos en los estudios como en el cuadro terminado. Haremos especial mención de la pintura del cuadro de Munich, en la que el guante blanco de seda se extiende por el brazo de la Reina, y sobre él cae la negra mantilla, extraordinariamente vaporosa, procedimiento que despierta un gran encanto sin revelar el más ligero atisbo de virtuosismo externo. El procedimiento pictórico de la mantilla ha suscitado en algunos técnicos un increíble asombro, dando paso a la opinión de que, en este cuadro, se había trabajado con acuarela; pero esto no es cierto, sino que se trata de una pintura al óleo, uniforme. La luminosidad de los paños, cuyos colores, semejantes al polvillo de las alas de las mariposas, parecen desprenderse con facilidad, recuerda, lo mismo que el rápido y atrevido "ductus" del pincel, al pintor Tiépolo. La composición es sumamente libre y ha provocado algunas censuras. La arbitraria disposición de las figuras es intencionada; el carácter poco majestuoso de la escena corresponde no solamente al sentido burgués que ya hemos apreciado en esta época, sino también a la concepción artística de nuestro Maestro, que en sus composiciones sólo da valor al conjunto, del cual no ha de destacarse, como protagonista, ninguno de los individuos.

Poco adecuada es la comparación de esta obra con las "Meninas", de Velázquez; las afinidades son extraordinariamente raras; lo único que se desprendería de esta comparación sería la gran independencia de la concepción de Goya. Como en otras ocasiones semejantes, nuestro Artista se ha retratado en esta obra. Si se quiere comparar su postura con la de Velázquez en las "Meninas", precisa decir que Goya, como es natural, retiró su propia efigie mucho más hacia el fondo del cuadro.

Si examinamos otros retratos, creados desde los comienzos del último decenio del siglo XVIII, nos veremos frente a la dificultad de distribuir las obras, por el gran número de las mismas. Ya se ha dicho que en estos retratos se observa de un modo creciente, hasta la mitad de este decenio, una predilección por el tono gris-plata. Un hermoso ejemplo de esta tendencia es el retrato de Sebastián Martínez, pintado en el año 1792 (fig. 93). También pertenecen a dicha categoría el retrato, de gran fluidez, de D.^a Tadea Arias Enríquez, en el Prado, y el de la actriz denominada "la Tirana", ambos ejecutados en el año 1794. La obra más hermosa es, como ya hemos indicado, la que representa al pintor Bayeu sentado, con el pincel en la diestra (fig. 90). Documentos recientemente hallados prueban que este cuadro fué pintado por Goya en 1796, después de la muerte de Bayeu, probablemente para la familia del difunto. Tiene cierto interés la comparación de este retrato con un autorretrato de Bayeu en sus últimos años, obra esta última muy poco conocida (figura 307). Yo considero probable que, aunque Goya recordara perfectamente los rasgos de su cuñado, tuviera a la vista este retrato cuando creó la hermosa producción que se conserva en el Prado. También deben citarse en este lugar los dos retratos del amigo de Goya, Zapater, pintados en los años 1790 y 1797, en los cuales se refleja de un modo manifiesto la gran evolución efectuada por Goya en estos siete años (figs. 72 y 100). El género de intimidad que respiran ambos cuadros es muy diferente en los dos; las indecisiones han dejado de existir. En el cuadro de 1797 no se observa ya aquella timidez que caracteriza al retrato de 1790, y podría decirse que todo se ha hecho más viril y substancioso. El arte descriptivo del hombre ha alcanzado una extraordinaria madurez. Al final de este decenio precisa situar el retrato del fabricante de paños D. Tomás Pérez Estala (fig. 99), segoviano, muy amigo de Goya (obra que actualmente se encuentra en la Kunsthalle de Hamburgo). Recientemente ha aparecido en Madrid un segundo ejemplar de mayor robustez pictórica, en el cual difícilmente puede decirse si se trata de un boceto o, lo que es más probable, de una réplica. Afín de éste es el retrato de D. Ramón Posada y Soto, que seguramente fué pintado en época anterior, a principios del último decenio del siglo. Loga quiso atribuir el retrato de Estala a los primeros años del siglo XIX, cosa que a mí me parece totalmente imposible. El retrato de Urquijo, en la Academia de la Historia, en Madrid, recuerda, por la estructura algo virtuosa del elemento material,

al retrato de Bayeu, reproducido por nosotros (fig. 310). Intimamente relacionado con éste está el retrato del geógrafo o cartógrafo Machuca (nuestro núm. 333). Sumamente lindos son los dos retratos de cuerpo entero de dos niños de la casa Soria, que actualmente son propiedad del barón Rotschild, en Ferrières. El retrato de Félix Colón de Larriategui (fig. 92) tiene interés por la circunstancia de haber sido seguramente el primero que Goya pintó después de su enfermedad. Probablemente antes de ésta, hacia 1792, pintó el maravilloso cuadro del esposo de la duquesa de Alba, que se caracteriza por su ejecución especialmente cuidadosa (fig. 89). Los retratos de la duquesa de Alba se inician con uno de medio cuerpo, que en algunos aspectos es tan flojo que casi suscita la duda de si realmente se trata de un original de Goya. El famoso retrato de cuerpo entero, con un perrillo, pintado en el año 1795 y actualmente en el palacio de Liria, no lo considero como uno de los más afortunados (fig. 110). Yo encuentro en él una cierta rigidez e indecisión. El porte de la Duquesa, que con el dedo señala la inscripción anotada en la arena, suscita la idea de una oculta altivez. Mucho más encantador es el retrato, pintado dos años más tarde, en que la Duquesa aparece con mantilla negra, en traje de maja, con corpiño amarillo (fig. 113). También aquí se aprecia un movimiento de la mano hacia la inscripción, pero en este cuadro la indicación es infinitamente más afortunada. El carácter caprichoso y semi-enigmático de esta mujer, la flexibilidad, elegancia y continente genuinamente españoles de la Duquesa están insuperablemente caracterizados en todos los aspectos, desde la cabeza hasta la posición de los pies.

En los retratos del último decenio del siglo sorprende Goya, en general, por la creciente simplificación de las producciones; por esta causa producen un efecto más extraño las excepciones, como son las representadas por los retratos de la duquesa de Alba. Compárese con tales obras el de la marquesa de las Mercedes, propiedad particular (fig. 109), de la que el Museo del Louvre posee una pequeña réplica, del año 1799. Esta misma frescura y naturalidad caracterizan de un modo especialísimo el retrato del matador de toros Pedro Romero, de cuya obra poseemos varias copias, así como el notable retrato de busto del torero Costillares, en la colección Lázaro, que también descuella por la riqueza de su colorido, dotado, en este aspecto, de la esplendidez de las obras del rococó. Sumamente interesante es la cabeza de este torero, en la colección Taft. El retrato de mujer más hermoso es el de la marquesa de la Solana, pintado en 1794 o en la primera mitad de 1795 (figura 114). Esta obra no acentúa el elemento "español", ni representa la mujer que servía de cifra y compendio por su elegancia a la duquesa de Alba y a la marquesa de las Mercedes, y que Goya supo eternizar tan primorosamente con sus retratos de majas, sino que esta producción representa una naturaleza absolutamente femenina, profundamente recatada, que no deja traslucir al exterior sus pensamientos y sus pasiones. Esta misma clase de concentración está expresada con genial sencillez en el movimiento de la Marquesa.

Precisa citar en este lugar el retrato de la esposa de Goya, que figura en el Museo del Prado (fig. 123). Mientras que Loga no se decide de un modo definitivo acerca de la época de esta obra, Beruete ha querido referirla a una fecha posterior, aproximadamente hacia 1810. Yo estimo que esta data es insostenible en absoluto, por distintas razones. De una parte, esta mujer apenas si representa más de cuarenta años (antes bien podrían descontarse algunos en razón a los numerosos embarazos que tuvo desde el año 1776 esta madre de veinte hijos), aparte de que en este mismo sentido se pronuncia el vestido, el cual revela que el retrato hubo de ser pintado más bien en el último decenio del siglo XVIII que después de 1800; la mayor facilidad y soltura se explica por la circunstancia de que el Artista podía trabajar en esta obra con entera libertad. Comparando este cuadro con el retrato dibujado que lleva la fecha de 1805 (Madrid, marqués de Casa Torres), desaparece toda duda y se justifica la afirmación de que el cuadro del Prado debió ser ejecutado bastantes años antes.

Todavía existe otra obra, sumamente estimada, en la que los datos cronológicos aducidos hasta el presente no me parecen totalmente satisfactorios. Trátase de un retrato de cuerpo entero y tamaño natural de una mujer bastante hermosa que, al parecer, estaba íntimamente relacionada con Goya (el "Ama de llaves", como se la ha designado con acertada expresión), doña Joaquina Candado, pintada por Goya durante la breve estancia del Artista en Valencia, en el verano de 1790. Este gran cuadro figura actualmente en el Museo de Valencia; una pequeña réplica o estudio previo se encontraba en la colección de Gans, en Francfort d. M. (fig. 164). Ciertamente que su técnica recuerda en cierto modo al retrato de Bayeu pintado en 1786; pero no sólo en su conjunto, sino también por la indumentaria y el peinado, supongo que el cuadro pertenece a una época posterior (prescindiendo de que, durante su breve estancia en Valencia, Goya no pudo pintar tantas obras como pretenden todos sus biógrafos). Viñaza es, entre los que yo conozco, el único crítico que ha atribuído a este cuadro una fecha exacta, situándola en los primeros años del siglo XIX.

La famosa actriz María del Rosario Fernández, conocida con la denominación de "la Tirana", cuya personalidad es ya conocida para el lector, fué retratada por el Maestro primeramente en 1794, cuando la actriz se hallaba en el pináculo de su fama como artista predilecta de la escena madrileña. Cinco años más tarde pintó Goya nuevamente a la artista en el retrato de cuerpo entero que posee la Academia de Madrid. Las dos producciones difieren extraordinariamente una de otra. El retrato de 1794 fué pintado con tonalidades delicadas, y tiene un mayor carácter de intimidad; su conjunto está más en armonía con las primitivas obras de Goya y posee ciertos caracteres que lo ligan a la antigua tradición. El otro, por el contrario, es en todos los aspectos uno de los trabajos más arrogantes del Artista, y acaso

sea el primer retrato representativo de mujer de toda la pintura moderna europea, obra magnífica y llena de melancolía, a un mismo tiempo, en su colorido (figs. 120 y 122).

La fecha de 1799, que puede observarse en el retrato, no parece ser la originaria, pero en todo caso está inscrita por un inteligente. Beruete, que no tuvo en cuenta esta signatura, situaba este cuadro con gran exactitud en la época de 1798, pues en el aspecto técnico revela una sorprendente afinidad con las pinturas de San Antonio de la Florida. El retrato de otra actriz, Rita Molinos, pertenece sin duda a una época inmediata a 1800, pues esta obra, que últimamente se hallaba en la colección de Sir William van Horne, en Montreal, presenta grandes afinidades de orden técnico con el gran retrato de la familia de Carlos IV, pero especialmente con la "María Luisa" de la Pinacoteca de Munich. En mi opinión, no solamente se trata de uno de sus más afortunados retratos, sino de una de las más inspiradas creaciones de Goya.

Finalmente, hemos de ocuparnos todavía de un grupo de retratos femeninos que, a juzgar por su indumentaria, debieron ser pintados hacia 1800. El más hermoso de todos es el de una mujer desconocida, que se ha hecho famosa bajo la denominación de "La librera de la calle de Carretas". Mucha afinidad con este retrato tiene el de cuerpo entero que representa a la nuera de Goya (fig. 151), que indudablemente fué pintado para servir de pareja al retrato de su esposo, posteriormente designado el "Hombre gris". Sorprende la repetición, con ciertas diferencias respecto a la libertad técnica, del perrillo en las "Majas de paseo", entonado con un fondo gris-plata. El retrato de una dama desconocida, en el Louvre (fig. 174), por su ejecución pictórica y por el procedimiento de tratar la carnación, es obra que se diferencia esencialmente de aquellas otras del período gris-plata que fueron pintadas hacia el año 1795.

En los retratos masculinos pintados a finales del último decenio del siglo XVIII sorprende, todavía más que en ciertos retratos de mujeres pintados por Goya, de los cuales nos ocuparemos más adelante, un cierto parentesco externo con los retratos ingleses. No se trata, naturalmente, de la semejanza puramente pictórica de lo que flota en torno del arte de la caracterización, sino de la composición del retrato. Esta "nota inglesa" no sólo se encuentra de un modo transitorio, sino que puede apreciarse en toda una serie de obras pintadas hacia 1800, y de las que, naturalmente, nos ocuparemos a continuación. Muy pronto se atribuyó a Goya esta relación con el arte inglés, y hasta parece ser que el Artista pretendió realizar un viaje a Inglaterra. De este modo se comprende que Goya dirigiera a Zapater una carta jocosa fechada por broma en Londres. Con su gran interés por el arte moderno en su conjunto y especialmente por el arte gráfico, Goya debió estudiar mucho en los grabados ingleses. Pero, por otra parte, su nueva concepción como retratista fué también inspirada en cierto modo por el italiano Pompeyo Battoni, cuyas

obras eran asimismo muy estimadas en Inglaterra. Este artista pintó un gran número de personajes ingleses, y de él Goya pudo admirar en Madrid algunos trabajos característicos, como los dos retratos de 1778, que actualmente figuran en el Prado.

Si, por una parte, la marquesa de Ponteños recuerda algo a "Lady Sheffield", de Gainsborough, y el retrato de Joaquina Candado, a "Mrs. Robinson", del mismo artista, en la colección Wallace, por otro lado ciertos estudios de Goya y algunos de sus retratos de medio cuerpo traen a nuestra memoria obras como el "Garrik", de Gainsborough, y la "Countess Spencer", de Reynolds. Entre las figuras de medio cuerpo pintadas por Goya figura la de su amigo Meléndez Valdés — de la que existen diversos ejemplares — pintada en el año 1877 como la más inglesa de todas, pues en ésta incluso las pinceladas recuerdan el procedimiento de los maestros ingleses (fig. 125). A continuación precisa mencionar el retrato extraordinariamente atrayente de su amigo Jovellanos, del año 1798, que de un modo verdaderamente feliz asocia las notas íntima y representativa. Mucha afinidad con este trabajo tiene el retrato del ministro Saavedra. En este mismo año fué pintado el retrato del Capitán general Urrutia (fig. 130), por encargo del duque de Osuna, obra que inicia la serie de los nueve retratos militares pintados por Goya. También en este cuadro puede apreciarse una cierta influencia inglesa. Precisa citar, además, en este apartado, los retratos de tamaño natural y cuerpo entero del esposo de la duquesa de Alba (fig. 156), así como el retrato de una de las parientes de la casa Villafranca, la marquesa de Lazán.

Procede del año 1798 un importante retrato que destaca considerablemente del grupo constituido por los demás : el del embajador francés Guillemardet, en el Louvre (fig. 118). Este antiguo médico rural, destinado a asistir al rey borbónico, fué durante breve lapso de tiempo embajador del Directorio en la España de los Borbones. La pretendida tendencia de Goya a demostrar a los retratistas franceses de su época que era capaz de crear obras tan importantes como las suyas, es un hecho perfectamente probable; pero también es posible que Goya correspondiera gustoso al deseo del inteligente autor del encargo (destinado a ser más tarde padrino bautismal del genial admirador de Goya, Delacroix), que quería ser retratado seguramente de un modo determinado. Existen en Versalles algunos retratos de Gauffier ejecutados en aquellos años, que, por el continente de sus figuras, revelan una gran semejanza externa con este retrato de Goya. También los retratos de Proudhon, como el de M. Etienne Renoir de François, pintado en 1795, y ante todo el de M. Viardot (París, Gimpel y Wildenstein), recuerdan de un modo muy intenso el retrato de Guillemardet.

El retrato del Dr. Perral (o Peyral), que actualmente figura en la National-Gallery, de Londres, muestra, por el contrario, un procedimiento completamente distinto respecto a la elaboración del gris-plata. Como una

continuación de los retratos de la real pareja en 1799, figuran en cierto sentido los retratos de cuerpo entero y en pie del Arzobispo Company, de Valencia, y del Cardenal Arzobispo de Borbón, del cual poseemos dos ejemplares (Prado y colección del marqués de Casa Torres) (fig. 194). La perfección clásica de este grupo de retratos culmina en el del canónigo Lorente (fig. 192).

Al tratar del retrato de la familia de Carlos IV, se afirmó que el Artista había pintado poco tiempo antes a la esposa de Godoy. Este retrato de la condesa de Chinchón, hermana del cardenal recientemente nombrado, supera, a mi juicio, con mucha ventaja a todos los retratos femeninos ingleses de aquel tiempo y de este carácter, tanto en calidad artística, en general, como en la característica asociación de riqueza y sencillez, de profundidad artística y de encanto. La pintura es delicada, flúida, y, sin embargo, absolutamente viril. Podría decirse que en ella — para establecer una comparación con pintores más modernos — se asociaban en cierto modo las maneras de Manet y Renoir. La gravedad de la mujer está apuntada con una gran delicadeza. En la carta anteriormente citada, de 22 de abril de 1800, la Reina se expresa de un modo extraordinariamente libre, diciendo: "Nosotros nos alegraríamos de que ella se hiciera retratar y de que Goya pudiera ejecutar allí nuestro trabajo, hallando la mayor semejanza posible. Mejor será que Goya pinte allí, porque de esta manera estaremos libres de incomodidades. Si esto no puede ser, que venga aunque su venida será para nosotros muy desagradable." Godoy fué retratado por Goya en diferentes ocasiones. No es muy afortunado aquel lienzo que representa al favorito de la Reina como propulsor de la enseñanza (figura 138). Ha desaparecido el boceto, así como el cuadro definitivo del retrato ecuestre pintado en el verano de 1800. El gran retrato de Godoy, que se conserva en la Academia de Madrid, fué pintado seguramente poco después de la terminación de la guerra de Orange como lo demuestran la bandera portuguesa y la Orden del Santo Cristo que lleva Godoy (fig. 166). El retrato, nuevo en su composición, es una prueba más de que Goya ponía un gran empeño en no ser ni excesivamente esquemático ni lánguidamente representativo. Fué una idea afortunada del Artista la de representar al generalísimo haciéndose leer un despacho, acompañado de sus ayudantes, con el caballo y los soldados al fondo.

El retrato, incluso en sus caracteres internos, aparece ya como una obra del siglo XIX que comienza; es, además, en el orden artístico, la creación de una nueva época cuyo carácter había de influir en la actividad pictórica de Goya de un modo tan decisivo.

* * *

A principios del año 1794 comunicó Goya a Yriarte, como ya hemos indicado, que había pintado algunos cuadros de gabinete, de género muy espe-

cial. Según la misma expresión de Goya, logró el Artista "hacer observación, puesto que las obras cuando son encargadas no ofrecen ocasión alguna para ello y el capricho y la intención no tienen espacio en que desarrollarse". No es todavía seguro si al hablar Goya de estos cuadros característicos se refiere a los cinco famosos trabajos de la Academia de Madrid que representan una corrida de toros, un manicomio, un tribunal de la Inquisición, una escena de carnaval y una procesión de flagelantes. En otra carta que hace referencia a una composición terminada a principios de 1794, se cita el "Corral de locos", pero en el cuadro de Madrid no se distingue la lucha entre los locos y el vigilante a que hace relación Goya, como motivo. Como él observa en la misma carta, tuvo ocasión de asistir en Zaragoza a una escena de esta índole. Acaso el cuadro con la correspondiente escena en la casa de locos es el que nosotros señalamos con el núm. 695, que sólo conozco por una reproducción y que es absolutamente idéntico al manicomio citado. En todo caso, los cuadros de la Academia corresponden a aquel nuevo género de pintura característica de Goya, y acaso fueron creados en una época algo posterior.

¿Cómo deben entenderse las palabras de Goya cuando manifiesta que quiere "hacer observación"? No puede existir duda alguna de que en el Artista, durante su grave enfermedad, se operó una transformación interna radicalísima. Liberado de la producción en la capital, donde Goya tenía que subordinar en muchas ocasiones el nivel artístico de las obras a los deseos y apreciaciones de la persona que hacía el encargo, y donde el Artista sólo había podido efectuar hasta entonces una especie de evolución, una prosecución de las ideas artísticas pasadas, y solamente de un modo excepcional había logrado romper con la tradición, el Goya de los años siguientes a la enfermedad ha llegado a una fundamental revisión de sus concepciones artísticas. En lugar de la evolución surge la revolución en el sentido de operarse una cierta ruptura con lo que el mismo Artista ha sentido y acentuado hasta aquel entonces. Sin consideraciones a nada ni a nadie, y siendo todavía más libre que podía serlo en los encargos de la casa de Osuna, Goya pinta ahora los objetos y representaciones que le afectan íntimamente; el reducirlos a realidad responde a una necesidad interior, y así pinta en aquel "estilo libre" que conscientemente quiere romper con el anterior, con el estilo del siglo XVIII. Sería, sin embargo, totalmente inexacto pensar que estos cuadros hechos "sobre observación" hayan de considerarse sin más motivo como naturalistas e impresionistas. Ciertamente se emplean en ellos observaciones de la naturaleza, pero tanto en la composición como en la manera de reproducir las formas y en el procedimiento pictórico campea en estos cuadros el elemento expresionista lo mismo que el impresionista. Véase a este respecto la "Escena de carnaval", que seguramente hubo de producirse con anterioridad a 1810. Pero también la "Casa de locos" es algo muy diferente de un fragmento de naturaleza tratado a la manera impresionista. La "Escena de flagelantes" constituye una creación en la

cual la imaginación del Artista debió desempeñar un papel decisivo por la circunstancia de que tales procesiones estaban prohibidas desde 1777.

La clave característica que nos explica el sentido de la "observación" de Goya, se nos ofrece en un pasaje del prefacio inédito que Goya quería colocar a la cabeza de sus "Caprichos", y acerca del cual nos ocuparemos todavía más adelante con mayor detenimiento. La nueva actividad pictórica de Goya está íntimamente asociada a su nueva actuación como dibujante. En aquel prólogo defiende Goya a los artistas "que se alejan completamente de la naturaleza y expresan formas o movimientos que hasta el presente solamente han estado en la imaginación". En cambio, se pronuncia con la mayor aspereza contra la actuación de los "copistas esclavos de la naturaleza".

Goya tuvo la energía suficiente para renunciar a todas las fórmulas artísticas usadas hasta entonces, para crearse lentamente una nueva forma de expresión y una propia concepción del universo. Los nuevos cuadros son, a su manera, otros tantos "Caprichos", como los nuevos grabados a que Goya aplicó de modo expreso esta denominación. En efecto, la palabra "capricho" significa etimológicamente lo rápido e inesperado. Ceán Bermúdez en una ocasión posterior, al celebrar el cuadro de Goya en el altar de Sevilla, con las Santas Justa y Rufina, caracterizó todavía el nuevo arte del Maestro con mayor precisión, afirmando que se trataba de la creación de nuevas ideas, así como del empleo novísimo, genial, inesperado y extraordinario de aquellas otras que hasta entonces habían sido objeto de general aceptación.

Como ya hemos indicado, parece discutible que los cinco cuadros de la Academia de Madrid sean absolutamente idénticos a los citados por Goya en 1794. Especialmente estaría indicado señalar a la "Escena de carnaval" una fecha posterior y situar algunos de los cuadros restantes en una época inmediata a 1810. Pero ya hemos visto que Goya, en más de una obra, se adelanta a su propia evolución general, y así bien puede ser que algunos de los cuadros de la Academia procedan del último decenio del siglo XVIII. Pero se deberá proceder con mucha cautela al datarlos demasiado pronto si se les compara con aquellos "Caprichos" que Goya pintó, como es sabido, en los años 1795 y 1798. Son éstas las dos escenas, probablemente de la casa de Alba, de las cuales una representa a la Duquesa disputando con su dueña, mientras que la otra muestra a esta sirvienta, de cuya cola penden una negrita y el pequeño Luis Berganza (figs. 106 y 107). En unión con estas composiciones, fechadas en 1795, figuran también, al parecer, la famosa y espléndida "Conversación galante", aquel paseo de una pareja (en casa del marqués de la Romana), en la que la leyenda ve representados a Goya y a la duquesa de Alba (fig. 108). La dama bien podía ser la Duquesa, pero el caballero no guarda relación alguna con los rasgos de Goya. El hombre de esta composición es mucho más joven y de rostro totalmente distinto del de nuestro Artista.

En 1798 pintó Goya para la "Alameda" del duque de Osuna seis escenas de brujas, de las cuales, propiamente hablando, sólo son tales cuatro de ellas, mientras que las otras dos representan escenas de fantasmas: "D. Juan y el espíritu del Comendador" y una escena de la comedia "El hechizado por fuerza", en la que el protagonista, D. Claudio, vive una tragicómica aventura de aparecidos. Goya ha enriquecido la "mise en scène", puesto que la lámpara que debía estar sobre la mesa y que representa la vida de D. Claudio, está sostenida, en la composición, por un demonio con figura de macho cabrío. Junto a los nueve trabajos citados, del final del último decenio del siglo XVIII, mencionaremos todavía el número 621, los "Comediantes" (fig. 154).

En estos "caprichos", que seguramente pueden atribuirse a dicho decenio, a pesar de la novedad en la composición y en las formas aparece todavía en más de una ocasión una fórmula perteneciente a la antigua forma de expresión del Artista. No es fácil precisar si esta circunstancia se debe a que las pinturas eran hechas de encargo. Tomándolo desde un punto de vista puramente representativo, Goya no ha creado en la escenas de brujas materias agradables a los ojos de quien le hizo el encargo, puesto que dichas composiciones exigen una comprensión especial del elemento puramente artístico. Las brujas han llevado los cuerpos de los niños hasta la cima de un monte; una de ellas es portadora de una pértiga en la que están atravesados varios fetos, como si se tratara de pajarillos asados. Si se comparan las escenas pintadas para el duque de Osuna con las efectuadas para la Academia, se aprecia una relativa minuciosidad y, hasta si quiere, un mayor amaneramiento.

Antes de que nos ocupemos de las obras que guardan íntima relación con los cuadros de la Academia, debemos exaltar la producción pictórica de Goya en orden a la composición, al terminar el último decenio del siglo XVIII. Tal es la pintura de la pequeña iglesia de San Antonio de la Florida, situada a las puertas de Madrid, obra efectuada por el Artista desde el 15 de junio hasta fin de octubre de 1798. La composición principal que decora la media cúpula nos muestra uno de los milagros de San Antonio: la resurrección de un muerto para que descubra el nombre de su asesino, pues la multitud pretende condenar a un inocente. Las pechinas, la bóveda de ingreso, los arcos de las capillas y los lunetos de las ventanas están ornamentados con figuras de ángeles (figs. 143 y ss.).

En esta ermita, que era visitada principalmente por gente de los arrabales, en los cuales habitaban las clases bajas, Goya se ha expresado de un modo tan popular que apenas puede imaginarse una manifestación más característica. Asisten a la escena del milagro hombres y niños, cuyos modelos debieron ser tomados por Goya en los barrios antedichos. La escena se desarrolla con absoluta libertad. No todos sus componentes toman parte directa en la escena del milagro. Trátase en cierto modo de una aglomeración popular, en la cual el interés va ganando espacio de minuto en minuto. Los

jóvenes se agrupan, como es natural, en la parte anterior, y los niños trepan por la pintada balaustrada, avanzando hasta muy cerca del Santo, para no perder ni un solo detalle de la escena.

Siempre se ha puesto de relieve el extraordinario carácter mundano de dicha pintura religiosa. Esta opinión es ciertamente exacta tanto en general como en sus detalles, y en este mismo sentido se aprecia dicho carácter al observar las grandes figuras de ángeles que decoran la iglesia. No nos sorprende el hecho de que para pintar estos celestiales seres Goya se procurara como modelos ciertas mujeres de Madrid que en ningún modo se caracterizaban por poseer una bondad angelical, puesto que no era la primera vez que esto sucedía en la historia de la pintura, y, por otra parte, difícilmente hubieran encajado en el conjunto otras figuras con más precisión que aquéllas.

Esta composición de Goya tiene un carácter extraordinariamente original. La intensa acentuación del elemento popular, la manera de destacar la indumentaria madrileña y el arte con que está extendido sobre la balaustrada un gran mantón, son rasgos netamente españoles. Pero ni en su carácter mundano ni, ante todo, en su estructura artística carece de precedentes esta obra. Toda la pintura religiosa del siglo XVIII se inclina manifiestamente hacia una pronunciada mundanidad. La creación de Goya, llevada a cabo a fines del siglo XVIII, se limita a sacar las últimas consecuencias de esta concepción. Beruete, que acentúa de un modo muy señalado la originalidad de esta composición, ha apreciado una influencia de la obra de Mantegna sobre la creación que nos ocupa. A mí me parece incuestionable que en la decoración de esta bóveda Goya ha recordado aquellas pinturas característicamente imaginarias y decorativas que se producían desde los tiempos de Mantegna, especialmente por los italianos del norte, y que hallan una expresión muy saliente en las obras de Correggio, en Parma. Seguramente se trata en esta ocasión de ciertas reminiscencias de la estancia de Goya en dicha ciudad. Acaso el Maestro hizo por aquel tiempo algún dibujo de las pinturas de Correggio en la Catedral. La idea de la agrupación del público tras de la balaustrada, la sencillez del paisaje y la distribución de los ángeles no me parecen perfectamente claras si se prescinde de las relaciones de esta composición con las producciones de Parma.

Junto a esta obra aparece la primera composición de las "Manolas en el balcón", que fué propiedad del duque de Marchena (idéntica al ejemplar de la colección del barón Edmond de Rothschild, en París?) (figura 148). En San Antonio encontramos ya un grupo de mujeres que, apoyándose en la balaustrada, conversan entre sí. Goya trató posteriormente en dos ocasiones el motivo de las "Manolas en el balcón". Nada tan interesante como comparar una con otra estas tres variantes. Es incomprensible cómo los biógrafos han considerado estos tres cuadros como muy poco diferentes entre sí, afirmando que todos ellos fueron pintados poco tiempo después de 1800 o bien después de 1815. El segundo ejemplar fué pintado seguramente algunos años

más tarde. Creo oportuno señalar una fecha posterior en diez años, es decir, la de 1810, al cuadro que se encuentra en la colección Havemeyer, de Nueva York (fig. 241); el tercer ejemplar, que actualmente se encuentra en una colección particular de París, fué pintado después de 1815. Considerados desde un punto de vista puramente técnico, distínguense los diversos ejemplares de un modo esencial, y otro tanto puede decirse de la estructura del contenido: la expresión es cada vez más consciente y decidida. Las dos mujeres del primer ejemplar son todavía hermanas de las figuras que encontramos en los "Caprichos", pero parecen algo más tímidas, infantiles y retraídas. En el segundo ejemplar (en el que ya se observa la técnica de la espátula), el coqueteo es mucho más consciente, y en el último ejemplar se trata de dos mujeres refinadas que conocen el mundo y calculan con la mayor precisión todos los efectos, mujeres que pertenecen a la clásica serie de la "Celestina" y de la "Lozana andaluza".

Con esto nos hemos adelantado en cierto modo al proceso evolutivo, y tenemos que retroceder a la serie de las composiciones de figuras pequeñas. Ya hemos dicho anteriormente que es sumamente difícil fijar la serie cronológica exacta de estos cuadros. La "Corrida de toros", de la Academia de Madrid, muestra en los grupos de primer término cierto parentesco con las figuras de algunas planchas de los "Caprichos". Seguramente es más antigua que esta obra, y según todas probabilidades fué creada en el año 80, toda una serie de escenas toreras pintadas sobre hojalata, que han merecido los más rigurosos juicios de la crítica. Esta serie, que posee el marqués de la Torre (figs. 32 y ss.), no la he encontrado citada en ninguna parte; por el contrario, la "Muerte del picador" está aceptada por todos y, sin embargo, perteneció originariamente a esta misma serie. Yo no puedo atribuir a estos cuadros otro autor que Goya. Produce una impresión muy extraña en algunos de ellos la desproporción existente entre algunas de las figuras de primer término y las restantes. Esta circunstancia se explica fácilmente por el deseo del Artista de ofrecer una perspectiva tan amplia como fuera posible. Las producciones son todas ellas de una gran vivacidad, aun cuando no posean aquella flexibilidad posterior que tan magistralmente se expresa en el cuadro de la Academia. El soberano conocimiento de la materia se manifiesta aquí en forma bien patente; estas obras nos interesan, como las manifestaciones primitivas de las distintas fases de la corrida, de Goya, tanto por razones artísticas como por motivos de índole cultural. Sería sorprendente que este entusiasta admirador del espectáculo nacional no hubiera creado antes del cuadro de la Academia otras composiciones del mismo género que las primitivas, y ya citadas, del "Toro huído" y la "Novillada" de los cartones de tapices. Posterior a la "Corrida de toros", de la Academia de Madrid, y muy semejante en la técnica a las "Manolas en el balcón", de la colección Havemeyer, es la "Corrida en plaza partida" — obra que, al parecer, no está totalmente terminada — que figura en el Metro-

politan Museum de Nueva York. Este cuadro debió ser pintado hacia 1810. Si se acepta esta fecha, se ve inmediatamente que el cuadro de Madrid no puede ser anterior en quince años, sino que hubo de ser pintado en época muy cercana a la composición de Nueva York.

La representación de la "Laboriosidad" en figura de dos hilanderas, tal como Goya la pintó en 1797 para la decoración del palacio de Godoy, suscita la idea de que su obra capital, en el grupo que ahora nos ocupa, hubo de ser producida igualmente en dicho año. La representación de las "Hilanderas", llevada a cabo con valores delicados y grises, nos revela en qué forma se había emancipado Goya de su predecesor Velázquez (fig. 207). La obra es, sin embargo, de una pincelada tan delicada y desenvuelta, de una decisión tan despreocupada por lo externo, que precisa datarla con toda verosimilitud hacia 1810.

De un modo análogo presentan un tono de un fino gris-plata las composiciones del "Interior de una prisión", en el Bowes-Museum, en Barnard Castle, así como las dos creaciones casi análogas de la "Casa de locos", siendo el ejemplar de la colección Beruete de una concepción artística más elevada que el otro, el ya citado cuadro de la Academia de Madrid. Con la composición anteriormente citada de los "Comediantes" se enlazan igualmente otros tres caprichos que representan una "Inundación", o más bien un "Naufragio", un "Incendio" (fig. 153) y el asalto a una diligencia. Comparando esta escena de bandidos últimamente citada con la composición del mismo motivo en la serie de la "Alameda", se observa el cambio radical que la concepción artística de Goya había realizado en esta época.

* * *

Los retratos que Goya creó en el primer decenio del siglo XIX son todos ellos de la misma elevada cualidad. La pintura es fácil; en los retratos masculinos se aprecia ante todo una ejecución más enérgica y pastosa, en lugar de la vaporosa delicadeza que se observaba en los retratos masculinos de fines del siglo XVIII. Aproximadamente en el año 1808 se inicia una tendencia hacia los tonos ligeramente gris-negrucos en las carnaciones, con lo cual se logra que los magníficos paños contrasten de una extraña manera. Entre las más artísticas producciones figuran el retrato del cantor Mocarfe, propiedad de Mr. A. Huntington, pintado en 1806 (fig. 182), y el del actor Máiquez, en el Prado (fig. 180), del cual existe otro ejemplar "más acabado", pero no tan encantador en su ejecución, en la colección del marqués de Casa Torres (fig. 179).

Beruete ha observado que Goya escogía con preferencia para sus retratos militares un cielo entinieblado, para conseguir de este modo que en el cuadro figuraran ciertos tonos característicamente negruzcos. Ciertamente que esto mismo se aprecia ya en retratos tales como el del general Urrutia y el de Godoy, pero posteriormente observamos otro tanto en retratos de paisanos.

Ya hemos hecho mención del gran retrato de Godoy que posee la Academia madrileña. Acaso pueda situarse en una época algo anterior el retrato del político y dibujante D. Evaristo Pérez de Castro, que figura en el Louvre (fig. 160). Respiran ya el ambiente de una nueva época el retrato de Isidro González, del año 1801 (fig. 157), y el de la dibujante Lola Jiménez (fig. 158). Frente a estos cuadros nos parece hallarnos ante personas muy distintas de las que figuran en los retratos de los últimos años del siglo XVIII. Este carácter humano, esta nueva y libre seguridad, esta fluidez, tan distante del carácter abandonado de los hombres del siglo XVIII, parece haberse comunicado también a la pintura misma. Todavía hubieron de transcurrir varios años hasta que Goya volviera a crear algo de tan elevada importancia, por muy valiosos que sean también, como ya hemos dicho, todos sus cuadros de esta época.

En 1803 pintó Goya los retratos de tamaño natural del conde y de la condesa de Fernán Núñez; el de la Condesa (fig. 163) no es del todo satisfactorio, aun cuando en ciertos aspectos conserve las características del presunto retrato de Candado, en el Museo de Valencia; por el contrario, el del Conde, con sombrero de tres picos y con su capa verde obscura, es extraordinariamente afortunado y acaso sea la obra que mejor representa esta época de Goya (fig. 177). Exteriormente considerado, y a pesar de que en el retrato conserva un carácter español, suscita levemente el recuerdo de las composiciones inglesas, hecho que tampoco Beruete ha puesto en duda; sin embargo, esto puede afirmarse con más razón del retrato de tamaño natural del marqués de San Adrián, de inolvidable recuerdo por el color anaranjado del calzón. Considero como bastante probable que Goya conociera a fondo los grabados de retratos ingleses por conducto de su amigo el grabador Rafael Esteve, que poco antes de 1803 había regresado del extranjero. En 1804 creó Goya un retrato especialmente simbólico de la esposa del XII marqués de Villafranca, D.^a María Tomasa de Palafox, aficionada a la pintura, que en esta composición se halla sentada en un sillón, con los pies hundidos en cómodos cojines, posando ante el caballete (fig. 162).

Hacia el año 1805 pintó Goya una serie de encantadores retratos femeninos que por razones externas revelan ya su conexión respecto a la época en que fueron concebidos, por la circunstancia de que las damas, siguiendo la moda de aquellos años, llevan un pequeño aderezo de flores prendido en el cabello. También está fechado en 1805 el gran retrato de la marquesa de Santa Cruz, que representa a la noble joven, en cierto modo como un Apolo femenino, con una lira en la mano, vestida de blanco y acostada sobre un rojo lecho (figura 165). Beruete pretendía que esta obra recordaba a la famosa "Venus del espejo", de Velázquez, que Goya pudo admirar en casa de la duquesa de Alba y posteriormente en el palacio de Godoy, pero más bien podría designarse esta obra como la "Madame Récamier", de Goya. La pintura de tan interesante

obra presenta igualmente la fluidez de una acuarela, con su carnación tersa semejante a la que podemos apreciar en las grandes composiciones de aquel tiempo. En cierto modo podemos considerar como equivalente femenino del retrato de Mocarte el de la joven condesa de Haro (fig. 172). Menos encantadores son los cuadros, pintados en 1805, de Leonor Valdés de Barruso y de su hija. Algunas de estas composiciones femeninas guardan cierta relación de dependencia, en cuanto al procedimiento técnico, con las creaciones de 1800. Así sucede con el famoso retrato de D.^a Isabel Cobos de Porcel, en la National Gallery, de Londres (fig. 181), que sin duda alguna responde al concepto genuino de la mujer española, idea que ha padecido un poco por las numerosas adulteraciones de que ha sido objeto, del mismo modo que sucede con la genial postura de muchos de los retratos de Van Dyck. De mayor delicadeza es el retrato de busto de Antonia Zárate, en la colección Havemeyer, de Nueva York, con sus grandes ojos y sus abultados labios, con un aspecto sumamente encantador prestado por la pañoleta con el aderezo de la media luna (figura 184).

La raza aparece expresada de un modo muy distinto en el citado retrato de Londres, en el retrato de muchacha que figuró durante largo tiempo en la colección James Simon, de Berlín (figs. 175 y 178). Con toda su simplicidad produce una impresión mucho más intensa e imperecedera en el orden artístico que la obra de la National Gallery, y coincido con Beruete en afirmar que se trata de uno de los más incomparables y artísticos retratos femeninos creados por Goya. En el retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Tadeo Bravo de Rivero, pintado en el año 1806, torna Goya nuevamente con decisión a aquella tonalidad gris-plomo del cielo, como se aprecia en el retrato de A. Foraster, en el Museo de la Hispanic Society of America, de Nueva York, así como en el retrato ministerial del marqués de Caballero, pintado en 1807, que se encuentra en el Museo de Budapest. Esta obra constituye en cierto modo la transición a los magníficos y melancólicos retratos de uniforme del año 1808, así como el retrato de busto del conde de Teba (eternizado ya como ayudante en el gran retrato de Godoy), que figura en la colección Frick, sirve de transición entre el retrato de Godoy y los retratos de militares del año 1808 y de la época subsiguiente (fig. 167). Poco afortunado es el gran retrato ecuestre del general Palafox, defensor de Zaragoza, obra que se encuentra actualmente en el Prado (fig. 218), pintada en 1808, así como el retrato ecuestre de Fernando VII, en la Academia de Madrid, que constituye una genuina elaboración goyesca de los clásicos retratos ecuestres de Velázquez (fig. 217). El más hermoso retrato de militar es, sin duda alguna, el de Pantaleón Pérez de Nenin, pintado en el año 1808, en uniforme de húsar con azul, plata y rojo, sobre fondo negro-grisáceo (fig. 206). Esta combinación de los colores revela de un modo notorio la tendencia de Goya a dar muestra de una gran riqueza cromática, sin abandonar el tono velado.

En las composiciones de grandes figuras creadas por Goya hacia 1800, se deja notar en primer término una pronunciada tendencia del Artista hacia la pulimentada perfección; más que la fluidez de la pintura sorprende al observador una cierta dulzonería y frialdad en la composición. Ciertamente que estas palabras críticas son algo duras, pero el lector comprenderá pronto el sentido relativo que tienen: basta comparar los trabajos que nos ocupan con los de San Antonio de la Florida, por una parte, y por otra con las grandiosas creaciones posteriores a 1810.

A la cabeza del grupo antedicho figuran las dos famosas composiciones, seguramente terminadas antes de 1803, de las "Majas vestida y desnuda" (figs. 149 y 150). Godoy poseía ambas obras desde el año 1803; no puede afirmarse todavía que éstas fueran pintadas para él. Se ha pretendido que la mujer en ellas representada era la duquesa de Alba. Esto ha sido rechazado con energía por los críticos más modernos y especialmente por Beruete, pero yo no puedo sustraerme a la idea de que los cuadros pertenecieron acaso a la Duquesa, pues Godoy adquirió en 1802 diversos cuadros de la herencia de la amiga y protectora de Goya, fallecida en dicho año. Beruete tiene razón cuando observa que la cabeza de la persona representada en estos retratos no guarda relación alguna con los rasgos de la duquesa de Alba; por el contrario, el cuerpo de la modelo presenta grandes analogías con el de aquella mujer a la cual el Artista pintó un retrato de cuerpo entero con una guitarra al lado. Este retrato, característicamente titulado en época anterior "La querida de Goya", figura en la colección de Mrs. H. O. Havemeyer y está fechado en 1799. El manto de armiño revela claramente que esta dama era algo muy distinto de una maja o de una modistilla. A juzgar por los comentarios a ambas "Majas" en el libro de Beruete, creo estar en lo cierto al deducir que dicho autor considera como muy probable que estos cuadros fueran pintados hacia el año 1797. Ciertamente que la "Maja desnuda" fué pintada algún tiempo antes de la "Maja vestida". Esto se puede comprobar por el colorido y por la técnica que son muy distintos en ambos cuadros. La "Maja desnuda" pertenece aún al estilo de la época final del rococó, mientras el otro lienzo revela en la soltura de su técnica, en los colores y en el modelado al Goya revolucionario, iniciador de un arte nuevo. Esta "Venus desnuda sobre un lecho", como se denomina uno de los cuadros en el inventario de Godoy, ha suscitado desde un principio una gran admiración, puesto que se trata de una de las pocas representaciones femeninas de este género que nos han legado los grandes pintores españoles. Se han asociado a este lienzo toda clase de anécdotas; se ha pretendido que el cuadro de la "Maja vestida" servía en cierto modo para cubrir el de la "Desnuda", análogamente a lo que sucedía con las cubiertas de las tabaqueras ornamentadas con escenas galantes, en el siglo XVIII. No puede existir duda

alguna de que las dos composiciones representan una misma personalidad, que los cuadros constituyen pareja. Esta composición guarda cierta afinidad estilística con la primera factura de las "Majas en el balcón". Seguramente está relacionada con este mismo cuadro la composición de la vanidosa vieja que repite un motivo tratado por Goya en más de una ocasión en sus grabados, y del cual posee un estudio el marqués de la Torrecilla, en su colección de Madrid. Considero todavía aventurado afirmar que el gran cuadro del Museo de Lille (figura 243) constituye la pareja de la primera concepción de las "Majas en el balcón". El cuadro de Lille es muy afín, en orden a la evolución histórica, con la segunda variante, que actualmente se encuentra en América, y constituye en la actualidad el cuadro paralelo al tercero de la serie, el de las "Majas de paseo" (fig. 242), de que más adelante nos ocuparemos.

Las dos grandes composiciones alegóricas "La música" y "España y el Tiempo ante la Historia" (fig. 173), fueron creadas seguramente después de 1800 y asimismo antes que la "Alegoría de la ciudad de Madrid", por la que el Ayuntamiento de la Corte pagó 15,000 reales en 1810. En el gran medallón figuraba originariamente el retrato de José Bonaparte, constituyendo esta efigie el objeto capital de la pintura. En 1809 se solicitó un artista que pintara para el Ayuntamiento un retrato del nuevo Rey. Tadeo Bravo del Rivero, amigo de Goya, trasladó a éste el encargo y observó expresamente, en su informe de 27 de febrero de 1810, que Goya no podía retratar, del natural, al Rey ausente y que se había servido para esta finalidad de un grabado por vía de modelo. La ulterior historia tragicómica del cuadro refleja fielmente la situación política de España en aquellos años. Después de la batalla de Salamanca, en 1812, cuando Wellington entró por primera vez en Madrid, el retrato fué substituído por la palabra "Constitución"; pero cuando en noviembre del mismo año José Bonaparte volvió a ocupar su sitio en Madrid, el primer regidor se vió obligado a restablecer el cuadro en su primitivo estado. En 2 de enero de 1813, Goya informaba que la alegoría se encontraba de nuevo maravillosamente restaurada. Pero en mayo de 1813, cuando el gobierno de Bonaparte quedó definitivamente eliminado, se acordó nuevamente borrar la efigie, y Goya encomendó este trabajo a un alumno llamado Dionisio Gómez, de quien no tenemos ninguna otra noticia. La palabra "Constitución" apareció nuevamente en el medallón, símbolo que por cierto era muy poco del agrado del nuevo rey Fernando VII. Por segunda vez desapareció este término y en su lugar fué colocado un retrato del Rey que, sin embargo, no fué pintado por Goya, sino, según parece, por un pintor de mediana categoría. Vicente López pintó, en 1825, en el medallón un nuevo retrato de Fernando VII. No pararon aquí las desventuras de este cuadro. En 1841 se substituyó por tercera vez el retrato por la palabra "Constitución", y en 1872 la alegoría recibió la inscripción, todavía visible en la actualidad, de "Dos de Mayo" (en conmemoración del alzamiento contra los

franceses en 2 de mayo de 1808). Con esta ocasión se investigó detenidamente la pintura con la esperanza de encontrar acaso algo del retrato del rey José pintado por Goya. Pero era inútil despojar al cuadro de varias de sus capas de pintura: cada uno de los sucesivos pintores había raspado la pintura en el lugar correspondiente, de tal manera que nada quedaba ya del trabajo de Goya. Fué una fortuna que Goya en esta alegoría se limitara a constituir el medallón en objeto de sus genialidades. Si todo el cuadro hubiera estado dedicado a la representación de José Bonaparte, se hubiera perdido en absoluto. Frente a las composiciones alegóricas anteriormente citadas, se aprecia en esta que nos ocupa un arte algo más vigoroso, aun cuando la alegoría de la ciudad de Madrid no figure entre aquellas composiciones que han cimentado la fama del Maestro.

Mucho más deliciosas que estos trabajos son las pequeñas composiciones de Goya. No es fácil precisar cuáles de estos cuadros, a manera de caprichos, fueron producidos en el primer decenio del siglo XIX. Poseemos un simple dato aproximado por la valiosa serie de seis cuadros que describen la captura del bandido Maragato por Fray Pedro de Valdivia (figs. 185-190), pues este acontecimiento tuvo lugar en el año 1806.

Un grupo importante de pequeñas composiciones, las más importantes de las cuales figuran en la colección del marqués de la Romana, en Madrid, fué pintado seguramente después de 1808, pues toda una serie de estos cuadros representan escenas de la guerra de la Independencia (figs. 208 y ss.). No creo que tales composiciones se pintaran después de 1812 y a lo sumo posteriormente a 1813, pues en este último año el estilo de Goya comienza a experimentar una modificación decisiva y radical. Se ha exteriorizado en alguna ocasión el propósito de fechar ciertas composiciones referidas a la guerra en el mismo año en que ocurrieron las respectivas escenas. Pero el Artista no las debió pintar en aquel entonces, porque se hubiera expuesto a muy desagradables incidentes con los franceses. Del mismo modo que el Maestro hizo en Aragón durante la guerra apuntes, que utilizó posteriormente para sus "Desastres", así pudo también pintar más tarde los cuadros de esta clase. Goya gozaba, como ya hemos indicado, de un gran predicamento en los círculos franceses, donde en todo caso se procedía cautelosamente con los patriotas hasta tanto que no llevaban la propaganda a vías de hecho. Aun cuando Goya no fuera, como su colega Maella, "pintor de cámara" del rey José (yo creo que Goya hubiera conseguido esto fácilmente si se lo hubiera propuesto), estaba entonces más a cubierto de registros domiciliarios y denuncias que durante la primera regencia de Fernando VII. Ante todo precisa tener en cuenta que en estas obras no se revela ninguna forma de patente animadversión contra los franceses. Ya he observado más arriba que Goya se dejaba guiar por una objetividad impasible. El gobierno francés tenía que reconocer el desenfreno de la soldadesca, del mismo modo que Goya reproducía e inmortalizaba el salvajismo del populacho enardecido, con todos sus horrores. Como ya se ha dicho,

Goya pintó para sí mismo los pequeños cuadros y, por consiguiente, no precisa pensar en referir dichas obras a una época anterior. Algo semejante puede decirse de los dos grandes cuadros que concretan los acontecimientos más importantes del levantamiento de la población de Madrid en 2 de mayo de 1808. Todavía no se ha puesto en claro quién fué la persona que encargó a Goya las dos obras que actualmente se encuentran en el Prado (figs. 220 y 221). Los bocetos fueron producidos probablemente poco después de aquel acontecimiento. A mi juicio, la ejecución de dichos cuadros fué efectuada después de la primera retirada del rey José, es decir, en la segunda mitad de 1812 y a lo sumo en 1814, puesto que después de dichos años en que pudieran parecer suscitados por el encargo del rey Fernando, me parece que era ya una época demasiado avanzada en razón al colorido y al procedimiento técnico en su conjunto. Según una comunicación de Beruete, los dos cuadros eran anteriormente propiedad de la ciudad de Madrid, siendo para dicho autor un motivo que induce a presumir que formaban parte de la ornamentación de la capital (engalanado de los arcos de triunfo) en la entrada de Fernando VII. Fueron pintados, al parecer, en 1814, como resulta además del dato del fallecido coleccionista de Goya y pintor Cristóbal Ferriz, quien afirma que entonces Goya pintó otros dos cuadros de este mismo carácter: representaban el primer alzamiento el 2 de mayo ante el Palacio Real y la defensa del Parque de artillería. Sorprende, sin embargo, que de estas producciones no se posean siquiera los bocetos como se conservan, por ejemplo, de los cuadros del Prado. Precisa tener en cuenta, por otra parte, que al retorno de Fernando VII, Goya hizo todo lo posible por sustraerse a la atención del Monarca. Beruete, que hace un magnífico estudio de la técnica de ambos cuadros, acentúa muy razonadamente la extraordinaria simplicidad de los elementos empleados. Acaso pudiera deducirse del empleo de combinaciones y colores con pocos tonos fundamentales, que la riqueza cromática era inferior a la de los años precedentes. Sin embargo, esto no es así, como hemos hecho constar anteriormente. Causa maravilla la asociación del realismo y del ímpetu dramático, de la observación objetiva y de la pasión, de la fidelidad histórica y de la complejidad artística personal. El Maestro vió seguramente las escenas de la Puerta del Sol, puesto que entonces habitaba en la casa número 9 de la misma.

Apenas si han sido igualadas y en modo alguno superadas tales obras por la pintura de historia del siglo XIX. Si en la "Partida de San Francisco de Borja", tan importante desde el punto de vista histórico, se apreciaban todavía los restos de la antigua tradición, Goya aparece en las obras que nos ocupan con toda la vigorosa independencia de su personalidad. En ella se abre ya el camino hacia su nuevo estilo monumental, hacia una nueva y grandiosa estructura del cuadro de caballete, que adquirió realidad poco después. Cada una de las dos composiciones de las escenas del 2-3 de mayo de 1808 tiene sus rasgos preeminentes. Pero la más monumental y la de más eterna

grandiosidad es, sin duda alguna, la de los "Fusilamientos". Las escenas en que los madrileños, provistos solamente de cuchillos y navajas, atacan con gran denuedo a la caballería de Murat (mandada a la sazón por el general Grouchy en persona) y llegan a rechazar a los fusileros de la guardia del coronel Friedrich, representan contiendas que sólo se decidieron después de una lucha desigual: todo esto está completado por aquella cruenta sentencia que fué ejecutada después de un juicio sumarísimo a las cuatro de la mañana en la Montaña del Príncipe Pío. Entre los pequeños cuadros me parece que las dos composiciones de las escenas de la fabricación de pólvora y de la fundición de balas en la sierra de Tardienta son las más posteriores y las que más se aproximan a los grandes cuadros por su colorido melancólicamente negruzco. Como es natural, Goya no pintó tales escenas en la época de la dominación francesa. Es sorprendente observar cómo el empleo decorativo del árbol a la derecha del cuadro de la "Fabricación de pólvora" suscita un vago recuerdo de los cartones de tapices.

El grupo de los ocho "Caprichos" de la colección del marqués de la Romana, se caracteriza por la manera genuina con que están tratados la luz y el aire. El Artista recuerda en estas obras a los "Caprichos" de los últimos años del siglo XVIII; pero el gris no solamente es en los cuadritos que nos ocupan algo más turbio y melancólico, como ya hemos indicado, sino que una onda extraña de luz y de aire rodea a las figuras y les presta una cierta indeterminación y al espacio un cierto esfumado. El denominado "Hospital de apestados" (fig. 213) es una sublimación de la "Prisión" del Bowood Museum. La escena del "Asesinato de una mujer desnuda" (fig. 209) y aquella otra en que se encuentran varios bandidos y una mujer apenas cubierta, no son solamente encantadoras por la delicada manera de tratar los seres femeninos, sino también a causa de la desusada vaporosidad de la pintura. En cambio, la pincelada no tiene nada de femenina, sino que en ella se observa aquella viril decisión que tanto maravilla en las obras postreras de Velázquez. Goya ha alcanzado en ellas la etapa correspondiente de su evolución: es ya la nueva forma de su arte que envuelve a los hombres en ondas aéreas y luminosas.

Algunos de estos "Caprichos", como nuestros números 604-607, están sin duda alguna suscitados por escenas de la guerra de la Independencia. A este grupo pertenecen todavía otras dos composiciones, de cada una de las cuales poseemos dos ejemplares: la "Decapitación" (fig. 215) y la denominada "La hoguera" (Prado y colección del conde de Villagonzalo).

Algo diferente es la estructura de las dos escenas de la guerra de la Independencia que varían el tema de las dos láminas de los "Desastres". La "Pira de cadáveres" y la "Lucha de mujeres con soldados", que actualmente posee el señor R. Traumann, en Madrid, muestran una técnica pictórica más pastosa. Trátase de aquella minuciosa técnica de espátula, cuya explicación se encuentra en el empleo característico de pequeñas cañas de que ya hemos

hecho mención en la pág. 37. Otro tanto puede apreciarse en el "Baile de máscaras" que posee la duquesa de Villahermosa, en la "Procesión interrumpida por la lluvia", en la escena bajo la arcada de un puente (¿carnaval?) y en algún otro cuadro más, todos los cuales se encuentran actualmente en posesión de súbditos argentinos.

* * *

Entre los importantes retratos pintados durante la dominación francesa, figura el del general ayudante del rey José, Nicolás Guye, fechado en 1810 (fig. 196). Estaba destinado a servir de presente para el hermano de este significado caudillo francés, así como el retrato de cuerpo entero del hijito del general (fig. 205). Al mismo estilo pertenece el retrato del ministro José Manuel Romero (fig. 197); la riqueza del traje no está ofrecida ya con aquella juguetona virtuosidad de los trabajos del siglo XVIII. En tales obras, el Artista se preocupaba de conseguir la mayor riqueza con los medios más sencillos, procedimiento muy semejante al empleado por Velázquez en sus obras posteriores para pintar los ricos atavíos femeninos. Todavía nos subyugan más, sin embargo, aquellos retratos en que el Artista renuncia a este esplendor del uniforme y crea retratos de una concentración más pronunciada y de una más elevada intensidad. Acaso puedan considerarse como los mejores trabajos de esta categoría el retrato pintado en 1809, de Queralt (fig. 195), y el retrato de tamaño natural y cuerpo entero del canónigo Juan Antonio Llorente (fig. 192), también pintado en aquellos años.

Los retratos de D. Juan Martín de Goicoechea y de su mujer, parientes de Goya, que figuran en la colección del marqués de Casa Torres, son sumamente sencillos, pero su pintura es extraordinariamente encantadora, caracterizándose por su concepción apaciblemente burguesa: fueron pintados en 1810.

Los retratos del duque de Wellington no difieren mucho, en cuanto a estilo, de las obras de la época en que se desarrolló la dominación francesa. El gran retrato ecuestre se halla, por desgracia, en muy mal estado. El retrato de busto (fig. 228) cautiva por la vivacidad de la expresión y se observa cuán grande fué el empeño del Artista por conseguir una absoluta semejanza.

Al retrato de niño de Víctor Guye pueden señalársele algunos precursores y sucesores. Entre los primeros figuran el retrato del sobrino de Goya, Manuel Cantín, pintado de un modo muy curioso sobre una tabla de primitivo, y el retrato de cuerpo entero, casi exclusivamente pintado en blanco y negro, de Mariano, nieto de Goya (fig. 193), arrastrando un carrito por medio de una cuerda: este último retrato no dista mucho, cronológicamente hablando, del retrato de Guye (fig. 205). Un segundo retrato de Mariano Goya, representado algunos años más tarde a manera de director, delante de un atril, lo considero, en oposición a Beruete, como posterior a 1808, no sólo a causa de la

edad del muchacho, sino porque esta forma de sombrero cilíndrico que lleva el joven estuvo en boga desde 1815 y, en efecto, difícilmente pudo ser pintado el cuadro antes de esa fecha (fig. 231). Igualmente posterior al retrato de Guey es el del pequeño Pepito Corte, con un caballo de juguete, obra pintada, al parecer, en el año 1813, muy notable por su característico colorido, que nada tiene que ver con el cromatismo alegre del siglo XVIII (fig. 237). Con la chaquetilla verde concurren calzones blancos, calcetines rosa y zapatos amarillos, plumas blancas y rojas en el sombrero y un tambor decorado de azul. Posee una gran significación colorística el tono obscuro del caballito y, ante todo, el gris irregular del fondo. El pincel ha trazado grandes rasgos, sumamente amplios y de gran ligereza. La flexibilidad de esta pintura recuerda algo a la última manera de Tiziano.

Hacia 1815 fueron seguramente pintados el retrato de anciano que figura en la colección Lázaro, en el cual se ha querido reconocer al historiador La Canal, el del "Tío Paquete", ciego popular de Madrid que en San Felipe era objeto predilecto de la piedad madrileña, y el del monje agustino Fr. Juan Fernández de Rojas, del convento de San Felipe el Real, que se conserva en la Academia de la Historia (fig. 234). Este monje de ideas avanzadas, que pasaba por ser jansenista y secreto admirador de Voltaire, autor de diversas obras humorísticas publicadas bajo distintos seudónimos, fué, seguramente, amigo de Goya, así como de Jovellanos y Menéndez Valdés. El Artista lo retrató también en su lecho de muerte. El fraile del Museo de Berlín (figura 232) debió ser pintado en estos años.

* * *

Los retratos pintados por Goya después del retorno de Fernando al trono de España patentizan, por una parte, la misma tendencia a la monumentalidad que revelan sus composiciones de figura y, por otra parte, se renuncia cada vez más en ellos a la nota teatral que había caracterizado aun a los retratos de la época francesa. En el colorido puede igualmente apreciarse una cierta simplificación y aquel agrisamiento, aquella nota melancólica que hemos podido apreciar en las grandes composiciones. Goya había pintado al Monarca dos veces en 1808, una de ellas en un cuadro de busto con piel de armiño, que posee el conde de Valderro (fig. 229), y otra en el gran retrato ecuestre de la Academia de Madrid (fig. 217). Los retratos más característicos que Goya pintó de Fernando VII desde 1814 son el de uniforme, que se encuentra en el Prado, con un caballo en el fondo, y la variante, pintada algunos años más tarde, que figura en el Consejo Supremo de Guerra y Marina, en Madrid. Al lado de éstos figuran el retrato con los atributos reales que se halla en el Prado y el de medio cuerpo que se encuentra en Zaragoza. Además de éstos pintó el Artista una serie de cuadros de muy distinta valía para

los ministerios y otras instituciones públicas; merece especial mención, entre estos trabajos, el que se conserva en la Diputación provincial de Pamplona (fig. 227). Todos ellos, al parecer, fueron hechos del natural. Tanto el Artista como el Rey procuraban mantenerse a una distancia prudencial uno de otro. Goya hubiera podido sacar escaso partido de los rasgos poco simpáticos del Monarca aunque tal hubiera sido su intención. Las composiciones citadas en primer término, en las que el Rey figura como capitán general, son en su concepción artística una continuación del gran retrato de Godoy en la Academia de Madrid. De gran maestría es el retrato del pintor Asensio Juliá, fechado en 1814. El retrato más representativo creado por el Artista en esta época, es el del duque de San Carlos, pintado en el año 1815, del que poseemos un magnífico ejemplar que figura en el Museo de Zaragoza (cedido en depósito por la Casa del Canal, su propietaria), y otro más pequeño en la colección del marqués de la Torrecilla, en Madrid (fig. 238), así como una cabeza de estudio que posee el conde de Villagonzalo. El Duque, intendente general del Rey desterrado y posteriormente embajador en Lisboa y París, está representado en traje de Corte, en pie, de un modo característico, pero no en completo reposo, sino animado de un cierto movimiento que sustrae a la figura toda su rigidez y presta una gran vivacidad al conjunto. Del mismo año proceden no solamente el autorretrato, que tanto hemos celebrado, en posesión de la Academia de Madrid, de una carnación extraordinariamente suave, sino también el del grabador valenciano Rafael Esteve, el de un desconocido, pintado en un lienzo casi negro (fig. 236), y el retrato, muy afín a éste, del ministro Omulryan y Rourera. Es interesante observar que para los estudios del retrato del duque de San Carlos, Goya no solamente empleó un preparado semejante al de los primeros años, sino que recuerda en ellos el estilo de la época inmediata a 1800. Por el contrario, el fondo completamente oscuro que se observa en otros retratos corresponde también a las personalísimas orientaciones del Maestro en aquellos años, pues Goya, como ya hemos indicado en repetidas ocasiones, sentía la necesidad de velar el colorido y, partiendo del oscuro, conseguir los efectos más sorprendentes empleando pocos colores. El color al que prestó una atención más especial en los últimos tiempos y que se encuentra empleado en más de una ocasión en sus retratos, es el azul intenso. Anticipándonos al juicio que Goya nos merece como colorista, indicaremos que el Maestro no se sentía seguramente atraído por el color azul porque estuviera de moda en los trajes de aquella época, aun cuando dicho tono aparezca en algunos retratos de amigos que no concedían importancia alguna al hecho de ser retratados con traje azul. Un retrato de esta clase es el de Manuel García de la Prada (quien en 1828 regaló a la Academia de Madrid el primer retrato de Moratín, que Goya pintó de este común amigo). El retrato de cuerpo entero y tamaño natural del duque Francisco de Osuna, hijo del gran mecenas de Goya, pintado en el año 1816, que figura en el Musée Bonnat (del cual conservamos tanto el di-

bujo como el boceto en color, figs. 257, 258 y 383), puede agregarse al grupo constituido por los indicados, en todos los aspectos. También en éste se aprecia la tendencia a la factura desenvuelta y a la tonalidad negro-grisácea. Seguramente no es casual el hecho de que el Duque lleve frac negro; como un contraste de gran viveza figura el rojo mate de la librea del criado.

En el retrato de la duquesa de Abrantes, pintado en el mismo año, reanudó el Artista un motivo que había tratado con mucho cariño hacia 1805. La acuidad de la pintura es, sin embargo, en esta obra, muy distinta de las anteriores. En los grandes retratos ya no encontramos aquella fluidez acuarelística, sino que en los cuadros de formato algo mayor las pinceladas, aunque siguen siendo amplias, son, sin embargo, más cortas. La pintura es menos fundida que en la época anterior. Con esta técnica casi disgregante y no obstante conservadora, de la conexión del todo ha enriquecido nuevamente nuestro Artista el arte pictórico, dando nuevas fórmulas a las tendencias que se hallaban en auge desde los días del Tintoretto, como Beruete observa con gran exactitud, constituyendo en muchos aspectos un avance de las maneras típicas que más tarde habían de manifestarse en las obras del impresionismo francés de la época de Manet. En cambio, considero que Beruete va demasiado lejos cuando pretende que esa disociación contiene ya la esencia propia del puntillismo. En modo alguno puedo coincidir con Beruete cuando señala no solamente en la "Comunión de San José de Calasanz", sino también en retratos como en los de José Luis Munárriz una cierta influencia del Greco. Es indudable que este retrato, pintado en 1818, constituye una obra sumamente señalada entre las de su género; pero tanto la intensidad de la expresión como la melancolía del colorido están muy lejos de la espiritualidad y del frío centelleo de las obras de Domenico Theotocopuli. Beruete pretende que no solamente en la inspiración, sino hasta en la expresión formal existe el recuerdo del arte del Greco, pero podemos afirmar que el crítico no sólo fué muy lejos, sino que interpretó erróneamente. No es posible considerar afines en algún aspecto las pinceladas de Goya y el Greco, como Beruete ha manifestado. En primer término, Goya no empleó esa técnica en todas las obras de su última época, sino que en los cuadros pequeños conservó hasta los años postreros la técnica primitiva y permaneció fiel a ella; además, en la mayoría de los casos no se trata de la breve y estrecha pincelada del Greco, sino de un procedimiento pictórico muy amplio y espatular, tal como hemos apreciado en algunas obras creadas poco antes de 1805. En tercer lugar y ante todo la dirección que Goya imprime al pincel está tan lejana de la guía nerviosa y febril del Greco como del propósito de fortificar mediante esta técnica del pincel el carácter atapizado, unas veces de estructura de mosaico, centelleante otras y decorativo siempre de su pintura.

No ceden en importancia al retrato de Munárriz el del amigo de Goya, el arquitecto Tiburcio Pérez, en mangas de camisa (fig. 292), y el del archi-

tecto Juan Cuervo, de uniforme. El retrato de Tiburcio Pérez constituye con su desenvoltura un nuevo jalón en la evolución del retratista Goya, ya que la libre naturalidad de este retrato sólo fué rebasada en el de Ramón Satué. En ambos retratos aparece en forma muy notable, en determinadas partes, la antigua técnica pictórica de Goya, caracterizada por la fluidez, aun cuando ya no posea aquel atrevimiento que suscita el recuerdo del Tiépolo: no obstante, posee una eterna fuerza viril y produce un efecto de asombrosa seguridad.

Goya creó en 1820, poco tiempo después de curar de la grave enfermedad que le aquejó en el año anterior, un retrato doble sumamente notable y especialísimo. El Artista se representa enfermo como estaba, con el cuerpo sostenido por el médico Arrieta, el cual le ofrece en un vaso una medicina; en el fondo del cuadro se agrupan unos frailes que esperan (fig. 274). Este cuadro, que el Maestro dedicó a su amigo en testimonio de agradecimiento por los solícitos cuidados que le prestó en su enfermedad, de la que logró salvarle, como reza la inscripción, suscitó un gran entusiasmo al ser expuesto en la Academia de Madrid, y fué copiado dos veces. El original estuvo perdido durante varios decenios, apareciendo recientemente en el mercado artístico de París.

Después del retrato de Satué (fig. 286), pintó Goya, en el año 1824, un retrato de mujer, que merece especialísima mención. En esta obra, que representa a D.^a María Martínez de Puga vestida de negro [Londres, colección Otto Beit (fig. 280)], aparece Goya como un precursor de Munch en el arte del retrato, a través de la pintura de Manet; todavía puede decirse esto con mayor razón del retrato femenino de busto, en tono gris, que sin fundamento alguno fué señalado como el de la señora Silvela, durante un largo período de tiempo [colección Schlayer, Madrid (fig. 285)].

La flexibilidad y espiritualismo de esta obra brillan igualmente en dos obras creadas en París en 1824, que representan a Joaquín María Ferrer y a su esposa, así como en las pintadas por Goya en Burdeos, con efigies de sus amigos. Precisa establecer en este lugar una comparación entre el retrato de su amigo Moratín, el viejo y el primitivo de la Academia de Madrid, pues de este modo podremos obtener datos sumamente útiles respecto a la transformación experimentada por el arte de nuestro Maestro en este ramo de la pintura. Se caracteriza por una gran concentración el retrato que Goya pintó de su amigo Santiago Galós, en 1826 (fig. 291). Pero el de más amplios vuelos de la época postrera de Goya es el de su amigo Muguiro, pintado en mayo de 1827 (fig. 283). Así como Galós está vestido de azul, Muguiro lleva también indumentaria azul oscuro, siendo el calzado de una tonalidad casi negruzca. Beruete observó, con indudable acierto, la extraordinaria pequeñez de las figuras en los años postreros, pero no logró hallar explicación suficiente a este hecho. Acaso pueda encontrarse en la circunstancia de que el anciano Goya, como repetidas veces hemos indicado, ejecutaba ahora con dificultad los trabajos en grandes lienzos, por lo que el Artista hubo de inten-

tar naturalmente la reducción del campo visual adaptándolo a sus propias posibilidades. No obstante, en nada disminuye la monumentalidad del efecto que estas obras producen. El retrato inacabado, algo extraño, con sombrero de copa, que actualmente figura en el Museo Nacional de Viena, y que parece según todas las probabilidades un autorretrato del Artista, fué pintado acaso durante su última residencia en Madrid, en 1826 (fig. 284), y revela la característica pincelada corta del Maestro. Apréciase en esta obra la preocupación por mantener la forma grandiosa de tiempos anteriores, y a pesar del carácter inacabado de la pintura, la mano casi helada del Maestro creó un cuadro que, como tantos otros, recuerda prodigiosamente a Daumier. Igualmente inacabado, pero mucho más grandioso, es el retrato del amigo de Goya y huésped suyo en Burdeos, Pío de Molina (figs. 281 y 296), entonado en una coloración bruna y de gran afinidad en todos los aspectos con las obras de Rembrandt.

* * *

Al iniciar la consideración de las composiciones llevadas a cabo por Goya en su última época, queremos referirnos a la serie de pinturas murales con las que el Artista decoró su quinta de las afueras de Madrid. En la parte biográfica nos hemos ocupado ya de estas obras. No poseemos pruebas fidedignas acerca de la época en que fueron creadas estas pinturas, pero, sin embargo, no nos excederemos refiriéndolas al año 1815. Consideremos primeramente los cuadros según su ordenación o disposición primitiva. La sala de la planta baja, que hacía las veces de comedor, contenía seis composiciones: dos grandes a la derecha y a la izquierda de la puerta de entrada, en una de las paredes menores; una de gran tamaño en cada uno de los muros de mayor longitud, y otras dos pequeñas en la pared frontera a la puerta. A la izquierda de la entrada se contemplaba la "Manola" (fig. 244), que posiblemente era un retrato de D.^{ña} Leocadia; en el otro lado se apreciaba un hombre con lengua barba blanca, a cuyo oído parecía gritar una aparición fantástica (fig. 253). En la pared frontera se veía a "Saturno devorando a sus hijos" (fig. 252), y una composición de "Judith y Holofernes": las paredes laterales más largas estaban decoradas con las "Visiones de la romería de San Isidro" (fig. 247) y con una reunión sabática de brujas (fig. 246). La sala del piso principal estaba dispuesta en forma semejante, sólo que las paredes más extensas se rasgaban por una ventana, de tal modo que Goya solamente pudo pintar dos escenas en cada uno de dichos muros. A la izquierda de la entrada no se veía ninguna composición, después de 1850, como Beruete informa tomando como base referencias coetáneas. La composición que Goya había pintado para este lugar había sido vendida al banquero José Salamanca, quien la trasladó a su posesión de Vista Alegre. Beruete presumía que esta composición era la de las "Ancianas comiendo sopa"; sin embargo, esta obra, juntamente con

las otras de la Quinta, pasó a ser propiedad del barón Erlanger, quien hizo trasladar al lienzo las composiciones por el restaurador Cubells, regalando después toda la colección al Estado español. No me parece muy acertada la presunción de Loga al afirmar que el cuadro que falta fué pintado por el hijo de Goya, destruyéndose al separarse de la pared. En cambio, Loga tenía razón al suponer que las "Ancianas comiendo sopa" (fig. 248) habían sido colocadas inicialmente como sobrepuerta o como remate de ventana. A la derecha estaba la "Cabeza de perro"; la pared longitudinal de la izquierda estaba decorada con las "Parcas" (fig. 245) y los "Dos hombres golpeándose con mazas"; en la pared transversal, frontera a la puerta de entrada, veíanse varios hombres reunidos en torno a un lector, y dos mujeres figoneando (fig. 257). En la otra pared longitudinal estaba la "Romería" o "Fuente milagrosa de San Isidro", así como la fantástica visión con figuras fugitivas y soldados disparando sus armas (fig. 249).

Estas pinturas murales, que el Artista pintó únicamente para su propio esparcimiento sustrayéndolas a la pública admiración (como hizo también con sus otros cuadros de gabinete pintados en 1794 por propio impulso y sin imposición de ninguna persona que hiciera el encargo), constituyen para nosotros el testimonio más fehaciente del ideal artístico del anciano Goya. En ellas apreciamos la tendencia a la monumentalidad, hacia las formas grandiosas, cuya iniciación no halló obstáculo en la progresiva disminución visual del anciano Maestro, análogamente a lo que sucede en los casos de Tiziano y de Rembrandt. Con esta grandiosidad creciente de las formas concurren la simplicidad, la supresión de todos detalles y la concentración del colorido. Apenas si puede concebirse una simplificación más absoluta del color: negro, blanco, castaño, y, sin embargo, se alcanza en ella una riqueza como no aparece siquiera en las composiciones de Daumier, tan íntimamente relacionadas con las de nuestro Artista, tanto en su aspecto externo como en sus caracteres más íntimos. Ya he expresado mi opinión respecto a la de Beruete de que estas pinturas murales no son, en orden a su contenido, una cosa absolutamente seria, sino que el Artista quiso sorprender a sus visitantes; dicha opinión es inadmisibile. El ambiente de que se rodeaba el anciano Goya era aquel mismo que constituía de un modo permanente la base de sus ensueños, la razón de ser de sus visiones nocturnas, tal como aparecían diariamente ante sus ojos espirituales.

Estas obras suponen la creación pictórica más grandiosa del Maestro; no pudieron ser perfectamente apreciadas por sus contemporáneos y exceden a toda ponderación, aun al culto de que las hicieron objeto las dos generaciones sucesivas: las épocas de Daumier y Manet. Sólo en la época de Munch pudo lograr la generalidad de las gentes una plena comprensión de este lenguaje artístico. Se concibe también que estas obras no lograron ser ya superadas por Goya, y asimismo se comprende que en otros trabajos destinados

a la publicidad y a la venta se haya mostrado más retraído, aun cuando inicialmente no los hubiera pintado de encargo.

Antes de ocuparnos de estos trabajos, precisa hacer algunas indicaciones sobre las pinturas murales de la "Quinta del Sordo". Es muy posible que el Artista encontrara en una obra de Rubens la inspiración del motivo para componer el "Saturno devorando a sus hijos". Pero solamente se trata de la sugestión temática, puesto que la factura es completamente personal. En la gran visión de figuras fugitivas y soldados que disparan, jugaron indudablemente un cierto papel los recuerdos de la guerra con los franceses. Sorprende extraordinariamente el efecto monumental de cada una de estas composiciones; las figuras tienen solamente la mitad del tamaño natural y, sin embargo, producen la impresión de lo sobrehumano. Vive en ellas un mundo completamente propio, creaciones que son semejantes a los seres humanos, pero que, no obstante, no pueden considerarse absolutamente como hombres, figuras que Goya produjo autonómicamente como un nuevo Prometeo artístico.

La gran visión de los soldados que disparan tiene afinidad con dos cuadros cuyo efecto no es menor en grandiosidad que el de la obra que nos ocupa, indudablemente la más espléndida de todas las producciones de la "Quinta del Sordo". Trátase del paisaje fantástico con el monte del castillo, donde se atropellan figuras volantes, en la colección Havemeyer (fig. 254), y de la "Cucaña", de la Galería Nacional de Berlín (fig. 250). ¡Qué distancia tan grande del alegre, gracioso y atrevido cuadro de la "Cucaña" pintado para la Alameda a estas otras pinturas en las que el motivo externo carece casi en absoluto de importancia y sólo mantiene un ligero punto de unión con la fantasía melancólico-cósmica que Goya ha desarrollado en estos cuadros!

En estas composiciones el paisaje es de una fantasía extraordinariamente estilizada o, como también puede decirse, de una característica estilización fantástica; algo semejante encontramos en el cuadro del "Carnaval", de la colección del barón Herzog, en Budapest, con la única diferencia de que en este último caso nos encontramos con un desarrollo casi escénico (fig. 255). Con esta ocasión deseo ocuparme nuevamente del "Carnaval", de la Academia de Madrid (fig. 191), que indudablemente no pertenece a la misma época, pero que tanto en su ritmo y en la ejecución genial de los temas de mascarada como en la manera técnica de tratar la materia y en su cromatismo, parece haber sido creado en aquellos años que nosotros hemos señalado como de transición o preparación para el estilo de la época postrera.

Las figuras de las pinturas murales presentan cierta afinidad con las del cuadro de los dos bebedores que anteriormente se encontraba en la colección Nemes. En ellas, la coloración gris-negrizca tiene un sello especial que ofrece un extraño contraste con el tema tratado: en cambio, la "Procesión de frailes" (fig. 268) que, procedente de la colección del conde de Caudilla, ha pasado

a ser propiedad de la ciudad de Milán, constituye una nueva y más intensa derivación cromática de un motivo tratado por Goya en la "Quinta", de un tema que desde muy antiguo le era muy querido. Es indudable que lo "cromático" se ha de tomar de un modo relativo: el azul es en esta composición algo más vivo que en otras creaciones de este período. En cambio, vuelve a ser muy sombrío el cuadro de la "Sesión del Consejo de Filipinas", que desapareció del Museo de Castres, y del que posee un boceto el Museo de Berlín (fig. 267). Si entre las creaciones de Goya en su época postrera se buscan las más afines a las figuras murales de la "Quinta del Sordo", se las encuentra de un modo muy extraño en el lugar en que menos podría presumirse: en las miniaturas que Goya creó en Burdeos en el invierno de 1824-25 (figs. 288-90). Sin embargo, estas miniaturas, como el mismo Maestro comunica en los escritos ya citados, no pueden considerarse propiamente como tales. El Artista, cuya vista se había debilitado extraordinariamente y cuyas manos solamente podían dominar superficies pequeñas, encontró en éstas compensación a los grandes muros que diez años antes llenaba con sus creaciones. Estas composiciones, cabezas de frailes, etc., pintadas sobre marfil soportarían maravillosamente una gran ampliación y podrían figurar dignamente junto a los cuadros de la "Quinta del Sordo", una vez que fueran salvadas las distancias de proporciones.

De las restantes composiciones producidas desde 1815, precisa citar una serie de grandes cuadros en los que Goya vuelve a ocuparse nuevamente en temas de época anterior, a los cuales presta, sin embargo, una nueva estructura; tal es la serie a que pertenece la tercera variante de las "Majas en el balcón", y a las cuales se agregan las "Majas de paseo" (fig. 242). La forma de representarse aquí la juventud ha inducido al Artista a crear, como en la primera composición de las "Majas en el balcón", otra semialegoría de la vejez, donde figuran las eternas mujeres afanosas de procurarse la mayor copia de atractivos (fig. 243). De las mismas proporciones es la representación de una "Fragua" (fig. 275). Esta actividad, como todos los oficios populares, despertaba en el anciano Goya un interés todavía mayor que el que había suscitado hasta la fecha. Me parece muy posible que en los planes del Artista figurara cuando menos la composición de uno o de más cuadros que formaran serie con la gran "Fragua". En este cuadro, que se encontró en América, sorprende nuevamente el retraimiento del colorido. En los casos en que Goya vuelve a ser colorista en sus obras postreras encontramos siempre el fenómeno, repetidas veces señalado por nosotros, de un característico agrisamiento, que no puede explicarse de un modo exclusivo por alteraciones puramente físicas de los ojos del Maestro. Pruebas características de este retraimiento cromático en cuadros de un formato más pequeño son los dos cuadritos del Museo de Budapest: "El afilador" (fig. 276) (encontramos el mismo modelo en la "Fragua", anteriormente citado) y en la "Moza del cántaro" (fig. 277), así como también los "Caprichos" posteriores y en parte inacabados de la Pinacoteca de

Munich : la "Predicación del fraile" (fig. 263), que a pesar de la gran escasez de colorido y de la pequeñez del formato, muestra una sorprendente monumentalidad, la "Ejecución de las brujas" (fig. 271) y la "Riña" (fig. 270) con un verde de extraordinaria vivacidad.

Entre los cuadros de corridas de toros pintados por el anciano Goya, el más genuino de todos ellos es el pintado en París en 1824, que actualmente se halla en posesión del marqués de Baroja (fig. 278).

Aparte de ésta poseemos otras muchas composiciones que guardan íntima relación con las escenas litografiadas de la fiesta taurina. Entre ellas, la que representa al americano Ceballos, el cual cabalgando un toro banderillea a otro, no me parece que haya sido terminada por Goya. La pareja de este cuadro, que antiguamente se encontraba también en la colección de Lacy, en Burdeos, me es completamente desconocida, pues no he logrado ver ni una sola fotografía. El fondo intensamente luminoso debe proceder de Lucas, tal como se encuentra en la actualidad. Los dos cuadros relativamente grandes, muy flúidamente pintados sobre papel amarillo y pegados después en madera, que Loga (lo mismo que el cuadro de la Galería Nacional de Berlín, seguramente pintado por Lucas) consideraba como indiscutiblemente debidos a Goya, tuve ocasión de observarlos hace diez años en el mercado artístico de París y no llegué a decidirme acerca de la paternidad de los mismos. Sorprende la relativa riqueza colorística de estos cuadros, así como su factura bastante amplia, a la que Goya no estaba habituado en su ancianidad a causa de sus limitados recursos físicos y de su procedimiento de trabajo.

Hace poco tiempo tuve ocasión de examinar nuevamente el ejemplar que entretanto había pasado a figurar en la colección de Oskar Reinhart, en Winterthur, y que pertenecía a esta serie. Puede considerarse indudablemente como una producción genial del anciano Artista, tanto por su característica técnica espatular como por la preparación del fondo, por el colorido y ante todo por la estructura de conjunto.

Los cuadros religiosos de Goya, procedentes de estos años, ofrecen también los mismos caracteres. Poco nos satisface el ala de altar pintada en 1817 para Sevilla con las Santas Justa y Rufina, del que se ha conservado el boceto en la colección Bosch, en el Prado (fig. 261). Ceán Bermúdez hablaba de esta obra con cálida expresión: el cuadro fué entregado en noviembre de 1817. La excesiva ponderación de este cuadro, del cual Goya estaba también orgulloso al parecer, puesto que se decidió a hacer una firma sumamente ostensible, nos parece extraordinariamente injustificada, y en esta ocasión me adhiero a la opinión de Loga, que señala a esta obra como la más deficiente de todas las creaciones religiosas del Maestro. Con el cuadro del altar sevillano precisa relacionar en el orden cronológico tres bocetos que Beruete quería identificar con aquellos cuadritos que Zapater poseía en Zaragoza, los cuales — a causa de la fecha del fallecimiento de Zapater — hubieron de ser pintados en fecha an-

terior a 1804. Es muy posible que para la confección de estas obras jugara un determinado papel el encargo de un altar o de varios que, sin embargo, no llegaron a ponerse en ejecución. Los temas "San Hermenegildo en la prisión", la "Curación de enfermos por Santa Isabel" (fig. 259) y la "Aparición de San Isidoro al rey Fernando III el Santo ante las puertas de Sevilla" (fig. 260), me hacen presumir que se trataba de un proyecto para una iglesia de Sevilla. De otro carácter que el ala del altar sevillano es la "Comunión de San José de Calasanz", de 1820, en Madrid, del cual se conserva también un proyecto en el Musée Bonnat, de Bayona (fig. 262). La melancolía de los colores, que falta en todos los aspectos del cuadro sevillano, aparece aquí sirviendo de punto de apoyo al efecto del cuadro, revelándose Goya como un digno continuador de los pintores religiosos españoles del siglo XVII: es sorprendente observar cómo el anciano Goya logró encontrar esta inspiración religiosa; ciertamente no se trata del cuadro religioso en el sentido del siglo XVII, pero me inclino a conceder a esta obra una importancia tan grande en la evolución histórica como la que poseen las famosas composiciones de la "Comunión de San Jerónimo" de Annibal Carracci y Domenichino.

Algo semejante puede apreciarse en el "Huerto de los Olivos", pintado en 1819 (fig. 264). La última cifra es, indudablemente, un nueve, no un cinco, como Beruete pretende. El cuadro es, en su estructura luminosa y en sus superficies cromáticas, un precursor de las creaciones de Cézanne, semejando también el de San Pedro arrepentido y el de San Pablo (fig. 266), tanto en el colorido como en toda la estructura cromática, a los cuadros del artista francés. Falta, sin embargo, a estas creaciones de Goya el atrevimiento racionalista de los franceses; son en realidad visiones, pero visiones de especie muy distinta a las que el Greco ofreció en sus composiciones del "Huerto de los Olivos". El elemento propiamente "deforme", como se encuentra en las figuras aisladas de los santos, es de la misma lógica artística que campea en las creaciones de Cézanne y de su época. En estos trabajos, a los cuales se asocian el de la cabeza de monje y el de un anciano, ha expresado Goya su última palabra pictórica, constituyendo, a mi entender, estas obras el testamento artístico del Maestro, mejor que la "Lechera de Burdeos", a la que Beruete designó como tal, y que, indudablemente, posee una mayor hermosura en la armonía externa.

La importancia de esta magnífica obra no debe disminuirse por esto en modo alguno. El cuadro, con su "técnica vibrátil" de pequeñas pinceladas, es sumamente característico con respecto a toda una serie de creaciones de los años postreros de Goya. Como Beruete ha afirmado, no está pintado sobre un lienzo francés, sino sobre uno español más antiguo, y del mismo modo tiene razón Beruete al afirmar que este cuadro se empezó por vía de ensayo, como estudio ocasional, y que, sin embargo, el trabajo llegó a cautivar al Artista. En él se aprecia toda una serie de enmiendas. No obstante, lo que

nos hace esta obra tan amable, lo que le presta una significación peculiar es, no solamente el haberla elaborado con la más alta voluntad, sino el encanto juvenil que el octogenario Goya supo comunicar a este cuadro. Comparable, en cierto modo, por su asombrosa y noble frescura, con una poesía del anciano Goethe, respira este cuadro aquella callada y auténtica melancolía española llena de cierto sentimiento de ternura, totalmente alejado de toda manifestación sensiblera y, en este sentido, esta creación, desusadamente característica del colorido del Artista, constituye una salutación de despedida de Goya, el español eternamente joven, a la tierra de Francia.



B. EL GRABADOR

La evolución de Goya como grabador se desarrolla paralelamente a la del Artista como pintor. También aquí apreciamos un asombroso desarrollo, desde unos principios perfectamente definidos hasta una maestría que nunca más ha podido ser rebasada en su género. ¿Quién hubiera podido presentir en el aguafortista de la "Huída a Egipto" al creador de los "Caprichos", y quién hubiera podido identificar al autor de la serie de grabados de los cuadros de Velázquez con el Maestro que creó los "Desastres" y los "Disparates"? Estas planchas, en unión de los estudios dibujados, permiten apreciar todavía con mayor claridad y sencillez que las numerosas pinturas las distintas etapas de la evolución de Goya.

De pocos artistas poseemos una cantidad tan asombrosa de creaciones gráficas. Atisbamos siempre la sencilla necesidad comunicativa del Artista, que nada oculta en su interior. En él, todas las esclusas están levantadas. La realización de las ideas que fluyen como una catarata, la concreción de sus visiones que se amontonan materialmente, constituyen para él una liberación.

De la época anterior a 1776 nos faltan los dibujos casi en absoluto. Seguramente es anterior a este año el dibujo a pincel, sobre papel gris, que figura en el Prado: "Aparición de la Virgen a Santiago" (?), que representa a un ángel con el Pilar. De la misma técnica de ejecución es el primer boceto de la "Despedida de San Francisco de Borja" (en el Prado), el cual ofrece un carácter sumamente trivial si se le compara con la composición definitiva. El Instituto de los Condes de Valencia de D. Juan, en Madrid, posee dos bocetos del cartón para el tapiz de la "Merienda", pintados con blanco sobre papel azul. Al dorso presentan estas hojas estudios para la "Entrega de llaves a San Fernando" (ejecutados en color blanco).

Finalmente, figura también entre los estudios a lápiz uno, que se conserva en el Prado, para el segundo cartón de tapiz, el "Baile en San Antonio de la Florida" y la acuarela que se encuentra igualmente en el Prado con majos, así como la denominada un "Majo", que guarda íntima relación con el cartón del tapiz. No sabemos a ciencia cierta cuándo comenzó Goya a actuar como grabador. La primera lámina que conocemos es la "Huída a Egipto". Carderera pensaba ya que el trabajo estaba destinado a una serie de compo-

siciones religiosas en las que participaban distintos artistas. Lo cierto es que Maella ejecutó un "Descanso en la huida", Bayeu una "Sagrada Familia" y Camarón toda una serie de aguafuertes con los cuales coincide no poco la composición de Goya. Como época de creación de esta obra pueden señalarse los años 1775-1776. Beruete pretendía que la primera obra grabada de Goya es un estudio del libro de García Hidalgo sobre el arte del grabado (1691), pero no logró prestar un sólido fundamento a esta presunción. Por el contrario, Beruete acertaba cuando señaló una cierta relación existente entre esta composición y las pinturas de la Cartuja de Aula-Dei. El citado aguafuerte, como composición y como grabado, es muy poco interesante. En oposición a los trabajos posteriores, los contornos están muy pronunciados. En lo sucesivo, Goya no acentuó nunca estas líneas de contorno.

Sigue a esta composición el aguafuerte de "San Francisco de Paula", que supone un considerable progreso. Ya no se observa la técnica torpe de las rayas cruzadas. La presunción de Loga de que este grabado pudiera ser anterior a la "Huida a Egipto", porque en la primera impresión la palabra "Caritas" aparece invertida, no me parece digna de ser tenida en cuenta. El aguafuerte produce un efecto sencillo, aéreo, luminoso, gracias a la rapidez con que fueron dibujadas las líneas sinuosas y los zigzags, y a consecuencia de los contornos esfumados. Este grabado, como los que inmediatamente le suceden, no nos permite dudar lo más mínimo de que Goya, en su juventud, había estudiado las obras grabadas de G. B. Tiépolo o de su hijo con el mayor cariño, tomando su técnica como punto de partida. Apenas si puede considerarse esta plancha como anterior a 1778, del mismo modo que aquella otra, de gran delicadeza y sencillez, de la que solamente nos queda el ejemplar que representa a "San Isidro Labrador", que, como el "San Francisco", presenta grandes conexiones técnicas con la serie de grabados de las obras de Velázquez.

No sabemos todavía con seguridad cómo o por encargo de quién fué producido este ciclo de composiciones. Que Godoy fuera el autor del encargo, como pensaba Yriarte, y Beruete admitía sin protesta, me parece totalmente imposible, porque Godoy, en aquel entonces, no ocupaba todavía ningún cargo de importancia. El hecho de que Godoy aconsejara más tarde la compra de las planchas por la Calcografía real, hecho que no sucedió seguramente antes de 1793, es una prueba fehaciente de lo antedicho. Carderera poseyó muchos dibujos de Goya copias de pinturas de Velázquez, y suponía que el Artista las había querido grabar todas (*). Ceán Bermúdez informa que Goya grabó 25 cuadros (el crítico había recibido de Goya como regalo la mayoría de los dibujos, ocho de los cuales se encuentran en la Kunsthalle de Hamburgo).

(*) Estos dibujos a la sanguina son los más antiguos que conocemos de Goya. De la época anterior a 1793 poseemos sólo un estudio al clarión con la figura de medio cuerpo de un hombre sentado y una aguada con varios majos y una maja, ambos en el Prado, que guardan íntima relación con los cartones de tapices.

Nosotros conocemos solamente 16 planchas. Posiblemente las restantes no llegaron a ejecutarse, y Ceán Bermúdez se dejó guiar en su informe por el número de hojas dibujadas. Es, sin embargo, muy notable que del "Aguador en Sevilla", de los "Dos muchachos comiendo" y de los retratos dibujados por Goya y citados por Bermúdez no se conserve en nuestra época reproducción alguna. De la hoja que representa al ujier Ochoa, al que hasta hace algún tiempo se designaba erróneamente como el Alcalde Ronquillo, se ha ocupado además de Beruete (III,12), recientemente el marqués de Casa Torres (*).

Esta serie de grabados se ha juzgado siempre como la menos afortunada del Maestro, e indudablemente con razón. No se trata de copias exactas, ni las versiones de Goya están hechas en el idioma mejor y más puro. Es indiscutiblemente cierto que el Artista no podía ni quería ser un copista sin personalidad, dadas sus condiciones. Pero Goya no logró en ellas un avance decisivo en punto a su concepción. Así aparece una serie de dibujos que sólo teniendo en cuenta la gigantesca producción de nuestro Artista en aquellos años pueden razonarse. En todo caso, Goya extrajo de estos trabajos numerosísimas enseñanzas, no sólo como pintor por haber profundizado en el conocimiento de la obra de su gran predecesor, sino también como grabador. A pesar de todas las imperfecciones de estos trabajos, Goya erigió dicha obra en piedra fundamental de su arte personal de aguafortista. Mientras que en un gran número de planchas sigue sin ofrecer nada nuevo con respecto a los trabajos a que hemos hecho referencia, traduciendo las obras de Velázquez al lenguaje fácil, pero, sin embargo, algo clasicista del último rococó, encuentra en algunos grabados, como en el del infante D. Baltasar y en el del duque de Olivares a caballo, una forma expresiva completamente nueva. No se trata ya de la técnica algo nerviosa, vibrátil, parpadeante de las creaciones del Tiépolo, sino de un procedimiento poderoso, rico en matices y sencillo sin embargo, a base, ordinariamente, de líneas horizontales paralelas, en las que los rasgos se estrechan unas veces de un modo pronunciadísimo, situándose otras veces a más distancia. Yo no encuentro que Goya haya hecho un modelado más perfecto en éstas que en las otras láminas, como Beruete pretende: véase, por ejemplo, "Los borrachos" a este respecto. Tampoco falta en los grabados ejecutados la unidad de la concepción. Pero en las "nuevas" planchas los elementos característicos están más acentuados, el juego de blanco y negro es más interesante, y nuestro Artista se ha apropiado perfectamente el sentido de la expresión gráfica.

En su libro sobre Goya como grabador, manifiesta Loga con especial firmeza la rara tosquedad de las cabezas, el carácter campesino de las figuras, así como las variantes características de composición de los grabados del Artista con respecto a las obras de Velázquez. Muchas de las modificaciones pueden explicarse, como también Loga manifiesta, por la actividad principal

(*) Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (1922).

que Goya desarrollaba en aquel entonces pintando composiciones para tapices. Las ampliaciones especiales en el retrato ecuestre del infante Baltasar Carlos, son perfectamente explicables para el artista del siglo XVIII.

Un pequeño grabado con la cabeza de Baco invertida, cuyo único ejemplar posee en Madrid el Sr. Sánchez Gerona, es considerado por su propietario, como por Beruete, muy razonablemente por cierto, como grabado ante el original (fig. 318).

El grabado más grande de Goya en cuanto a proporciones, el de los "Ciegos cantando", reproduce sin duda alguna el motivo del cartón de tapiz compuesto en 1778, en su primitiva acepción, que más tarde hubo de modificar el Artista, en el curso del año 1779, a instancias de la dirección de la Fábrica. La fecha de 1779, señalada al grabado, se deduce aproximadamente de la afinidad técnica que guarda esta producción con la serie de las velazqueñas. Del mismo modo, el aguafuerte del "Agarrotado" debió ser grabado también poco tiempo después. Loga se inclinaba a colocar este trabajo después de los "Caprichos", y asimismo Beruete manifiesta que en su factura esta creación está emparentada con las producidas en el siglo XIX. Pero tomando la técnica como fundamento, el investigador español llegó en nuestra opinión a una conclusión exacta en líneas generales al atribuir este trabajo a una fecha cercana a 1780. No solamente existe este parentesco técnico con los trabajos que indudablemente se conocen como más antiguos, apreciándose una ejecución que no vuelve a encontrarse de nuevo, sino que también este procedimiento de relleno de superficie, la manera de modelado, esta ejecución inusitadamente minuciosa que atiende a los más pequeños detalles, sólo puede apreciarse en aquella época. Los "Caprichos" muestran ya una grandiosidad de rasgos muy distinta de la que en aquellas obras se contiene; el dibujo, el modelado y la concepción de conjunto son tan completos desde el gran avance operado en el último decenio del siglo XVIII, que el aguafuerte que nos ocupa, indudablemente de una gran importancia, no corresponde ya a aquella época tan avanzada. Es indiscutible, sin embargo, que esta obra presenta una calidad en el dibujo que no posee ninguna de las anteriores. Como estudio del natural, como "observación" en sentido externo, Goya no ha creado nada más perfecto. En este naturalismo a ultranza se revela sin duda alguna un nuevo espíritu que nada tiene ya que ver con la concepción del siglo XVIII.

Junto con los "Caprichos", es el "Agarrotado" el más famoso grabado de Goya. Aparte del naturalismo genuinamente español que, desde un principio, se admiraba en esta estampa, el mismo elemento objetivo produce un efecto sumamente intenso. Trátase de un delincuente envuelto en la hoga, que ha sufrido la pena de muerte en garrote. Un blandón ilumina la horrible escena, como único testigo.

Beruete comunica que la plancha debió sufrir muy pronto un pequeño defecto en la cabeza, y Goya retocó esta parte o solamente con el buril

o mediante el agua fuerte con demasiada intensidad, lo que en las primitivas impresiones no se hizo notar mucho, pero que en la actualidad se aprecia claramente en forma de una mancha negra.

Igualmente que como pintor, Goya alcanzó su completa madurez artística como grabador después de la grave enfermedad que padeció en el año 1792. El primer producto de esta nueva actividad de Goya son los "Caprichos". Acerca del sentido de esta palabra como título de toda una serie de grabados, creo suficientes las manifestaciones hechas en la pág. 71.

Los aguafuertes de los "Caprichos" son, como ya hemos indicado, posteriores a su grave enfermedad y fueron producidos a partir de 1793. La primera edición de 1797 constaba de 72 grabados; la definitiva, aparecida en 1799, de 80. Sin embargo, el Artista no solamente creó en un principio dos grabados más para esta serie, sino que toda una serie de dibujos, cuidadosamente ejecutados, revela que con las estampas publicadas no llegaron a darse a la luz pública todas las producciones que el Artista pensaba editar en un principio.

Fué excluído de la publicación el grabado que representa a Goya al brazo de la "Duquesa de Alba" con dos cabezas, juntamente con un nuevo ser bicéfalo y con dos figuras grotescas. La figura principal de este "Sueño de la mentira y de la inconstancia", como Goya tituló la composición en el estudio previo, lleva como signo de su ligereza el ala de la mariposa, que también encontramos en el grabado número 61 (fig. 335), íntimamente relacionado con el que nos ocupa.

Conocemos, además, un grabado bastante deteriorado con dos mujeres llorando, una anciana dueña y un caballero que se asienta en el suelo y lleva un perrillo. El sentido de esta hoja es totalmente impreciso. No llegaron a ser ejecutados algunos bocetos dedicados ante todo a criticar las extravagancias de la moda (figs. 345 y 348), afines a la representación simbólica de la desconfianza a la manera del número 50 (fig. 347).

Goya se preocupaba muchísimo de recalcar el carácter inofensivo de sus publicaciones en todos los aspectos, para que nadie se sintiera herido por ellas. A este objeto escribió un comentario que actualmente se guarda en el Prado, y que nosotros ofrecemos en otro lugar. Dudo, sin embargo, que Goya haya expresado realmente con palabras lo que le impulsaba al concebir estos grabados. En algunas aclaraciones se atisba inmediatamente una deliberada suavidad en comparación con la parte gráfica de la hoja correspondiente. Goya fué objeto, como él mismo participa en una de sus últimas cartas a Ferrer, de una acusación ante el tribunal de la Inquisición a causa de dicha obra ("con todo eso me acusaron a la Santa"), pero, al parecer, el Artista logró soslayar afortunadamente este asunto. No sabemos cuándo tuvo lugar esta denuncia; pero las manifestaciones de Goya en 1803, con motivo de la adquisición de las planchas por el Rey, me parecen motivo bastante para suponer que la venta fué suspen-

cida. Sin embargo, desde 1799 se hubieran vendido seguramente más de 27 ejemplares, si el Artista no hubiera renunciado, de un modo parcial o totalmente espontáneo, a una nueva venta. No me parece que andan muy des-caminados los críticos que anteriormente pretendían que la venta de las plan-chas al Rey tuvo su fundamento en determinadas persecuciones y ene-mistades a las cuales hubo de oponerse Goya. Especialmente aquel pasaje epistolar que se relaciona con la venta de la obra al Rey y de un modo señá-lado las palabras "y con todo eso" son, a mi entender, sumamente signifi-cativas.

En muchos casos se ha atribuído a algunas de estas hojas una significación personal, y algunos críticos consideran que este comentario tiene su justifica-ción en un segundo manuscrito que aclara el contenido de las hojas. Este manus-crito, señalado como "Ms. Ayala" (*) en la obra del conde de la Viñaza (y par-cialmente en la de D'Achiardi), procede originariamente, al parecer, de una persona que conocía el comentario de Goya. En muchas ocasiones coinciden los textos. En los pasajes diferentes, el segundo manuscrito no solamente está concebido en términos más incisivos y personales, sino que su estilo entero es fundamentalmente distinto del de Goya. Sería fácil desde un punto de vista puramente filológico probar la imposibilidad de que ambos textos pro-cedan del mismo autor. A continuación indicamos los pasajes característicos e "identificaciones" antes de insertar el manuscrito de Goya: las anotaciones hechas entre paréntesis hacen relación a los intentos de identificación efectuados por el conde de la Viñaza y otros autores, tomando como punto de partida "tes-timonios antiguos".

5. María Luisa y Godoy.
15. [Tudó, querida de Godoy].
25. Alusión a los jueces, que se prevalen de la ayuda de escribanos y esbirros para seducir a las mozas, sin peligro alguno.
22. Las pobres ramerías van a la cárcel, a la que entran tan pronto como quieren.
25. [María Luisa y el príncipe heredero Fernando (?)].
27. Goya y la duquesa de Alba.
29. Los ministros aguardan hasta última hora para informarse acerca de los negocios de Estado.
36. [María Luisa].
37. [Alusión a las fugaces enseñanzas políticas que Acuña y Mollinedo ofre-cían a Godoy].
39. [Alusión al necio afán nobiliario de Godoy].
40. [A su médico Galinsoya].

(*) Viñaza lo adquirió de la propiedad de A. López de Ayala con un defectuoso ejemplar de los «Caprichos». Dicho autor pretende que su manuscrito es sólo una copia.

41. [Antonio Carnicero, que pintó el retrato de Godoy. (Este retrato, debido a Carnicero, al que se hace alusión, fué pintado algunos años después de la edición de los "Caprichos"!)] El manuscrito habla de un Dr. Gollilla, que se hace pintar].
42. "Las clases útiles de la sociedad llevan toda la carga de ésta, siendo verdaderos burros de carga." Sátira relativa a las cargas tributarias? [También los ministros Urquijo y Caballero — que por otra parte eran amigos de Goya — a los cuales se alude, alcanzaron sus cargos después de la edición de los "Caprichos"!]
46. El tribunal de la Inquisición.
48. Posiblemente una sátira de la confesión.
55. La anciana duquesa de Osuna.
56. Godoy.
61. La duquesa de Alba con tres toreros.
62. "De estas dos personas que cabalgan sobre un monstruo, medio oso medio asno, una de ellas es un mentiroso, la otra un ser tan brutal como generoso. Así son los reyes y primeros ministros de las naciones, lo que no es obstáculo para que el pueblo acuda desde lejos para dejarse dominar por ellos."
67. Al parecer, una parodia de la Extremaunción. Viñaza asocia esta obra, de un modo que a mí me parece muy poco indicado, con las aficiones volterianas de Goya.
70. [Considerado por Loga como una sátira de la Trinidad].
72. La Dutén perseguida por Godoy, enamorado de ella (*).
Antes de que nos ocupemos del contenido, consignaremos el comentario de Goya.
2. *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega.*
Facilidad con que muchas mujeres se prestan a celebrar matrimonio esperando vivir en él con más libertad.
3. *Que viene el coco.*
Abuso funesto de la primera educación. Hacer que un niño tenga más miedo al Coco que a su padre, y obligarle a temer lo que no existe.
4. *El de la rollona.*
La negligencia, la tolerancia y el mimo hacen a los niños antojadizos, obstinados, soberbios, golosos, perezosos e insufribles; llegan a grandes y son niños todavía. Tal es el de la rollona.
5. *Tal para cual.*
Muchas veces se ha disputado si los hombres son peores que las mujeres o lo contrario. Los vicios de unas y otros vienen de la mala educación; dondequiera que los

(*) Lefort, que no se satisface con conjeturas, quería relacionar el núm. 54 con Godoy y el núm. 55 con la Familia Real.

hombres sean perversos, las mujeres lo serán también. Tan buena cabeza tiene la señorita que se representa en esta estampa como el pisaverde que le está dando conversación, y en cuanto a las dos viejas tan infame es la una como la otra.

6. *Nadie se conoce.*

El mundo es una máscara; el rostro, el traje y la voz, todo es fingido. Todos quieren aparentar lo que no son, todos engañan y nadie se conoce.

7. *Ni así la distingue.*

¿Cómo ha de distinguirla? Para conocer lo que ella es no basta el antejo, se necesita juicio y práctica del mundo, y esto es precisamente lo que le falta al pobre caballero.

8. *¡Que se la llevaron!*

La mujer que no se sabe guardar es del primero que la pilla, y cuando ya no tiene remedio se admiran de que «se la llevaron».

9. *Tántalo.*

Si él fuese más galán y menos fastidioso, ella reviviría.

10. *El amor y la muerte.*

Ve aquí un amante de Calderón que por no saberse reir de su competidor muere en brazos de su querida y la pierde por su temeridad. No conviene sacar la espada muy a menudo.

11. *Muchachos al avío.*

Las caras y los trajes están diciendo lo que ellos son.

12. *A caza de dientes.*

Los dientes de ahorcados son eficacísimos para los hechizos; sin ese ingrediente no se hace cosa de provecho. Lástima es que el vulgo crea tales desatinos.

13. *Están calientes.*

Tal prisa tienen de engullir que se las tragan hirviendo. Hasta en el uso de los placeres son necesarias la templanza y la moderación.

14. *¡Qué sacrificio!*

Como ha de ser, el novio no es de los más apetecibles, pero es rico, y a costa de la libertad de una niña infeliz se compra el socorro de una familia hambrienta. Así va el mundo.

15. *Bellos consejos.*

Los consejos son dignos de quien los da. Lo peor es que la señorita va a seguirlos al pie de la letra. ¡Desdichado del que se acerque!

16. *Dios la perdone: y era su madre.*

La señorita salió muy niña de su tierra: hizo su aprendizaje en Cádiz, vino a Madrid: le cayó la lotería. Baja al Prado, oye que una vieja mugrienta y decrepita le pide limosna, ella la despide, insiste la vieja. Vuélvese la petrimetra y halla... ¡quién lo diría! que la pobretona es su madre.

17. *Bien tirada está.*

¡Oh! La tía Curra no es tonta. Bien sabe ella lo que conviene que las medias vayan estiraditas.

18. *Y se le quema la casa.*
Ni acertar a quitarse los calzones ni dejar de hablar con el candil, hasta que las bombas de la villa le refresquen. Tanto puede el vino.
19. *Todos caerán.*
¡Y que no escarmienten los que van a caer con el ejemplo de los que han caído! pero no hay remedio, « todos caerán ».
20. *Ya van desplumados.*
Si se desplumaron ya, vayan fuera: que van a venir otros.
21. *¡Qual la descañonan!*
También las Pollas encuentran milanos que las desplumen, y aun por esto se dijo aquello de: Donde las dan las toman.
22. *¡Pobrecitas!*
Vayan a coser las descosidas. Recójalas que bastante anduvieron sueltas.
23. *Aquellos polbos.*
¡Mal hecho! A una mujer de honor, que por una friolera servía a todo el mundo tan diligente, tan útil, tratarla así, ¡mal hecho!
24. *No hubo remedio.*
A esta Sta. Sra. la persiguen de muerte. Después de escribirle la vida la sacan en triunfo. Todo se lo merece, y si lo hacen por afrentarla es tiempo perdido. Nadie puede avergonzar a quien no tiene vergüenza.
25. *Si quebró el cantaro.*
El hijo es travieso y la madre colérica. Qual es peor.
26. *Ya tienen asiento.*
Para que las niñas casquivanas tengan asiento no hay mejor cosa que ponérselo en la cabeza.
27. *Quien más rendido.*
Ni uno ni otro. El es un charlatán de amor que a todas dice lo mismo y ella está pensando en evacuar 5 citas que tiene dadas entre 8 y 9, y son las 7 y $\frac{1}{2}$.
28. *Chitón.*
Excelente madre para un encargo de confianza.
29. *Esto sí que es leer.*
Le peinan, le calzan, duerme y estudia. Nadie dirá que desaprovecha el tiempo.
30. *¿Por qué esconderlos?*
La respuesta es fácil. Porque no los quiere gastar y no los gasta porque aunque tiene los 80 cumplidos y no puede vivir un mes todavía, teme que le ha de sobrar la vida y faltarle el dinero. Tan equivocados son los cálculos de la avaricia.
31. *Ruega por ella.*
Y hace muy bien para que Dios le dé fortuna y le libre de mal y de cirujanos y alguaciles, y llegue a ser tan diestra, tan despejada y tan para todos como su madre, que en gloria esté.

32. *Por que fué sensible.*

Cómo ha de ser. Este mundo tiene sus altos y bajos. La vida que traía no podía parar en otra cosa.

33. *Al Conde Palatino.*

En todas ciencias hay charlatanes que sin haber estudiado palabra lo saben todo y para todo hallan remedio. No hay que fiarse de lo que anuncian. El verdadero sabio desconfía siempre del acierto: Promete poco y cumple mucho; pero el Conde Palatino no cumple nada de lo que promete.

34. *Las rinde el sueño.*

No hay que despertarlas, tal vez el sueño es la única felicidad de los desdichados.

35. *Le descañona.*

Le descañonan y le desollarán. La culpa tiene quien se pone en manos de tal barbero.

36. *Mala noche.*

A estos trabajos se exponen las niñas pindongas que no se quieren estar en casa.

37. *¿ Si sabrá más el discípulo ?*

No se sabe si sabrá más o menos, lo cierto es que el maestro es el personaje más grave que se ha podido encontrar.

38. *¡ Brabísimo !*

Si para entenderlo bastan las orejas, nadie habrá más inteligente; pero es de temer que aplauda lo que no suena.

39. *Asta su abuelo.*

A este pobre animal le han vuelto loco los genealogistas y reyes de Armas. « No es el sólo ».

40. *¿ De qué mal morirá ?*

El medico es excelente, meditabundo, reflexivo, pausado, serio. ¿ Qué más hay que pedir ?

41. *Ni más ni menos.*

Hace muy bien en retratarse: así sabrán quién es, los que no le conozcan ni hayan visto.

42. *Tú que no puedes...*

(Principio de un refrán castellano: Tú que no puedes, llévame a cuestras).
¿ Quién no dirá que estos dos caballeros son caballerías ?

43. *El sueño de la razón produce monstruos.*

La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas.

44. *Hilan delgado.*

« Hilan delgado » y la trama que urden ni el diablo la podrá deshacer.

45. *Mucho hay que chupar.*

Las que llegan a 80 chupan chiquillos: las que no pasan de 18 chupan a los grandes. Parece que el hombre nace y vive para ser chupado.

46. *Corrección.*

Sin correccion ni censura no se adelanta en ninguna facultad y la de Brujeria necesita particular talento, aplicacion, edad madura, sumision y docilidad a los consejos del gran Brujo que dirige el seminario de Barahona.

47. *Obsequio a el maestro.*

Es muy justo: serian discipulos ingratos si no invitaran a su catedratico a quien deben todo lo que saben en su diabolica facultad.

48. *Soplones.*

Los Brujos soplones son las más fastidiosos de toda la brujeria y los menos inteligentes en aquel arte. Si supieran algo no se meterían a soplones.

49. *Duendecitos.*

Esta ya es otra gente. Alegres, juguetones, serviciales; un poco golosos, amigos de pegar chascos; pero muy hombrecitos de bien.

50. *Los Chinchillas.*

El que no oye nada, ni sabe nada, ni hace nada, pertenece a la numerosa familia de los Chinchillas que nunca ha servido de nada.

51. *Se repulen.*

Esto de tener las uñas largas es tan perjudicial, que aun en la Brujeria esta prohibido.

52. *¡Lo que puede un sastre!*

Quantas veces un bicho ridiculo se transforma de repente en un fantasma que no es nada y aparenta mucho! Tanto puede la habilidad de un sastre y la boberia de quien juzgue las cosas por lo que parecen.

53. *¡Qué pico de oro!*

Esto tiene trazas de Junta académica. ¿Quién sabe si el papagayo estará hablando de medicina? Pero no hay que creerlo bajo su palabra. Medico hay que cuando habla es un pico de oro, y cuando receta, un Érodes: discurre perfectamente de las dolencias y no las cura: emboba a los enfermos y atesta los cementerios de calaberas.

54. *El Vergonzoso.*

Hay hombres cuya cara es lo más indecente de todo su cuerpo, y seria bien que los que la tienen tan desgraciada y ridícula se la metieran en los calzones.

55. *Hasta la muerte.*

Hace muy bien de ponerse guapa. Son sus dias; cumple 75 años, y vendran las amiguitas a verla.

56. *Subir y bajar.*

La fortuna trata muy mal a quien le osequia. Paga con humo la fatiga de subir y al que ha subido le castiga con precipitarle.

57. *La filiación.*

Aquí se trata de engatusar al novio haciendole ver por la egecutoria quienes fueron los padres, abuelos, visabuelos y tatarabuelos de la señorita, ¿y ella quien es? luego la verá.

58. *Trágala perro.*

El que viva entre los hombres será geringado irremediamente, si quiere evitarlo habrá de irse a habitar los montes, y cuando esté allí conocerá también que esto de vivir solo es una geringa.

59. *Y aun no se van.*

El que no reflexiona sobre la inestabilidad de la fortuna, duerme tranquilo rodeado de peligros. Ni sabe evitar el daño que le amenaza, ni hay desgracia que no le sorprenda.

60. *Ensayos.*

Poco a poco se va adelantando, ya hace pinitos y con el tiempo sabrá tanto como su maestra.

61. *Volaverunt.*

El grupo de brujas que sirve de peana a la petimetra, mas que necesidad es adorno. Hay cabezas tan llenas de gas inflamable que no necesitan para volar ni globo ni brujas.

62. *Quién lo creyera.*

Ve aquí una pelotera cruel sobre cual es más bruja de las dos; quien diría que la petiñosa y la crespita se repelaran así? La amistad es hija de la virtud: los malvados pueden ser cómplices, pero amigos no.

63. *Miren que grabes*

La estampa indica que estos son dos brujos de conveniencias y autoridad que han salido a hacer un poco de ejercicio a caballo.

64. *Buen viaje.*

¿A dónde irá esta caterva infernal dando aullidos por el aire entre las tinieblas de la noche? Aun, si fuera de día, ya era otra cosa, y a fuerza de escopetazos, caería al suelo toda la gorullada (*); pero como es de noche, nadie les ve.

65. *¿Dónde va Mama?*

Mama esta hidropica y le han mandado pasear. Dios quiera que se alivie.

66. *Alla va eso.*

Ahi va una bruja a caballo en el Diabolo cojuelo. Este pobre Diabolo de quien todos hacen burla no deja de ser útil algunas veces.

67. *Aguarda que te unten.*

Le envían a un recado de importancia y quiere irse a medio untar. Entre los brujos los hay también troneras, precipitados, botarates, sin pizca de Juicio: todo el mundo es país.

68. *¡ Linda maestra!*

La escoba es uno de los utensilios mas necesarios a las brujas, porque además de ser ellas grandes barrenderas, como consta por las historias, tal vez convierten la escoba en mula de paso y van con ella que el Diabolo no las alcanzará.

69. *Sopla.*

Gran pesca de chiquillos hubo sin duda la noche anterior. El banquete que se prepara será suntuoso. Buen provecho.

(*) Esto recuerda en cierto modo la «Visión» de la Quinta (fig. 249).

70. *Devota profesion.*

¿Juras obedecer y respetar a tus maestros y superiores, barrer desvanes, hilar estopa, tocar sonajas, ahullar, chillar, volar, guisar, untar, chupar, cocer, soplar, freir cada y cuando se te mande? Juro. Pues hija, ya eres Bruja. Sea en ora buena.

71. *Si amanece, nos vamos.*

Y aunque no hubierais venido no hicierais falta.

72. *No te escaparás.*

Nunca se escapa la que se quiere dejar coger.

73. *Mejor es holgar.*

Si el que mas trabaja es el que menos goza, tiene razon: mejor es holgar.

74. *No grites tonta.*

¡Pobre Paquilla! que yendo a buscar al lacayo se encuentra con el duende; pero no hay que temer; se conoce que Martinico está de buen humor y no le hará mal.

75. *¿No hay quien nos desate?*

¿Un hombre y una mujer atados con sogas, forcejeando por soltarse y gritando que los desaten a toda prisa? O yo me equivoco o son dos casados por fuerza.

76. *¿Está Vuestra merced?... Pues como digo... ¡eh! ¡Cuidado! si no...*

La escarapela y el baston le hacen creer a este majadero que es de superior naturaleza, y abusa del mando que se le confia para fastidiar a cuantos le conocen; soberbio, insolente y vano con los que le son inferiores, abatido y vil con los que pueden más que él.

77. *Unos a otros.*

Así vá el mundo. Unos a otros se burlan y se tolean; el que ayer hacía de toro hoy hace de caballero en plaza. La fortuna dirige la fiesta y distribuye los papeles según la inconstancia de sus caprichos.

78. *Despacha que despiertan.*

Los duendecitos son la gente mas acendosa y servicial que puede hallarse: como la criada los tenga contentos, espuman la olla, cuecen la verdura, friegan, barren, y acallan al niño; mucho se ha disputado si son Diablos o no; desengañémonos, los diablos son los que se ocupan en hacer mal, o en estorbar que otros hagan bien, ó en no hacer nada.

79. *Nadie nos ha visto.*

¿Y que importa que los martinicos bajen a la bodega y echen cuatro tragos, si han trabajado toda la noche, y queda la espitera como un ascua de oro?

80. *Ya es hora.*

Luego que amanece huyen, cada cual por su lado, Brujas, Duendes, visiones y fantasmas. Buena cosa es que esta gente no se deje ver sino de noche y a obscuras. Nadie ha podido averiguar donde se encierran y ocultan durante el día. El que lograrse cojer una madriguera de Duendes y la enseñase dentro de una jaula a las 10 de la mañana en la Puerta del Sol, no necesitaba de otro mayorazgo.

81. [*Sueño de la mentira y de la inconstancia*].

Goya quería agregar a la primera edición de los "Caprichos" una especie de prospecto o introducción que, sin embargo, no llegó a imprimirse; el manuscrito, así como muy numerosos dibujos de nuestro Artista, estuvo en posesión de Carderera, y algunos fragmentos fueron publicados por la "Gazette des Beaux Arts". En él observaba Goya que había escogido temas que se apropiaban para exponer las cosas desde un aspecto ridículo, pretendiendo burlarse de prejuicios como las manías, confusiones, hipocresías tan en boga en aquella época; pero protestaba de que algunos de sus grabados pudieran considerarse como sátiras personales, pues esto hubiera significado un engaño a sí mismo en relación con la última finalidad del arte y con los medios que residían en manos del Artista. Pronto nos ocuparemos con mayor extensión de aquellos pasajes del prospecto, que brevemente han sido ya citados por nosotros, referentes al aspecto puramente artístico de la obra. Además consta en dicho manuscrito lo siguiente: "En la librería de ... se aceptan suscripciones a esta obra; el precio de cada ejemplar con 72 planchas, importará 288 reales". Al final se lee la siguiente nota: "La obra está ya terminada y sólo falta la impresión de las planchas".

Un artículo publicado en el "Diario de Madrid", el miércoles 6 de febrero de 1799, se ocupaba con extensión de los "Caprichos" en términos semejantes a los del citado prospecto de Goya. Con este motivo me adhiero a la opinión de aquellos según los cuales el texto no fué redactado por Goya, sino más bien por su amigo Ceán Bermúdez. La serie de grabados está señalada aquí bajo el nombre de "Colección de impresiones de asuntos caprichosos hallados y grabados por D. Francisco Goya". A continuación se dice: "Convencido de que la crítica de los errores y defectos humanos aunque en primer término sea objeto de la retórica y de la poesía puede serlo también de la pintura, el autor ha escogido entre la multitud de extravagancias los temas apropiados para su obra, tomando como punto de partida hechos que son generales a toda la sociedad, y entre los prejuicios y desusadas mentiras suscitados por el hábito o la ignorancia ha elegido aquellos que ha considerado como más ventajosos para suministrar materia de regocijo y al mismo tiempo para hacer que se desarrollara la fantasía del artista. Como la mayor parte de las cosas que en esta obra están representadas son ideales (quiero decir que no existen como casos aislados en la realidad), no es muy aventurado esperar que sus faltas encontrarán amplia disculpa entre los inteligentes."

A mí me parece fuera de duda que muchas de las hojas de los "Caprichos" encierran, en último término, una alusión personal. Está generalmente admitida, incluso por Beruete, la semejanza de la duquesa de Alba con la protagonista de la hoja 71, y ante todo, como hemos indicado, la significación de la hoja inédita "Sueño de la mentira y de la inconstancia", alusiva a los sufrimientos del Artista enamorado de la inconstante duquesa de Alba, que no hacía otra cosa sino jugar con él. El título primitivo del número 50: "No

morirás de hambre", se refiere de un modo manifiesto a un pintor ocupado en retratar a una persona sin gusto. La presunción de que en este caso se trata de Carnicero, tiene un cierto fundamento, aun cuando no pueda aludirse, como ya hemos indicado, al retrato que conservamos de Godoy.

La rapidez con que algunas de las hojas fueron referidas a las más elevadas personalidades se deduce de la leyenda colocada bajo la hoja 5 de un magnífico ejemplar, que acaso fué confeccionado antes de la edición propiamente dicha al frente del cual se lee: "Sátiras de don Francisco de Goya y Lucientes, pintor español", con breves comentarios (Madrid, colección Sánchez Gerona) (*). La inscripción dice: "Retrato de dos majos crudos, María Luisa y Godoy".

Sin embargo, las elevadas personalidades no se sentían aludidas. No solamente María Luisa y la duquesa de Alba eran muy afectas a Goya, sino que el mismo Godoy cuenta en sus Memorias como un hecho especial que la edición de los "Caprichos", llevada a cabo por la Calcografía en 1806, se efectuó a instancias suyas.

Ya hemos manifestado nuestra opinión acerca de la energía expresiva de Goya al concebir los títulos de los diversos grabados. De un modo especial haremos constar que el Maestro aprovechó — semejante a Cervantes en cierto modo — con destreza y buen gusto algunas sentencias españolas y refranes de aquella época, así como también citas literarias. Díez Canedo ha manifestado que para el "Capricho" número 2 el Artista aprovechó una poesía satírica de su amigo y protector Jovellanos, titulada "A Ernesto":

" ... Cuantas de himeneo
buscan el yugo por lograr su suerte
y sin que evoquen la razón, ni pese
su corazón los méritos del novio,
el sí pronuncian y la mano alargan
al primero que llega ... "

En más de una hoja logró el Artista encontrar el mote más adecuado y conciso. Prueba de esto son los distintos títulos de la misma composición en el dibujo, impresión de prueba y edición definitiva. Así, por ejemplo, el núm. 14 que lleva el lema "Te quiero, dame el dedo", se transforma en "¡Qué sacrificio!" y, del mismo modo, el número 25, "Así se paga a quien más hace", se transforma en "Se quebró el cántaro".

La lámina que en principio se destinaba a servir de portada al álbum de los "Caprichos" era la que actualmente tiene el número 43, que lleva en el

(*) En este ejemplar sigue a la portada una noticia sobre Goya; vienen después las láminas sin márgenes, pegadas en hojas blancas, y otras intercaladas, con títulos y explicaciones.

anverso del tapete de la mesa la siguiente inscripción: "Idioma universal. Dibujado y grabado p. F. Goya, año 1797".

Aún en la actual distribución de la serie, la hoja puede considerarse como cabecera de capítulo e introducción a algo nuevo, especial. Con sumo acierto observa Beruete que todos los grabados hasta el número 43 se refieren con su simbolismo a cosas puramente humanas, y a partir de él nos encontramos en el reino de la pura fantasía, en el país de las brujas y de los duendes. Ciertamente que también en la segunda parte figuran algunas hojas pertenecientes a la primera, sobre todo los números 54 y 55 y asimismo los números 52, 73 y 75.

La prueba de que este grabado número 43, que naturalmente representa al mismo Goya, no sólo estaba destinado en un principio a servir de hoja titular, sino que fué el último de los "Caprichos" producidos, resulta de la fecha de 1797 que figura en la inscripción.

Goya ejecutó los estudios previos en parte a la sanguina, en parte a pluma. De algunas composiciones existen tres y cuatro bocetos, pero ni un solo estudio de detalle. Muchas veces ejecutó el Artista la composición a última hora en sentido invertido; en algunos asuntos los distintos dibujos revelan vacilaciones a este respecto. El Maestro introdujo naturalmente modificaciones hasta el último momento; pero, no obstante, existe un gran número de bocetos que por lo que hace relación al dibujo concuerdan en gran parte con el aguafuerte ejecutado. En general puede decirse que Goya actuó con mayor sencillez en los grabados que en los bocetos. En este orden de cosas tienen especial interés los bocetos de los números 21, 30, 36 (en éste el monstruo volador ha desaparecido en el grabado), 47 (en el boceto previo, la bruja besa al maestro, que tiene figura de león, en señal de acatamiento). Los bocetos de los números 58 y 62 reproducen los monstruos diabólicos en el aire con la mayor claridad. Para terminar, citaremos los bocetos de los números 66, 68, 69 y 70, a causa de sus diferencias con respecto a las láminas editadas.

Por regla general, existe una diferencia capitalísima entre el dibujo y el grabado por lo que se refiere al reparto de luz y sombras, hecho que naturalmente es decisivo para el carácter general de la obra. En cambio, solamente observamos una mayor deficiencia en la hoja 4, en cuyo boceto el criado arrastra un cochecito; en cambio, en el grabado, la actividad por él desarrollada es incomprensible. Por pronunciada que sea la tonalidad de algunos bocetos, no en los que están hechos a la sanguina, sino en los dibujos a pincel por el lavado rojo, el carácter del grabado por el aguainta varía completamente. Goya se apropió de tal manera el procedimiento de reproducir mediante el grabado en cobre los dibujos a pluma lavados, según el procedimiento de Le Prince (*),

(*) Jean Baptiste Le Prince, muerto en 1781 y cuya técnica permaneció en secreto hasta la publicación de la «Encyclopédie méthodique» en 1791.

en tan poco tiempo y con tal perfección, que hay algunos que pretenden que el aguatinata procede de una época posterior. Pero nosotros conocemos algunas pruebas indudables de Goya, que se encuentran en la colección Pidal y pasaron a la de Sánchez Gerona, que con su anotación de mano de Goya demuestran que el Artista contaba desde un principio con el efecto de la técnica del aguatinata.

Al parecer, el Maestro probó esta técnica en las planchas de la serie de Velázquez, como resulta tanto de algunas impresiones de grabados de esta serie con aguatinata, como del informe de Carderera de que la plancha con las "Meninas" quedó muy corroída con este motivo, y a consecuencia de ello se perdió.

Burty, que poseía algunas pruebas antes de los números y del texto, como las 3, 13, 31, 32 y 54 ha extraído valiosas enseñanzas de estos grabados. Así, por ejemplo, los claros que se observan en las cejas del monje y en las vestiduras constituyen un segundo estado producido por medio del bruñidor de acero sobre el aguatinata del primer estado. En las pruebas posee el aguatinata una especial belleza.

El dibujo de los "Caprichos" es tan limpio como expresivo, tan elegante como monumental, tan delicado como robusto. Las rayas de las sombras están ejecutadas con gran decisión. Goya revela una perfecta compensación armónica y una gracia juguetona. El contorno lineal alterna con intermitentes rayitas y con siluetas abiertas, es decir, que las líneas paralelas — ordinariamente horizontales — del dibujo interior no tienen límite alguno. Las líneas no son nunca demasiado largas, sino que, por lo común, se ponen unas cortas al lado de otras. Cuando encontramos líneas breves en zigzag tienen un carácter semejante y una significación análoga a las pinceladas correspondientes de los cuadros de aquel período. Es casi un dibujo interior decorativo tiepolesco, como en los modelos de ala de mariposa. En su carácter difieren las láminas entre sí considerablemente, lo cual aumenta muchísimo la riqueza del conjunto, la diversidad de la obra. La núm. 64 es casi exclusivamente media-tinta; la núm. 32 recuerda casi a un moderno grabado en madera, policromado; en otras, como en la número 20, predomina la línea grabada.

La inspiración de Goya en esta obra está expresada en el pasaje principal del inédito prospecto o prefacio:

"Suplico al público que tenga en cuenta que el autor no se ha servido de ningún modelo extraño, ni aun del estudio de la naturaleza. La imitación de la naturaleza es tan difícil como maravillosa cuando realmente puede alcanzarse y efectuarse. Pero también merecerá algo de atención aquel que, apartándose por completo de la naturaleza, sepa presentar ante nuestros ojos formas o movimientos que hasta el presente sólo han estado en la imaginación... La pintura elige, como el arte poético, en el universo aquello que considera

más adecuado para su objeto. Asocia, concentra en una sola figura fantástica circunstancias y caracteres que la naturaleza ofrece diseminados en distintos individuos. Gracias a esta sabia y peregrina combinación, el artista adquiere el título de inventor y deja de ser un servil copista".

Realmente, en esta obra concurren del modo más maravilloso los elementos naturalista y fantástico. Con elementos naturalistas se ha construído un mundo único de visiones, de seres fabulosos.

Los "Caprichos" son la obra más conocida de Goya. Su fama mundial se extendió con la mayor rapidez. Junto al "Quijote" no existe otra obra española que sea más popular que ésta, y su valor mundial es análogo al de la obra cervantina. Así, Goya tenía razón al titular su obra con las palabras "Idioma universal", en la primera concepción de los "Caprichos". Esta estampa, con el Artista sumido en sus "Sueños", ganó rápidamente una gran popularidad. Aprovechando las hojas 9 y 43 se produjo unos diez años más tarde el grabado "Napoleón y Godoy", y toda una pléyade de artistas posteriores han variado e imitado continuamente los distintos asuntos. Para muchos, el concepto del arte de Goya se identifica con el contenido espiritual de los "Caprichos", idea a la que Baudelaire logró prestar su forma más clásica en su poesía "Faros":

Goya, cauchemar plein de choses inconnues
De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas.

(Les fleurs du mal)

* * *

Como un volcán después de la erupción más violenta, así el grabador Goya descansó algunos años, después de la realización de los "Caprichos". Hay algunos grabados que pueden ser incluídos en los años 1807-1808. Entre éstos figuran tres que yo tengo gran empeño en distinguir del resto de la obra de Goya. Son los denominados "Fantasma en traje de torero", "La maja en pie" sobre fondo claro y "La maja en pie" sobre fondo oscuro. Loga pensaba que la rapidez de la ejecución y la torpeza de la técnica hacían presumir en estas obras trabajos de principiante, y aún pudiera ser que se tratara de verdaderas falsificaciones en el estilo de Goya. Hofmann y Delteil no abrigan duda alguna acerca de la autenticidad de los grabados. También está aceptada por Beruete, pero, sin embargo, la sospecha se lee entre líneas. No solamente las proporciones son bastante desgraciadas sino que el dibujo carece de fundamento estilístico — los grabados están desprovistos de espiritualidad y son de una gran torpeza técnica, aun cuando recuerdan el estilo de Goya en los "Caprichos" en la factura del suelo del "Fantasma"—; así, es completamente imposible atribuirlos a una época

cualquiera de la actividad gráfica de Goya, y no me cabe ninguna duda de que se trata de imitaciones. Ciertamente conocemos dibujos originales de estas obras. Pero el hecho de que los grabados se encuentren en sentido invertido no quiere decir mucho, puesto que en Goya, el dibujo y el grabado acostumbran a estar en un mismo sentido en la mayoría de los casos. Sorprende también la calidad mucho más perfecta de los dibujos, especialmente de la del "Torero", en el Prado. En último término, los grabados pueden considerarse como obras malogradas o inacabadas de la época postrera de nuestro Artista. La segunda maja está hecha en una plancha aprovechada de un antiguo grabado.

En cambio, los dos grabados con el "Viejo en el columpio" y las "Viejas columpiándose" pueden considerarse como auténticos. Cierto que de la "Anciana" no poseemos pruebas hechas en la época de Goya, lo mismo que sucede con los grabados ya citados. Además, la factura de las rayas, especialmente en los brazos de la mujer, es muy sospechosa. También es muy raro el aspecto de la pequeña gata encaramada en una rama. Finalmente, el modo de tratar el fondo en el hombre no es, en modo alguno, típico del arte de Goya. Ambas planchas muestran numerosas indecisiones que no constituyen en modo alguno un testimonio fehaciente de la intervención de nuestro Artista. El Gabinete de Estampas, de Berlín, posee una prueba única del "Viejo en el columpio" antes de haber sufrido modificaciones. En él la impresión es mucho más halagüeña. Hay muchos elementos que nos recuerdan los "Disparates". Si las láminas en su primitivo estado fueron obra del Maestro, difícilmente pudieron ser efectuadas antes de 1815, pues las figuras muestran una cierta semejanza con las de la "Quinta del Sordo" y también con las de los "Disparates", y, especialmente el hombre, con el "Tío Paquete". También Hofmann señala ambas obras como pertenecientes a la época postrera.

Precisa nombrar, finalmente, en este lugar, al "Guitarrista ciego", un cantor callejero de harapiento vestido y amplio chambergo, que se acompaña a la guitarra. Tampoco poseemos de este grabado con aguatinta ninguna prueba de la época de Goya, a no ser que se quiera considerar como tal el ejemplar único que figura en el Gabinete de Estampas de Berlín. Este grabado se editó indudablemente antes de las numerosas correcciones que revelan las impresiones posteriores. Pero todavía es discutible si existía o no un estado anterior y más auténtico. En todo caso, el ejemplar que nos ocupa es el mejor de los cinco que de la misma plancha se sacaron. Lo que, sin embargo, echo en falta en la hoja de Berlín H. 240, I. es la claridad de la estructura, el sentido del rasgo que nunca falta en Goya. Basta comparar esta estampa con uno de los "Presos" para apreciar perfectamente la diferencia. En el mejor caso se trata de un trabajo no anterior a 1815, pudiendo considerarse como una obra malograda del Artista, quien, por esta causa, se deshizo de la plancha. Carderera manifiesta que en casa del hijo de Goya todavía vió otras planchas inacabadas y algunas en tan mal estado que de ellas nunca se sacaron copias. Tales

trabajos pertenecían a la época postrera del Maestro. Acaso el "Guitarrista ciego" fué un trabajo empezado por Goya y abandonado luego, que posteriormente fué terminado, muy desgraciadamente por cierto, por una persona bien poco inteligente.

En cambio, podemos dar nuestra opinión con toda seguridad acerca de un grabado considerado por Loga como uno de los "Caprichos" inéditos. Beruete ha rechazado de plano esta opinión, cosa que a mí no me parece razonable. Representase en él una mujer en la cárcel (fig. 350). No solamente la proporción del grabado es la propia de los "Caprichos", cosa que Beruete no podía discutir siquiera, sino que además posee un espíritu que Beruete no reconoció. Es una variante de la hoja denominada "Por qué fué sensible", núm. 32. Incluso en el aspecto puramente artístico, en el empleo del aguatinta y en el carácter técnico son muy afines ambas hojas.

De un pequeño exlibris en forma de escudo se conserva solamente un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid. En la parte superior está escrito con tinta: "del S^{or} Jovellanos" y debajo "Goya". Trátase indudablemente de un trabajo dedicado al ministro en cuestión, amigo de Goya, obra creada hacia el último decenio del siglo XVIII.

* * *

La tercera gran serie de grabados de Goya se inicia bajo la impresión de la guerra de la Independencia española. Son los "Desastres de la guerra", descripción de los horrores y miserias que sucedieron a la lucha contra los franceses. La obra comprendía originariamente 82 grabados. Dos de ellos fueron retirados de la edición definitiva. Goya entregó después de la terminación de la serie estas 82 láminas con tres grabados de los "Presos" a su amigo Ceán Bermúdez para que éste revisara la ordenación de las hojas establecida por el Artista y corrigiera los títulos que éste les había puesto. Ceán Bermúdez dió a este ejemplar de 85 hojas (que se encuentra en Madrid) el siguiente título: "Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España con Bonaparte y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes. En Madrid." Con gran acierto ha procedido la Academia de Madrid al prescindir de este título tan repetido en la edición de la obra, y en su lugar ha puesto el conocido título de temple goyesco, inspirado en las "Misères de la guerre", de Callot. Pero el crítico y amigo procedió rectamente al distribuir el contenido y al añadir al título la frase "y otros caprichos muy expresivos", aludiendo a los "Prisioneros" y algunas otras hojas. Beruete ha manifestado que toda una serie de grabados se refieren a acontecimientos efectivos, por ejemplo, el "Hambre en Madrid", que desde septiembre de 1811 hasta agosto de 1812 causó más de veinte mil víctimas.

Ceán Bermúdez introdujo, al parecer, una modificación en la distribución de la serie, siendo aceptada por Goya. La impresión definitiva muestra otra numeración que las hojas de prueba. Del mismo modo algunos de los títulos están concebidos en otra forma. El título de la famosa plancha número 69 decía originariamente: "Nada, ello lo dice", que no tiene la misma significación que el actual "Nada, ello dirá".

Goya hizo sus estudios sobre el terreno. Sin embargo, yo pongo en duda que las composiciones al sanguín que se conservan en el Prado constituyan su libro de apuntes como Loga admite. No solamente el hecho de que hubiera efectuado diversos bocetos para algunas composiciones, como, por ejemplo, para la núm. 20, sino también la manera de ejecutarlos me parecen otras tantas pruebas contrarias a dicha suposición. Así se observa en los dibujos a pluma y pincel, lavados, para los 11, 30 y 69, que están en sentido invertido, como también en el dibujo a la sanguina del núm. 14. A partir del número 78 es indudable que no todas las hojas a la sanguina son "del natural". Tampoco las inscripciones "Yo lo vi" (44), "Y esto también" (45) y "Así sucedió" (47) quieren decir que los dibujos fueran tomados inmediatamente del natural. Los bocetos de Goya, según su práctica artística, están fielmente compuestos sobre la base del recuerdo.

Si nos detenemos a comentar las circunstancias del boceto y de la ejecución, precisa hacer constar ante todo que el Artista no siempre simplificó, como Loga piensa, sino que en algunos casos la composición es mucho más rica en el grabado definitivo, por ejemplo, en el número 60. La hoja número 54 es de una ejecución de mayor riqueza de figuras y en cambio de un efecto menos profundo que el dibujo. También en el núm. 59 es el boceto más hermoso. En el núm. 49 observamos un interesante cambio de escena. En los 23, 41 y 79 apreciamos notables mejoras. En el número 69 sorprende el hecho de que uno de los cuerpos aparezca, en el boceto, desnudo y ofreciendo un violento escorzo, mientras que en el grabado aparece vestido. Merecen también citarse algunas modificaciones en el fondo arquitectónico, por ejemplo la sustitución de la arquitectura en línea recta del boceto número 57 por la de arcos.

Los grabados de la serie propiamente dicha de los "Desastres" fueron efectuados, al parecer, en una gran parte, hacia 1810. Esta fecha se lee en tres de las hojas. Como es natural, las que hacen relación al hambre en Madrid sólo pudieron ser producidas en época posterior a 1812; algunas de las que aluden a la dominación francesa, sólo pudieron serlo después de haber quedado España liberada del yugo de Bonaparte, y, finalmente, algunas referentes a la reacción y a la desatinada política de Fernando VII, difícilmente pudieron ejecutarse antes de 1818. Por esta causa tenía razón Beruete al afirmar que la serie sólo pudo quedar terminada hacia 1820. También el carácter de los dibujos revela con gran claridad las distintas épocas en que fueron producidos. La mayor parte, producida entre 1810-1812 o a lo sumo en 1813, es de una

extraordinaria suavidad de modelado, a pesar de la violencia de los asuntos representados. Poseen una cierta delicadeza, especialmente en los desnudos, que encuentran su paralelo en los pequeños cuadros de esta época. En 1814 la ejecución es algo más grandiosa y monumental. Sobre todo los bocetos de los núms. 62, 68, 69 y 75 revelan que fueron ejecutados poco tiempo después de las pinturas murales de la "Quinta del Sordo".

Beruete distinguió en cuanto a la forma dos grupos en la serie de "Desastres": uno con figuras relativamente grandes, composiciones de primer término; otro con amplios horizontes y pequeñas figuras. En éste adquiere un valor especialísimo la finura del arte de Goya.

Los "Desastres" pueden considerarse como la producción más perfecta de Goya en el terreno del grabado. Beruete se pronunció recientemente contra esta opinión, afirmando que, aparte de la desigualdad de algunas hojas y de ciertos descuidos, la obra no posee la riqueza de los "Caprichos", pues la entonación de las hojas es demasiado monótona. Las tonalidades intermedias no existen. Como es natural, dicho autor no niega el progreso técnico en general con respecto a los "Caprichos". La exactitud de algunas de las manifestaciones de Beruete es indiscutible. Es cierto que la línea, a pesar de toda su energía, no siempre es tan expresiva como en los "Caprichos" e indudablemente las sombras son más monótonas. Pero muchos de estos caracteres están vinculados a la esencia misma de la obra. El estilo de esta epopeya exigía otros contrastes, un tono de mayor aspereza. La forma de expresión corresponde perfectamente a una época nueva. En los "Caprichos" se apreciaban todavía, lo mismo que en los cuadros de la primera época de la "observación", ciertos ecos de la concepción del siglo XVIII. La gracia que en ellos se atisba todavía y que en los "Caprichos" ocupa un lugar muy apropiado, sería un contrasentido en las hojas de los "Desastres".

De ningún modo puede hablarse, a mi entender, de uniformidad en los "Desastres". Unas veces los cuerpos están tratados como conjuntos, mientras que en otras se desciende hasta la mayor sutileza del detalle. Ante todo, el contenido de la obra nos subyuga en todos los aspectos y cada hoja tiene para nosotros nuevas sugerencias. Aun en aquellos casos en que se trata el mismo tema con ligeras variantes, cada grabado es tan encantador como los demás.

Goya nos conduce en primer término al "pequeño mundo" de la guerra. Los horrores que describe en estas hojas son todavía mayores que los propios de las grandes batallas. Junto a los acontecimientos históricos tan conocidos como la heroicidad de Agustina de Aragón (7), el asesinato del marqués de Perales por el populacho madrileño (28), el incendio del lugar de Torquemada por Lassalle (41), el saqueo de Cuenca por la brigada Caulaincourt (47), describe Goya el encono de la lucha, el padecimiento hasta después de la muerte, el coraje de la población en el ataque y en la defensa, la crueldad de las penas por los más leves delitos, los sufrimientos infligidos a mujeres y

niños por la soldadesca, el martirologio de las ejecuciones, la barbarie del desuartizamiento de los ejecutados, la mísera suerte de curas y monjas, la vergüenza y la muerte, los fusilamientos en masa y el saqueo, la impiedad, la brutalidad más salvaje por ambas partes.

Las representaciones hechas por Goya de las escenas de la época del hambre en Madrid coinciden con el informe de Mesonero Romanos en sus "Memorias de un setentón" aducido por Beruete: "El espectáculo, en verdad, que presentaba la población de Madrid, es de aquellos que no se olvidan jamás. Hombres, mujeres y niños de todas condiciones, abandonando sus míseras viviendas, arrastrándose moribundos a la calle para implorar la caridad pública, para arrebatarse siquiera no fuese más que un troncho de verdura, que en época normal se arroja al basurero; un pedazo de galleta enmohecida, una patata, un caldo que algún mísero tendero pudiera ofrecerles para dilatar por algunos instantes su extenuación y su muerte; una limosna de dos cuartos para comprar uno de los famosos "bocadillos" de cebolla con harina de almortas que vendían los antiguos barquilleros, o algunas castañas o bellotas de que solíamos privarnos con abnegación los muchachos que íbamos a la escuela; este espectáculo de desesperación y angustia; la vista de infinitos seres humanos expirando en medio de las calles y en pleno día; los lamentos de las mujeres y de los niños al lado de los cadáveres de sus padres y hermanos tendidos en las aceras, y que eran recogidos dos veces al día por los carros de las parroquias; aquel gemir prolongado, universal y lastimero de la suprema agonía de tantos desdichados, inspiraba a los escasos transeuntes, hambrientos igualmente, un terror invencible, y daba a sus facciones el propio aspecto cadavérico. La misma atmósfera, impregnada de gases mefíticos, parecía extender un manto fúnebre sobre toda la población, a cuyo recuerdo sólo siento helarse mi imaginación y embotarse la pluma en mi mano. Bastaráme decir, como un simple recuerdo, que en el corto trayecto de unos 300 pasos que mediaban entre mi casa y la escuela de primeras letras, conté un día hasta siete personas entre cadáveres y moribundos, y que me volví llorando a mi casa a arrojarme en los brazos de mi angustiada madre, que no me permitió durante algunos meses volver a la escuela".

Sin dificultad pueden reconocerse en los grabados de Goya todas estas horrosas escenas.

Con el núm. 65 comienzan los asuntos de difícil interpretación. Grotescas adoraciones de reliquias, enigmas de ultratumba están tratados en los números 66, 67 y 69. La lámina 70 ha sido interpretada de modos muy diversos: unas veces como representativa de los reaccionarios partidarios del rey Fernando, que ignoran el verdadero camino, otras veces como presos caminando hacia la prisión. Los números 71 y 72 se refieren también al mal gobierno de Fernando. En el número 74 aparece el lobo como maestro del hombre, haciéndole observaciones: "Mísera humanidad ... la culpa es tuya", se lee sobre el

papel. El núm. 76 se refiere sin duda alguna a la expulsión de los franceses; en el dibujo del núm. 77 el protagonista aparece con tiara pontificia, no habiéndose atrevido el Artista a expresarlo en el grabado definitivo con plena claridad. Todavía más violentamente anticlericales son los grabados 79 y 80. El núm. 81 es considerado por Beruete, atinadamente, como una alegoría del monstruo carnívoro de la guerra. Finalmente, el número 82 es la exaltación del hombre que trabaja, hermoso canto final digno de esta obra, junto a la cual la creación de Callot aparece como algo mezquino y poco sólido.

Si los "Desastres" pueden considerarse, al menos en gran parte, como una obra de los años 1810-1813, que posteriormente fué completada por otras planchas, la "Tauromaquia" debe situarse en época posterior al núcleo de los "Desastres". Las hojas núms. 19 y 31 llevan el año 1815. Es seguro que el Artista trabajó anteriormente en esta serie y posiblemente la dió por terminada poco después de 1815. También en esta ocasión constituyen un valioso punto de apoyo para determinar la fecha los estudios que de esta serie se conservan (la mayoría en el Prado, otros en la Kunsthalle de Hamburgo): su carácter es muy afín con el de los "Desastres", pero su dibujo es mucho más desenvuelto que el núcleo principal de aquéllos. En la composición muestran también las estampas de la "Tauromaquia" íntimas relaciones con las de los "Desastres". En conjunto conocemos 43 planchas. En nuestro catálogo damos noticias acerca de la historia de esta serie y de sus distintas ediciones. Aquí nos encontramos nuevamente con el fenómeno de que Goya no solamente hizo distintos estudios para un mismo grabado, sino que un gran número de los bocetos no llegaron a pasar al cobre.

Dada la gran pasión de Goya por el "espectáculo nacional", hubiera sido extraño que no hubiera grabado las escenas de la corrida de toros. Tomando como punto de partida la "Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España", de su amigo Moratín, en el año 1777, el escrito del famoso lidiador Pepe Hillo: "Arte de torear a caballo y a pie", de 1796, y la "Colección de las principales suertes de una corrida de toros", de Antonio Carnicero, quería ofrecer Goya en sus grabados una especie de historia de la lidia, con la evolución histórica y casos recientes y dignos de mención.

La corrida de toros tuvo en la época de Goya su período floreciente, su renacimiento. Tanto el tratado teórico de Pepe Hillo como las pinturas, dibujos y grabados de Goya revelan cuánto se distaba de aquellas reglas académicas planteadas en el curso del siglo XIX. Entonces se procedía con algún mayor desorden, con mucha más fiereza que en la actualidad, pero los toreros rendían muchísimo más que los modernos. Incluso los más señalados de los actuales aparecen como figurillas insignificantes junto a aquellos hombres osados y animosos, diestros y despreciadores de la vida, que eran dignos de mejor suerte. La lidia moderna se inició en la época de Goya, pero tal como

sus iniciadores la comprendían, raramente ha vuelto a entenderse posteriormente. Entre estos iniciadores del arte clásico figuran Francisco Romero, el primer matador en sentido moderno, que toreaba con una pequeñísima muleta, y Costillares, que no solamente introdujo la suerte del volapié, sino que reformó el traje de los lidiadores, adornándolo con lentejuelas de colores y franjas de seda.

Pedro Romero, nieto de Francisco y amigo de Goya, es el fundador de la escuela de Ronda, comparable con la moderna escuela cordobesa, de estilo clásico, sereno, elegante y armonioso, cuyo último gran representante fué "Gallito", mientras que José Delgado, llamado Pepe Hillo, fué el fundador del toreo sevillano, caracterizado por el arrojo, por el juego animado y caprichoso de la lidia, género que ha encontrado en Belmonte, en nuestros días, su más caracterizado representante (*).

Goya nos pone en relación con todas las celebridades de su tiempo. Después de las composiciones, no muy felices, que representan las hazañas de Gazul, del Cid y de Carlos V, nos presenta al estudiante celebrado bajo el nombre de "Licenciado de Falces", que se distinguía mucho toreando de capa; después al vasco Martincho (Martín Barcáiztegui), que después de sus pasmosas hazañas de 1800 se retiró del toreo, lidiador a quien Goya tuvo ocasión de admirar muchas veces en Madrid y en Zaragoza. Juanito Apiñani no actuó como matador, sino como banderillero en las cuadrillas de José Romero y Martincho. La hoja que lo representa saltando un toro a la garrocha, figura entre las más conocidas creaciones de Goya. El Artista nos presenta también a la famosa torera "La Pajuelera", que, vistiendo traje masculino, cultivaba el deporte nacional. Junto al americano Mariano Ceballos, que lidiaba a caballo al estilo antiguo, admiramos a los celebrados picadores Fernando del Toro y Rendon, perteneciente éste a la cuadrilla de Costillares, y que murió en el "campo del honor". El Artista nos describe también la muerte de Pepe Hillo, en el año 1800, así como otras emocionantes cogidas y accidentes acaecidos en las corridas de toros, como el que tuvo lugar en la corrida celebrada en las fiestas de la coronación de Carlos IV, 1789, en la que pereció el alcalde de Torrejón (núm. 21). Goya produjo seguramente estas obras basándose en impresiones visuales. Aunque Loga piensa que los tres grabados relativos a la muerte de Pepe Hillo (núm. 33, E. y F.) fueron compuestos tomando como punto de partida la carta de un testigo presencial (publicada por Bedoya, "Historia del toreo"), precisa tener en cuenta que Goya estaba en Madrid en 1801 y casi seguramente asistiría a aquella trágica corrida.

El salvajismo todavía mayor que en nuestros días se manifiesta en escenas como la núm. 12, en que se cortan los jarretes del toro inservible para la

(*) El autor remite al lector a su Introducción a la «Tauromaquia» por Willy Geiger (Leipzig, E. A. Seemann), en la que se intenta una descripción de la lidia moderna.

lidia, a fin de inutilizarlo, o como el núm. 25, en que se lanza sobre el animal, cuando es manso, una jauría, en lugar de recurrir a las banderillas de fuego que hoy se emplean. Los caballos, en su mayoría escuálidos jamelgos, llevan todavía los ojos sin vendar, con la única excepción del que monta Fernando del Toro, en el núm. 27.

Beruete ha observado que los toros representados en los dibujos son extraordinariamente pequeños. Tampoco en las pinturas del Artista se encuentran reses de mayor tamaño. Dejo con Beruete en suspenso la cuestión relativa a si, efectivamente, los toros eran más pequeños o si se trataba de un premeditado cambio de proporciones debido al capricho de Goya. Con estos "toritos" los modernos toreros se atreverían a efectuar todas las suertes de la tauromaquia.

Los grabados muestran una innovación en el sentido de que la mayor parte de las escenas están circundadas por una orla. Los grabados trabajados en el dorso de las planchas no muestran este contorno, así como tampoco los núms. 19, 23, 27, 28, 29, 32. Los grabados, con excepción de los núms. 25 y 30, están trabajados con aguatinta, que el Artista empleó con mayor extensión que en los "Desastres". El trabajo de bruñidor y de punta seca se observa en muchas ocasiones.

En las láminas de la "Tauromaquia", correspondiendo al sentido del toreo, los elementos más acentuados son el movimiento y la acción. Para las fabulosas dotes de observador que Goya poseía, no existía nada difícil, y, sin embargo, no se trata de una reproducción naturalista en el sentido corriente, sino de una sublimación, de una estilización que recuerda mucho a los cuadros de las carreras de caballos creados por Degas. Cuando Beruete afirma con absoluta precisión que Goya ha reproducido escenas que sólo en la época moderna se ha logrado retener mediante la cámara fotográfica, demostrando la exactitud de la visión del Maestro, esta observación recuerda a la análoga que se ha hecho respecto del arte de Degas. El ritmo de la acción crece en el transcurso de la serie. El arte de Goya ofrece con gran perfección la amplitud del espacio, el parpadeo de la luz y el temblor del aire. El empleo del aguatinta constituyó un factor decisivo para lograr dichos efectos. El modo de tratar el fondo es extraordinariamente impresionista; pero en la técnica velada existe algo especial en ciertas figuras que exceden los límites del puro naturalismo.

Si la "Tauromaquia" constituye el documento más importante del "impresionismo" de Goya, poseemos en los "Disparates" la obra gráfica capital, no menos grandiosa, de Goya como "expresionista". Esta creación se conoce bajo el nombre de "Proverbios". Goya no pensó nunca en titular la serie de esta manera. Fué Yriarte quien encontró el nombre y denominó a la obra "Proverbios" o "Sueños" (Proverbes ou songes). Carderera aceptó este título con la indicación de que Goya había hablado de "Sueños". La primera

edición de la Academia, en 1864, tomó el título de "Proverbios", que en lo sucesivo quedó asociado a esta serie. Ya en aquel entonces se pronunció Enrique Mérida contra este título en un artículo publicado en "El arte en España". Yo me adhiero a la opinión de Beruete, que se preocupó, como es natural, de averiguar qué título puso Goya a las distintas hojas. Las siete pruebas propiedad de D. José Lázaro, en Madrid, así como las de la Biblioteca Nacional de la Corte, revelan — prescindiendo de la numeración que no concuerda con la de la Academia — los títulos inscritos por Goya a la pluma: Disparate ridículo, Disparate femenino, Disparate volante, Disparate conocido, Disparate puntual, Disparate de bestia, Disparate de tontos y Disparate de carnaval. Otra prueba (del grabado núm. 11), propiedad del Sr. Sánchez Gerona, en Madrid, está intitulada Disparate pobre, y la prueba del grabado núm. 17 de la Colección de Mr. Pereire lleva el título «La Lealtad». Finalmente, Lefort nos informa de una prueba en la cual figuran las palabras "Disparate claro". Con la palabra dispartes se quieren indicar cosas extraordinarias, asombrosas, únicas, no cosas invertidas en el sentido corriente de la palabra, sino cosas sin sentido, tales como se observan en los sueños. En cierto modo son nuevos caprichos, visiones, a las cuales se ajusta también por otra parte la citada denominación de "Sueños".

Los "Dispartes" constituyen en el arte del grabado el equivalente de las pinturas de la "Quinta del Sordo". La época en que fueron producidas ambas obras puede ser la misma. Apenas si puede pensarse en que fueran creadas antes de 1815, y Beruete supone que no fueron acabadas hasta 1819. Los bocetos que conservamos efectuados al pincel y lavados al rojo, son de una amplitud y monumentalidad que nada tienen de común con el estilo de la mayor parte de los estudios para los "Desastres" y de los dibujos de la "Tauromaquia". Loga ha hecho referencia (Meister der Graphik, pág. 40) a la diferencia existente entre estudios y grabados, así como también a las modificaciones introducidas en la ejecución. No puede existir duda alguna de que las planchas fueron retocadas posteriormente, sufriendo con ello considerables daños. Beruete ha intentado apreciar este hecho en algunas de las planchas. Sorprende extraordinariamente el efecto de algunas de las primeras pruebas, a pesar de no haberse empleado el aguatinta: el núm. 6 produce una impresión más agradable; el núm. 13 es más libre, fácil y naturalista. Por el contrario, el núm. 4 (fig. 385), con su forma modificada con aguatinta, presenta una concepción más terrorífica y grandiosa.

La serie constaba originariamente de 22 láminas que habían sido numeradas por Goya en otro orden. Acaso Ceán Bermúdez practicó estas modificaciones de numeración. Las pruebas sobre las cuales, entre otras, figuran los números escritos por Goya con tinta, 20 y 22, no dejan duda alguna de que la serie tenía esta amplitud y no estaba limitada a 18 hojas, y además que la extraña plancha con los cinco toros pertenece también a esta serie.

Parece ser como si Goya hubiera pensado en una serie de mayor extensión. En todo caso, entre los 17 estudios previos del Prado hay dos bocetos de los cuales no existe grabado alguno, y posiblemente la hoja que muestra ciertas conexiones con el núm. 15 de la serie es en realidad un boceto independiente. En tal caso podría considerarse como un boceto para el núm. 25, y de este modo tal número tendría su explicación en el núm. 6 que se lee en la prueba del núm. 6 de la colección Hofmann, de Viena.

Los primeros bocetos para las obras ejecutadas revelan frecuentemente todavía grandes diferencias con respecto a la concepción definitiva, como, por ejemplo, los de los núms. 2, 3, 8, 9 y 17. De los dos bocetos de los cuales no ha podido encontrarse ningún grabado, muestra el uno figuras que se precipitan y demonios que vuelan; el otro, una gigantesca construcción derruida, a la cual acuden por todos lados gentes presurosas. En lo más alto hay un hombre con las piernas abiertas y con atributos de orador. La hoja que nosotros hemos presentado dudosamente como idea para el núm. 15, presenta a la derecha un orador con los brazos abiertos, junto a él, en el suelo, un cántaro, y delante se apoya un muchacho de la calle con las piernas cruzadas.

Parece muy aventurado intentar una cronología de las hojas sueltas. Acaso pueda expresarse la presunción de que la composición con las figuras voladoras pertenece a las más antiguas.

En general, la serie suscita la impresión de que el Artista no se preocupó tanto como en las otras series de la perfección de la factura y del cultivo de su arte de grabador. La monumentalidad de estas hojas exigía también una ejecución más grandiosa y sencilla, más enérgica desde el punto de vista del grabado.

Será vano todo intento de querer aclarar en absoluto el sentido de los distintos asuntos. El mismo carácter de estas visiones hace que no puedan ser interpretadas exactamente y que den lugar a las más opuestas presunciones. Lo que claramente se deduce de ellas es lo siguiente, brevemente expresado: La hoja 1 (fig. 384) reproduce externamente el motivo que Goya había tratado ya en uno de sus cartones para tapices: el manteo de un pelele. Pero en este aguafuerte todo está tratado con un sentido fantástico-grotesco, del mismo modo que la "Peregrinación de San Isidro", de la Alameda, ha adquirido los caracteres de un sueño fantasmagórico en la representación de la Quinta. Como en las pinturas de esta última, las proporciones son aquí sobrenaturales. En la mayoría de las láminas nos damos cuenta de que no se trata de seres de carne y hueso. La número 2 (fig. 388), que describe el temor inspirado por un fantasma que en el fondo no es más que un mamarracho que mueve a risa, es objeto de una nueva variante en la estampa 19. Trátase aquí de la elaboración grandiosa de un pensamiento expresado ya por Goya en el número 52 de sus "Caprichos". La lámina 3, difícil de explicar, es considerada por Lefort como una alusión a Carlos IV y su corte. Pero la catástrofe de este rey se

había consumado ya hacía mucho tiempo, y me inclino a creer con Beruete que el Artista no pensaba aquí en un caso determinado. El autor español formula el sentido general de esta hoja con las siguientes palabras: "Todo en la vida se apoya sobre una rama frágil, que puede romperse cuando menos se piensa." El rapto al dorso de un cóndor (número 5), ha sido considerado por Loga como una alusión al salvamento de Angélica por Ruggero sobre el hipogrifo (Orlando furioso, X), interpretación que a mí me parece muy dudosa.

La hoja 7 (fig. 386), sumamente fantástica, ha sido objeto de una crítica muy dura por parte de Beruete. El investigador español, que señaló la hoja como "Disparate matrimonial", juzga este grabado como feo, sin gusto y sin arte. Esta crítica procede y corresponde a una sensibilidad genuinamente latina. Los juicios que al gusto se refieren no son susceptibles de generalización. En el Norte se opina de otro modo que el crítico español. En modo alguno puede achacarse a esta obra falta de sensibilidad artística, puesto que su concepción es tan grandiosa como las otras. El sentido íntimo de esta composición sigue siendo tan enigmático como el de los "Entalegados" del número 8 (fig. 387). Lefort ha referido el número 9 a los caprichos de la reina María Luisa, pero esta interpretación parece absolutamente casual por el hecho de que en la época en que fué dibujada esta hoja ni Goya ni los círculos oficiales de España se ocupaban ya de la destronada reina. Entre las más famosas estampas figura la núm. 13 a causa de su representación de los intentos de volar (fig. 392). Loga ha interpretado sin dificultad el número 17 como "el filósofo burlado", con lo cual no ha quedado totalmente desenmarañado el sentido de esta obra. Muy espiritual es indudablemente su manifestación respecto del número 10 (fig. 389), que considera como lucha de los sexos, en la que Goya escogió para representar al hombre brutal la figura de un animal. Pero esto no concuerda completamente con la restante concepción del Artista, que casi recuerda a la de Strindberg, de la mujer ligera y veleidosa que seduce al hombre. Beruete ha querido interpretar el núm. 18 como visión del asesino después de efectuado el asesinato, lo que a nosotros nos parece muy luminoso, si es que puede pensarse en una interpretación precisa. El número 21 se concibe de tal suerte, que con el elefante manso y benévolo, inconsciente de su propia fuerza, quiere representarse al pueblo, al cual recomiendan los políticos el cumplimiento de las leyes imaginadas para una masa imbécil. El título "Otras leyes por el pueblo", con la falsa traducción del francés al español "por" en lugar de "para", es manifiestamente apócrifo.

De los grabados sueltos producidos desde el año 1810, citaremos en primer término el de un "Guitarrista ciego, cogido por un toro" (fig. 372). La composición es de un humorismo melancólico. El ciego cree ser conducido en la calle por un hombre compasivo, y dice: "Dios se lo pague", mientras que en realidad ha sido cogido por un toro. En el dibujo previo Goya ha

escrito las siguientes palabras : "Dios se lo pague a usted". Este estudio previo se encuentra al dorso de un estudio para la "Tauromaquia". Puede aceptarse, sin embargo, que el dibujo que nos interesa fué el primero en ser ejecutado. El grabado está hecho sin aguainta y es sumamente minucioso, pero no tiene gran importancia.

Igualmente grandiosas son las dos composiciones de paisaje : el "Paisaje con cascada" y el "Paisaje con dos árboles" (figs. 353, 354), que por su significación estilística no pueden situarse en fecha anterior a 1815, puesto que con su monumentalidad recuerdan vivamente los cuadros de la "Quinta" y a las obras con ellos relacionadas. En realidad, las dos láminas han sido situadas hasta ahora entre los años 1815-1820. Según comunicó Beruete, Goya cortó por la mitad los dos cobres y aprovechó las cuatro planchas resultantes, grabando asuntos para los "Desastres" en el dorso de ellas (entre otros los núms. 22 y 23). Esto excluye naturalmente toda atribución posterior, pues el grabado núm. 22 está fechado por Goya en 1823. (Recientemente se han reunido otra vez las planchas para sacar nuevas pruebas de los "Paisajes"; como es natural en estas impresiones, sumamente raras, no pudo ocultarse la línea de corte.)

Beruete se pronunció contra la denominación de "Paisajes fantásticos". Los encuentra absolutamente realistas y únicamente considera que las rocas están algo exageradas y exceden en cierto modo a la naturaleza. Pero hay que tener en cuenta que estas masas de rocas son una parte integrante y decisiva de este paisaje, y por otra parte en el "Paisaje con dos árboles", éstos no están simplemente copiados de la naturaleza. Aunque algunos elementos hayan sido tomados de la realidad, este hecho no se opone en modo alguno a la circunstancia de que el conjunto aparezca en ambos casos como absolutamente fantástico. Ambos grabados son, en el aspecto técnico, de una extraordinaria perfección y hermosura; como de ordinario, el contorno está suprimido en las partes propiamente grabadas y la silueta está esfumada.

La dificultad de fechar los postreros grabados de Goya se suscita nuevamente en los "Tres presos". Goya envió en 1820 con los "Desastres" una prueba de cada una de dichas tres hojas a su amigo Ceán Bermúdez, no siendo el motivo menos importante su deseo de que corrigiera los títulos. Las pruebas de los "Tres presos" llevaban inscripciones con lápiz. Beruete se inclinaba a situar estas hojas hacia 1820. Yo no puedo compartir su seguridad, sino que dejo en suspenso la cuestión relativa a si la obra fué producida algunos años antes.

Estos tres pequeños aguafuertes (fig. 242) son técnicamente de una grandísima maestría, ejecutados sin aguainta, de una limpieza y finura que bien pueden considerarse insuperables.

Estos grabados no sólo deben su iniciación a razonamientos puramente artísticos, sino que nacieron, como tantas otras de las obras de Goya, de su sen-

timiento compasivo y de su sentido de equidad. Otro tanto revelan también los proyectados títulos en los que Goya critica la humana justicia y propugna un trato más respetuoso para con los presos.

Acaso sea el "Coloso" el grabado magistral de Goya (fig. 398). De este trabajo, que revela tan gran suavidad en el aspecto técnico como grandeza en la invención, tenemos solamente tres ejemplares; según una noticia del hijo de Goya, la plancha se rompió después de sacada la copia tercera. No puede haber duda alguna de que esta lámina fué producida poco después de 1815. La figura revela claramente que se hicieron algunas correcciones, pues en un principio estaba algo más inclinada hacia adelante. La plancha, a la manera negra, está obtenida trabajando sobre fondo obscuro, es decir, que el cobre se preparó graneándolo de tal modo que si primeramente se estampara una prueba en papel, éste quedaría completamente negro. De este fondo, abriéndolo el cobre con el bruñidor o rebajándolo con el rascador, fueron destacándose las partes claras con la mayor finura, hasta llegar a conseguir los blancos más intensos.

Sigue siendo algo enigmático el sentido que Goya quiso imprimir a esta obra. En ella no pretendió seguramente simbolizar ni a Napoleón ni a Prometeo. La interpretación de Carderera, según la cual se trata de la humanidad en espera de la aurora de un nuevo día, no es tampoco completamente satisfactoria. Loga ha llamado la atención acerca de la semejanza externa y casual del "Coloso" con el "Pugilista" encontrado en Roma en 1884.

* * *

Si existe alguna circunstancia capaz de testimoniar la frescura lozana y la inaudita genialidad del anciano Goya, es el espíritu emprendedor del septuagenario Maestro al dedicarse en una edad tan avanzada a cultivar el arte descubierto por Senefelder pocos años antes, y en el cual logró realizar producciones tan acabadas que no han sido superadas todavía.

Goya sólo pudo conocer el invento de Senefelder de un modo indirecto. Según todas presunciones, informó a nuestro Artista un cierto Cardano acerca de la forma perfeccionada del nuevo procedimiento, tal como era cultivado desde 1816 en París por G. Engelmann, oriundo de Mülhausen i. E. Las relaciones de Goya con Cardano, que en 1811 dirigía la Imprenta Litográfica de Madrid, se comprueban no sólo por la circunstancia de que los "Enamorados" y el "Duelo", de Goya, fueran tirados en las prensas de su hermano, sino por el hecho de que en una carta de 6 de septiembre de 1825 a su amigo Ferrer (a la cual hemos aludido en el primer capítulo) solicita de un modo expreso que su amigo Cardano examine la nueva litografía con la "Fiesta de nobillos" que acompaña a la carta de Ferrer.

El primer trabajo litográfico fechado de Goya, la "Anciana con la rueda", producido en Madrid, en febrero de 1819, y aquel otro del "Duelo de

dos caballeros", creado seguramente un mes más tarde, son ya de una asombrosa perfección. Goya logró en estos trabajos litográficos situarse de un modo inmediato y trabajar de manera completamente distinta a la que caracterizaba a sus grabados. Parece como si el nuevo procedimiento hubiera sido inventado expresamente para él, pues el anciano Maestro actuaba entonces como dibujante con mayor entusiasmo que nunca. En posesión de este señalado medio de reproducción artística, nuestro Artista se entregó a la litografía y comprendió desde un principio con toda claridad la esencia del nuevo procedimiento. Goya no pretendió nunca buscar nuevos recursos. Según el informe de Matheron, el Maestro colocaba, al trabajar, la piedra lo mismo que un lienzo o una tabla, sobre el caballete. De este modo, avanzando y retrocediendo, podía darse perfectamente cuenta del efecto de su trabajo.

Las litografías de Goya son de tan gran frescura e intimidad porque el Artista dibujaba sobre la piedra como si se tratara de un estudio sobre una hoja de papel. Incluso las correcciones que se observan prestan a las hojas una gran naturalidad.

No puede hablarse, en realidad, de una evolución esencial de Goya como litógrafo, puesto que, como ya hemos dicho, desde los primeros trabajos reveló una elevada maestría. Únicamente en los últimos años adquirió mayor amplitud la composición. Fué en Burdeos donde se produjeron las grandes composiciones de corridas de toros y los grandes retratos litografiados.

La presunción de Loga de que Goya había tenido el propósito de editar una segunda parte de los "Caprichos" con ayuda del procedimiento más rápido de la litografía, se apoya en una falsa inteligencia de la correspondencia de Goya con Ferrer. En el primer capítulo nos hemos ocupado de esta correspondencia de fines de 1825 y hemos visto que se trataba de un deseo de entidad francesa, de editar nuevamente los antiguos "Caprichos", a lo que Goya se negó resueltamente.

Los dos trabajos litográficos más antiguos de Goya, "La vieja hilandera" y el "Duelo español a la antigua" (fig. 423), están ejecutados con la pluma y con un pincel mojado en tinta. Con cierta razón, al parecer, se considera como el trabajo litográfico más antiguo del Maestro el "Fraile mendicante", que constituye, en cierto modo, una obra similar a aquellas figuras religiosas, posteriormente pintadas, que sólo se componen de superficies coloreadas. También esta litografía está integrada por superficies planas y oscuras. En cierto sentido guarda relación con esta lámina la "Composición fantástica", que Loga ha señalado como el "Viaje a los infiernos". Posiblemente ambos trabajos fueron concebidos en 1818. Posteriormente, el Artista no logró crear otros de tonalidad tan elevada y, como ya hemos dicho, se mantuvo en el carácter gráfico de la litografía. Así compuso las "Dos parejas amorosas", de las cuales una hoja parece ser una "Escena de violación"; la otra no es del todo inteligible (figs. 429 y 430). El "Duelo español a la anti-

gua" va acompañado de un desafío a la moderna; esta litografía, producida seguramente en Burdeos en 1826, en la que dos hombres en mangas de camisa ventilan una cuestión por medio de las armas, presenta una cierta afinidad objetiva con el pequeño cuadro de la Pinacoteca de Munich.

Aun cuando, como anteriormente hemos expresado, no poseamos prueba alguna de que Goya quisiera editar como litografías una segunda serie de "Caprichos", parece ser que en él se suscitó la idea de reproducir litográficamente alguno de los numerosos "Caprichos" dibujados en su época postrera. Como ensayo poseemos una producción fantástica, que en su parte superior, a la derecha, lleva un número de difícil lectura — en la forma que acostumbran a llevarlos los bocetos dibujados por Goya — acaso un 11 (?). La hoja, que según la prueba de Dodgson no es una litografía, sino un dibujo con lápiz litográfico, produce el efecto de una nueva elaboración de la famosa portada primitiva de los "Caprichos": no es un hombre durmiendo, sino una persona sentada que se envuelve en la capa, y contempla absorto el mundo de aquella composición fantástica que le rodea. A esta creación se asocian algunas otras, como la del "Durmiente", cuya cabeza reposa en el regazo de una mujer, a cuyo grupo están mirando otras tres mujeres arrodilladas, y la escena andaluza pintada en Burdeos en 1825, de una "Bailarina" que danza el vito al son del tamboril, a los acordes de la guitarra y al compás de las castañuelas de las mujeres que la rodean. Cierra esta serie la litografía gentilmente denominada por Loga "La narradora de cuentos". Beruete recordaba en esta lámina a la "Lechera", sobre todo por la figura principal.

Toda una serie de litografías muy poco conocidas deben su origen, al parecer, a la visita a un circo de Burdeos, espectáculo de hombres y animales, del cual surgieron los dibujos con el "Esqueleto vivo" y el "Hombre con la serpiente gigante". Las cuatro litografías que representan un "Dromedario y su guía", una "Zorra", un "Lobo" y un "Tigre" no pertenecen a las más felices del Maestro. En especial, las del "Lobo" y el "Tigre" no son de las que más en alto ponen las dotes de Goya como dibujante de animales. Mucho más perfectos son los dos retratos litografiados, sobre todo el del impresor Gaulon, que preparaba las litografías de Goya (fig. 431). Este retrato franco, libre, que posee algo de la arrogante prestancia de los antiguos franceses, no ha sido superado por ninguna obra de los románticos del vecino país. Por consiguiente, no es aventurado incluirla entre las producciones más hermosas del siglo XIX.

En el segundo retrato litografiado (fig. 432), que muy posiblemente representa al hijo de Gaulon, se recuerda un poco, a pesar de todas las fundamentales diferencias de estilo, que fué producido en la época de Ingres.

Una serie de hermosas litografías está dedicada a la descripción de escenas de corridas de toros. Entre ellas parece ser la más antigua la del "Toro luchando contra seis perros" (fig. 424), que todavía pudo ser producida en

Madrid. Trátase de un dibujo muy inspirado y ejecutado al lápiz, de aquella feroz escena que el Artista describió dos veces en su "Tauromaquia". Al feliz efecto de esta estampa contribuyen especialmente los espectadores, dibujados muy a la ligera, en el fondo, a la derecha, así como las figuras del perro lanzado al aire y del que salta por la izquierda. De una mayor robustez de ejecución es el dibujo litográfico, de mayores proporciones, que representa una escena de lidia en campo abierto, en la que el picador espera la acometida del toro. En lo alto de las rocas que se elevan en el fondo, a la izquierda, se sientan los espectadores. A la izquierda del toro se observa un hombre herido, o acaso muerto. Esta composición, a pesar de su perfección artística, presenta un carácter ligeramente fantástico. El efecto que produce es más bien el de una paráfrasis del tema, tan estimado por Goya, que no la exacta reproducción de un acto determinado. Otro tanto puede decirse de las famosas escenas de lidia conocidas bajo la denominación de los "Toros en Burdeos". Estas obras, compuestas en 1825 por el Artista, a los 79 años (figs. 425-428), son de una gran vivacidad. No es exageración ninguna la afirmación de Loga cuando dice que estas litografías son las mejores que se han producido antes y después de Goya. Cualquiera de estas hojas es mucho más perfecta que las demás láminas del Maestro. Precisa ver los originales para percibir el sentido exacto de la belleza del trabajo y de la riqueza natural de las tonalidades.

Apenas si puede admitirse que en la época de Goya participara el público en la lidia en la forma que describen dichas obras; lo mismo que las composiciones de corridas de toros posteriormente pintadas, más bien pueden considerarse estas litografías como una especie de composiciones fantásticas. Ya no es sólo el amontonamiento de las masas de público, sino su empleo artístico en orden a la composición, la circunstancia que nos induce a pensar que en las escenas de la lidia Goya efectuó sus creaciones de un modo absolutamente libre. Estas masas constituyen barreras naturales, se reúnen formando curvas artísticas unas veces y se combinan otras hasta cerrar un gran anillo.

Mucho mejor se comprende la irrupción del público en la tercera lámina titulada "Dibersión de España" (fig. 426), donde la muchedumbre salta a la plaza para torear a cuatro novillos y a un toro manso que lleva un cencerro al cuello. En primer término, se observa un hombre que lleva en su capa un pelele, con el cual intenta excitar al toro. La animación alcanza un límite extraordinario en la cuarta hoja, en que tiene lugar una doble lidia en plaza partida. Insuperablemente expresada está la actitud del banderillero, que trata de atraerse la atención del toro aplomado. Todo se agita y hierve, se arremolina y corre, se estremece y tiembla, aúlla, grita y ríe en estas hojas tan arrebatadoras.

De un salvajismo inverosímil es la escena de la composición, cuyo título no queda completamente agotado, ni con el de Lefort, "El picador colgado de

los cuernos de un toro", ni con el del conde de la Viñaza, "La suerte de pica", ni con el de Beruete, "Bravo toro" (fig. 425). Un picador derribado del caballo, ha sido cogido por el toro, y otro picador acude en ayuda del primero, clavando la pica en los cuartos traseros de la res. No es esto todo: al fondo se observa otro picador herido, que ha caído junto con su caballo. Este grupo supone una superación artística, pero no se concibe ni en la corrida más accidentada. En esta obra se propugna y se consigue un máximo de acción. Ni siquiera un artista de veinte años hubiera desarrollado mayor ímpetu y vigor que el anciano Goya en este mundo renovadamente asombroso y lleno de maravillas.

* * *

De los artistas relacionados con Goya como discípulos o ayudantes no poseemos ningún cuadro que de un modo característico y seguro pueda atribuirse al artista correspondiente. Los dibujos de Asensio Juliá, artista que hubo de ayudar a Goya en la ejecución de las pinturas murales de San Antonio, son indudablemente trabajos que muestran un cierto talento, pero en ellos no pueden apreciarse dotes extraordinarias. Gil Ranz es considerado como autor de las copias pintadas de los "Desastres" y de otras escenas de guerra en el estilo de Goya, de coloración candente, por la circunstancia de que acompañó al Artista durante sus viajes de estudio realizados durante la época de la guerra de la Independencia. Mejor conocemos a otro de los sucesores de Goya: Francisco Lameyer y Berenguer, muerto en Madrid en 1877. Preséntase ante nosotros como un regular artista de la mitad del siglo pasado, el cual, junto a cuadros de género, en cuyos motivos desempeñan un importante papel los gitanos, intentó también la pintura de "Caprichos", que distan considerablemente del estilo de Goya. Lameyer era amigo de Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845), el más inspirado continuador de Goya. El pintor Alenza, prematuramente fallecido, muy desigual en sus producciones, creó además de composiciones de género y grabados inspirados en las obras de Goya, un cierto número de retratos que por su extraordinaria calidad se aproximan a los del Maestro. Entre los mejores figuran el del procurador del duque de Osuna, en el Museo Nacional de Arte moderno, en Madrid, y el de D. Melchor Sánchez de Toca (fig. 309). En la obra de Goya figuran algunos retratos respecto de los cuales ha llegado a pensarse en Alenza: así sucede, por ejemplo, en el "Autorretrato" que actualmente figura en el Museo de Viena, y en el retrato de un señor con casaca amarilla y con un perro (fig. 300). La circunstancia de que un trabajo que figura en el Prado, considerado como una obra de Alenza por críticos tan serios como Viñaza, haya sido comprobado—ante todo por el descubrimiento de la firma—como una creación debida al propio Goya, nos revela que la crítica se encuentra ante un problema difícil y todavía no resuelto hasta la actualidad.

Son numerosas las antiguas y las recientes imitaciones de los "Caprichos", de Goya. No conozco de mano del Artista ningún cuadro de segura autenticidad que sea la traslación de cualquiera de sus grabados a la pintura. Los principales imitadores de Goya son los dos pintores Lucas: Eugenio Lucas, padre, que no imitaba las composiciones de Goya con propósito de falsificarlas, y que regularmente acostumbraba a firmar sus cuadros, y Eugenio Lucas, hijo, que intencionadamente efectuó falsificaciones en repetidos casos. Ninguna de las obras de este último, escenas de lidia, cuadros de la Inquisición y composiciones de la guerra (fig. 3 13) está firmada. Por regla general, Lucas, el Joven, es más rudo, y, a veces, también, más inconstante en la técnica que el padre. Con mucha frecuencia se observa que el carácter de conjunto de la pintura revela que las composiciones fueron creadas en época posterior (*).

La falsificación de Goya no se ha detenido tampoco ante los dibujos a mano. El Museo de la Hispanic Society, de Nueva York, posee toda una colección de dibujos a pluma, falsificados. Existen también estudios a la sanguina apócrifos, composiciones a manera de "Caprichos" y figuras sueltas, y, finalmente, también, estudios falsificados de retratos, de los cuales existía antes un gran número en la colección Beruete, en Madrid. (En la obra de Calvert figura la "Maja durmiendo", Pl. 551, y los estudios de retrato, igualmente falsos, Pl. 553, 554, 561, 562.)

(*) Véase Balsa de la Vega; Eugenio Lucas, Madrid 1911; A. L. Mayer en la «Zeitschrift für Bildende Kunst, XXIV, págs. 1 y ss. (Allí se ofrecen, también, más amplias fuentes bibliográficas.)



EL ARTE DE GOYA

BY THE COURT

EL aragonés Goya, que permaneció la mayor parte de su existencia en la capital de España, exhaló su último suspiro en tierra francesa. Esta circunstancia tiene una significación bastante más elevada que la de un acontecimiento fortuito. Goya cambió el ambiente de la Corte española por la atmósfera burguesa de un centro provinciano del extranjero, emigrando desde el Sur hasta el Norte, hacia un país que desde mucho tiempo antes le había suscitado grandes emociones espirituales y cuyos artistas habían de edificar posteriormente sobre la obra del Español. Todavía podemos apreciar algo más en este hecho: no se trata de un símbolo de la unión operada solamente entre el espíritu francés y el español, sino de la unión del septentrionalismo y la meridionalidad en el arte de Goya. Si el anciano Maestro hubiera avanzado más hacia el Norte, hubiera encontrado en el país de Rembrandt una nueva patria que, al menos como artista, hubiera sido para él tan atractiva como las demás.

Goya no es solamente el primer artista moderno que comprende los nexos que unen a todos los pueblos, la novedad y la perfección que surgen en cualquier país, que sabe unificar el sentido nacional y el criterio de raza como no lo ha sabido hacer ningún otro español posterior al Artista y muy pocos grandes maestros de otros países, sino que, a pesar de su depurado españolismo, es el más septentrional, en sentido artístico, de todos los maestros meridionales latinos del último siglo.

En el arte de España se unificaron, desde los días de la alta Edad media, los más diversos elementos septentrionales y meridionales hasta formar un conjunto de un encanto característico. Nunca, sin embargo, fué tan intensa como en Goya la orientación inconsciente de un artista español hacia el Norte y el coeficiente de septentrionalidad, tanto en el orden externo como en el intelectual.

En la obra de Goya se distinguen de un modo muy preciso dos períodos. En el primero trabaja con un tesoro adquirido de expresión artística. Su lenguaje es de la más elevada fluidez. El Artista sabe formular en el mejor español los conceptos internacionales más apreciados en aquel entonces. Con la más insuperable maestría logra manifestar todos los giros y modalidades en forma tal que cualquiera podría entenderlos. A continuación se opera el gran salto y se inicia el segundo período, más importante, de una significa-

ción más acabada, tanto para la evolución histórica del Arte como para la personalidad del Maestro mismo. Trátase de una transformación que en muchos aspectos puede compararse con la que en Rembrandt se realiza : con absoluta decisión se aparta de la madurez de un arte que casi ha alcanzado el límite del virtuosismo, y se inicia una nueva y vigorosa personalidad en un hombre que ya ha traspasado los cuarenta años (análogamente a Hans von Marées, en época reciente, que tuvo el acierto necesario para apartarse de una pintura altamente desarrollada). El Artista va construyendo lentamente un mundo nuevo y absolutamente propio. Y, completamente sumido en su creación, expresándose más y más en este nuevo idioma con creciente perfección, le preocupa cada vez menos la circunstancia de si es o no comprendido, de si su lenguaje es o no corriente. Con el transcurso de los años, la grandiosidad casi caótica, la aparente ausencia de forma externa aumentan de un modo considerable. Pero este "balbuceo" es de la misma elevación que la misteriosa música de Beethoven, cuyo proceso artístico guarda con el de Goya tantas semejanzas como su infortunio externo, que hizo que ambos fueran sordos.

Se ha denominado naturalismo a esta nueva forma de expresión de Goya. Ciertamente que nuestro Artista fué el primer naturalista del siglo XIX, pero esto constituye en definitiva una caracterización tan deficiente de su arte, como cuando se dice que la música de la época final de Beethoven es, con respecto a la del rococó, más independiente y naturalista. Como todos los grandes revolucionarios del arte, Goya se extiende fuera de los ámbitos de su época. Su creación tiene mucho más contenido que el nuevo naturalismo, y abarca, como ya dijimos, el arte de todo el siglo siguiente.

La concepción universal del Goya de los siglos XVIII y XIX es fundamentalmente distinta. Explicaremos en primer término la diferencia entre la manera de tratar las superficies pictóricas en ambos siglos. En el XVIII se propugna la amplitud simulada, la extraordinaria grandiosidad de espacios, la interpretación plana decorativa de los elementos paisajísticos, recurriendo a convencionalismos que todos comprenden. La nueva forma trae, tanto en el aspecto externo como en el interno, una mayor profundidad, aun cuando inicialmente se produce una limitación del espacio para su mejor interpretación. Pero esta nueva imagen del universo es sólo aparentemente más pequeña. El arte especial de Goya consistió en convertir este microcosmos en macrocosmos, en elevarlo a la categoría de símbolo de un mundo mayor. Esto quiere decir, en otras palabras, que el estilo capital de Goya no puede considerarse lisa y llanamente como naturalismo e impresionismo, sino que con el arte de la observación naturalista, en la cual se llega a una rápida percepción de los estímulos visibles a los ojos externos, se apareja un arte de expresión no menos intensa de las sollicitaciones de que es objeto la actividad interior.

Indudablemente es Goya el primer gran impresionista del siglo XIX. Pero su importancia en la evolución histórica no se concibe de un modo com-

pleto si sólo en este sentido se considera al Artista como un innovador, como un artista revolucionario. En el prospecto citado en la pág. 111, relativo a la edición de los "Caprichos", el Maestro ha desarrollado en pocas, pero terminantes palabras, el programa de aquel arte expresionista que ya antes de Goya y también después de él ha revolucionado los espíritus y la fantasía de los artistas.

El arte de Goya es desusadamente individualista. Nada puede apreciarse en el Artista de aquella impersonalización, de aquel arte ornamental y temático que los artistas españoles han cultivado como herederos de la cultura árabe. ¡Cuánto más afín de estos maestros parece el arte de Velázquez, el gran predecesor de Goya! Este individualismo era desde muy antiguo una característica septentrional, y se expresa con igual vigor en la estructura, falta de tectónica, del relieve geográfico del Norte con la ornamentación figurada o fitomorfa del estilo románico, que con el cultivo especial de que han sido objeto el impresionismo y el expresionismo en la época moderna.

Desde su crisis de 1793, Goya asocia siempre en su arte los elementos impresionista y expresionista. El corte mismo del cuadro es, de por sí, una prueba de este hecho. No se trata de la acentuación de lo aparentemente casual, del sector de lo "sencillo", sino de la composición del campo pictórico, cuyo marco está afirmado de un modo más clásico en los nuevos impresionistas (aunque haya sido muy grande la perfección artística que con el mayor refinamiento han logrado alcanzar los franceses Degas y Manet con su racionalismo característico y genuinamente gálico). Pero, como pronto indicaremos, su tectónica no es, en modo alguno, de vigor y pureza auténticamente románicos.

Goya renuncia como impresionista a toda plástica falsa, a toda clase de sombras cuya misión sea redondear las formas. Pero la caracterización impresionista de lo accidental solamente se aprecia en su arte de un modo parcial. Ciertamente que Goya fué uno de los primeros en reproducir el encanto del mundo circundante tal como lo sentía, en describir las cosas tal como las observaba, no según lo que sabía de ellas. Pero el Maestro no se contentaba con esto. El fué uno de los primeros en reducir su arte en sentido moderno a acción y movimiento. Pero no pretendía sólo fijar lo puramente externo, como el girar de la rueda de las hilanderas y de los afiladores, continuando lo que Velázquez había empezado, sino que subrayaba lo dinámico, prestando al movimiento una energía especial como medio de expresión. Este es un factor capital del arte de Goya. El no quiere limitarse, como Constable y Manet, a ofrecer una reproducción cromática de la naturaleza en el lienzo con los medios más sencillos posibles, sino que propugna una liberación espiritual y una espiritualización absoluta de la materia. Para prestar a su obra el vigor necesario en este sentido, no solamente tendía a conseguir la más elevada tensión, la acción más intensa, la monumentalidad más vigorosa, sino que apelaba a la exageración, a la acen-

tuación de lo grotesco, a lo fantástico. De este modo Goya es no solamente el antecesor de Daumier y de Manet y sus continuadores, sino, en igual proporción, el ascendiente de Cézanne y de Munch.

El factor movimiento desempeña un papel muy importante en casi todas las creaciones de Goya. No sólo se limita a impedir en sus retratos que las personas representadas aparezcan completamente inactivas, y para lograrlo pone en sus manos un abanico o una lira, una partitura o una carta, un lápiz o un látigo que indiquen el movimiento, sino que todas sus composiciones se desarrollan en plena acción. El Artista coloca la vitalidad por encima de todo. La diversidad no puede ser mayor: disparar y apalear, escaparse, desvalijar y huir, picar y esgrimir, golpear y suspender, ofrecer y amenazar, pedir y son-sacar, escribir y accionar, estirarse y caer, ponerse a salvo y encogerse, separarse, bailar y saltar por el aire, columpiarse y caer, trepar y volar: todos estos actos se suceden de un modo abigarrado. Cada una de estas acciones, desde el estirado de la media hasta la prueba del sombrero y la caída fantástica en el abismo y el cabalgar de las brujas por el aire, tiene la más profunda significación y es expresamente acentuada por el Artista. Esta descripción tan intensa del movimiento la encontramos ya en una época relativamente temprana, en el boceto del tapiz "El invierno" (fig. 21). El Artista sabe ya aquí describir con muy escasos elementos el avance de los hombres contra el viento helador, su lucha contra la tempestad invernal. El ritmo de su movimiento y las curvas del arbolillo sacudido por el vendaval lo dicen todo. Por muy ásperas que sean las acciones, nunca se tiene la impresión de que el Maestro las reprodujera por el simple efecto exterior del hecho transitorio.

Una comparación entre el "Fusilamiento del emperador Maximiliano", del impresionista francés Manet, con su modelo el "Fusilamiento por los franceses, de los ciudadanos madrileños sublevados, en la madrugada del 3 de mayo de 1808", del expresionista Goya, revela acaso de mejor modo la diferencia fundamental de las dos concepciones artísticas y pone de manifiesto, al mismo tiempo, el profundo sentido de la "acción" en Goya. En Manet se observa, a pesar del tema dramático, una distensión absoluta de la situación, una actuación consciente e indiferente de los actores, orientados a conseguir una impresión pura, a mantener una sensación de regularidad absoluta, y otro tanto se aprecia en los fenómenos aislados; todo se subordina al ritmo pictórico y a la tendencia a crear un cuadro telescópico y totalmente plano, de la mayor sencillez; en cambio, no aparece aquella totalidad de la idea pictórica espiritual, el "fusilamiento", que constituye el elemento capital en la producción de Goya. Aun cuando el Maestro no acentúa en modo alguno los contornos, todas las formas adquieren con su estructura un valor dinámico que presta a las figuras una gran vida espiritual. En estas superficies exaltadas, revueltas, amenazadoras y desplomadas, el contenido espiritual, la expresión de las almas se expresan de un

modo tanto más vigoroso cuanto que Goya renunció a toda dureza plástica, a todo redondeamiento de las formas, y, semejante al Tintoretto, prestó expresión espiritual no sólo a la cabeza, sino a toda la figura. Esto se aprecia no solamente en la escena de los "Fusilamientos", sino también en el cuadro que hace pareja con éste, en "La lucha en la Puerta del Sol", así como también en los extraños cuadros de género relacionados con el de la duquesa de Alba, como el retrato de la reina María Luisa, de la Pinacoteca de Munich, en que no sólo la cabeza, sino el conjunto revelan deseo, orgullo y frivolidad, al mismo tiempo que se manifiesta en esta mujer la encarnación del vicio y del pecado.

Con toda intensidad, y acaso con mayor energía que en sus cuadros, se manifiesta el expresionismo de Goya en sus trabajos gráficos. En los "Caprichos" no se trata solamente de la fantasía con que están observadas todas las visiones y compuestos todos los asuntos, sino que el arte consciente de expresión se muestra también en algunos rasgos aislados sumamente notables, por ejemplo, en la hoja 16, en que la "cocotte" se aparta de su madre, que le pide limosna, revelándose la violencia del desaire y el grado de intensidad de esta repulsión interior y exterior por medio de la "forzada" posición de los pies, que nos hace sentir con toda su intensidad la escena en cuestión. De pasada haremos mención del fantasma con grandes manos, de la hoja 49, y de la inolvidable caricatura de la vieja coqueta delante del espejo, en la 55. La lámina 80, con el monje que desgarr espantosamente su boca, no ha sido superada en fuerza expresiva por ninguna caricatura de Daumier.

El expresionismo de Goya produce un efecto más conmovedor en los "Desastres de la guerra" que en los "Caprichos". El Artista sabe dar una estructura totalmente humana a las terribles escenas de la guerra de la Independencia que él vió en su patria aragonesa. La energía con que las impresiones se transforman en factores de expresión, la poca preocupación de crear ilustraciones, la tendencia a superar la expresión y a convertir la fórmula artística en una imprecación a la humanidad, todo esto se manifiesta como una espantosa condenación de la guerra, como una gigantesca expresión de la ira, como una protesta de las más elevadas contra el poder incontrastable del destino. La espiritualidad, la pasión que en ella se predica, inunda los "Desastres", de Goya, como ninguna otra obra. Las hojas de la "Desesperación", núms. 15 y 26, ante todo "Esto no se puede mirar", con los fusiles simplemente esbozados de la soldadesca que actúa como una ciega máquina mortífera; la tragedia de la guerra, núm. 30, en la que el caos desencadenado por la guerra aparece ante nuestros ojos genialmente concentrado y con una expresión casi futurista, están superadas todavía por las hojas de intención cósmica y trascendental referentes a las cuestiones supremas, como el núm. 70, en que un muerto se levanta para escribir sobre una tabla la conmovedora palabra "Nada", ampliada por Goya en el subtítulo con la siguiente frase: "Nada, ello dirá". Y, final-

mente, las dos hojas postreras que respiran de un modo especial la pasión ética característica, los números 79 y 80, "La verdad ha muerto" y "¿Si resucitará?".

Recuerda a Nolde la hoja 4 de los "Proverbios", con el gigantesco labrador que baila acompañándose con las castañuelas ante una pareja; la fig. 1 de esa serie, con las mujeres que mantean un muñeco y un asno muerto en un mismo paño, muestra, especialmente en la posición de la mujer — prescindiendo en absoluto del carácter fantástico del conjunto — una cierta ausencia de naturalidad, que parece extraña desde el punto de vista impresionista, pero que en el expresionismo posee naturalmente un efecto artístico. Otro tanto puede apreciarse en los dos paisajes fantásticos grabados: el de los dos árboles y el de la cascada. Todos estos trabajos son productos de pura fantasía y nos conducen a un mundo nuevo característico, que no se extiende en torno a nosotros, pero que el Artista estructura de un modo digno de crédito.

Los grabados permiten apreciar casi mejor que las pinturas el constante crecimiento de la sensación cósmica, la inclinación hacia lo trascendental. Esto se refleja de un modo especial en los grabados en la proporción existente entre la figura y el espacio. En los "Caprichos" las figuras desempeñan el papel principal, de tal modo que en las nueve décimas partes de todas las hojas la escena está totalmente ocupada por ellas. El ambiente es un elemento insignificante, accidental; el paisaje solamente se toma para hacer destacar el movimiento y la importancia de las figuras. En los "Desastres" el espacio comienza a desempeñar otro papel muy distinto. En ellos se aprecia ya el desarrollo de lo cósmico. Ambos elementos se evolucionan paralelamente en los "Disparates", es decir, que en último término nos encontramos en ellos con fenómenos completamente eternos en un espacio absolutamente infinito.

* * *

Ningún meridional ha poseído una fantasía tan exaltada como Goya, ni ha habido otro que haya revelado un mayor renunciamiento a la belleza externa. En esta tendencia a acentuar lo feo se aproxima Goya de nuevo a sus grandes colegas del Norte, que propugnaban el mayor relieve de lo característico, la espiritualización a expensas de la hermosura, en lugar de describir esencias y mundos ideales en estado armónico.

La fantasía de Goya crece con la edad. En ningún momento podemos apreciar un síntoma de cansancio, de aquel agotamiento de la libre fantasía que podemos observar en Durero o en Goethe. Goya iguala en este aspecto tanto a Tiziano como al Tintoretto y a Rembrandt. Si la fortaleza de la expresión en las escenas pintadas y grabadas con motivos de la guerra de la Independencia es ya de una extraordinaria grandeza y ha conducido a fórmulas tan geniales como aquellas escenas de los fusilamientos en que no vemos

soldados, sino una serie de cañones de fusil apuntando hacia el mismo sitio, es imposible pensar en algo de mayor plenitud de expresión que las pinturas murales de la "Quinta del Sordo". De una emoción especial es la visión de la lucha de los dos pastores que, hundidos en tierra, se asemejan a dos colosos, encarnación de verdaderos pueblos, y se asestan golpes mortales.

Pero, incluso escenas que no daban motivo a pensar en tránsitos al mundo de la fantasía son convertidas en visiones por el anciano Goya. Sus postreras composiciones taurinas no son descripciones reales, sino hombres que se amontonan en el ruedo ante un fondo que se pierde en el infinito y ante enormes multitudes de espectadores que dan a estas obras un carácter visionario.

Por mucho que Goya se distanciara de la naturaleza visible, nunca ha sido forzada la realidad, ni ha desaparecido la idea de las estructuras sensibles, ni se ha convertido el elemento óptico en factor cerebral, como ha sucedido en los modernos ultras del expresionismo. Esto constituye la eterna fortaleza del arte de Goya; en ello consiste el secreto de la admiración sugestiva que el Artista despierta tanto en impresionistas como en expresionistas.

* * *

El estilo de composición de Goya no sólo refleja el cambio general operado del siglo XVIII al XIX, sino que es naturalmente diferente, puesto que el Artista en sus pinturas decorativas había de resolver problemas de composición totalmente distintos de los habituales en sus cuadros de caballete. Sin embargo, no puede hablarse de una bifurcación concepcional. Desde muy temprano se aprecian ya ciertas tendencias que, desde fines del noveno decenio, aparecen cada vez de un modo más manifiesto. La transformación histórica en la época de Goya coincide con la lenta relegación de un estilo totalmente apoyado sobre los recursos decorativos. En la consideración del procedimiento de composición hay que tener en cuenta estas dos cuestiones: cuál es la modificación histórica operada y cómo se lleva a cabo en el arte decorativo de Goya.

Como en otros aspectos, precisa indicar aquí en primer término que el sentido que Goya tenía de lo decorativo no era ni el simplemente ornamental y festivo ni el apoyo de lo arquitectónico, la sólida fijación a lo tectónico. En esta ocasión como en tantas otras está más bien enlazado al Norte en el sentido de Rembrandt, que no al ideal de los venecianos o al de la patria de Fragonard. Es indudable que la sangre latina se hace valer también en Goya, y asimismo es cierto que posee otro sentido de actuación decorativa que la de un artista alemán u holandés, pero su manera característica no radica en este carácter decorativo. El Artista logra imponerse poco a poco en el verdadero estilo de los tapices, pero las decoraciones para la quinta del duque de Osuna, a pesar de todo su encanto decorativo revelan, con la desusada pequeñez de las

figuras, un soberano desprecio de las exigencias más elementales de este arte. Trátase aquí, en cierto modo, de una superficie decorativamente imaginada en forma paisajística con una pintura de figuras de efecto casi miniatúresco, reunido en un todo al que sin duda no falta un estímulo ciertamente atractivo, pero que no sospechamos encontrar en obras de un pintor meridional. Las pinturas con que el anciano Goya decoró su "Quinta" patentizan perfectamente la inclinación del Artista hacia el ritmo completamente libre y desenvuelto. En este estilo decorativo apenas si puede atisbarse una sensibilidad latina. Estas visiones rasgadas en la pared revelan un estado místico propio de un espíritu septentrional, de una sensibilidad del Norte.

Las pinturas decorativas con distintas composiciones alegóricas creadas por Goya entre 1800 y 1810 no pertenecen naturalmente a sus obras más afortunadas. Indudablemente han sido pensadas como ornamento, pero el estímulo ornamental definitivo falta en ellas. Muy característico es también el hecho de que los pequeños cuadros circulares que Goya pintó para el palacio de Godoy producen el efecto de traslaciones de cuadros de caballete y forman un conjunto no muy armónico con el ornamento estilo imperio que los rodea.

La preocupación del Artista por conseguir el efecto decorativo se comprueba mediante una comparación de diversos estudios para los cartones de tapices con los proyectos entonces efectuados. Así, por ejemplo, en el estudio para el "Baile en San Antonio" todavía no se vislumbra un efecto ornamental decorativo en el tronco del árbol. La relación entre la tierra y el cielo es aún demasiado igual, e incluso el horizonte parece demasiado alto, lo que naturalmente resta ligereza a la impresión que en cambio posee el cartón, mucho más aéreo. La manera de colocar en el estudio el tronco de árbol a la izquierda, debe considerarse como un retorno a aquella concepción decorativa a la que Goya se sometió posteriormente en los bocetos efectuados. En el estudio del "Albañil caído", tiene interés el pequeño detalle de que la mano que cuelga presenta los dedos separados unos de otros, mientras que en la ejecución definitiva la superficie de la mano está cerrada.

Con todo lo que antecede es indiscutible que Goya ha dejado también algunos trabajos en los que el Artista, en obras creadas por su propia voluntad, persigue tendencias indudablemente decorativas. Así sucede con algunas de las pinturas murales en la Cartuja de Aula-Dei y en cierto modo también en las dos grandes representaciones de los Padres de la Iglesia en la "Despedida de San Francisco de Borja" y, ante todo, en la ornamentación de la pequeña iglesia de San Antonio de la Florida. Como puede observarse, todas estas obras son anteriores a 1800. La tendencia decorativa que se observa en ellas es característicamente afín con la manera altoitaliana, aquel arte al que los españoles se sentían inclinados desde muy antiguo. En las composiciones primeramente citadas, es decir, en todas, con excepción de las de San Antonio de la Florida, se encuentra un leve recuerdo de aquella fantasía que aparece en las obras de

Tiépolo. Especialmente la escalinata en la "Despedida de San Francisco de Borja" recuerda ligeramente al conocido procedimiento de Tiépolo y de su escuela. Este ilusionismo decorativo presenta un carácter más intenso en las pinturas de la iglesia de San Antonio de la Florida. Ya hemos hecho referencia también a las relaciones del arte de Goya con el de Correggio. Pero aun cuando en este conjunto desempeñe un importante papel la manera mundana de la representación, no posee un encanto especial para los sentidos. Toda la iglesia está absorbida por el elemento decorativo, y Goya ha intentado superar todavía a Correggio al repartir esta decoración sobre todo el recinto. El sentido decorativo del conjunto no se impone, sin embargo, al espectador de un modo tan inmediato como en las creaciones de los italianos. Los ángeles situados delante de las cortinas parecen estar demasiado separados de la composición central por muy íntimamente que su expresión se inserte en la idea que preside a la obra. Faltan a estas figuras, producidas a fines del siglo XVIII, la ligereza de Correggio y la sutilidad de Tiépolo.

Si en estas pinturas concebidas como decoración queda tan limitada la nota decorativa, esta circunstancia es todavía más manifiesta, naturalmente, en algunos cuadros de caballete. Recuérdense ante todo las dos Majas del Prado. ¡Qué diferencia con respecto a la perfecta conexión de las figuras de un Tiziano y hasta con la "Venus del espejo", de Velázquez! Este flotar de las figuras en la superficie del cuadro produce un efecto poco latino: incluso en el gran retrato de familia de Carlos IV nuestro Artista se ha preocupado muy poco de componer el cuadro en sentido propiamente decorativo. Sumamente notable es el gran retrato de Godoy, en la Academia de Madrid. La bandera colocada a la izquierda tiene una misión muy importante: constituye, por decirlo así, un factor decisivo opuesto al grupo principal, tanto por lo que respecta a la línea como en lo que hace relación a la composición cromática. En esta ocasión Goya no descuidó la nota decorativa, sino que la transformó en un factor completamente moderno: no es propiamente un atributo ornamental, sino una encarnación formal la que de ello resulta.

La explicación del abandono de lo decorativo reside en que Goya se interesaba en primero y último término por la figura, considerando como accidental todo lo restante y sintiendo todos estos elementos accesorios como algo molesto. Basta comparar sus retratos ecuestres con los de Velázquez para reconocer con qué consecuencia desterraba Goya todo aquello que constituía no sólo un ornamento general, sino además tectónico del cuadro. Desde el punto de vista del impresionismo, este proceder era perfectamente comprensible. Pero precisa preguntar si Goya compartió totalmente esta opinión. Su concepción del retrato ecuestre no puede llamarse impresionista sino con ciertas reservas.

La intensa acentuación de la figura condujo en muchas ocasiones a Goya a ciertas composiciones, que superficialmente consideradas, podrían tenerse por composiciones de primer término. Lo más esencial es que los per-

sonajes llenen por completo la superficie del cuadro. En los retratos, la figura se apoya con bastante frecuencia en un primer término relativamente neutro, proyectado todavía de un modo más plano sobre el fondo, que lo que sucede en el caso de Velázquez.

En las composiciones de pequeños personajes se tiene muchas veces la impresión de que éstos flotan en el espacio. En ellas la relación entre el fondo y la figura está trastornada, y así este fondo, como en general todo el ámbito del cuadro, no posee nunca una extraordinaria claridad.

Esta relación de las figuras con el espacio no tiene nada que ver con la del género de Velázquez. Por el contrario, se suscita vivamente el recuerdo de Rembrandt. Pero este artista es todavía más complicado que Goya en este orden de cosas. Los detalles son mucho más visibles en las obras del Maestro del siglo XVII. En los cuadros de Rembrandt se encuentran siempre elementos de gráfica ilustrativa.

El más exaltado deseo de Goya durante toda su vida fué conseguir la mayor simplificación. Tanto los bocetos como el cuadro ejecutado, las hojas de estudios como los grabados nos patentizan que Goya nunca buscó la riqueza externa como un recurso para elevar la intensidad, sino que se limitó a combinar y acentuar los elementos ya contenidos en el boceto. El Maestro logró alcanzar insospechadas bellezas mediante los contrastes más sencillos, con la combinación de líneas rectas y amplias curvas. Compárense con este motivo alguna de las obras postreras de Rembrandt, como la "Samaritana en la fuente", en el Eremitage de Petrogrado, con la "Prisión", de Goya, en el Bowes-Museum, y el denominado "Hospital de apestados", propiedad del marqués de la Romana.

Esta concepción de conjunto tiene su último fundamento en el deseo de Goya de crear composiciones integrales como todavía no se conocieron en la época barroca. En ellas no se trata de ofrecer una continuidad de masas en que una de las partes no pueda vivir independiente de las otras, sino que se propugna la subordinación de cada uno de los elementos integrales a la idea de conjunto. En otras palabras: en las grandes composiciones no existe ningún protagonista, ningún héroe guiador, todos son súbditos de igual categoría en el conjunto del cuadro. La eminente significación que este ideal tiene para la formación del contenido del cuadro será objeto de nuestra atención en otro lugar. En el aspecto formal, el valor de la nueva estructura creada por Goya reside en el hecho de que el Maestro supo efectuar todavía un avance con respecto al arte de Velázquez, prestando a los fondos lejanos una solución que en su género sigue siendo insuperable.

La composición de masas barrocas de un Rubens, tal como se revela en la "Batalla de las amazonas", no sólo gravita hacia el centro, prestando a la acción su mayor interés en el punto medio, sino que el conjunto posee también, en comparación con las obras de Goya, un carácter en cierto modo ilustrativo.

Las composiciones de masas del rococó carecen del punto de gravitación característico del barroco; falta también en ellas una figura capital prominente; pero la subordinación del conjunto a una idea no supone solamente una sumisión a un concepto pictórico integral, sino una coordinación muy original de las partes aisladas, una aureola que flota sobre todo, puesto que el rococó no posee ya la fuerza de contraste del barroco. En Goya, esta subordinación del conjunto no solamente posee mayor riqueza de contrastes aislados, sino que, como ya hemos indicado, se funda de otro modo totalmente distinto sobre una idea espiritual.

Nunca trata Goya de animar sus cuadros con accesorios figurales, de rellenarlos con figurillas juguetonas, como podemos apreciar en Callot y Saint-Aubin, como se observa también en algunos pintores españoles de la categoría de un Paret y de un Carnicero, sino que las masas más sólidas se concentran de un modo totalmente nuevo y avanzan hasta el primer término. Así se producen alineaciones de figuras como las del retrato de familia de Carlos IV, en que, gracias a esta simple disposición, se consigue una impresión de gran desenvoltura. La alineación casi isocéfala se aprecia también en obras muy posteriores, concurriendo a veces con un relleno sumamente pronunciado del cuadro.

El Artista se dedica muy a gusto a la composición de masas cuando es el conjunto y no el miembro aislado el que predomina, cuando se trata de acciones de masas que se corresponden, de acontecimientos creados por un todo o que afectan a una colectividad. Es innecesario decir que por esta circunstancia el sentido del cuadro es todavía mucho más visual. Esta tendencia de Goya se revela ya en sus primeras composiciones de tapices; la perfecta conexión de los elementos sólo se logra a partir del último decenio del siglo XVIII; así se crean cuadros como el "Incendio", la "Inundación", el denominado "Hospital de apestados", la "Lucha en la Puerta del Sol". Es indudable que en esta concepción se oculta una naturalidad más acentuada que la expresada por artistas anteriores en sus pinturas y grabados; pero precisa hacer constar que no era solamente la nueva tendencia naturalista la que guiaba al Artista, sino que a la impresión se asociaba la intensa necesidad de expresión. Es la totalidad la que habla por estos cuadros, son los montones informes de los cadáveres en las escenas de los "Desastres", las turbas de peregrinos de la fantasmagórica visión, en las pinturas de la Quinta. Para comprender el libre juego de Goya con las figuras, para apreciar su arte de suspender cada división en sendos fondos, su maestría en conectar los elementos del conjunto y crear la unidad pictórica en el más elevado sentido de esta concepción, basta establecer una comparación entre las "Hilanderas", de Velázquez, y la composición de Goya con el mismo tema. Es incuestionable que las "Hilanderas" es la obra maestra capital de Velázquez, y que la creación de Goya no puede medirse como conjunto, naturalmente, con dicha obra; esto no impide, sin embargo, apreciar el avance que el arte experimentó por

conducto de Goya. La composición goyesca dista mucho de la estructura plenamente artística de la creación velazqueña, pero es más cerrada, más unitaria: un cuadro de fábrica no superado por ninguno de los artistas del siglo XIX, pues, en la obra que nos ocupa, no sólo se ha logrado la unidad externa, sino que todo está subordinado a la idea del "trabajo".

La nueva naturalidad y espontaneidad de las composiciones goyescas no es, en modo alguno, algo arbitrario. Es indudable que el Artista mostraba siempre una gran preferencia por las figuras asimétricas. Sería erróneo pensar que este procedimiento de composición se fundaba en la pura casualidad. En cuadros muy importantes se manifiesta inmediatamente la intencionalidad: así sucede en las pinturas de la "Quinta", en que no sólo la figura aislada, sino todas las composiciones de figura están pronunciadamente apartadas del centro y hasta podría decirse deslizadas hacia los bordes de la composición.

Goya no renunció nunca a emplear recursos de buena ley en la estructura de sus composiciones. Así, las líneas diagonales desempeñan un papel de indudable importancia tanto en sus cuadros como en sus grabados. Cierto es que el empleo tan frecuente y la acentuación tan pronunciada de las líneas diagonales y de los contrastes de direcciones en este mismo sentido diagonal, tal como los apreciamos en los cuadros de la primera mitad de su evolución artística y todavía en los "Caprichos", no se observan ya en sus producciones posteriores. Cuando Goya se sirve posteriormente de su trama diagonal, lo hace con una discreción mucho mayor. Por el contrario, desde el último decenio del siglo XVIII observamos cada vez más el empleo de arcos y de arcadas rotas en el fondo para lograr el mejor reparto del "campo pictórico", así como la articulación y organización más adecuada de los grupos de figuras. Con todo esto solamente aducimos una de las funciones de estos arcos. Además de su empleo para la composición lineal, tienen una especial importancia para el reparto de luz y sombra, para los efectos de luz.

El sistema diagonal de Goya no solamente sirve, como es natural, para finalidades puramente formales de composición, sino que las líneas oblicuas tienen además una significación más profunda; así, el Artista recurre también a ellas cuando quiere acentuar de un modo especial una acción determinada como, por ejemplo, en su dibujo de la "Judith", del Prado (fig. 351).

Respecto a los distintos puntos de contacto del arte de Goya con el de Jerónimo Bosch, tiene interés hacer constar que el "Concierto en la barca", de la colección C. Benoit, en París, recuerda de un modo muy notable con su composición diagonal a algunos de los proyectos de cartones, ante todo al de la "Cucaña", de la Alameda.

* * *

Sobre todo lo que antecede precisa tener en cuenta que la diferencia capital entre los dos grandes períodos del arte de Goya se expresa principalmente

en el colorido. El continuador del rococó es un amante del colorido alegre y brillante. Al emitir un juicio respecto del colorista, se debe tener en cuenta que en las obras de la época primitiva los colores producen hoy un efecto más apagado que en el período en que fueron producidos, por el característico empleo del minio para la preparación de la tela. Ya en este caso no es posible separar la apreciación del color y de la luz. El Artista no conoce contornos: sus primeros grabados revelan ya todo el interés que ponía en disolverlos, en hacer que las superficies coloreadas del cuerpo se apoyaran inmediatamente en el fondo claro. La inclinación del Artista, que se observa ya en la segunda mitad del noveno decenio, a prestar a todos sus cuadros una entonación gris-plata, revela ya su tendencia hacia la pintura de valores. Esta especie de tonalidad de los colores tiene acaso su origen en el gusto casi general en aquella época por las entonaciones de una frescura clasicista, que corresponden a la interpretación española del estilo Luis XVI. También ha contribuido de un modo decisivo hasta un cierto grado en la fórmula de Goya el estudio de la pintura de valores de Velázquez. El retrato de "Bayeu ante el caballete", del año 1786, que de un modo muy notable presenta ya la tonalidad verde-negrucza de época posterior, recuerda en más de un aspecto al retrato de escultor, pintado por Velázquez en su última época, que se conserva en el Museo del Prado.

Después de la gran crisis apreciamos en las obras de Goya una indecisión algo rara entre la pintura de valores puros y la nueva acentuación del factor cromático. Hacia 1810 se alcanza ya el punto culminante de la pintura finamente argentada, de valores, para derivar más tarde hacia aquella coloración extrañamente melancólica e intensamente velada a la que Goya permaneció fiel, con leves indecisiones, hasta el fin de su vida.

El ideal de Goya era cumplir su misión con el menor número de colores posible. Bien puede creerse que en cierta ocasión dijera a su amigo Matheiron: "En la naturaleza existen tan pocos colores como líneas; sólo existen el sol y las sombras. Dame un trozo de carbón y te haré el cuadro más hermoso". Si Goya no renunció a pesar de eso al vivo colorido, se debe a su naturaleza española, latina, que no puede prescindir del color, del mismo modo que Velázquez, a pesar de toda su pintura de calidad, no renunció nunca al colorido, en la forma que posteriormente lo hizo Franz Hals. Goya coincide en cierto modo con Rembrandt en su característico velado y en el retraimiento cromático. Las relaciones de ambos artistas como pintores se aprecian además en otros aspectos. La pintura de Goya es también, durante largo tiempo, una especie de arte del claro-oscuro, apoyado en la fluctuación de luz y sombra, en las transiciones suaves. Ningún otro meridional logró llegar a la forma solamente mediante la luz y el color como lo hizo Goya. En este orden de cosas nuestro Artista difiere profundamente de Velázquez, el cual, tanto en las "Hilanderas" como en las "Meninas", procura hasta en el fondo una claridad

diferente, una valoración más precisa de las conexiones que enlazan las partes aisladas. Las ondas atmosféricas, la oleada de luz y sombra que revelan las "Hilanderas", de Goya, y su cuadro el "Hospital de apestados", no fueron nunca motivo de la atención de Velázquez en sus "Hilanderas".

Con toda la alegría por la luz que brota a raudales, con toda la relativa imprecisión del espacio, Goya procuró, sin embargo, un reparto rítmico de luces y sombras y observó una tectónica luminosa de la que dista mucho el mismo Rembrandt. Hasta cierto punto se trata del auxilio prestado por los efectos asiluetados de las más sencillas estructuras arquitectónicas. Los recintos y salas, arcos, puertas y arcadas rotas realizan una función sumamente importante.

El anciano Goya se distingue, además, de Rembrandt en el sentido de que el pintor español fué, mucho más que el maestro holandés, precursor de un nuevo arte pictórico. Si se quiere reducir esta diferencia a una pronunciada antítesis, podría decirse que el anciano Rembrandt convierte el color en luz, mientras que en Goya se transforma la luz en color. En Rembrandt se produce un centelleo, una profunda irradiación del color, mientras que en Goya el retraimiento lleva hasta la renuncia a este recurso; todo se convierte en color, y en estas superficies coloreadas se eleva un nuevo mundo que guarda íntima relación con el de Cézanne. Salvando la distancia de los tiempos, y con toda la iluminación de la paleta que notamos en las obras postreras de Cézanne, se encontrará nuevamente en el gris ligeramente azulado del artista francés una nota característica de Goya.

En las pinturas murales de su casa de campo, Goya compuso casi exclusivamente con blanco y negro obras que pertenecen a lo más intenso que ha producido la pintura de la época moderna. En esta renuncia al cromatismo, en esta especie de evolución pictórica del cuadro con una paleta limitada, encontró Goya en Francia inmediatamente un sucesor genial, encarnado en la personalidad de Daumier.

El colorido de la "Comunión de San José de Calasanz", de la última época, ha sido señalado por Beruete como debido a la influencia del Greco por el blanco frío, el amarillo-oro de la casulla y el rojo de los cojines. También en este caso hemos de rechazar de plano semejante influencia del Greco, persistiendo en la opinión que en otro lugar hemos expresado. Los cuadros del Greco no tienen ni la nota de colorido de los cuadros de Goya ni el atrevimiento, que nunca encontramos en los cuadros del artista toledano. En vano buscaríamos en el Greco entonaciones colorísticas como las que se manifiestan en el "Consejo de Filipinas", por ejemplo, con la luz amarilla y las losas, sitaliales y armarios rojos y el rojo baldaquino, en que este rojo múltiple aparecería como inanimado sin la luminosidad natural que vive en su interior. Otro tanto puede apreciarse en los extraños matices melancólicos del cuadro de la sacristía de Sevilla, entonado en negro-hueso, rojo-amarillento y verde; estos colores brillan de un modo muy distinto que el rojo y el verde

del "San Pablo". Hasta en las más alegres creaciones cromáticas de la época postrera, como la "Visión de la corrida", de la colección Reinhart, en cuyo centro concurren todos los primitivos colores predilectos del Artista, azul, amarillo, rojo y un verde característico, la sonoridad cromática parece como velada por una sordina.

Las dos obras capitales postreras del Maestro son otras tantas muestras de su concepción cromática: la "Lechera", un melancólico "bouquet" de despedida, compuesto con tierra de siena, ocre, azul y negro. El retrato de Pío de Molina renuncia casi absolutamente al color y está compuesto con tonalidades negruzcas y castaño-rojizas.

La distancia que existe entre Goya y el Greco resulta claramente expresada si se comparan los cuadros representativos del "Huerto de los Olivos" de ambos autores. Sobre las diferencias esenciales anteriormente admitidas, añadiremos que en el Greco, por más que el encanto nazca de la luz, ésta se asienta sobre los cuerpos coloreados. En cambio, en Goya, el Cristo no solamente está pintado como centro radiante y luminoso de la escena mística, sino que la unidad de luz y de cuerpos va tan lejos que la luz se convierte en coloreada vestidura del protagonista.

En cierto modo encontramos ya esta fórmula artística en el "Capricho de D. Juan", que Goya pintó en 1797 para el duque de Osuna. En él el Comendador está, por decirlo así, revestido de luz, y con su genial simplificación produce el efecto de una aparición fantástica.

El visitante del Prado guardará un recuerdo imperecedero del gran farol que descansa en el suelo en los "Fusilamientos en la noche del 3 de mayo de 1808" y cuya luz ilumina la escena. Pero ¿se ve la luz? ¿Se tiene en efecto la impresión de que la luz irradia continuamente? La linterna es más bien un destello inexplicable, una aparición amarillenta, un ser coloreado y sin color a un mismo tiempo que grita del mismo modo que los condenados, en su mortal desesperación.

El arte de Goya constituye un puente desde la concepción puramente pintoresca del siglo XVIII hasta la del siglo XIX. El Artista, que actuó en una época en que una nueva orientación lineal se imponía en Alemania y en Francia, sirvió a su manera de precursor y modelo a aquellos artistas cuyos procedimientos se han considerado en cierto modo como desproporcionados a la época. Pero es absolutamente innegable que junto a Overbeck y Cornelius, junto a Ingres y su escuela han actuado Constable, Bonnington, Gericault y Delacroix. En los aspectos de pintor y de litógrafo, Delacroix aprendió de Goya tanto como en general de su gran antecesor Rubens. Tanto la famosa litografía del "Fausto", de 1827, como las "Mujeres de Argel", de 1831, en el Louvre, no se explican sin un íntimo conocimiento de la obra de Goya. El elevadísimo concepto que a Delacroix merecía Goya como grabador se nos revela de un modo documental en diversas ocasiones.

Goya fué adquiriendo un carácter cada vez más pictórico con el transcurso de los años. Nada demuestra este hecho de un modo más preciso que sus dibujos. Incluso los dibujos al pincel, lavados, del último decenio del siglo XVIII, producen un efecto agrio y lineal en comparación con los dibujos a lápiz de su última época. Los dibujos lavados, al pincel, de los últimos diez años son de una amplitud pictórica solamente igualada en las obras de la última época de Rembrandt.

Si todavía fuera necesaria una nueva prueba del sentido pictórico de Goya, bastaría recurrir a las litografías, ante todo a aquella generalmente considerada como su primer ensayo, el "Monje con el Crucifijo", que tiene el aspecto de un cuadro. En la litografía buscó y halló el Artista el medio ideal de mantener el rasgo amplio y pictórico; y aunque en este procedimiento es inevitable recurrir a los contornos, éstos tienen una significación muy distinta, así como los dibujos a lápiz de su época posterior, de la que a sus obras imprimían los dibujantes de su época, que todo lo referían a la belleza, a la noble y señorial fluidez y a la gracia delicada del contorno.

* * *

Goya creó en todas las épocas de su vida composiciones religiosas. En estos cuadros se manifiesta de un modo especialmente intenso la diferencia entre el espíritu mundano, representativo del siglo XVIII, y la nueva concepción religiosa del XIX. No basta decir que Goya en la primera mitad de su actividad se movía como pintor religioso en los caminos acostumbrados. Precisa establecer en este orden de cosas una comparación con la concepción del Greco. La estructura religiosa de las obras del artista de Toledo produce un efecto tan intensamente espiritual, porque el artista se eleva sobre el ambiente, que le es extraño. El cielo del Greco existe y se manifiesta a él naturalmente como cielo. El occidental necesita contemplar el cielo, conquistarlo. El Goya del siglo XVIII renunció por completo a semejante conquista.

Si el anciano Goya pintó no sólo por encargo, sino por propio impulso una serie de composiciones religiosas, la explicación de este hecho reside desde luego en una circunstancia muy distinta de la piedad afectada. También en este caso sentía el Artista una fuerza interior que le animaba a emprender obras religiosas. Tanto el "San Pablo" como el "San Pedro" y el "Huerto de los Olivos" son obras engendradas en visiones que en cualquier aspecto son de igual condición que las otras creaciones de aquella época. Ya hemos comentado brevemente la significación que tiene la "Comunión de San José de Calasanz". Es incomprensible que Loga no estimara el valor de esta creación, que revela una intensidad creyente no inferior a las de los famosos cuadros de "Comunión" de Carracci y Domenichino. Goya renunció en su obra al magnífico aparato italiano, absteniéndose de toda declamación patética;

y no solamente guardó toda la objetividad externa en la descripción de la iglesia levemente iluminada, sino que concentró la escena de tal modo, logró prestarle un tal carácter espiritual que es imposible que suscite otro pensamiento que el de la santidad del acto. En esta producción se expresa no solamente una nueva humanidad, sino el tradicional recato español. El misticismo que esta composición destila no es, en su género, de inferior calidad al del "Enterramiento del conde de Orgaz", del Greco.

Pero no solamente las creaciones propiamente religiosas de Goya sirven para documentar su raigambre española. Admirador y partidario del enciclopedismo francés, amigo de los enciclopedistas, estaba impregnado, como artista, de supersticiones. Difícilmente puede pensarse que las numerosas composiciones de Goya sobre este motivo deban ser consideradas como un capricho accidental, como producto de una fantasía exaltada por estos temas. Goya artista se vió agitado por estas visiones. Las brujas existían para él como para Jerónimo Bosch (*). De este modo llegamos a ocuparnos del último sentido de algunas de las creaciones fantásticas de nuestro Maestro. Ningún otro español ha producido tan abundante cantidad de visiones, con una fortaleza semejante de fantasía constructiva. Ningún otro español nos ha legado cuadros, dibujos y grabados tan fantásticos como los de Goya. Pero aun cuando Goya aparezca relacionado con los artistas narrativos septentrionales, su mundo y sus procedimientos representativos difieren esencialmente de los de estos artistas del Norte. En estas composiciones de Goya se manifiesta el elemento oriental. Sus figuras fabulosas guardan más íntima relación con los espíritus de las Mil y una Noches que con las del reino de Rübzahl, Oberón y Ariel. No son espíritus septentrionales animados, ni las figuras presentan el humorismo de las de Bosch. Goya conserva, como todos los demás, la imprecisión de la fábula, pero no es ilustrativo en el sentido septentrional. Su estructura es de una magia oriental, y la tensión se deshace de un modo raro y juguetón, como sucede en las grandiosas obras de los "Disparates".

Indudablemente, los duendes y gnomos juegan un papel muy importante tanto en la literatura española como en la vida popular de este país. "La dama duende", de Calderón, es un monumento clásico literario de la creencia española en los duendes. En las artes plásticas no existe a mi entender español alguno que haya logrado superar a Goya al tratar estos temas. Todavía no está perfectamente aclarado si en sus composiciones de brujas, aparte de las visiones propias y de la tradición nacional, existieron también excitaciones literarias indirectas de autores extranjeros. Ciertamente que su "Monte de las Bru-

(*) El famoso paisano de Goya, Quevedo, el autor de los «Sueños», que acostumbra a considerarse como el Jerónimo Bosch de la literatura española, estaba indudablemente poseído de las ideas medievales. Ahora bien, en sus visiones, más que las brujas, desempeñan un principalísimo papel la Muerte y el Diablo; su mundo es el del «Purgatorio» dantesco.

jas" no es el de un Goethe; hay algo en la composición de Goya que hace pensar en la Inquisición; la descripción que Goya hace del culto y ceremonias de las brujas está interpretada como una lejana imitación de las ceremonias religiosas.

Esta aclaración al hecho de que Goya fuera el primer español en introducir en las composiciones plásticas estos seres fantásticos y el primero en dar cuerpo a estas apariciones sobrenaturales, puede buscarse en la circunstancia de que Goya quería alejarse conscientemente del naturalismo tradicional. Esto explica también — al menos en parte — la infatigable actividad del Maestro en la reproducción de tales fantasías y la frescura y diversidad de sus invenciones. El Artista no podía recurrir a modelo alguno, sino que tenía que buscar la inspiración en sus propios recursos.

Con este motivo queremos ocuparnos brevemente todavía de las composiciones puramente religiosas de Goya. Las pinturas de altar del siglo XVIII están pintadas con una concepción mucho más naturalista, en el sentido externo de la tradición española, que los cuadros religiosos de la época postrera de Goya. Un Cristo como el "Crucifijo" del Prado, cuya estructura corporal se ha considerado muy vulgar, una concepción tan naturalista como la que se nos ofrece en el primer proyecto de la "Muerte de San José", no podrían imaginarse nunca en el Goya del siglo XIX.

Por inmensa que fuera la fantasía de Goya, sus composiciones alegóricas no dejan de producir en último término un cierto desencanto. Estos cuadros, como la "Alegoría de la Música", "España con el Tiempo ante la Historia", carecen de la fuerza de expresión necesaria. Acaso se deba este hecho a que Goya quería alcanzar en tales obras una especie de pintura ideal, intentando representar seres pertenecientes al mundo de un Rafael, lo que naturalmente no era asequible a sus dotes especiales.

Al hablar del arte de la composición en Goya hicimos notar cómo evitaba el Artista que en la composición se destacaran protagonistas. Esto había de conducir a una total transformación del cuadro de historia. En realidad, Goya recorrió desde un principio sendas nuevas en esta materia. Acaso sean motivos que influyeran en esta concepción de Goya el sentimiento democrático español, por una parte, y, por otra, la concepción universalista de sus amigos los enciclopedistas franceses. Ante todo, era la visión de un suceso integral, la imagen de una totalidad, lo que Goya veía flotar ante sí desde un principio y lo que procuró eternizar en sus cuadros. Los actores no se mueven por su propio impulso, sino guiados por un destino, por un ser demoníaco más o menos poderoso. No solamente están todos inspirados por una determinada concepción, sino que los seres agentes están dirigidos por una voluntad que casi podríamos denominar mágica. La acción está siempre dramáticamente acentuada, y todo parece concurrir al mismo punto culminante. Cada historia está contada de un modo claro y profundo. Así creó Goya un nuevo cuadro

de historia e inició el cuadro histórico-religioso en aquella composición de la "Despedida de San Francisco de Borja", que no solamente es precursora de la pintura de historia de Delaroche, sino de la de Delacroix.

En los asuntos de los episodios de la guerra de la Independencia está representada la lucha de las pasiones elementales. La sorda lamentación contra el destino, que trata a los hombres en la guerra peor que a fieras, la invocación desesperada del Artista ganado por la creencia de que los hombres sólo han nacido para perecer miserablemente en la guerra, se desprende tanto de los cuadros como de la serie de grabados de los "Desastres". Los soldados son solamente ciego instrumento de un poder elevado y destructor. Para expresar claramente estos hechos, Goya ha apelado al recurso artístico de representar, en los grabados, fusiles en lugar de soldados. Clásica es a este respecto la solución dada a la composición de los "Fusilamientos de los sublevados madrileños en la madrugada del 3 de mayo". En ella los soldados no son masas autónomas, sino un instrumento aprovechado contra los individuos libres que luchan por su independencia. Este cuadro, apoyado sobre el contraste en todos los aspectos, acentúa con especial energía el porte individualista de los condenados a muerte frente al destino que les aguarda. En el cuadro que constituye la pareja de esta obra, "La lucha en la Puerta del Sol", no destaca, siguiendo el estilo de Goya, ningún protagonista. La lucha es indecisa; fácilmente se observa que los españoles son los atacantes y que los franceses tratan de contener este violento ataque, pero en modo alguno puede deducirse por la contemplación del cuadro cuál será el resultado del combate. ¡Qué diferencia entre esta lucha en las calles y la famosa escena de barricadas en que Delacroix ha presentado una alegoría de acentuado carácter patético!

Los cuadros de historia revelan ya cuánto se interesa Goya por el factor puramente humano. Un cierto pesimismo, una compasión por los hombres infortunados que en tantas ocasiones no son culpables de su destino, se expresa en estas creaciones de un modo tan elocuente como la desesperación del Artista ante la brutal bestialidad que se oculta en los hombres. También las otras composiciones de Goya que pueden agruparse con los cuadros de historia, como las pinturas de costumbres, los interiores de la Inquisición y de los manicomios, las procesiones de flagelantes, las escenas de la sociedad aristocrática y de la burguesa, del mundo de contrabandistas, rameras y majas, están impregnadas de este mismo espíritu.

Goya no ha descrito solamente los horrores de la guerra, sino también los del hambre y de la Inquisición, la desolación de los perturbados mentales, la miseria de los prisioneros, la falacia de la alta sociedad, las imposiciones de los malos clérigos, la inconsistencia de la superstición y las consecuencias de la educación equivocada. En estas composiciones no se propugnaba sólo el interés pictórico, el encanto del arte, sino que era un elevado sentimiento de humanidad el que inducía al Maestro a producir estos grabados y dibujos.

Indudablemente hubo antes que Goya artistas que, con la mayor energía, criticaron con el pincel y el buril las diversas lacras sociales. Pero ninguno posee la diversidad de Goya, ninguno tiene su acierto en el comentario ni la posibilidad de llegar a fórmulas tan definitivas como nuestro Artista. Goya asocia en sí el arte de Brouwer y de Steen, de Hogarth y de Fragonard.

Está fuera de duda que Goya conoció perfectamente los grabados ingleses y franceses. No sólo sorprende que la composición de la "Coqueta", de Goya — un antiguo motivo que también fué pintado por Strozzi — recuerde al pastel de Coypel, "La folie pare la décrépitude des ornements de la jeunesse", del año 1743, sino que la escena litografiada de la pareja de enamorados (figura 429) presenta un raro parentesco con el famoso "Faux pas", de Watteau. En la representación misma se manifiesta la diferencia que existe entre estos dos artistas, polos opuestos del siglo XVIII. Pero, a pesar de todas estas diferencias esenciales, coinciden en último término en un punto: ambos son los clásicos descriptores del "Carnaval des passions humaines". Bajo las estampas de Goya podía figurar también el verso que se lee en un grabado de Watteau:

Ce que t'offre ici le pinceau
quoique pris de la comédie
n'est que trop souvent le tableau
de ce qui se passe en la vie.

Solamente precisa hacer constar que la obra de Watteau, del artista enfermizo y malhumorado, es un sueño de una noche de verano, mientras que las creaciones del entusiasta y animoso Aragonés son con gran frecuencia figuras de pesadilla. Allí es el encanto de la noche de San Juan; aquí el horror de la noche de aquelarre.

El moralista Goya tiene sus antecesores entre los franceses. Así, se recuerda un grabado reproducción de Watteau, donde se censura a las casadas coquetas que para ver a su amante corren a los bailes "y, sin embargo — continúa el francés — yo también haría lo mismo que el marido: primero reñir un poco; después conformarme, y, finalmente, cerrar los ojos y cerrarlos de tal modo que ni yo mismo me diera cuenta cuando un día me crecieran los cuernos": Goya ha dicho lo mismo con otras palabras en la inscripción y en el comentario de la página 2 de sus "Caprichos".

En esta serie de grabados, el Artista se ha exteriorizado de diversas maneras acerca del tema "Matrimonio y amor". Incluso en sus dibujos trató hasta última hora este problema desde un punto de vista pesimista. Especialmente características son las hojas que llevan los títulos: "Lo que puede el amor" — "Mal marido" — "Ve Vd. que expresión: pues no lo cree el marido" — "Dicen que son de nacimiento (se refiere a los cuernos), y pasa su vida con ellos" — "Se le murió su amante y se va al convento."

Goya fué contemporáneo de la Revolución francesa. Extraño hubiera sido que, teniendo tantos amigos afiliados a la nueva idea, no hubiera manifestado sus opiniones por medio de sus obras. En realidad, Goya pertenece al núcleo de los artistas de la gran revolución tanto al menos como Greuze el moralista, cuyas pinturas, para emplear la frase de Goncourt, son escenas sacadas de la "Opéra Comique"; como David, cuyas obras, por el contrario, se podrían denominar cuadros vivos de la gran Opera.

"Los fuertes han hecho la ley", se dice en el canto final de las "Bodas de Fígaro", de Beaumarchais. Cuán foscamente ilustran esta sentencia los "Desastres" de la guerra — "Et Voltaire est immortel". La verdad es inmortal. ¿Cómo olvidar la conmovedora plancha de Goya "¿Si resucitará?" — "Y todo termina cantando". Así dicen las palabras finales de la "Folle journée". No suenan ya las guitarras de Watteau y las mandolinas de Fragonard, sino que un grito salvaje se escapa de la hoja final de los "Caprichos". Con toda la preocupación de presentar los "Caprichos" como algo inocente, Goya no logra persuadirnos de que esta hoja final haya de interpretarse solamente de un modo inofensivo como quiere hacernos creer en su jocoso comentario. Por el contrario, esta composición posee algo que excita y rebela.

Nadie podrá decir lo que Goya conocía de los escritos de Voltaire. Sin embargo, podemos aceptar como una realidad que el espíritu del gran rebelde francés vivía en el círculo de enciclopedistas españoles que dispensaban a Goya una cordialísima amistad. Entre Voltaire y Goya existen ciertas afinidades. La participación compasiva en todo lo humano, la lucha contra el poder y la fuerza, contra la ferocidad y la intolerancia, contra la miseria social, contra la gazmoñería y la superstición. Indudablemente que en Voltaire, en el que todo se deriva de su desusada bondad, la concepción optimista es muy distinta de la que se aprecia en Goya, naturalmente dispuesto para el pesimismo. La opinión de Voltaire, de "El mundo es así: aunque todo no sea bueno, todo es pasable" no podría señalarse como una opinión de Goya.

De un modo muy distinto que anteriormente Callot se manifestó Voltaire acerca de la insensatez, de la delictuosidad de la guerra y de los horrores de la misma. Las interpretaciones de Goya recuerdan vivamente uno de los pasajes del tercer capítulo del "Cándido": "... arrastrándose sobre un montón de moribundos y de cadáveres alcanzó una aldea vecina, encontrándola reducida a escombros y cenizas: era un pueblo Avaro, y los búlgaros lo habían incendiado según todas las reglas del derecho de gentes. Los viejos veían allí, encorvados bajo los golpes, cómo sus mujeres morían degolladas, apretando en un último esfuerzo sus hijos sobre el pecho ensangrentado. Allí expiraban las muchachas con el vientre rasgado, después de haber satisfecho los desenfrenados apetitos de algunos héroes: otras personas, a medio quemar, anhelaban un golpe de gracia. Por tierra se veían cráneos hendidos, junto a brazos y piernas mutilados. " También la ironía de muchas inscripciones que Goya puso a

sus obras revela un cierto parentesco con el sarcasmo de Voltaire. Aquí nos limitaremos a citar un dato relativo a la descripción de escenas de guerra en dos títulos de los "Desastres": "Caridad" ha escrito Goya en la parte inferior de una hoja en que los depredadores de cadáveres roban los vestidos a los soldados caídos y para este solo objeto los extraen del informe montón de muertos. "Aun podrán servir", se lee en otro, en que se ven soldados horrosamente mutilados, pero que según la opinión de los generales son todavía útiles para servir de carne de cañón.

Goya coincide también con Voltaire en la creencia de que la Iglesia (pero no la religión católica) es una enemiga de la verdad. Por muy grande que fuera la amistad de Goya hacia algunos dignos sacerdotes y monjes de espíritu elevado, así de fanática era su animadversión contra el clero, que en la época de Fernando VII constituía el más robusto baluarte de la tenebrosa reacción. Así pudo suceder que, al final de los "Desastres", Goya compusiera un grabado que representa cómo el clero está siempre dispuesto a enterrar nuevamente a la "Verdad", que vuelve a levantarse de su sepulcro.

Hasta qué punto coincidían las concepciones y el ideario de Goya y de los afrancesados al describir la situación de España, se prueba del mejor modo comparando las composiciones del Maestro y los escritos de su amigo Jove-llanos, especialmente algunos pasajes de su libro "Pan y toros":

«La ciudad metrópoli tiene más templos que casas, más clérigos que seglares, más altares que cocinas... No se da un paso que no se encuentre una cofradía, una procesión o un Rosario... No hay esquinaldo que no se empapele con noticias de novenarios ni en que dejen de venderse relaciones de falsos milagros.

»Mírase una España decrepita, ignorante y supersticiosa. Una imagen de un Cristo o de la Virgen se ve en un rincón descuidada, sucia y sin culto, al paso que otras se ostentan en costosos retablos y no se muestran sino con muchas ceremonias y gran suntuosidad.

»La religión la vemos reducida a meras exterioridades, y muy pagados de nuestras cofradías, apenas tenemos idea de la caridad fraternal.

»Confesamos todos los meses y permanecemos en los vicios toda nuestra vida. Somos cristianos en el nombre y peores que los gentiles en nuestras costumbres.

»Tememos más el obscuro calabozo de la Inquisición que el tremendo juicio de Jesucristo.

»Las fiestas de toros son los eslabones de nuestra sociedad, el pábulo de nuestro amor patrio y los talleres de nuestras costumbres políticas.

»¿Quién dejará de concebir ideas sublimes de nuestros nobles, afanados en proporcionar estos bárbaros espectáculos? ¿Quién no se inflamará al presenciar el valor atolondrado de un Pepe Hillo o de un Costillares?»

No es posible pensar en una concordancia espiritual más señalada entre el estadista y escritor Jovellanos y el artista Goya, exceptuando, como es natural, la diversidad de opinión de ambos personajes con respecto a la fiesta taurina.

Era también Jovellanos quien escribía en sus memorias "Cuando veía a Godoy sentado entre su esposa y ella (la fiel amada del favorito), yo no podía comer ni hablar ni estar tranquilo". En la Corte reinaba la mayor depravación de costumbres; Fernando VII, exteriormente piadoso, era un empedernido cazador de mujeres; las duquesas iban vestidas como camareras y salían de aventuras, y las damas de la corte llevaban vestidos que más descubrían que cubrían; así, pues, no podía causar extrañeza la general degeneración en las costumbres. Es característica la anécdota de aquel grande que trataba a sus servidores con la mayor amabilidad puesto que — decía por vía de explicación — "yo no sé si entre ellos se encuentra mi verdadero padre". El número de las casas de tapadillo era infinito y, cuando el conde de Cabarrús, en 1797, propuso el acuartelamiento de las ramerías, atrajo sobre sí la animadversión popular (*).

Ya Lope de Vega, que era a su vez clérigo, en su "Diablo predicador" presentaba a fray Antolín como portento de impudicia; asimismo la vida en los conventos de frailes y en los de monjas en la época de Goya dejaba bastante que desear. Extraordinariamente característica es la poesía publicada por el presbítero Iglesias de la Casa sobre las monjas de pretendida santidad, y especial aplauso encontró el poema con el refrán "Hazte fraile" (**), en el que se pretendía demostrar que el estado de clérigo era el más agradable y el más libre en la España de Carlos IV.

* * *

Para Goya el hombre lo era todo. Y no sólo porque se ocupara de la figura humana con preferencia a toda otra, sino porque tomaba al hombre como tal, al cortesano como al ratero, al burgués como al mendigo y al preso, al sano como al enfermo. No le preocupaba excesivamente el aspecto externo del hombre al hacer sus observaciones, y sus dibujos no son, como hemos dicho hace poco, notas literales del natural, como son las de Menzel en comparación con las de Goya, sino que es la compasión la que habla, la busca del hombre a través de uniformes o harapos, del hombre con todas sus debilidades y delitos, con todas sus alegrías y sus padecimientos. Goya dibujó a Diógenes, y puso al pie la siguiente inscripción: "No lo encontrarás". El era, sin embargo, una especie de Diógenes artístico que pasaba revista a los hombres y, ganado por la amargura de su impotencia para hallar el hombre

(*) Vid. E. Rodríguez Solís: Historia de la prostitución en España y en América. Madrid. Biblioteca nueva.

(**) Reproducido en Rodríguez Solís.

ideal, poseía una rara comprensión para todas las grandes y pequeñas miserias de nuestro ser y de nuestro obrar.

Velázquez, el pintor de la Corte, había descubierto ya el encanto de una escena de fábrica y entonado la elevada canción pictórica del trabajo: Goya siguió a su antecesor por este camino. En todo el arte moderno apenas si existe una representación plástica más hermosa y monumental de la manufactura que los "Herreros", de Goya. Así como la composición de la Fábrica de tapices continúa en sentido moderno la idea del arte, así también el "Afilador" y la "Aguadora" del Museo de Budapest constituyen dignos sucesores de los tipos velazqueños.

Por muy elevado concepto que Goya tuviera del hombre activo, por grande que fuera también su comprensión por el honesto esparcimiento, no odiaba menos, por otra parte, la glotonería y la inacción. En uno de sus dibujos nos ha descrito un glotón que con la desusada prisa de su figura recuerda vivamente a las efigies de Daumier (fig. 415). El dibujo de un hombre extraordinariamente grueso lleva esta leyenda: "Qué desgracia".

El mundo de los mendigos, considerablemente extenso en España, subyugó naturalmente a nuestro Artista, el cual nos presenta todos los tipos posibles de estos seres. El dibujo de un pobre que yace en el camino lleva este título: "Yo oigo rongiudos", frase que de un modo breve nos hace comprender perfectamente la situación. Otra hoja lleva este título: "Culpable miseria". Las descripciones hechas por Goya de monjas y frailes mendicantes, de extraños cultos y de actos nacidos de la más pura superstición, tienen su fundamento por una parte en la preferencia con que Goya representaba los tipos especialmente interesantes y los sucesos extraños, y por otra en su posición opuesta a toda clase de supersticiones, en su lucha contra la falsa educación religiosa, en su odio manifiesto no contra los sacerdotes, sino contra los que hacían mal uso de su misión, contra los clérigos que no sabían comprender su elevado cargo. Algunas inscripciones, entre los dibujos que a este orden de cosas se refieren, nos permiten inferir lo que Goya pensaba de tales seres. Así dice en una hoja donde figura un rollizo fraile mendicante: "Sin camisa, son felices". En otra, figura esta frase lacónica: "Al desierto para ser santo. Amen". Un fraile que se quita el hábito: "Se hace militar". La melancólica filosofía de Goya le conducía también a dibujar composiciones comentando los distintos sucesos de la vejez: "Así suelen acabar los hombres útiles" (Anciano con muletas) "Edad con desgracia" — (Un anciano que se ensucia) — "Aprende a ver" (Anciano con telescopio)".

Todo el pesimismo de Goya se encierra en el dibujo que lleva la leyenda: "El hombre feliz": Un ciego — por añadidura loco al parecer — que anda a tientas en la obscuridad.

La extraordinaria atención que Goya prestaba a los perturbados mentales se explica por diversos fundamentos, tanto por su humanitaria compa-

sión por estos desgraciados, que vegetaban por aquel entonces en los manicomios en las más deplorables condiciones, como también por la inclinación del Artista hacia todo lo especial y extraordinario y, finalmente, por su necesidad de llevar a cabo estudios de expresión. Goya nos ha legado con este motivo escenas colectivas, así como algunas figuras aisladas de estos desgraciados. Finalmente, dibujó de un modo completamente imaginativo seres extraños, tales como puedan imaginarse en los manicomios, por ejemplo, aquella mujer que "vende placeres".

Todavía era más intenso el interés que a Goya le merecían los presos. No sólo es aquella especie de romanticismo del cautiverio que en España es casi tradicional y que ha dado lugar a determinadas manifestaciones poético-populares, que han sido recogidas y coleccionadas, y a descripciones de la vida en las cárceles, como Lope de Vega las ha ofrecido en un ensayo casi burlesco. Aquí habla con igual entereza el artista Goya y el hombre de una nueva época de la humanidad, el partidario de los enciclopedistas franceses. Goya no se cansa nunca de describir la miseria, el trato impío que se da a los presos; es muy posible que aparte de los asuntos que grabó pensara en toda una serie en la cual habían de figurar preclaros cautivos como el famoso escultor Torregiani, condenado a morir de hambre, Galileo y otros. Desusadamente características son las inscripciones de los dibujos "Por descubrir el movimiento de la tierra" — "Por linaje de ebreos" — "Por mober la lengua de otra manera" — "Por querer a una burra" — "Por haber nacido en otra parte" — "Por traer cañudos (¿canutos?) de diablos de Bayona" — "Le pusieron mordaza porque hablaba y se le dieron palos en la cara. Yo lo vi en casa de Orosia Morera, en Zaragoza, porque sabía hacer ratones" — "Muchos han terminado así" — "No comas, célebre Torregiano" — "¿Quién lo puede pensar?" — "Tan bárbara es la seguridad como el delito" — "Si es delincente, que muera pronto" — "La seguridad de un reo no exige tormento". Las tres sentencias últimamente citadas figuran en las pruebas de estado de los grabados de presos. — "Pocas horas te faltan" — "El tiempo hablará" — "No te afligas" — "Pronto serás libre" — "Lux ex tenebris" — "Divina razón no deges ninguno".

* * *

El número de retratos ejecutados por Goya es mayor que el de sus restantes obras pictóricas. Este solo hecho basta para esclarecer la importancia de nuestro Pintor como retratista. Ciertamente que en esta cantidad la calidad no es siempre de la misma grandeza, pero en su época postrera nunca creó Goya un retrato del cual pueda decirse que nos sea indiferente. Todavía se suscita una nueva semejanza con Rembrandt por el hecho de que en los primeros retratos se pone un gran empeño en el carácter externo e interesa más la mayor o menor destreza de la factura que el contenido espiritual. Por esta causa las

obras creadas desde el comienzo del nuevo siglo son tan sorprendentes, por la profundidad con que el carácter está expresado.

En orden a la evolución histórica, la eminente importancia de Goya como pintor de retratos radica en que el Artista efectuó la transición desde el estilo exteriormente cortesano, llanamente representativo del siglo XVIII hasta el carácter cívico del siglo XIX, que hacía destacar todos los valores espirituales. Ciertamente que el estilo del anciano Goya como retratista no ha de considerarse como estilo característico de una determinada época del siglo XIX; sus propiedades hacen que este nuevo estilo traspase las fronteras de dicho siglo. Nada tan significativo para este carácter cívico del retrato de Goya como el gran cuadro de la familia de Carlos IV. ¡Qué diferencia entre las "Meninas", ejecutadas con toda la ceremonia cortesana, y estas personas espontáneamente unidas de la corte real! Esta diferencia nos permite apreciar el cambio operado entre los dos ambientes.

No por eso olvidó Goya el arte de imprimir a sus composiciones un carácter representativo cuando fué necesario. Así se demuestra, por ejemplo, con los retratos del rey Fernando y del duque de San Carlos. Por lo demás, era para él una necesidad la simplificación, cada vez más pronunciada, del traje y del continente, la tendencia a desprestigiar lo externo y a mostrar solamente el hombre. También en otros países se cultivó en aquella época este género de retrato burgués: pero difícilmente podrá encontrarse un cuadro que se aproxime en monumentalidad y en intimidad al que Goya pintó en 1810 de su cuñada Goicoechea.

Ya hemos indicado que Goya se inspiró en repetidas ocasiones en el arte de los retratistas ingleses. Pero, a pesar de toda esta afinidad externa, la composición de Goya es más tersa y concisa, con lo que en modo alguno quiere decirse que el Artista hubiera desterrado de sus cuadros ciertos rasgos ligeramente novelísticos. Una vez que el arte de retratista de Goya hubo alcanzado su madurez artística, no tuvo ya la menor conexión con el procedimiento inglés, mientras que éste, con Lawrence, se dedicaba a un arte completamente externo de público virtuosista, y al mismo tiempo en Francia surgía una pintura de retrato muy refinada, pero sumamente fría y totalmente apoyada en la línea. Goya elevó sólidamente su construcción monumental pintando vigorosos retratos en los que, a pesar de emplear pocos colores, producía un efecto de desusada riqueza. Como sus restantes obras de senectud, parece que estas otras creaciones, surgidas de un individuo determinado y real, nos hablan un lenguaje definitivo, emanando de ellas una mágica energía que nos recuerda de un modo muy extraño las creaciones de Munch.

* * *

Los retratos masculinos de Goya representan personalidades de distintos estados y profesiones. Desde el rey hasta el mendigo de la puerta

de una iglesia, todas las categorías sociales están convenientemente representadas en ellos : ministros y generales, figuras de la nobleza y de la burguesía, actores y cantantes, mercaderes y maestros, pintores, arquitectos, escultores, compositores y poetas, ingenieros, clérigos seculares y regulares, financieros y diplomáticos, políticos y críticos. Junto a muchos retratos pintados por encargo, nos encontramos con una larga serie que, al parecer, se crearon por espontánea voluntad del Artista. Fácilmente se comprende que el Maestro pintó con gran entusiasmo los retratos de sus más queridos amigos, pero el éxito no dependió, en muchas ocasiones, de la hermosa finalidad que con ellos se propuso.

Las indicaciones antedichas respecto al carácter burgués del retrato afectan de un modo especial al masculino. Citaremos únicamente, con este motivo, algunas obras desenvueltas y llanas, de la última época, como son la de Tiburcio Pérez en mangas de camisa, la de Ramón Satué y la de Muguero. Si en la citada en último lugar se aprecia todavía una cierta nota representativa por el hecho de que el representado lleva una carta en la mano, comparando esta composición con otros motivos semejantes de cuadros de la primera época de Goya, por lo que se refiere a la carta se apreciará la profunda diferencia que existe entre dos siglos, entre dos estilos de una estructura totalmente distinta.

Si se observa la larga serie de grandes pintores europeos que con más o menos devoción pintaron de un modo capital o accidental retratos de mujeres, llamará la atención el hecho de que dichos artistas, con muy contadas excepciones, pueden considerarse unilaterales en diversos aspectos. Unas veces se trata de un hecho perfectamente explicable según la esencia del Artista, cual es que a pesar de que sus retratos sean concebidos de un modo perfectamente individualista, se repite un determinado tipo en el orden formal, encarnándose de un modo más o menos regular un cierto ideal femenino. Otras veces precisa tener en cuenta la circunstancia de que la mayoría de los artistas contemplan a las mujeres desde un determinado punto de vista de su ser, ya que en estas composiciones femeninas casi nunca saben expresar la riqueza integral ni la complicación de la esencia femenina en luz y color. Entre las pocas excepciones, entre los escasos artistas que supieron describirnos las mujeres en todas sus fases físicas y psíquicas con una vitalidad insuperable, figura Goya. Este Artista, cuyo genio era tan amplio y poderoso, supo actuar en este sector con mayor fuerza creadora que ningún otro pintor. El Maestro supo mantenerse alejado del carácter unilateral a que acabamos de hacer referencia y, sin embargo, a pesar de todas las diferencias, de los innumerables matices y de la penetración en lo característico de cada persona, tuvo el acierto de dejar al aficionado y al pintor, al literato y al psiquiatra, a los admiradores y a los enemigos de la mujer, creaciones de un inolvidable sello personal.

En dibujos, retratos y litografías, en cuadros grandes y pequeños, en cabezas y grupos, en composiciones, pinturas murales y cartones de tapices,

¡qué plenitud de figuras, qué amplitud en la sensibilidad humana! Goya pintaba la doncella, fresca como un capullo, y la desdentada anciana, mujeres jóvenes como flores y delicados ensueños, y ancianas ilustres; pintaba la sentimentalidad y cálida melancolía de la juventud, la altivez de las mujeres espléndidamente hermosas, los celos de las damas de edad, la lucha desesperada de las ajadas bellezas en busca de la perdida hermosura y los afeites trágico-cómicos de la vieja coqueta. Pintaba reinas y lecheras, la flor y nata de la aristocracia española, duquesas nativas y mujeres que no podían negar su bajo origen; pintaba camareras, honorables matronas, actrices, cantoras y majas; pintaba la inocencia y el pecado, el rapto y la entrega, la ambición, el martirio, la vanidad y la discreción, el ángel y la celestina, la mujer sin seso y la pura, la heroína y la destructora, la obrera y la mujer que goza, la brutal y la delicada, la vehemente y la pacífica, y sabía dar vida a aquel ideal femenino de los estudiantes cervantinos: la española, que es "un ángel en la iglesia, una dama en la calle y un diablo en el lecho".

Es muy comprensible que un maestro como Goya no necesite muchos accesorios para acentuar de un modo especial la importancia de las personas representadas. Cuando emplea complementos de esta clase sirven siempre para exaltar el carácter representativo que Goya ha prestado a tales personajes. Igualmente se comprende también que Goya emplee con deleite los instrumentos de la coquetería nacional femenina, aquellos elementos que logran realzar el hechizo de las bellas y hacen el milagro de convertir lo feo en agradable: la mantilla y el abanico. Sorprende el hecho de que el Artista reproduzca casi siempre cerrado el abanico. Lo esencial es la manera de tenerlo la mujer entre sus manos: si es distinguida o vulgar, delicadamente juguetona o imperiosa, como si fuera un cetro. Goya hace gala de un verdadero virtuosismo pictórico en la pintura de la mantilla. La fluidez y carácter acuarelístico de su pintura constituyen uno de los rasgos de muchos decenios de su vida y en ningún otro sector exaltó nuestro Artista esta técnica con tanto cariño como en la reproducción de este tejido de encaje: tanto es así que, a primera vista, se tiende a considerar estas partes del cuadro como acuarelas y no como pinturas al óleo.

En los "Caprichos" Goya colocó las alas de la mariposa en la cabeza de las mujeres como representación fantástico-simbólica de su ligereza. Acaso no es casualidad el hecho de que en los vestidos de la reina María Luisa se haya acentuado de un modo especial el carácter de ala de mariposa de los tejidos.

El elemento racial de cada mujer está expresado con la mayor diafanidad. En la página 8 hemos hablado ya del ideal femenino de Goya. Desde las amplias cejas hasta los menudos piecillos nada está descuidado por Goya. Los pies están colocados en las más diversas posiciones, expresivas del ritmo integral y hasta de la esencia de la persona correspondiente. La movilidad

inusitada, la extraña vivacidad de la española, que nunca puede ser fijada por la fotografía y raras veces por un pintor, fué lograda por Goya en cada una de sus obras de un modo verdaderamente sugestivo. En este orden de cosas, Goya permanece fiel al precepto velazqueño de no destacar de un modo excesivo detalle alguno, de conservar en todo caso la visión total. Y, sin embargo, existen cuadros que parecen ser únicamente ojos radiantes, traviosos, sensitivos o exaltados, obras en las que es inolvidable un movimiento de la mano, de la cual se ha deducido el porte del cuerpo y la expresión de la cabeza. Y lo que pueden expresar los ojos, la mano o el pie puede decirlo también la boca. ¡Qué plenitud de sensibilidad en las unas, qué impenetrable castidad en las otras, qué rasgo tan vulgar en ésta, que decisión en aquélla! La extraordinaria evolución histórica que Goya realiza como muy pocos otros artistas se manifiesta también, naturalmente, en sus composiciones femeninas. Sorprende aquí, sin embargo, la gran rapidez con que Goya ha sabido hallar una nota completamente personal en sus retratos femeninos, mucho antes que en los masculinos. Sus retratos de mujeres más representativos fueron producidos en el primer decenio del siglo XIX.

* * *

Goya dedicó también como pintor una gran atención a los niños. Conocemos una serie de retratos infantiles, tanto de su época primera como de la última, y en todos ellos se manifiesta la desusada aptitud del Artista para tan difícil empresa. Goya supo siempre evitar que los niños de sus cuadros tuvieran aspecto de muñecos, al mismo tiempo que reproducía el carácter infantil con la mayor fidelidad. La temprana composición de la "Hora de clase" es una prueba elocuente de la alegría con que Goya se dedicaba a los temas infantiles. Existen, además, dos series de cuadros apaisados de reducido tamaño que, según todas las posibilidades, son copias antiguas de originales, desaparecidos, de nuestro Artista. Estos cuadros, que difícilmente llegaron a ser proyectos de cartones de tapices, reproducen toda clase de juegos infantiles, entre otros el de la "Corrida de toros" (fig. 306).

Si Goya brilló en sus representaciones humanas, fracasó en algunas ocasiones como pintor de animales. Ya hemos hecho referencia a algunas litografías poco afortunadas con representaciones zoológicas. Por el contrario, poseemos algunas naturalezas muertas, con animales, que no ceden en perfección y maestría a ninguna de las otras creaciones de nuestro Artista. La mejor es sin duda alguna la más posteriormente conocida: el cuadro de la Pinacoteca de Munich con la pava desplumada y la sartén con sardinas, en donde no solamente admira la extraordinaria realidad, el naturalismo y la belleza de la pintura, como en los bodegones de la primera época del autor, en el Prado, sino que la misma composición, a pesar de toda su sencillez, puede tenerse por magistral. El cua-

dro de Munich no solamente figura entre las primeras composiciones de este género producidas en el siglo XIX (los cuadros del Prado dan más bien la impresión de estudios), sino que pertenece todavía en la actualidad a las creaciones de mayor vitalismo y modernidad dentro de su género.

En el mercado artístico de Madrid aparecieron hace algunos años dos maravillosos bodegones con animales y vasos que por su estructura pictórica semejan trabajos holandeses o flamencos del siglo XVII, pero que en la pintura muestran un tal parentesco con las naturalezas muertas de nuestro Artista en el Prado, que pueden suscitar muy pocas dudas respecto de su filiación goyesca.

Dado el manifiesto interés del Maestro por la composición de figura, no extrañará que la pintura de paisajes haya adquirido en él muy poco incremento. Nuevamente aparece en este hecho el meridional que, en general, consideraba hasta muy entrado el siglo XIX la pintura de paisaje como una obra autónoma de carácter extraño. Pero aun cuando no conozcamos ningún boceto paisajístico de Goya, los dos paisajes grabados desempeñan en la producción del Artista un papel semejante al de los dos cuadros de la Villa Médicis en la obra de Velázquez. El hecho de que ninguno de los dos grabados sean descripciones de paisajes naturalistas, podría interpretarse, en conexión con la historia general del estilo, en el sentido de que aquella época encontraba especial agrado en el paisaje imaginario. Pero Goya tiene tan pocos elementos comunes con las concepciones artísticas de este círculo, que más bien puede considerarse el elemento ideal de estos paisajes como un resultado de la sensibilidad visionaria del Artista en su tendencia a lo fantástico.

Todavía debemos ocuparnos, aunque sea a la ligera, de las composiciones goyescas fruto de la fantasía de su espíritu visionario. La persistencia con que el Artista era perseguido por fantasmagóricas figuras y la minuciosidad con que el Maestro procuraba concretar estas visiones, se prueba por algunos dibujos a lápiz en el Prado, que llevan estas inscripciones: "Visión burlesca" — "Otra en la misma noche" — "Tercera en la misma" — "Cuarta en la misma".

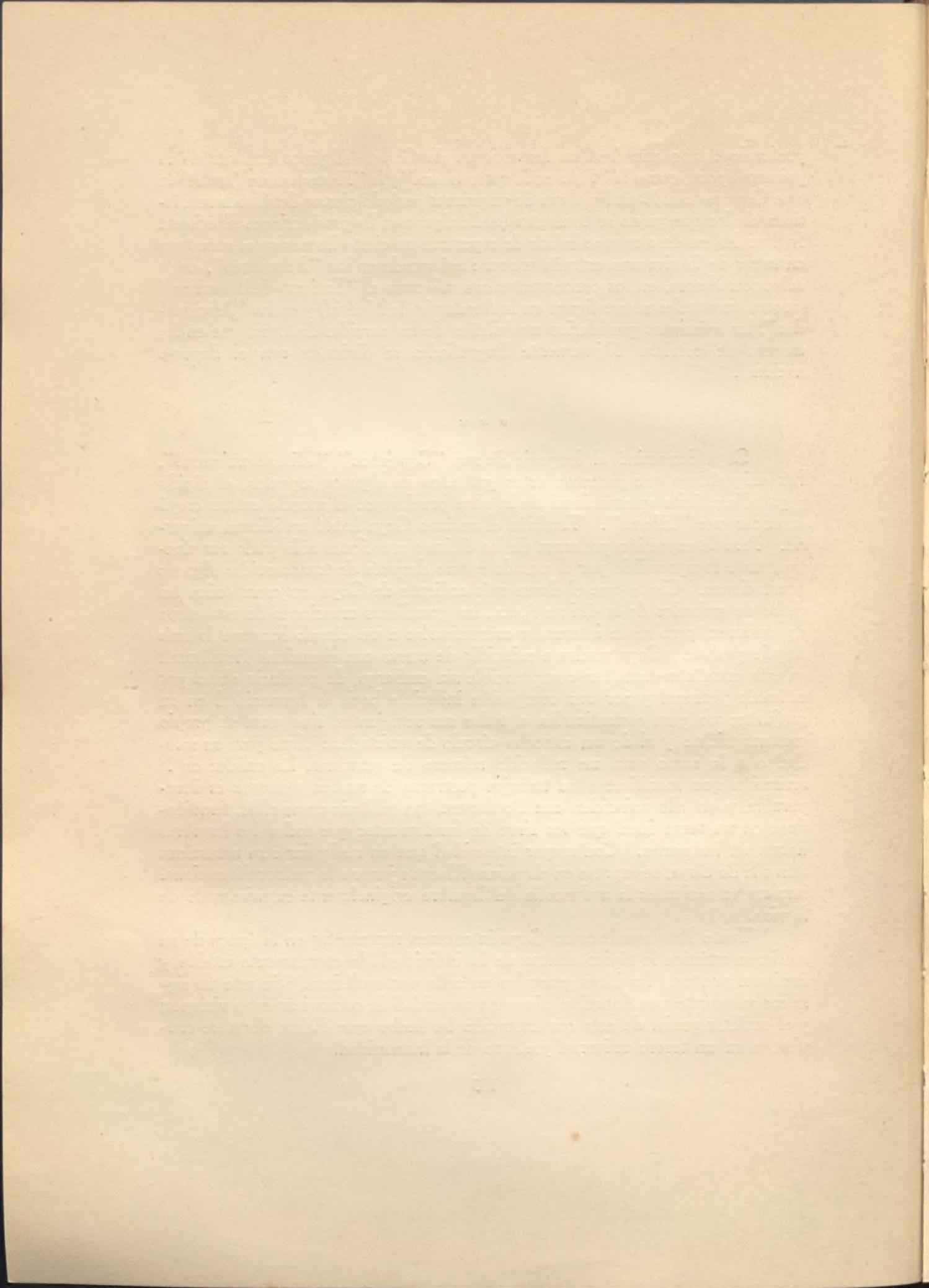
Por fantásticas y sorprendentes que sean las visiones de Goya, no dejan de producir un efecto natural, a su manera, a pesar de su carácter inconcebible. Trátase de un mundo orgánico encantado, semejante al de un Jerónimo Bosch, sólo que en el mundo de los ensueños del holandés están todavía más unidos ciertos factores, por sí mismos muy naturalistas, con formas absolutamente fantásticas. En Bosch, comparado con Goya, no solamente se observa una mayor acentuación del detalle, circunstancia que se explica fácilmente por el estilo de aquella época, sino que existe además un mayor regocijo septentrional por todo lo ilustrativo y fabuloso, como ya indicamos anteriormente; aunque en aquella ocasión hicimos constar también que Goya no poseyó el humorismo de Bosch, precisa decir todavía por vía de conclusión, que no solamente nos sorprende la falta de este humorismo, sino algo más positivo: el

profundo terror que destilan las visiones de Goya. Algunos cuadros de la primera época, como la "Riña en la venta nueva" y la "Hora de clase", prueban que Goya no olvidó en las obras de su primer período ciertos detalles humorísticos, de los que ya no se encuentra huella alguna en las producciones ulteriores. Incluso los cuadros en que habría de esperarse un cierto humorismo, muestran en lugar de la risa una extraña mueca: así sucede en los "Bebedores", de la colección Nemes, en los concurrentes con máscaras al "Entierro de la sardina" (escena carnavalesca que figura en la Academia de Madrid) y en los "Aficionados", los acérrimos partidarios madrileños de las corridas de toros, que en las escenas de corridas últimamente litografiadas se divierten con el deporte nacional.

* * *

Goya denominó al lenguaje de sus "Caprichos" "Idioma universal". Por enigmáticos que parezcan estos grabados en algunos aspectos, el rápido y grandioso éxito internacional de la obra prueba que el mundo entero creyó entender este "Idioma". También el anciano Goya habló un idioma universal. Pero la expresión poderosa de las últimas creaciones sólo pudo ser efectivamente comprendida por el mundo entero después de transcurridas algunas generaciones. Ciertamente que el deseo más ardiente de Goya era crear todos los ciclos de grabados de la última época, las grandiosas creaciones de esta etapa de madurez, pero no le interesaba comunicarlas a un círculo humano lo más amplio posible. Goya vuelve a coincidir de nuevo con el anciano Rembrandt en esta extraña manera, tan comprensible sin embargo, de producir obras por estímulo personal y por una compasión indecible hacia la humanidad en su conjunto; no para comunicarlas a todos sus semejantes, sino para su propio contentamiento y al de un estrecho círculo de amistades: obras para su soledad o a lo sumo para un reducido número de personas. La calidez de la sensación que manifiestan los trabajos postreros de ambos maestros es insuperable, y en ello coinciden con Beethoven, tan solitario como ellos, fundiéndose en un tema ideal que les sirve de fundamento: que todos los hombres deben ser hermanos. Con mayor intensidad que en cualquier otra naturaleza afín a la de Goya, se expresa en el anciano Maestro junto a la melancolía nacional otra nueva variante: la melancolía del hombre originalmente entusiasmado de la vida.

Tanto Rembrandt como Goya intentaron representar en la época de su madurez artística lo típico dentro de lo individual, lo eternamente estable, y supieron prestar a las ideas generales un sello personalísimo. Su arte no significa solamente una donación, sino una necesidad de comunicar estas visiones; y el carácter genial de esta comunicación ha hecho que dichas obras se conviertan en un tesoro universal y eterno de la humanidad.



REVISTA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

RESEÑA CRÍTICA
DE LAS OBRAS DE GOYA

OBSERVACIONES

La delimitación crítica de las obras debidas a la mano de Goya no puede darse por terminada. Incluso en la reseña que a continuación se ofrece se hallarán todavía algunas obras que investigaciones ulteriores excluirán de la producción del Maestro. Esto puede decirse sobre todo de un cierto número de pinturas que el autor de este estudio solamente conoce por la bibliografía y de las cuales no ha visto ni una sola fotografía.

Estas composiciones, que solamente me son conocidas por informes literarios, datos de catálogos de subastas, etc., están señaladas con *.

Respecto de las obras más o menos dudosas, el texto del catálogo informará al lector acerca de la opinión que sostiene el autor de esta obra.

Al proceder a la ordenación del catálogo me he mantenido en la del de Loga por varias razones, ante todo por la mayor facilidad para establecer las comparaciones. Los números del catálogo de Loga están añadidos entre paréntesis. Las abreviaturas, en cuanto se refieren a otras obras de Goya, resultan fácilmente comprensibles por nuestro índice bibliográfico.

El catálogo crítico de los grabados y litografías se apoya ante todo en los fundamentales trabajos de Hofmann = *H*, Beruete = *B*, y Delteil = *D*. Las numeraciones de los catálogos de estos autores están aducidas junto con las abreviaturas correspondientes.

PINTURAS

I. TEMAS RELIGIOSOS

A. PINTURAS MURALES Y ESTUDIOS REFERENTES A ELLAS

- X1** (1) El culto a Dios.
(14) Fresco. En la bóveda de medio cañón del coreto del templo de la Virgen del Pilar, de Zaragoza. Terminado en junio de 1772.
Viñaza, op. cit. págs. 193, 194.
- 2** (2) El culto a Dios.
En el ábside de la iglesia de San Antonio de la Florida, de Madrid.
- X3** (3) Vida de la Virgen María.
(16-18) Once composiciones de tamaño mayor que el natural, muy deterioradas. a) Anunciación a San Joaquín; b) Nacimiento de la Virgen María; c) Desposorios de la Virgen; d) La Visitación; e) Circuncisión de Jesús; f) totalmente deteriorado en la actualidad, acaso sea la Muerte de la Virgen María; g) Purificación en el templo; h) La Anunciación; i) Nacimiento de Jesús (totalmente perdido); j) Adoración de los Reyes Magos; k) La huida a Egipto (muy deteriorado). 1772-1774.
Figs. en Beruete, II, láms. 2 y 3. Viñaza op. cit. págs. 462 y ss.
Cartuja de Aula-Dei, Zaragoza.
Fig. 6.
- X4** Pinturas murales en la capilla de la Casa de Sobradriel.
(16-25) Zaragoza: Actualmente en posesión del Conde de Gabarda. a) La Visitación; fig. en Beruete, II, lám. 4; b) Sueño de San José; c) Descendimiento; d) San Joaquín; e) Santa Ana; f) San Cayetano; g) San Vicente Ferrer. Grabados en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 23 (1915) pág. 124.
MADRID: MUSEO LAZARO GARDIANO
- X5** (26-29) Cuatro decoraciones ovales con figuras de Santos.
Iglesia parroquial de Remolinos, Zaragoza.
- X6** (33) San Braulio.
(15) Viñaza, op. cit. pág. 200.
Zaragoza: Convento de los Escolapios.
- X7** (4) La Virgen María, Reina de los Mártires (a) con las virtudes cristianas, Fe (b), Caridad (c), Fortaleza (d) y Paciencia (e).
(43-102) Viñaza, op. cit. págs. 159 y ss., 194 y ss.
Bóveda de la cúpula, con las correspondientes pechinas; obra terminada en 1781.
Zaragoza: Templo de Nuestra Señora del Pilar.
- X8** (6) Predicación y resurrección de los muertos por San Antonio de Padua, adoración de Dios y ángeles orantes.
(33) 1798. Fot. Laurent. Fig. en las obras de Yriarte, Lafont, Loga, láms. 41, 42, 43. Beruete, II, láms. 26-31. Grabado de B. Maura y Galván. Pinturas en la cúpula y pechinas, bóveda de cañón

seguido y en las jambas de las ventanas de las naves laterales, así como en el ábside de la iglesia de San Antonio de la Florida, de Madrid.

Viñaza, op. cit. págs. 195 y ss.

Figs. 143, 144, 147.

- ×9 (5) Estudios para el fresco de la cúpula de Zaragoza.

a) una media naranja de la cúpula; b) dos cuadrantes que constituyen la otra mitad; pintura al óleo sobre lienzo. 0,57 de alto por 1,49 de ancho. Grabado en El Pilar y en la obra de Bertaux L'exposition retrospective de Saragosse, 1908, láms. 26 y 27. Beruete, II, láms. 5 y 6.

Zaragoza: Museo de la Virgen del Pilar.

- ×10 (7) Los Milagros de San Antonio (La resurrección del muerto).

Boceto al óleo para la pintura de la cúpula en San Antonio de la Florida. Madrid. Lienzo. 0,26 de alto por 0,38 de ancho. Fot. Moreno.

Madrid: Conde de Villagonzalo.

Fig. 145.

- ×11 San Antonio resucita a un muerto.

Pintura al óleo. Primer boceto para la pintura mural de San Antonio de la Florida. Forma de segmento. Lienzo. 9 ³/₄ de alto por 14 ¹/₂ de ancho.

Col. Lord Clarendon.

Londres: Colnaghi-Agnew (1919). Hon. Evan Charteris.

- ×11 a Estudio para los Milagros de San Antonio.

Forma de segmento. Parte de las mujeres.

Madrid: D. José Lázaro.

- ×12 La predicación de San Antonio.

Boceto al óleo. Proyecto para la pintura de la bóveda de San Antonio de la Florida. Lienzo. 9 ³/₄ de alto por 14 ¹/₂ de ancho.

Londres: Col. Alexander.

- ×13 (8) El culto a Dios.

Boceto para el fresco del ábside en San Antonio de la Florida (v. núm. 2)

Lienzo. 0,26 de alto por 0,38 de ancho. Fot. Moreno.

Madrid: Conde de Villagonzalo.

B. CUADROS EN TABLA

- ? *14 (9) Los hijos de Jacob con la túnica ensangrentada.

Véase Yriarte.

París: Jean Gigoux.

- ? *14 a Loth y sus hijas.

Lienzo. 0,90 de alto por 1,25 de ancho. Hacia 1775.

Reproducido Gaceta de Munich, 19, I, 1924.

Bilbao: Fot. Linker.

- ? *15 (10) Tobías y el ángel.

Citado en los Apuntes históricos biográficos acerca de la escuela Aragonesa de pintura, recopilados por D. Francisco Zapater y Gómez. Madrid, 1863, pág. 39.

- ? *16 (11) Tobías y el ángel.

Lienzo. 0,28 de alto por 0,25 de ancho. Viñaza, op. cit. pág. 208.

Valladolid: Herederos de D. Pascual Calvo.

- ? *16 a La casta Susana.

1824-1825. Miniatura; fig. en el catálogo de la subasta núm. 303. (Gutekunst-Stuttgart, 1899).

Antes en Cassel: Col. Habich.

Fig. 289.

- ×17 (12) Judith (?).

V. también núm. 559 l. Lienzo. 1,46 de alto por 0,84 de ancho. Fot. Laurent, de la Casa de Goya.

Madrid: Museo del Prado, núm. 764.

- ? *17 a Judith.

1824-25. Miniatura. Fig. en el Catál. de subasta núm. 302. (Gutekunst-Stuttgart, 1899).

Antes en Cassel: Col. Habich.

- *18** La Anunciación.
 109 Hacia 1780, según comunicación del propietario. Boceto para el cuadro de altar en el oratorio de la duquesa de Denia. Lienzo. Fot. Moreno.
 Madrid: Marqués de Casa Torres.
 Fig. 7. ARTEUROPA, S.A. 1976
- *18 a** La Anunciación.
 105 Oratorio de la Duquesa de Denia.
 ESTEJA, COLECCIÓN: DUQUESA DE DENIA
- *19** (13) Nacimiento de Cristo.
 ? Piedra. 0,19 de alto por 0,32 de ancho. Viñaza, op. cit. pág. 208.
 Madrid: D. Patricio Lozano.
- *20** (14) Cristo en el Monte de los Olivos.
 Lienzo. 0,47 de alto por 0,35 de ancho. Sig.: Goya fecit año 1819. Fot. Moreno. Fig. en Loga, lám. 73. Beruete, II, lámina 56. MADRID: ESCUELAS PIAS DE S. ANTON.
 Fig. 264.
- *20 a** Cristo en el Monte de los Olivos.
 Lienzo 1812-1816 (?).
 Madrid: Marqués de Zugasti (1924 expuesto en el Museo del Prado).
- *21** (15) El prendimiento de Cristo.
 349 1788-1789. Lienzo de figuras cuyas proporciones son superiores al natural. Zapater, op. cit. pág. 46. Fig. Yriarte, Blanc, Histoire des peintres. Calvert, lám. 292. Toledo: Sacristía de la Catedral.
 Fig. 63.
- *22** (16) El prendimiento de Cristo.
 349 1788 Estudio para el núm. 21. Yriarte, op. cit. pág. 138. Beruete, II, pág. 35. Antes en Madrid: D. Luis Rotondo. (MUSEO DEL PRADO)
- *23** (17) Cristo crucificado.
 89 Hacia 1788. Lienzo. 2,55 de alto por 1,53 de ancho. V. Beruete, II, págs. 28, 29. Fot. Laurent. Fig. en Yriarte, Lafond y Beruete, II, lám. 8.
 Madrid: San Francisco el Grande.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 745.
 Fig. 62.
- *24** (18) Cristo muerto.
 90 Viñaza, op. cit. (según Yriarte) pág. 210.
 Toledo: Palacio Arzobispal.
 MUSEO DE SANTA CRUZ
- *25** (19) La Inmaculada Concepción de María.
 ? 1784. Zapater, op. cit. págs. 29, 30. Pintado por encargo de Jovellanos para la Iglesia del Colegio de Calatrava, en Salamanca, pero no existe ya en dicho lugar.
- *26** (20) La Virgen María con Jesús niño, el pequeño San Juan y San José (La Sagrada Familia).
 226 Hacia 1784-88. Lienzo. 2,00 de alto por 1,48 de ancho. Fot. Laurent, Moreno, Anderson. Fig. en Yriarte, Lafond, Loga, lám. 1. De la propiedad del duque de Noblejas. Adquirido en 1877 por el Estado, en 2000 pesetas, de los herederos de don Manuel Chaves.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 746.
 Fig. 60.
- *27** (21) La Virgen de los Dolores.
 ? Al dorso de un San Cristóbal. 1775. Zapater, op. cit. pág. 12.
- 27 a** La Virgen de los Dolores.
 Obra atribuida a Goya, publicada como Murillo y reproducida en Vell i Nou (1919), núm. 85. Fot. Serra. Considerada por algunos como trabajo de Gutiérrez de la Vega. Lienzo.
 Madrid: Propiedad particular.
- *28** (22) La Asunción de la Virgen María.
 X 1790-98. De unos 3,00 de alto por 2,50 de ancho. V. Beruete, II, 72. Chinchón: Iglesia parroquial.
- *29** (23) La Virgen del Carmen.
 ? 1787-88. Zapater, op. cit. págs. 42, 44, 46.
- *30** (24) La Virgen del Pilar y cortinaje.
 1 Zapater, op. cit. pág. 10.
 España Ilustrada, II, 1894. Núm. 21. pág. 236, Zaragoza.
 Fuendetodos: Iglesia parroquial.
- *30 a** La Virgen del Pilar adorada por Santiago y otros fieles.
 X Hacia 1780. Lienzo. Fot. Moreno.
 ZARAGOZA: MUSEO PARROQUIAL ?
 PABILLO?

- x31 San Agustín.
 Véanse núms. 47 y 48. Hacia 1798.
 Lienzo. 1,83 de alto por 1,13 de ancho.
 Bilbao: D. Eugenio de Bayo.
 Fig. 8. MADRID: MANUEL MONJARDIN
- 2 32 (25) San Benito.
 1784. Zapater, op. cit. págs. 29, 30. Pintado por encargo de Jovellanos para la iglesia de la Orden de Calatrava, en Salamanca, pero no se encuentra ya en dicho lugar.
- 2 33 (26) San Bernardo.
 1784. Zapater, op. cit. págs. 29, 30. Pintado por encargo de Jovellanos para la iglesia de la Orden de Calatrava, en Salamanca, pero no se encuentra ya en dicho lugar.
- x34 (27) Santos Bernardo y Roberto, bautizando.
 1787. Zapater, op. cit. pág. 45. Beruete, II, págs. 31 y ss. Fig. en Valladolid (El Arte en España, edic. Thomas).
 VALLADOLID: MONASTERIO DE SANTA ANA
- x35 (28) San Bernardino de Siena predicando ante D. Alfonso de Aragón.
 Lienzo. 4,80 de alto por 3,00 de ancho. Iniciado en 1782, terminado en 1784. Fot. Laurent. Fig. en Yriarte, Loga, lám. 7. Madrid: San Francisco el Grande.
- x36 (29) San Bernardino de Siena ante D. Alfonso de Aragón.
 1782-83. Estudio para el núm. 35. Lienzo. 0,62 de alto por 0,33 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 261. Madrid: Marqués de la Torrecilla. Fig. 11.
- x37 (30) La Predicación de San Bernardino de Siena ante D. Alfonso de Aragón.
 1782-83. Estudio para el núm. 35 con algunas variantes. Zapater, op. cit. página 33, propiedad de la familia Zapater. Madrid: Marqués de la Torrecilla.
- *38 (31) La Predicación de San Bernardino de Siena.
 Estudio para el autorretrato del Artista. Fig. en Yriarte. Col. Madrazo. Venecia: D. Mariano Fortuny y Madrazo.
- *39 (32) San Blas. FOLIO 111 DE EXHIBICION T. XVI.
 Zapater: Apuntes biográficos, pág. 40. Urrea de Gaen: Iglesia parroquial.
- 2 *40 (34) San Cristóbal.
 En el respaldo de la Virgen de los Dolores.
- x41 (35) Santa Isabel cuidando lepro-
 sos.
 Hacia 1816. Lienzo. 0,33 de alto por 0,23 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Loga, lám. 73. Madrid: D. Clemente Velasco. Fig. 259. MUSEO LAZARO CALZADANO
- *42 (36) San Francisco de Asís.
 Viñaza, op. cit. pág. 209. América.
- x43 (37) San Francisco de Borja despidiéndose de su familia.
 Recibo de 16. X. 1788. Lienzo con figuras de tamaño natural. Fig. en Yriarte y Lafond. Grabado por Vicente Peleguer. Valencia: Catedral.
- x44 (38) San Francisco de Borja se separa de su familia.
 1788. Estudio. Lienzo. 0,37 de alto por 0,26 de ancho. Zapater: Apuntes, pág. 39. D. Francisco Azebal y Arratia. Madrid: Marqués de Santa Cruz.
- x45 (39) San Francisco de Borja expulsando al demonio (está junto a un empedernido pecador moribundo?).
 Figs. de tamaño natural. Lienzo. Factura de 16. X. 1788. Fig. en Beruete, II, lám. 10. Valencia: Catedral.
- x46 (40) San Francisco de Borja expulsando los demonios (asistiendo a un moribundo?).
 1788. Estudio. Lienzo. 0,37 de alto por 0,36 de ancho. Zapater: Apuntes, pág. 39. Fot. Moreno.

- Madrid: D. Francisco Azebal y Arratia.
Madrid: Marqués de Santa Cruz.
Fig. 61.
- ×47 San Gregorio.
(325) Véanse núms. 31 y 48. Hacia 1798.
Lienzo. 1,83 de alto por 1,13 de ancho.
Madrid: Marqués de la Vega Inclán.
Fig. 9. MUSEO ROMÁNTICO
- ×48 San Jerónimo, penitente.
(326) Véanse núms. 31 y 48. Lienzo. 1,83 de
alto por 1,13 de ancho.
Fig. en Beruete, II, lám. 40.
Madrid: D. Luis Vilches.
Fig. 10.
- ×49 (41) San Hermenegildo en la pri-
(368) sión.
Hacia 1817. Lienzo. 0,33 de alto por
0,23 de ancho. Muy difícilmente iden-
tificable con el cuadro que poseyó Zap-
ater. Viñaza, op. cit. pág. 299. (Nú-
mero XXXIX, 78). Fot. Moreno. Fig.
en Calvert, lám. 271.
Madrid: D. Clemente Velasco.
MUSEO AZARO GALDIANO
- *50 (42) San Juan.
Viñaza, op. cit. pág. 209.
América.
- ×51 (43) San José en el lecho de
(176) muerte.
1787. Lienzo. Figs. de tamaño natural.
Zapater, op. cit. pág. 45. Fig. en Valla-
dolid de la serie El Arte en España,
pág. 47, ed. Thomas.
Valladolid: Santa Ana.
- ×52 (44) San José en el lecho de
(115) muerte.
1787. Primer boceto para el núm. 51.
Lienzo. 0,55 de alto por 0,41 de ancho.
Fig. en Loga, lám. 7. Calvert, lám. 264.
Beruete, II, lám. 9.
Madrid: D. Aureliano de Beruete.
- ×53 (45) La Comunión de San José de
Calasanz.
1820. Lienzo. Figs. de tamaño natural.
Fig. en Yriarte y Lafond, Beruete, II,
lám. 55.
Madrid: Escuelas Pías de San Antonio
Abad, calle de Hortaleza.
- ×54 (46) San José de Calasanz. LA COMUNIÓN DE
Estudio para el núm. 53. Lienzo. 0,455
de alto por 0,335 de ancho. Fot. Braun.
Col. Paul Saint-Victor. (Vendido en
1781, por 580 francos).
Bayonne: Musée Bonnat.
Fig. 262.
- 55 (47) San José de Calasanz.
Antes en París: Mr. Ivan Stchoukine.
- (56) (48) San Isidoro aparece a San
Fernando.
Hacia 1817. Lienzo. 0,47 de alto por
0,32 de ancho. Viñaza, op. cit. pág. 299,
núm. CXXXVIII, Lafond, op. cit. página
104, núm. 57. Fot. Moreno. Fig. en
Calvert, lám. 267.
Madrid: D. Antonio Cánovas del Cas-
tillo.
Fig. 260. ES EL Nº 57
- 56a Entrega de llaves a San Fer-
nando.
Boceto. Lienzo.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- ×57 San Isidoro aparece a San Fer-
nando.
Hacia 1817. Lienzo. 0,45 de alto por
0,28 de ancho. La composición está ce-
rrada en semicírculo por la parte su-
perior. Viñaza, op. cit. núm. CXXXVII.
Fig. del catálogo de subasta.
París: Subasta Porlitz, noviembre 1910.
(Hotel Drouot).
BUENOS AIRES: MUSEO NACIONAL DE BUENOS AIRES
- ×58 (49) Santas Justa y Rufina.
Sign.: Francisco de Goya y Lucien-
tes. Cesar Augustano y primer pintor
de cámara del Rey. Anno 1817. Lienzo.
3,20 de alto por 1,75 de ancho. Fot.
Laurent y Romero. Fig. en Yriarte y
Lafond.
Sevilla: Sacristía de la Catedral.
- ×59 (50) Santas Justa y Rufina.
Estudio. Madera. 0,45 de alto por 0,29
de ancho. Fot. Moreno.
Madrid: Col. de D. Pablo Bosch. (Ac-
tualmente en el Prado, núm. 28). Nº 2950
Fig. 261.

X60 (51) Santa Ludgarda.
(178) (Omelia), 1787. Zapater, op. cit. pág. 45,
Beruete, II, pág. 32.
Valladolid: Santa Ana.

X61-63 (57-59) Tres cuadros conmemorativos para la Capilla del monte de Torrero de Zaragoza.
Véase introducción a la edición de los Desastres de la guerra, de la Academia. Madrid, 1863. VER N^os 41, 49, 57
HEREDADOS EN 1808

X64 (52) Magdalena arrepentida.
Hacia 1802-1806. Lienzo. 0,65 de alto por 0,52 de ancho. Fot. Roig.
Madrid: Herederos de Mr. Lafitte.
Munich: J. Böbler.
Madrid: D. José Lázaro.
Fig. 202. MUSEO LAZARO GALVANO

X65 San Pablo.
Fig. de medio cuerpo. Obra de la última época. Lienzo.

Madrid: Viuda de D. Rafael García Palencia.
Fig. 266.

NEW YORK: JILLIARD GALLERY
X66 (53) San Pedro en oración.

Obra de la última época. Sign.: Goya. Lienzo. 0,73 de alto por 0,35 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 268.

Antes en Madrid: D. Alejandro Pidal.
WASHINGTON: PHILIPS MEMORIAL GALLERY

? 67 (55) San Romualdo.

Pintado en 1784 por encargo de Jovellanos para la iglesia del colegio de Calatrava, en Salamanca, pero no existe ya en dicho lugar.

X67 a Santo Tomás (?). SAN JACOB

El Santo tiene un retrato oval de su cabeza; un ángel se le aproxima provisto de una escuadra. Figuras pequeñas y completas. 1774-1783. Lienzo.

Madrid: Propiedad particular. RECORDA BOGART
N^o 2 CAT. EXP. MADRID 1932. S.E.A.A.

II. COMPOSICIONES MITOLÓGICAS

X68 (60) Saturno devorando a sus hijos.
Lienzo. 1,46 de alto por 0,83 de ancho.
Fot. Laurent y Anderson. Fig. en Loga, lám. 68.
Madrid: Museo del Prado. Núm. 763.
De la Quinta de Goya.
Fig. 252.

X69 (62) Amor y Psiqué.
(370) 1800-1803. Lienzo. Fot. Moreno.

Madrid: D. Victoriano Hernández García y Quevedo.

Fig. 161. BARCELONA: MUSEO DE ARTE DE CATALUÑA

X70 Hércules y Onfala.

1786-1890 [según uno de mis antiguos escritos fechado en 1784 (?)]. Lienzo.
Fot. Moreno.

Madrid: Marqués de la Torrecilla.

Fig. 76. DUQUE DE S. PEDRO DE GALATIÑO

III. COMPOSICIONES HISTÓRICAS

X71 (63) Aníbal pasando los Alpes.
(10) 1771. Tema para el concurso de la Academia de Parma.
Desaparecido.

X72 (65) Levantamiento de la población madrileña contra los franceses en la Puerta del Sol, 2 de mayo de 1808.
Lienzo. 2,66 de alto por 3,45 de ancho.
Fot. Lacoste y Anderson. Fig. en Yriar-

te, Lafond, Loga, lám. 56. Grabado por Galván.

Madrid: Museo del Prado. N^o 748
Fig. 220.

X73 (66) Levantamiento de la población madrileña contra los franceses, 2 de mayo de 1808.

Estudio. Papel sobre madera. 0,24 de alto por 0,32 de ancho. Fot. Moreno.

Fig. en Calvert, lám. 169. Propiedad de Carderera.
Madrid: Duquesa de Villahermosa.

- x 74 (67) Fusilamientos en el 3 de mayo de 1808.
Lienzo. 2,66 de alto por 3,45 de ancho. Fig. en Yriarte, Lafond, Loga, lám. 57. Madrid: Museo del Prado, núm. 749. Fig. 221.

- x 74 a Fusilamientos en el 3 de mayo de 1808.
Estudio. 0,24 de alto por 0,32 de ancho. Nueva York: Museo de la Hispanic Society. Fig. 223.

- 75 (69) Episodio de la Guerra de la Independencia.
Muy afín al núm. 5 de los Desastres de la Guerra. Legado de la Infanta doña Cristina de Borbón.
Pau: Infante don Sebastián. *LAZARCO?*
Madrid: Col. R. Traumann.

- x 76 Mujeres defendiéndose contra unos soldados.
Auténtico (?). Réplica del núm. 75. (Episodio de la Guerra de la Independencia). Madera. 0,37 de alto por 0,50 de ancho. Lafond, op. cit. pág. 2. Montreal: Herederos de Sir William van Horne. Fig. 222.

- 77 (70) Episodio de la Guerra de la Independencia.
Afín al núm. 18 de los Desastres de la Guerra. Lienzo. 0,20 de alto por 0,28 de ancho. Fot. Moreno. Beruete, II, 118. Legado de la Infanta doña Cristina de Borbón.
Pau: Infante don Sebastián. *LAZARCO?*
Madrid: Col. R. Traumann.

- 77 a Episodio de la Guerra de la Independencia.
Muy afín a la hoja núm. 18 de los Desastres. Lienzo (?). 0,21 de alto por 0,35 de ancho. Fot. Moreno. Propietario desconocido.

VILLAHERRA GALAS EN LA ESPERANZA DEL CAJÓN 1861 ?

- 77 b Episodio de la Guerra de la Independencia.

Mujeres y muertos son introducidos o extraídos de un aposento. V. el dibujo de Goya en el Prado, d'Achiardi. Fig. CIII. Lienzo. 0,21 de alto por 0,31 de ancho. Fot. Moreno. Propietario desconocido.

- 77 c Episodio de la Guerra de la Independencia.

Mujeres fugitivas, algunas de ellas sólo con la camisa; una lleva su hijo en brazos. V. dibujo de Goya en el Prado, d'Achiardi. Fig. CII. Fot. Moreno. Madrid: Duque de Tamames.

- 77 d Episodio de la Guerra de la Independencia.

Soldado ahorcado. Sin terminar. Autenticidad discutida. Fot. Moreno y Roig. Madrid: Marqués de Casa Torres.

- x 78 Episodio de la Guerra de la Independencia.

Entre 1808-1812. Una mujer arrodillada se defiende contra un soldado; a sus pies llora un niño; a la izquierda conducen a una mujer casi desnuda. Boceto. Lienzo. Propiedad particular en Madrid. Munich: J. Böhrler (1911). Fig. 211.

- x 79 Episodio de la Guerra de la Independencia.

Entre 1808-1812. Una mujer caída se defiende contra un soldado; un niño, llorando, entre los dos; otro, junto a ella en el suelo; a la izquierda, una figura de mujer (?) con un puñal. Boceto. Lienzo. Propiedad particular, en Madrid. Munich: J. Böhrler (1911). Fig. 210.

— Escena de la Guerra de la Independencia, v. núm. 606.

- x 80 (73) Fundición de balas, a la luz de la luna, en la Sierra de Tardienta.

Hacia 1812. Madera. 0,33 de alto por 0,52 de ancho. Fot. Laurent y Moreno.

- Fig. en Yriarte, Lafond y en la Ilustración Española y Americana, 1900, pág. 301. Calvert, lám. 170.
 ✕ Escorial: Casita del Príncipe.
 ✕ Madrid: Palacio Real.
 Fig. 225.
- ✕ 81 (74) Fabricación de pólvora en la Sierra de Tardienta.
 Hacia 1812. Madera. 0,33 de alto por 0,52 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 173.
 ✕ Escorial: Casita del Príncipe.
 ✕ Madrid: Palacio Real.
 Fig. 224.
- 82 (72) La batalla de los Arapiles.
 1814. Lienzo. 0,38 de alto por 0,46 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 172. Loga no la considera como obra de Goya.
 Madrid: Marqués de Casa Torres.
 Fig. 219.
- 82 a Oficial junto a su caballo, sujeto por un muchacho.
 Boceto apaisado. Hacia 1814.
 Fot. Moreno. Poseedor actual desconocido.
- 82 b Comunción antes de la batalla (?) 1810-1820. Fig. en el Catál. de la Col. Langaard.
 Cristianía: Col. Langaard.
- ✕ 83 a y b (75) Expulsión de los Jesuitas, en Zaragoza.
 Dos cuadros citados por Yriarte en la Col. de Mr. de Villars de París. Sub. Yriarte en París, 1898, vendidos por 500 francos cada uno.
- ✕ 84 (76) Sesión de los cinco gremios de la Compañía de Filipinas en presencia del rey Fernando VII.
 1814-1816. Lienzo. 4,20 de alto por 4,50 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en el Jahrb. d. Preuss. Kstslg. XXI, 1900, p. 180. Col. D. Angel M.^a Terradillos.
 Castres: Museo, Legado Briguiboul.
- ✕ 85 (77) Sesión de los cinco gremios en presencia del rey Fernando VII.
 Estudio. Lienzo. 0,54 de alto por 0,70 de ancho. Fot. Hanfstaengl, negro. De la Col. Beurnonville Laperlier (1881 subast. por 600 frs.): Rud. Goldschmidt.
 Berlín: Kaiser-Friedrich-Museum.
 Fig. 267.

IV. ALEGORÍAS

- ✕ 86 (79) España, el Tiempo y la Historia.
 (294) 1805-1808. Lienzo. 2,45 de alto por 3,02 de ancho. Fot. Moreno. Calvert, lám. 189. Beruete, II, lám. 41. Cónsul Shaw, en Cádiz.
 Madrid: D. Luis de Navas.
 Chicago: Mr. Deering.
 Fig. 173. NEW YORK: COL. SILBERMAN
- ✕ 87 (80) España, el Tiempo y la Historia.
 (292) Estudio para el núm. 86 con figuras desnudas. D. Juan Carnicero y D. Alejandro de Coupigny.
 BOSTON: MUSEUM OF FINE ARTS
- ✕ 88 (81) Alegoría de la ciudad de Madrid.
 1808. En el escudo: Dos de mayo.
 Lienzo. 2,60 de alto por 1,95 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Loga, lám. 58. Beruete, II, lám. 42.
 Madrid: Ayuntamiento.
- ✕ 88 a Godoy, como propulsor de la enseñanza. ATRIBUIDO A ESTEVEZ (SORIA, 106)
 Hacia 1800. Fig. de tamaño natural. Antes en París: Dr. P. Mersch. ES EN^o 138
 Fig. 138. NEW YORK: COL. PRIVADA MUSEO DE PRU
- ✕ 89 Tres figuras alegóricas.
 (304-306) para el palacio de Godoy (actual Ministerio de Marina), pintadas hacia 1797 (?). a) La Agricultura; b) La Industria; c) El Comercio. Fot. Moreno. Fig. v. C. Beruete, II, 25. A. L. Mayer, Zeitschr. f. bild. Kunst, 1922, pág. 73.
 Madrid: Ministerio de Marina.
 Figs. 127 y 128. MUSEO DEL PRADO
 N^os 2548, 2547 & 2546

- *90 (82) Las armas de España adoradas por niños.
Pintado para el Real Instituto Militar en 1806. Araujo Sánchez, op. cit.
Grabado por Manuel Albuérne.
- 291 X 91 (86) La música.
Lienzo. 3,02 de alto por 3,32 de ancho. Forma pareja con núm. 86. Fot. Moreno. Cónsul Shaw, en Cádiz.
Madrid: D. Luis de Navas.
Chicago: Mr. Deering.
NEW YORK: COL. SILBERMAN
- 142 X 92 (87) Las floreras (La Primavera).
Cartón para la serie de tapices 1786. Lienzo. 2,77 de alto por 1,92 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Loga, lám. 18. Madrid: Museo del Prado, núm. 773 (XXXI). Fig. 78.
- 137 X 93 (88) La Primavera.
Estudio. Lienzo. 0,32 de alto por 0,22 de ancho. Fot. Laurent, Anderson Hanfstaengl.
Alameda: Catal. Osuna. Núm. 75.
MADRID: DUQUE DE MONTIELLANO
- 143 X 94 (89) El verano (La era).
1786. Cartón para los tapices. Lienzo. 2,75 de alto por 6,41 de ancho. Fot. Laurent, Anderson.
Madrid: Museo del Prado, 794 (XXXII). Fig. 19.
- X 95 (90) El verano.
138 Estudio para el núm. 93. Lienzo. 0,34 de alto por 0,76 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 302.
Alameda: Catal. Osuna.
Madrid: Col. Richard Traumann.
Fig. 20. MUSEO LAZARO GALDIANO
- X 96 (91) El otoño (La vendimia).
144 1786. Cartón para la Fábrica de tapices. Lienzo. 2,75 de alto por 1,90 de ancho. Fot. Laurent, Anderson, Hanfstaengl. Fig. en Loga, lám. 18. Madrid: Museo del Prado 795 (XXXIII). Fig. 79.
- X 97 (92) El invierno (La nevada).
145 1786. Cartón para la Fábrica de tapices. Lienzo. 2,75 de alto por 2,93 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Loga, lám. 19. Madrid: Museo del Prado 798 (XXXVI). Fig. 21.
- X 98 (93) El invierno.
140 Estudio. Lienzo. 0,34 de alto por 0,32 de ancho. Fot. Laurent. Fig. Calvert, lám. 3.
Alameda: Catal. Osuna, núm. 74.
París: Demotte.
NEW YORK: COL. SILBERMAN
— La vejez, véase 690 y 691.

V. RETRATOS

A. PERSONAS REALES

- X 99 El rey Carlos III, de cazador.
128 Lienzo. 2,10 de alto por 1,27 de ancho. Beruete, I, pág. 14. Madrid: Duque de Fernán-Núñez.
Madrid: Museo del Prado, ant. núm. 743. 731 Fig. 82.
- X 100 El rey Carlos III, de cazador.
Réplica del núm. 99. Lienzo. 2,10 de alto por 1,27 de ancho. Madrid: Palacio Real. MUSEO MUNICIPAL?
- X 101 (94) El rey Carlos III, de cazador.
125 Réplica del núm. 99. Lienzo. 2,10 de alto por 1,27 de ancho. Fig. en Loga, lám. 8.
- X 102 (95) El rey Carlos III, en traje de Corte.
163 Pagado en 1787 en 4,000 reales. Fig. de tamaño natural, en pie, con bastón de mariscal. Lienzo. 1,94 de alto por 1,10 de ancho. Madrid: Banco de España.
- X 103 (96) El rey Carlos IV, con su familia.
343 1800. Lienzo. 2,80 de alto por 3,36 de ancho.

- Viñaza, op. cit., págs. 213 y ss. Beruete, I. Fot. Braun, Moreno, Hanfstaengl, Anderson, Laurent. Fig. en Yriarte, Lafond, Lefort, Rothenstein, Loga, lám. 44. Madrid: Museo del Prado, núm. 726. Fig. 134.
- X104** El príncipe D. Fernando, posteriormente Fernando VII, D. Francisco de Paula y el Príncipe heredero Ludovico de Parma. 1800. Estudio para el núm. 103 (Bustos). Lienzo. 0,68 de alto por 1,03 de ancho. Madrid: Propiedad particular. Francfort d.M.: Paul Hirsch.
- X105** (97 a) El rey Carlos IV. 1800. Busto, oval con marco cuadrado. V. núms. 106, 108, 113. Lienzo. 0,82 de alto por 0,62 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 154. Palacio de Santelmo en Sevilla: Comtesse de Paris. Cincinnati: Mr. Taft. *MUSEO TAFT*
- ?** **105 a** El rey Carlos IV. Busto. Estudio para el núm. 103. Grabado por R. Esteve, Brandy, Carmona y Lemus. Viñaza, núm. 11. Desaparecido.
- 105 b** La reina María Luisa. Medio cuerpo. Estudio para el núm. 103. Grabado por Esteve, Carmona y Lemus. Viñaza, núm. 12. Desaparecido.
- X106** (97 b) La reina María Luisa. 1800. Medio cuerpo. Oval en marco cuadrado. Lienzo. 0,82 de alto por 0,66 de ancho. Fig. Lafond, Calvert, lám. 155. Beruete, I, núm. 33. Sevilla: Palacio de Santelmo. Comtesse de Paris. Cincinnati: Mr. Taft. *MUSEO TAFT*
- X106 b** La reina María Luisa, con mantilla negra. 1800. Medio cuerpo, casi hasta la rodilla (un abanico en la mano derecha). Primer estudio para el núm. 103 (?). Lienzo.
- 0,91 de alto por 0,66 de ancho. Fot. Moreno, Hanfstaengl. Propiedad particular en Asturias. Munich: J. Böhler. Pinacoteca antigua, núm. 8614. Fig. 124.
- X107** (97 c) El príncipe de Asturias, más tarde rey Fernando VII. 1800. Estudio para el núm. 103. Lienzo. 0,74 de alto por 0,70 de ancho. Fot. Braun. Bruselas: Propiedad particular.
- X108** (97 c 1) El príncipe de Asturias, más tarde rey Fernando VII. 1800. Busto, oval en marco rectangular. Lienzo. 0,82 de alto por 0,66 de ancho. Fot. Laurent-Roig. Fig. en Oertel, Goya, núm. 88, pág. 105 (erróneamente señalado como propiedad del Vizconde de Val de Erro). Museum III, 192. Sevilla: Palacio de Santelmo. Comtesse de Paris. *NEW YORK: COL. SILBERMAN Y METROPOLITAN MUSEUM*
- X109** (97 d) El infante don Carlos María Isidro (1788-1855). 1800. Estudio para el núm. 103. Busto. Lienzo. 0,74 de alto por 0,60 de ancho. Fig. en Loga, lám. 45. Falsamente señalado como el del príncipe heredero D. Fernando. Madrid: Museo del Prado, núm. 731.
- X110** (97 e) Don Francisco de Paula Antonio (1794-1865). 1800. Estudio para el núm. 103. Busto. Lienzo. 0,74 de alto por 0,60 de ancho. Madrid: Museo del Prado, núm. 730. Fig. 135.
- X111** (97 f) El infante don Antonio Pascual, hermano de Carlos IV (1755-1817). 1800. Estudio para el núm. 103. Busto. Lienzo. 0,74 de alto por 0,60 de ancho. Madrid: Museo del Prado, núm. 733.
- X112** (97 g) El príncipe Luis de Parma, yerno de Carlos IV (1773-1803). 1800. Estudio para el núm. 103. Busto. Lienzo. 0,74 de alto por 0,60 de ancho. Fot. Anderson. Fig. en Calvert, lám. 23. MADRID: MUSEO DEL PRADO NUM. 732

- x 113 (97 h) La infanta Isabel, más tarde reina de Nápoles.

Figura de medio cuerpo, casi hasta la rodilla; oval, en marco rectangular. Lienzo. 0,82 de alto por 0,66 de ancho. Fot. Anderson. Fig. en Lafond, Calvert, lám. 156. Museum III. 189. Sevilla: Palacio de Santelmo. Comtesse de Paris.

- x 114 La infanta Isabel, posteriormente reina de Nápoles.

Hacia 1800. V. Beruete, I, pág. 92. Fot. Moreno. Madrid: Marqués de Viana.

- x 115 (97 i) D.^a María Josefa, hermana de Carlos IV (1744-1802).

Estudio para el núm. 103. Busto. Lienzo. 0,74 de alto por 0,60 de ancho. Fot. Anderson. Madrid: Museo del Prado, núm. 729.

- x 116 (129) La infanta D.^a María Luisa, esposa del príncipe D. Luis de Parma.

Con un niño en brazos; cuadro hasta la rodilla. Estudio para el núm. 103. Lienzo. 1,18 de alto por 0,82 de ancho. Beruete, I, lám. 28, erróneamente catalogado por Loga como de la reina María Luisa. Col. Fromentin. París: Mr. Bilotte. Fig. 132.

- 116 a Boceto del núm. 116.

París: Barón E. de Rothschild. París: Gimpel et Wildenstein (1923).

— María Antonia de Nápoles, primera esposa del príncipe Fernando (?)

V. núm. 491. Fig. 133.

- (117) El rey Carlos IV, de príncipe de Asturias.

Cuadro hasta la rodilla, con casaca roja, la mano izquierda sobre la mesa; copia de Mengs. V. Beruete, I, págs. 14-15. Antes en Madrid: D. Luis de Navas. Fig. 43.

- (118) El rey Carlos IV.

Como el núm. 117, copia de una obra de Mengs. *ATRIBUIDO A LUIS PARET* Bilbao: Museo.

- x 119 (98) El rey Carlos IV, en traje de Corte, con casaca azul bordada en plata.

Cuadro hasta la rodilla, tamaño natural. Lienzo. 1,52 de alto por 1,10 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 8. Madrid: (Ministerio de Hacienda) Desde 1911. Museo del Prado: Núm. 740 b.

- 120 (99) El rey Carlos IV.

Fig. de medio cuerpo, tamaño natural, con traje color castaño e insignias. Lienzo. 1,14 de alto por 1,81 de ancho. Madrid: Universidad, Facultad de Farmacia. Desde 1911, Museo del Prado, núm. 740 d. *SAN SEBASTIAN: MUSEO DE SAN TELMO*

- 121 (100) El rey Carlos IV.

Escuela de Ingenieros de Caminos.

- x 122 (101) El rey Carlos IV.

Cuadro hasta la rodilla, en traje de gala, rojo. Lienzo. 1,09 de alto por 0,76 de ancho. *H 1880* Antes: Boadilla de Monte.

- x 123 El rey Carlos IV, con casaca roja bordada en plata.

Fig. de medio cuerpo en tamaño natural. Lienzo. 1,27 de alto por 0,94 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 7. Madrid: Ministerio de Hacienda. Desde 1911, Museo del Prado, núm. 740 a. *PARIS: COMTE DE MAUBOU*

- 124 (102) El rey Carlos IV, en pie, en traje de Corte.

Lienzo. 2,20 de alto por 1,40 de ancho. Madrid: Ministerio de la Guerra. Fig. 44.

- x 125 El rey Carlos IV, con casaca roja bordada en plata, toisón de oro y banda de la Orden de Carlos III.

Fig. de medio cuerpo, tamaño natural. Lienzo. 1,26 de alto por 0,94 de ancho. Madrid: Real Colección Numismática. Desde 1911, Museo del Prado, núm. 740 f. *CORDOBA: MUSEO PROVINCIAL*

- 126 (103) El rey Carlos IV.
Cuadro hasta la rodilla. De uniforme.
Antes en la Sala Capitular del Monasterio del Escorial. *EMBOLEA PARIS?*
- ×127 (104) El rey Carlos IV, en traje de Corte.
Cuadro hasta la rodilla. Fig. en Calvert, lám. 9. Fot. Moreno.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- 128 El rey Carlos IV, en traje de Corte.
Casi hasta la rodilla. Fig. en Calvert, lám. 12.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- ×129 (105) El rey Carlos IV, de cazador.
Hacia 1790. Fig. en pie. Lienzo. Tamaño natural. Fot. Alinari. Fig. en Loga, lám. 21. Museum, III, 168.
Nápoles: Castillo de Capodimonte. Fig. 86.
- ×130 (106) El rey Carlos IV, de cazador, con un perro.
Réplica original con variaciones del núm. 129. Fig. en pie. Lienzo. 2,10 de alto por 1,36 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 10. Museum, III, 169.
Madrid: Palacio Real.
- ×131 (107) El rey Carlos IV en pie, con uniforme de Guardias de Corps. 1799. Lienzo.
Madrid: Palacio Real.
- ×132 (108) El rey Carlos IV en pie, con el uniforme de Guardias de Corps. Réplica del núm. 131. Lienzo. 2,02 de alto por 1,26 de ancho. Fot. Braun, Anderson, Hanfstaengl. Propiedad de Godoy.
Madrid: Museo del Prado, núm. 727. Fig. 83.
- ×133 (109) El rey Carlos IV, en uniforme de coronel de las Guardias de Corps, a caballo.
1799. Lienzo. 3,35 de alto por 2,79 de ancho. Fot. Laurent, Anderson, Hanfstaengl. Fig. en Lafond, Connoisseur, 1902, pág. 27. Calvert, lám. 11.
Madrid: Museo del Prado, núm. 719. Fig. 131.
- ×133 a El rey Carlos IV, a caballo.
Estudio para el núm. 133. Lienzo. 0,33 de alto por 0,26 de ancho.
París: Subasta Beurnonville, 1881.
- (134) La reina María Luisa, princesa de Asturias, con flores en la mano derecha. *ATRIBUIDO A LUIS PARET (VER OSIRIS DELGADO Nº 63)*
Hasta la rodilla. Pareja del núm. 117. Copia de una obra de Mengs. V. Beruete, I, págs. 14 y 15.
Antes en Madrid: D. Luis de Navas
- La reina María Luisa.
Véanse, también, núms. 105b, 106, 106b.
- (135) La reina María Luisa.
Como en el núm. 134. Pareja del número 118. Copia de una obra de Mengs. Bilbao: Museo. *ATRIBUIDO A LUIS PARET (VER OSIRIS DELGADO Nº 62)*
- ×136 (118) D.^a María Luisa, esposa de Carlos IV.
Cuerpo entero, de tamaño natural, con guardainfante y sombrero. Lienzo. 2,20 de alto por 1,40 de ancho. Fig. en Beruete, I, lám. 8.
Madrid: Ministerio de la Guerra.
Madrid: Museo de Arte Moderno. Fig. 81. *MUSEO DEL PRADO Nº 2862*
- ×137 (119) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, con gran sombrero de plumas y abanico abierto. Lienzo. 1,57 de alto por 1,20 de ancho. Fot. Moreno.
Madrid: Academia de la Historia.
- 138 (112) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV.
Réplica del núm. 137.
Antes en Madrid: D. Luis de Navas.
- ×139 (113) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, con sombrero grande, las manos cruzadas y abanico. *A. 1859*
Lienzo. 1,11 de alto por 0,76 de ancho.
Antes en Boadilla del Monte.
PARIS: COMTE DE MARBOU

- 140 (114) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, con sombrero grande, las manos cruzadas y abanico.
Réplica del núm. 139. Lienzo. Fot. Moreno. Fig. en Connoisseur, 1902, pág. 34. Madrid: D. Aureliano de Beruete.
- X141 (116) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV.
Figura de cuerpo entero y tamaño natural, con sombrero de plumas y abanico abierto. Al fondo, la corona y el manto de armiño. Pareja del núm. 119. Lienzo. 1,52 de alto por 1,10 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 15. Madrid: Ministerio de Hacienda. Desde 1911 en el Museo del Prado, núm. 740 ~~e~~.
- X142 D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, con vestido gris perla y sombrero de plumas.
Hasta la rodilla. Pareja del núm. 125. Lienzo. 1,26 de alto por 0,94 de ancho. Madrid: Colección Numismática Real. Desde 1911 en el Museo del Prado, núm. 740 g. *CORDOBA: MUSEO PROVINCIAL*
- X143 (117) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV.
Algo más pequeño que el natural. Fig. de medio cuerpo. Lienzo. 1,14 de alto por 0,81 de ancho. Madrid: Universidad, Facultad de Farmacia. Desde 1911 en el Museo del Prado, núm. 740 e. *SAN SEBASTIAN: MUSEO DE SAN TELMO*
- X144 D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV.
Entre 1790-94. Cabeza retocada. Lienzo. Bilbao: Museo.
- 145 (119) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV.
Fig. hasta la rodilla, con vestido de encaje. Sign. María Luisa de Parma. Pamplona: Casa de la Diputación.
- X46 (120) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV.
Hacia 1790-92. Fig. hasta la rodilla, con tocado en forma de turbante. Pareja del núm. 127. Lienzo. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 16. Madrid: Marqués de Casa Torres.
- X147 (121) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV.
Lienzo. Cuerpo entero y tamaño natural, con tocado en forma de turbante. Fot. Alinari. Fig. en Loga, lám. 22. Nápoles: Castillo de Capodimonte. Fig. 87.
- X148 (122) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV. *146*
Réplica del núm. 120. Lienzo. 2,10 de alto por 1,36 de ancho. Madrid: Palacio Real.
- (149) (123) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV.
Hacia 1790-92. Fig. hasta la rodilla, vestido de seda amarilla, tocado en forma de turbante. Lienzo. 1,10 de alto por 0,83 de ancho. *CONSIDERADO COPIA DE ESTEVE*
Col. Duque de Rivas y Mr. Ch. Duret, en París.
Nueva York: Mrs. Havemeyer. *METROPOLITAN MUSEUM*
- 150 D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV.
Busto muy sencillo, con tocado en forma de turbante. Lienzo. 0,54 de alto por 0,43 de ancho. Fig. Catálogo de la Exposición de Pintura antigua española, Galería Heinemann, Munich, 1911, núm. 22. *Mrs. McCrath?*
Madrid: Marqués de la Vega Inclán. *EL NÚM. 22 DE LA EXPOSICIÓN DE 1911?*
- X151 (124) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, vestida de negro, con mantilla.
Pintado en San Ildefonso (La Granja), en septiembre de 1799. Lienzo. 2,10 de alto por 1,30 de ancho. Fot. Moreno. V. Beruete, I, pág. 84. Madrid: Palacio Real.
- X152 (125) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, vestida de negro, con mantilla.
1799. Réplica del núm. 151. Lienzo. 2,09 de alto por 1,26 de ancho. Fot.

- Braun, Laurent, Hanfstaengl, Moreno. Fig. en Lafond. Propiedad de Godoy (una antigua copia, más pequeña, debida a A. Esteve, en propiedad particular, de Madrid). *Nº 54. 1732. 25. 41*
Madrid: Museo del Prado, núm. 728. Fig. 119.
- ×153 (126) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, con uniforme de coronela de la Guardia de Corps, a caballo (Marcial).
Pintado en El Escorial, en octubre de 1799. Lienzo. 3,35 de alto por 2,79 de ancho. Fot. Laurent. Grabado en madera por M. Sotain. Aguafuerte J. M. Galván. El Grabador al agua fuerte, I, 1874, núm. 6. Fig. en Yriarte, Lafond, Connoisseur, 1902, pág. 31. V. Beruete, I, pág. 84.
Madrid: Museo del Prado, núm. 720.
- ×154 D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV.
1799 (?). Busto. Estudio (?) para el retrato a caballo. Lienzo. 0,63 de alto por 0,52 de ancho. La autenticidad no está asegurada.
París: Subasta Col. Bardac. (G. Petit, 11 dic. 1920). *COL. WALLACE*
- *155 (127) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, acostada sobre un lecho.
Gazette des Beaux-Arts, XIII, 1862, pág. 373.
- *156 (128) D.^a María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV.
Zapater, pág. 39.
Londres: General Sir John Meade.
- ×157 (130) El rey Fernando VII, a caballo.
Obra de tamaño natural, pintada en 1808 para la Academia de Madrid. Lienzo. 2,90 de alto por 2,70 de ancho. Fot. Laurent, Moreno. (Dibujo de estudio para la cabeza, en la Biblioteca Nacional). V. Viñaza, págs. 222, 223.
Madrid: Academia de San Fernando. Fig. 217.
- ×*158 (131) El rey Fernando VII, a caballo.
1808. Boceto al óleo.
Antes Col. D. Federico de Madrazo.
AGEN: MUSEO
- ×159 (132) El rey Fernando VII, en pie, con uniforme de Capitán General.
1814. Al fondo, un caballo. Sign. Goya. Lienzo. 2,07 de alto por 1,44 de ancho. Fot. Roig, Anderson, Hanfstaengl. Fig. en Calvert, lám. 20.
Madrid: Museo del Prado, núm. 724.
- ×160 El rey Fernando VII, de uniforme.
Hacia 1816-18. *21720. P. 21720. 1816-18*
Madrid: Consejo Supremo de Guerra.
- ×161 (133) El rey Fernando VII, con los atributos reales.
1814. Lienzo. 2,12 de alto por 1,46 de ancho. Fig. en Loga, lám. 62. Calvert, lám. 21.
Madrid: Museo del Prado, núm. 735. Fig. 226.
- ×162 (134) El rey Fernando VII, con los atributos reales.
Fig. de tamaño natural, en pie, con el manto de la coronación. Sign. F. Goya. Lienzo. 2,80 de alto por 1,25 de ancho. Zaragoza: Casa del Canal Imperial de Aragón.
Cedido en depósito al Museo provincial de Zaragoza.
- ? 163 (135) El rey Fernando VII.
Figura completa. Estudio pintado durante una iluminación. Cit. de Yriarte.
Madrid: Casa de Correos.
- ×164 (136) El rey Fernando VII.
Medio cuerpo con cetro, a un lado la corona. Sign. Fernando III de Navarra y VII de Castilla. Lienzo. Fot. Arxiu Mas. Fig. en Loga, lám. 62.
Pamplona: Casa de la Diputación. Fig. 227.
- 165 (137) El rey Fernando VII.
Estudio. Lienzo.
Madrid: Ministerio de la Gobernación.

Don Francisco Martínez de Rozas, caballero de Alcántara, fué el padre de Don José de Rozas, caballero de Alcántara, duque de San Andrés, conde de Castilblanco, el cual casó con Doña Francisca Dumont y Melfort, hija del Gran Duque de Melfort, y fueron abuelos de Doña Manuela Teresa de Vallabriga y Rozas, esposa del Infante Don Luis de Borbón y Farnesio.

(MATEO ESCAGEDO Y SALMÓN: "Índice de Montañeses Ilustres")

- 166 (138) El rey Fernando VII, con el manto de la coronación y cetro. Estudio. Busto. Lienzo. Fig. en Calvert, lám. 22. Viñaza, núm. 24. Subasta Eustaquio López, 1886.
- X167 (139) El rey Fernando VII. 1808. Fig. de medio cuerpo, con manto; cuello de armiño. Fot. Moreno. Madrid: Vizconde de Val de Erro. Fig. 229. *SÃO PAULO: MUSEU DE ARTE*
- X168 (140) El rey Fernando VII. Busto con corona. Estudio pintado hacia 1815. Lienzo. Fot. Moreno. Madrid: Duque de Tamames. Fig. 230.
- X169 (141) La familia del infante don Luis. 1783. Lienzo. 2,48 de alto por 3,15 de ancho. Zapater, op. cit. pág. 18. Viñaza, núm. 28. V. Beruete, I, págs. 23 y ss. Antes en Boadilla del Monte, actualmente en Italia.
- X170 (142) El infante don Luis de Borbón. Estudio para el núm. 140. Sign., al dorso, Retrato del Serenísimo Señor Infante D. Luis Antonio de Borbon, que de 8 a 12 de la mañana del día 11 de sept^{re} del año 1785, hacia Don F. Goya. Madera. 0,42 de alto por 0,35 de ancho. Antes en Boadilla del Monte. *FLORENCIA: PRINCIPE RUSPOLI*
- X171 (143) El infante don Luis de Borbón. Réplica del núm. 170. *MADRID: DUQUE DE SUECA*
- X172 (144) El infante don Luis de Borbón, en traje de Corte, con uniforme blanco. Fig. hasta la rodilla. Lienzo. 1,48 de alto por 0,97 de ancho. Antes en Boadilla del Monte. *PARIS: COMTE DE MAUSOU*
- X173 (145) El infante don Luis de Borbón y el arquitecto don Ventura Rodríguez. Boceto para un cuadro mayor. Lienzo. 0,27 de alto por 0,20 de ancho. Fig. en Loga, lám. 6. *VECIDADO EN SOTRESY? EN 860.000 (1974)*
Antes en París: Mr. Ivan Stchoukine. *FRÉ DE 187. ZULOAGA*
- X174 (146) ~~El infante~~ don Luis María de Borbón (1777-1823), Arzobispo de Toledo, de niño. Sign. Al S. D. Luis María, hijo del Sor. Infante D. Luis y de la muy ilustre S. D. Mar. Ter. Valla briga a los seis años y tres meses de edad. En azul. Lienzo. 1,30 de alto por 1,16 de ancho. V. Beruete, I, pág. 23. *JACQUES GUERZAIN 1783*
Antes en Boadilla del Monte.
- X175 (147) ~~El infante~~ don Luis María de Borbón, Arzobispo de Toledo, de Cardenal. Fig. de cuerpo entero y tamaño natural. En pie. Lienzo. 1,95 de alto por 1,30 de ancho. Antes en Boadilla del Monte, actualmente en Italia (Príncipe Ruspoli).
- X176 ~~El infante~~ don Luis María de Borbón y Vallabriga, de Cardenal. Hacia 1800. Fig. en pie, de cuerpo entero y tamaño natural. Lienzo. 2,14 de alto por 1,36 de ancho. Fot. Anderson. Catalogado por Loga como buena copia, en sentido inverso al núm. precedente. Roma: Nuestra Señora de Montserrat. Madrid: Ministerio de Estado. Museo del Prado, núm. 738 (desde 1906). Fig. 194. *SÃO PAULO: MUSEU DE ARTE*
- (177) (148) ~~El infante~~ don Luis María de Borbón, de Cardenal. *(ATRIBUIDO A ESTEVE) SOLERA, 99*
Réplica del núm 176. Lienzo. 2,00 de alto por 1,14 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 31. Loga, lám. 54. Madrid: Marqués de Casa Torres.
- 178 ~~El infante~~ don Luis María de Borbón y Vallabriga, de Cardenal. Busto. Estudio para el núm. 176. Lienzo. Propiedad particular en Rusia; 1921, en Suiza.
- 179 ~~El infante~~ don Luis María de Borbón y Vallabriga, de Cardenal. Fig. de medio cuerpo.

Antes en Madrid: marqués de la Vega Inclán.

- X180 (149) D.^a María Teresa de Vallabriga, esposa del infante don Luis de Borbón.

Cabeza de perfil. Sign., al dorso, Retrato de D.^a María Teresa de Vallabriga esposa del Ser.^{mo} S.^{or} Infante de España Don Luis Antonio Jaime de Borbón, que de 11 a 12 de la mañana del día 27 de Agosto del año 1783 hacia D. Francisco Goya. Madera. 0,42 de alto por 0,35 de ancho. V. Viñaza, núm. 31, pág. 226.

Antes en Boadilla del Monte.

- 181 (150) D.^a María Teresa de Vallabriga.

Fig. de medio cuerpo. Madera. 0,65 de alto por 0,37 de ancho. V. Viñaza, núm. 35.

- X182 (151) D.^a María Teresa de Vallabriga.

Fig. hasta la rodilla. Pareja del núm. 172. Lienzo. 1,48 de alto por 0,93 de ancho. V. Viñaza, pág. 228.

- 183 (152) D.^a María Teresa de Vallabriga.

Retrato ecuestre. Zapater, op. cit. pág. 29. Italia?: Familia Príncipe Ruspoli.

- X184 (153) D.^a María Teresa de Borbón, Condesa de Chinchón, princesa de la Paz, de niña, con un perro blanco.

Sign. L. A. S. D. Maria Teresa hixa

del S. R. Infante Don Luis de edad de dos años y nueve meses. 1783. Lienzo. 1,30 de alto por 1,16 de ancho. Véase Beruete, I, pág. 23.

Antes en Boadilla del Monte. Actualmente en Italia.

- X185 (154) D.^a María Teresa de Borbón, Condesa de Chinchón, con vestido gris blanquecino.

Fig. de cuerpo entero y tamaño natural, en pie. Hacia 1794. Lienzo. 1,95 de alto por 1,36 de ancho. V. Viñaza, núm. 40 y Beruete, I, pág. 98.

Antes en Boadilla del Monte. Actualmente en Italia.

- 186 (155) D.^a María Teresa de Borbón, Condesa de Chinchón.

Fig. de medio cuerpo. Estudio para el núm. 185. Lienzo. 0,74 de alto por 0,56 de ancho.

Antes en Boadilla del Monte.

- X187 (156) D.^a María Teresa de Borbón, Condesa de Chinchón.

1800. Sentada, de cuerpo entero. Lienzo. 0,74 de alto por 0,56 de ancho.

Antes en Boadilla del Monte. Actualmente en Italia.

Fig. 137. MADRID: DUQUE DE SUECA

- (188) D.^a María Teresa de Borbón, Condesa de Chinchón.

Copia (de la cabeza) del núm. 187. Muy probablemente de Agustín Esteve. (SORIA, 62)

Nueva York: Mrs. H. O. Havemeyer.

MRS. J. WATSON WEBB

B. PERSONALIDADES CONOCIDAS

- X189 (159) D.^a Manuela Girón y Pimentel, duquesa de Abrantes.

Con cuaderno de música. Fig. de medio cuerpo, casi hasta la rodilla. Sign. D.^a Manuela Giron Duqsa de Abrantes Pr Goya 1816. Lienzo. 0,92 de alto por 0,70 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 24. Beruete, I, lámina 51.

Madrid: Duquesa Viuda de Abrantes.

Madrid: Conde de la Quinta de la Enjarada. CONDE DEL VALLE DE LA CRUZABRA

- 190 (160) Esopo.

Hacia 1795 (?). Copia libre, según Velázquez. Fot. Moreno. Col. Madrazo, 1903. En el mercado artístico de París (Mr. Sortez). NO ES EL N.º 2553 DEL MUSEO DEL PRADO.

- 191 (161) El XIII duque de Alba, don José Alvarez de Toledo, XI marqués de Villafranca (muerto en 1796).
Hacia 1795-96. Lienzo. Fig. de tamaño natural, apoyado en la espineta, con un cuaderno de música en la mano. Cuatro conc... con accompan. del Sr. Haydn. (De este cuadro existe una réplica que, al parecer, no es de la mano de Goya, en posesión de la marquesa de Caltabuturu, Madrid. En esta reza la inscripción, en el cuaderno de música: Cuatro cuarto... con acompañamo de S. Aydn). Fig. en Beruete, II, lám. 61. Madrid: Duque de Medina Sidonia, Marqués de Villafranca. Madrid: Marquesa Viuda de los Veles, Condesa de Niebla. Fig. 156. *MUSEO DEL PRADO Nº 2449*
- 192 (162) El XIII duque de Alba, XI marqués de Villafranca.
Hacia 1790. Fig. de tamaño natural, casi hasta la rodilla. Sentado. Lienzo. 34 $\frac{1}{4}$ de alto por 27 $\frac{1}{2}$ de ancho. Lafond, op. cit. pág. 23, núm. 61. Madrid: Propiedad particular. Londres: M. Knoedler & Co. Chicago: Charles Deering. Fig. 89.
- 193 (163) D.^a María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Alvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, marquesa de Villafranca (muerta en 1802). Sign. A la Duquesa de Alba F^{co}. de Goya 1795. Lienzo. 1,94 de alto por 1,30 de ancho. Fot. Moreno. Fig. Yriarte, Connoisseur, 1902, pág. 120. Loga, lám. 29. (El ejemplar que posee Lady Wernher en Londres debe considerarse como copia debida a Esteve). Madrid: Duque de Alba. (Palacio de Liria). Fig. 110.
- 193 a D.^a María Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba, marquesa de Villafranca.
Autenticidad no asegurada; posiblemente se trata de una copia de Esteve. Réplica del núm. 163. Beruete, I, pág. 63. Madrid: Marquesa de Caltabuturu.
- 193 b Réplica del núm. 193, de medio cuerpo.
Reprod. Bulletin of the Art Institute of Chicago, 1923, XVII, 79. Chicago: Charles Deering.
- 194 (165) D.^a María Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba, vestida de maja.
Vestida de negro, con mantilla, y chaquetilla amarilla. Sign. Goya 1797. Lienzo. 2,10 de alto por 1,47 de ancho. Fig. en Loga, lám. 36. Col. Rey Louis Philippe. Subastado en 1848 a Mr. P. Sohège, París. Sevilla: Irureta Goyena. Nueva York: Museo de la Hispanic Society. Fig. 113.
- 195 (169) D.^a María Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba.
Pequeña réplica del núm. 194, con ligeras variantes. Lienzo. 0,52 de alto por 0,42 de ancho. V. Viñaza, núm. 113. Antigua Col. Urzáiz, en Sevilla. *E3 ELN^o 198?*
- 196 (166) D.^a María Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba.
Hacia 1790 (?). Fig. de medio cuerpo con llaves. Autenticidad dudosa. Lienzo. 0,88 de alto por 0,66 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 25. Cicerone, XIII, 1921, pág. 90. Madrid: D. Rafael Barrio. París: Trotti. Copenhagen: Col. Heilbuth. *MEMPHIS, TENN.: ART GALLERY*
- 197 D.^a María Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba, marquesa de Villafranca.
Medio cuerpo, tamaño natural. Madrid: Duque de Medina Sidonia, marqués de Villafranca.
- 198 (168) D.^a María Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba.
Busto. Gazette des Beaux-Arts, XVI, 1864, pág. 210. Col. Pereire. *PARIS: BAMBERG*

2009 el que esta
considerada como
propiedad de
SOFIA GARCIA
DE LA VEGA R
(ARCHIVO Nº 20/175)

- (199) (169) D.^a María Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba, marquesa de Villafranca.
Busto. Fig. completa, de tamaño natural, en pie. Mal conservada. V. Beruete, I, pág. 61. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA, 12)*
Madrid: Duque de Aliaga.
- La duquesa de Alba y su dueña, v. núm. 699.
- ×200 (170) D. Vicente Ossorio Moscoso Fernández de Córdoba, conde de Altamira y ^{MADRID} Astorga.
1787. Lienzo. 1,77 de alto por 1,08 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 30
Madrid: Banco de España.
Fig. 80.
- ×201 (171) D.^a María Ignacia Alvarez de Toledo, condesa de Altamira, marquesa de Astorga, con su hija.
Sign. Laex. S. D. María Ygnacia Alvarez de Toledo Marquesa de Astorga, Condesa de Altamira, Y. D. María Agustina Ossorio Avarez de Toledo su Hija. En 21 de Febrero de 1787. Lienzo. 1,95 de alto por 1,15 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 29. Catál. de la Exposición de pintura española antigua, Munich, Galería Heinemann, 1911.
Madrid: Marqués de Corvera.
París: Mr. Leopold Goldschmidt.
París: F. Kleinberger.
Nueva York: Philipp Lehman.
- ×202 (172) El auditor Altamirano.
Hacia 1807 (?). El retrato propiamente dicho se limita al busto, oval. En la parte inferior Sign. Goya a su Amigo Altamirano, Oidor de Sevilla. Lienzo. 0,84 de alto por 0,63 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Lafond, Calvert, lám. 32.
Madrid: Marqués de la Vega Inclán.
Antes en París: Mrs. Boussot y Valadon.
MONTREAL: MUSEUM OF FINE ARTS
- ? 203 (173) D. José M.^a Arango a la edad de 29 años.
Pintado en Sevilla en 1817. Lienzo. 0,55 de alto por 0,40 de ancho. Viñaza, op. cit. pág. 258.
Sevilla: D. J. M. Asensio.
- 204 (174) D. Gabriel de Aristizábal, Teniente general de la Armada.
Fig. hasta la rodilla en uniforme de gala. Lienzo. 1,14 de alto por 0,95 de ancho. V. Viñaza, núm. 82, págs. 246, 247.
Madrid: Museo Naval.
- *205 (175) D. Félix de Azara.
Casi hasta la rodilla, con uniforme de brigadier de marina. Zapater, Apuntes, pág. 39, Viñaza, op. cit. pág. 238.
Antes en Madrid: D. Lorenzo Azara.
- ×205 a D. Félix de Azara. *2,12 x 1,24*
Fig. de cuerpo entero, vestido de uniforme. Sig. D. Félix de Azara Pr Goya 1805. Lienzo. Tamaño natural.
Madrid: D. José Jordán de Urriés (ex-
puesto en 1924 en el Museo del Prado).
ZARAGOZA: MUSEO PROVINCIAL
- ×206 (176) La marquesa de Baena.
Fig. de cuerpo entero, recostada en un diván. Sign. Goya, 1813. Lienzo. 0,60 de alto por 0,61 de ancho. Fig. en Les Arts, 908, núm. 74, pág. 22.
Zumaya: D. Ignacio Zuloaga, *MUSEO ZULOAGA*
- ×207 El marqués de Bajamar. *(H. 1792-94)*
Hacia 1784-1789. Fig. hasta la rodilla, sentado. Sign. en un tapete: Exmo. Dn. Antonio Aniceto de Porlier 1.^{er} Marques de Bajamar, Ministro de G. y J. y Consejero de Estado de Carlos 3.^o. Lienzo. *(VER: SORIA, ESTEVE Nº 14)*
Madrid: Marqués de Bajamar.
NAVARRA
- (208) La marquesa de Bajamar.
Tamaño natural, sentada, fig. hasta la rodilla, con la banda de la Orden de la gran cruz de Carlos III. Hacia 1784-89. Lienzo. 40 ³/₄ de alto por 32 de ancho. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA, 15)*
Londres: M. Knoedler.
Fig. 88.
FLORENCIA: COL. CONTINI-BONACOSI
- ×209 D.^a Leonor Valdés de Barruso, con tocado de flores.
Fechado en 1805. Fig. hasta la rodilla, sentada, vuelta hacia la izquierda, sobre

- un asiento rojo. Lienzo. V. Beruete, I, pág. 104. Fig. en Calvert, lám. 151. París: M. O'rossen.
- X 210 (384) María Vicenta Barruso y Valdés, con flores en el pelo y un perrillo en el regazo. Fechado en 1805. Fig. hasta la rodilla, sentada. Fig. en Calvert, lám. 167. V. Beruete, I, pág. 104. Bordeaux-Candéran: Mlle. de Lacy. París: M. O'rossen.
- X 210a María Vicenta Barruso. Estudio para el núm. 210. París: Gimpel et Wildenstein.
- X 211 (178) Don Francisco Bayeu y Subías. Tamaño natural. Fig. hasta la rodilla, sentado. Pintado en 1796. Lienzo. 1,12 de alto por 0,84 de ancho. Fot. Braun, Laurent. Fig. en Yriarte, Lafond, Rotenstein, Loga, lám. 14. Adquirido en 1866 por D. Andrés Mollinedo, en 400 escudos para el Museo de la Trinidad, v. A. Vegue en Los Lunes de «El Imparcial», Madrid, 1921. Madrid: Museo del Prado, núm. 721. Fig. 90.
- X 212 (179) D. Francisco Bayeu y Subías. Hasta la rodilla. Sign. D. F^{co} Bayeu Pr de Cr^a Pr Goya 1786. Lienzo. 1,11 de alto por 0,83 de ancho. Fot. Arxiu Mas. Valencia: Museo.
- 212a D. Francisco Bayeu y Subías. Réplica (?) del núm. 212. Lienzo. Fot. Moreno. Madrid: Marqués de Santillana. Fig. 70.
- ? 213 (180) D. Ramón Bayeu. Autenticidad no asegurada. Miniatura. 0,08 m. de diámetro. Fot. Moreno. Madrid: D. Alejandro Pidal.
- ? 214 (181) La esposa de D. Ramón Bayeu. Autenticidad no asegurada. Miniatura. 0,08 m. de diámetro. Fot. Moreno. Madrid: D. Alejandro Pidal.
- 215 (182) D. Manuel Lapeña, marqués de Bondad Real. Sign. D. Manuel Lapeña, Pr Goya año 1799. Lienzo 2,25 de alto por 1,40 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 33. A. Gold en «Wilck», Berlín, 1912. *PROBABLE COPY (PROBABLE 186/355)* Madrid: D. Joaquín Argamasilla. París: Trotti & Co. Copenhague: Col. Heilbuth. Nueva York: Museo de la Hispanic Society. Fig. 129.
- Bravo de Rivero, v. Rivero.
- X 216 La condesa de Bureta. Fig. hasta la rodilla, un fusil en la diestra. Hacia 1810. Lienzo. 0,83 de alto por 0,65 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 166. No me parece obra de Goya, sino de un discípulo. Londres: The Sackville Gallery (1922). Colonia: Steinmeyer.
- X 217 El marqués de Caballero. Sentado, fig. hasta la rodilla. Sign. Excmo. S^{or} Marqués de Caballero Ministro de Gracia y Justicia — Por Goya, 1807. Lienzo. 1,05 de alto por 0,84 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 112. Posiblemente estaba destinado en un principio al Ministerio de Gracia y Justicia; según otros datos pintado año y medio más tarde que nuestro núm. 217 para el Ayuntamiento de Salamanca. Madrid: Marqués de Corvera. Budapest: Museo de Artes Plásticas, núm. 298.
- X 217a El marqués de Caballero. Lienzo. 1,05 de alto por 0,84 de ancho. Réplica del núm. 217. Madrid: Marqués de Corvera. París: Boussaud y Valladon (1912). París: Demotte (1923). Fig. 198. *NEW YORK: COL. CINTAS*

- X 218 La marquesa de Caballero, doña María Soledad de la Rocha Fernández de la Peña.
 1795. Camarista de la Reina. Sign. Excma S^{ra} Marquesa de Caballero Por Goya 1807. V. Beruete, II, pág. 154.
 Madrid: Sra. Viuda de Montero de Espinosa.
- (218) a La marquesa de Caballero.
 Réplica original del anterior. V. Beruete, núm. 237. *ES EL SIGUIENTE*
 Madrid: Duque de Andía.
- X 219 (183) La marquesa de Caballero.
 Sign. Ex^{ma} S^{ra} Marquesa de Caballero, Goya 1807. Lienzo. 1,06 de alto por 0,54 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Loga, lám. 55, Calvert, lám. 34.
 Madrid: Marqués de Corvera.
 París: Conde de Pradère.
 París: Demotte (1923).
- X 220 (184) D. Francisco, conde de Cabarrus.
 (1752-1810) Padre de Mme. Tallien. 1788. Fig. de tamaño natural, en pie. Lienzo. 2,10 de alto por 1,27 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 35.
 Madrid: Banco de España.
- *221 (185) La marquesa de Cadalso.
 Lienzo. 1,06 de alto por 0,84 de ancho. Lafond, op. cit. pág. 125, núm. 86.
- X 222 (186) D. Juan Camarón y Meliá, Director de la Academia de San Carlos, de Valencia.
 1798. Fig. de medio cuerpo, sentado. Sign. D. Joseph Camaron y Melia en la edad de 38 A^s. Lienzo. 0,65 de alto por 0,56 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 71.
 Madrid: D. Felipe Calvo.
 Londres: M. Knoedler & Co.
 Fig. 91. *FLORENCIA: CONTINI - BONA CASSI*
- ? 223 (187) D. Pedro Rodríguez, conde de Campomanes.
 Viñaza, op. cit. pág. 269.
 Desaparecida.
- X 224 (188) D.^a Joaquina Candado (?).
 Hacia 1803? (Habitualmente, con excepción de Viñaza, fechada en 1790). Fig. de tamaño natural y cuerpo entero. Retrato al aire libre, sentada. Lienzo. 1,75 de alto por 1,18 de ancho. Viñaza, op. cit. pág. 264. Yriarte, op. cit. pág. 147.
 Valencia: Museo.
- X 225 (189) D.^a Joaquina Candado.
 Boceto para el núm. 234. Lienzo. 1,020 de alto por 0,745 de ancho. Yriarte, op. cit. pág. 147.
 Francfort d. M.: Col. v. Ganz.
 La Haya: Bachstitz Galleries.
 Fig. 164. *SIEMPRE MARRCOS?*
- X 226 D.^a Joaquina Candado.
 Estudio para la cabeza. Lienzo.
 Munich: J. Böhrer.
 París: G. Neumanns.
- X 227 (190) D. Manuel Cantín y Lucientes, sobrino de Goya, de niño.
 Hacia 1800. Lienzo. 0,50 de alto por 0,44 de ancho. Viñaza, op. cit. págs. 236, 263. Lafond, op. cit. pág. 125, lám. 91.
 Beruete, I, pág. 99. *QUE ES UN RETRATO ANTIQV?*
 Zaragoza: Viuda de D. Francisco Cantín y Gamboa. D. M. Careda.
 Nueva York: Mrs. Havemeyer.
- ? 228 (191) D. M. Careda.
 Hacia 1784-87? Fig. hasta la rodilla. Viñaza, op. cit. págs. 236 y 263, Lafond, op. cit. pág. 125, núm. 91.
- X 229 (78) El grabador D. Manuel Salvador Carmona. *PARA SORIA ES OBRAS DE ESTEVE (CAT. 33) Y REPRESENTA AL GRABADOR SELMA*
 Sentado a la mesa de trabajo. Fig. casi hasta la rodilla. Lienzo. Hacia 1795 (?). Beruete, I, págs. 52-53. Fig. en Loga, lám. 18.
 París: M. Dannat. *VENIDIDO*
- (230) (402) La *CONDESA?* marquesa de Casa Flores.
 Sentada, con vestido blanco Directorio, con bucles colgando sobre los hombros. Fig. hasta la rodilla, tamaño natural, 1787-90. Lienzo. 1,12 de alto por 0,79 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 135. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA, 32)*
 Madrid: D. Aureliano de Beruete.

- Munich: J. Böhrer.
Budapest: Marcell von Nemes, barón M. Herzog.
- El marqués de Castrofuerte (Castelfuerte?) v. núm. 476 a.
- La marquesa de Castrofuerte (Castelfuerte?) v. núm. 502 a.
- (231) El ^{CONDE}duque de Castro Terreno.
Hacia 1796-1800 (?). Fig. de cuerpo entero, tamaño natural, en pie. Autenticidad no totalmente asegurada. Lienzo. 75 ¹/₄ de alto por 45 ³/₄ de ancho. Beruete, I, pág. 52. Fig. en Calvert, lám. 69. ^{ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA 31)}
Londres: M. Knoedler & Co.
Fig. 96. ^{SAN FRANCISCO: DE YOUNG MEMORIAL MUSEUM}
- (232) La ^{CONDESA}duquesa de Castro Terreno.
Fig. de cuerpo entero, tamaño natural, en pie. Pareja del núm. 231. Lienzo. 75 ¹/₂ de alto por 45 ³/₄ de ancho. Fig. en Calvert, pág. 70. ^{ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA 32)}
Londres: M. Knoedler & Co. ^(SORIA 32)
Fig. 97. ^{SAN FRANCISCO: DE YOUNG MEMORIAL MUSEUM}
- Castro, D. Evaristo Pérez de, véase Pérez, núm. 381.
- ? 233 D. Isidoro de Castagnedo.
Sign. A D. Isidoro de Castagnedo, oficial al principat Cadix. Fig. hasta la rodilla. Lienzo. Madrid.
- ? 234 D. Francisco de Paula Caveda y Solares.
(Literato y lexicógrafo, muerto en 1811), fechado en 1793. V. Beruete, I, núm. 127 y el informe II, pág. 153.
- Castro, Pérez de, véase Pérez.
- X 234 a D.^a Francisca Vicenta Chollet y Caballero.
1806. Fig. de tamaño natural, hasta la rodilla, sentada en un sofá, con un perriño. Lienzo. Sign. D.^a Franc.^a Vicenta Chollet y Cavallero, por Goya, 1806. París: Gimpel et Wildenstein.
- X 235 (193) D. Juan Agustín Ceán Bermúdez.
1786-1790. Lienzo. 1,22 de alto por 0,88 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 37.
Madrid: Marqués de Corvera.
Fig. 65. ^{MARQUÉS DE PERINAT}
- X 236 (194) Presunto retrato de la esposa de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez.
Hacia 1790. Lienzo. 1,21 de alto por 0,85 de ancho. Fot. Moreno. Fig. Connoisseur (1902), pág. 117. Calvert, lám. 36. Madrid: Marqués de Casa Torres.
Budapest: Museo de las Bellas Artes.
Fig. 69.
- Cobos de Porcel, v. Porcel.
- 237 D.^a Manuela de Alvarez Coñias, v. núm. 260.
- (238) D. Diego Colón. ^{DE TOLEDO}
Fig. de cuerpo entero y tamaño natural, sentado. Sign. Al Sr. D. Diego Colon. Autenticidad no totalmente asegurada. Lienzo. ^{ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA 169)}
París: Charles Sedelmeyer. ^{VENDIDO}
Fig. 98.
- X 239 (195) D. Félix Colón de Larriategui.
Sign. en el lomo de un libro: Juzgados militares de España Por D. Félix Colon de Larriategui. Tomo V. — Año 1794. Fig. hasta la rodilla. Lienzo. 1,20 de alto por 0,85 de ancho. Zapater, Apuntes, pág. 39. Fig. en Calvert, lám. 158, 159. Zaragoza: Conde de Robres.
Madrid: Col. Richard Traumann.
Fig. 92. ^{PARIS: COL. SANTAMARINA}
- (240) (196) D. Joaquín Company, Arzobispo de Valencia. ^{ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA 164)}
Hacia 1800. Lienzo. 2,12 de alto por 1,30 de ancho. El Excmo. e Illmo Sor Ir. Joaquín Company natural de la villa de Penaguila reino de Valencia Ministro General de toda la orden de S. Francisco. Presentado para el Arzobispado de Zaragoza en 30 de junio de 1797... trasladado al arzobispado de Valencia... en el Consistorio celebrado en onze de Agosto de 1800.
Valencia: San Martín, Sala Capitular.
^{HAJENAMENTE VENDIDO EN 1936}



SE VENDE UN GOYA: DIEZ MILLONES

● El retrato del conde de Cabarrús

Se vende un cuadro de don Francisco de Goya y Lucientes. Está valorado en diez millones de pesetas y mide un metro ochenta por dos metros, y representa al conde de Cabarrús en pie, junto a una mesa con papeles y unos estantes con libros. El conde lleva un bastón en la mano derecha y un papel en la izquierda.

Cabarrús, padre de Teresa Cabarrús, madame Tallien, fue ministro de Carlos III, de José Bonaparte y Carlos IV. Fundó el Banco de San Carlos, antecedente inmediato del Banco de España. Por esta razón no es extraño que en el actual Banco de España haya un cuadro del conde de Cabarrús, obra también de Goya. En este otro retrato, el conde está sentado.

En fin, no podemos dar más detalles sobre la venta de esta joya, y bien que lo sentimos, porque puede haber entre nuestros lectores aficionados a los que agradaría contemplar la obra del genio de Fuendetodos.

Kruschev, en la Casa Blanca, con el general Eisenhower. ¿Qué se perseguía Kruschav por entonces con sus continuadas visitas y enviados a los países occidentales? Nunca se supo. Lo cierto es que el líder soviético no rechazaba las brillantes recepciones.

ALCAZAR

3-2-70

compromete e visto, esto no de a derecha da. Luego tu- pos mancomu- elama para un es personales". Y el "Osser- chaba las obli- tólica italiana losa y grave den cívico de octrina del co- ente incompa- nsiguientemen- emente perni- no para la so- ra no se trata- eroz y guerri-

da corto. "El nos no es cosa países del te- santificado las miliar en la bús- deología atea, a la cristiana enación de la

tir unas tácti- nte que expli-

El folleto-ré- logo" y a la e las "Botte- ente se asen- ateísmo ac- comunismo." Y ta ha de ser co de la reli- mulado rego-

del diálogo..., que no es una conversación sobre los sentimientos, sino una operación táctica que nos depara la victoria del proletariado".

Alguien ajeó en Italia: "No existe un comunismo ateo y otro no ateo; sólo un comunismo único y sin adjetivos." Sigue intransigente en el campo religioso, aunque dialogue en el socio-político. Rezaba el rótulo de la exposición sobre la Iglesia del silencio "Memento Ecclesiae martyris".

Aviso a los incautos

De ella se acordaba Juan XXIII: "No podemos olvidar el doloroso calvario de la Iglesia del silencio, donde nuestros hermanos sufren torturas sin fin." Y otras terribles cosas que dijo del ateísmo. Sólo que su pensamiento y verbo han sido atrocemente mutilados, adulterados y tergiversados. En la misma fecha en que Kruschav daba su voto para el premio Balzan, una mujer de Siaulai, Victoria Kocyte, había sido sorprendida enseñando a rezar a su hija. Conclusión: la hija, arrebatada para recibir la educación del Estado.

"La Chiesa dopo Giovanni" es una obra que estudió las consecuencias de la distensión y diálogo más allá de la bondadosa intención de Juan XXIII. Parece que se preparaba un encuentro Kruschav-Juan XXIII como "simple reconocimiento de la existencia recíproca". No es el caso de aplicar el detector de la pregunta clásica "¿cui prodest?". A esta distancia de tiempo, recordar aquellas inquisiciones por la conversión de Kruschav o su diálogo puede resultar tan embarazoso como volver sobre las envejecidas y amarillas fotos del álbum familiar. Un día aparearon bruscamente al astuto jefe comunista. Acaso derramó sus lágrimas Rada. Acaso pensó que tenía las mismas



Christie's

London

**Importante Subasta de Pintura
Antigua en Londres**
10 de Julio 1981 a las 11 am



Francisco José de Goya y Lucientes
'Dona Francisca Vicenta Chollet y Caballeros'
firmado y fechado 1806 (103×81 cm)

Esta subasta también incluye obras de Antonio de Pereda, Sir Anthony van Dyck, Guiseppe Zocchi, Isaac van Ostade, Jan Josefsz van Goyen, Pieter Breughel el Joven y Francesco Zuccarelli.

Para más información y catálogos:

Casilda Fz-Villaverde de Eraso
Edificio Propac, Casado del Alisal 5
Madrid 14
Tel: (01) 228 39 00

Christie, Manson & Woods Ltd
8 King Street, St. James's
London SW1 6QT
Tel: (01) 839 9060

Christie's Fine Art Auctioneers since 1766

Un siglo de historia avala la excelente calidad de la marca de cigarros "La Flor de la Isabela"

Hacia finales del S. XVI llegaron a Filipinas 200 onzas de semillas de tabaco cubano. Dichas semillas fueron distribuidas entre una comunidad de religiosos, quienes hallaron el terreno idóneo para la aclimatación de su cultivo en el valle del río Grande de Cagayán.

En 1881, hace exactamente cien años, se fundó la empresa española "Compañía General de Tabacos de Filipinas", la cual construyó una gran fábrica a la que dio el nombre de "La Flor de la Isabela" en homenaje a la hoja de tabaco de la provincia de la Isabela, de la que se elaboran sus cigarros de exquisito aroma y sabor.

Treinta Galardones Internacionales son el justo reconocimiento a una labor bien hecha.

Desde 1882 "La Flor de la Isabela" ha visto reconocida en numerosas ocasiones su gran calidad, equiparable a la de los mejores puros de fama mundial. Londres, Colonia, Amstérdam, Amberes, París, Manila, Toronto, Chicago, San Luis, San Francisco, Ginebra, Bruselas, Hanoi, Viena, han sido escenario repetidas veces de los triunfos conseguidos por esta compañía española.



De l
se h
en to

Ya qu
de Tab
una to
donde
aroma
razona
asequi
Por lo
disfrut
proba
de la C
difícil
de otr
de la F
con pa
al con
extra



LA
Cia.

CON TO

- *241 (197) El Secretario del Arzobispo Joaquín Company.
Lienzo. 0,69 de alto por 0,83 de ancho.
Lafond, op. cit. pág. 126, núm. 94.
Madrid: D. Salvador Cubels.
- X 242 (198) D.^a Lorenza Correa, la cantante.
Hacia 1800. Fig. de medio cuerpo sentada. Lienzo. 0,80 de alto por 0,57 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 38. Subasta Salamanca. París, 1867, núm. 173.
París: M. Bischoffsheim
Fig. 159. *FONTAINE BLEAU: CHARLES DE NOailles*
- X 243 Pepito Corte (Coste?) y Bonella.
Fig. de cuerpo entero, retrato de niño. Sign. 1813 (o 1818?). La sign. por Goya, verosíblemente apócrifa. Lienzo. 41 ¹/₄ de alto por 33 de ancho.
Londres: M. Knoedler & Co.
Pittsburgh. Pa: Mr. Andrew Mellon.
Actualmente en Nueva York: Mrs. William Haywood (?).
Fig. 237.
- X 244 (199) El torero Joaquín Rodríguez, Costillares.
1785-1789. Fig. de cuerpo entero. Madera. 0,28 de alto por 0,21 de ancho. Fig. en Loga, lám. 12.
París: Mr. Ivan Stchoukine.
Munich: Galería Heinemann.
La Haya: Col. de Kuyper.
Amsterdam: Subasta F. Müller, 14, II, 1912.
Munich: J. Böhler.
Fig. 66.
- 245 (200) El torero Joaquín Rodríguez, Costillares.
1788-1792. Busto. Lienzo.
Madrid: Conde del Asalto.
- X 246 El torero Joaquín Rodríguez, Costillares.
1788-1792. Busto casi idéntico al núm. 245. Lienzo. 20 ³/₄ de alto por 16 de ancho.
Londres: M. Knoedler & Co.
Nueva York: Scott y Fowles.
Cincinnati: Mr. Taft.
Fig. 121.
- X 247 (201) El torero Joaquín Rodríguez, Costillares.
1787-1792. Busto. Lienzo. Fig. en Calvert, lám. 39. Litografía de Hauser y Menet.
Madrid: D. José Lázaro. *MUSEO LAZARO GALDIANO*
Fig. 94.
- X 248 (202) El arquitecto D. Juan Antonio Cuervo, de uniforme, sentado ante la mesa de trabajo.
Fig. hasta la rodilla. Sign. D. Juan Ant^o Cuervo. Direct de la R^e. Academia de Sⁿ. Fernando. Por su amigo Goya año 1819. Lienzo. 1,28 de alto por 0,87 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 47.
D. Francisco Durán y Sirvent.
París: Mr. Durand Ruel.
CLEVELAND, OHIO: MUSEUM OF ART
- (249) (203) D.^a M.^a Ildefonsa Dábalos y Santa María. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SERIA. 70)*
Fig. hasta la rodilla, sentada. Sign. doña Maria Ildefonsa. Dábalos y Santa María. Hacia 1804 (?). Lienzo. 1,08 de alto por 0,80 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 48. V. Beruete, I, pág. 64.
Madrid: Conde de Villagonzalo.
- ? 249 a D. Carlos Desforest.
Fig. de medio cuerpo, sentado. Hacia 1804 (?). Lienzo. Fig. en Museum Barcelona, III, pág. 271.
Buenos Aires: Museo.
- X 250 (204) D. Juan Martín, llamado el Empecinado.
Lienzo. 0,84 de alto por 0,65 de ancho. Fot. Moreno. Fig. Connoisseur, 1902, pág. 118. Calvert, lám. 49.
Madrid: D. Luis de Navas.
Antes en Munich: Dr. Wassermann.
- X 251 (205) D.^a Tadea Arias de Enríquez.
Hacia 1790-95. Lienzo. 1,90 de alto por 1,06 de ancho. Fot. Roig y Anderson. Fig. Loga, lám. 32. Calvert, lám. 27 (como duquesa de Alba). Trasladado en 1896 al Prado, como regalo de la familia Enríquez.
Madrid: Museo del Prado, núm. 740.

28-7-72

Un Goya donado al «Metropolitan Museum of Art» de Nueva York

Nueva York, 27. — Una pintura de un muchacho, obra del español Francisco de Goya, valorada por los expertos entre 2 y 3 millones de dólares, ha sido donada al «Metropolitan Museum of Art» esta semana.

La pintura, firmada por Goya, lleva también el nombre del muchacho pintado: «Pepito Costa y Bonells», identificado como el nieto del médico de la Duquesa de Alba.

La pintura ha sido donada al Museo por la señora Umberto de Martini, de París. Fue comprada en 1929 por su marido, ya fallecido, el magnate de la bolsa Harrison Williams. La señora de Martini heredó la obra de Goya en 1953, a la muerte de su esposo. — Ap-Efe.

¡VIVA!



AHORRE

al

22-8-72

Cuadro de Goya en Nueva York

NUEVA YORK. (Efc.)—El Metropolitan Museum, de Nueva York, añadió el undécimo cuadro de Goya a su colección actual.

La pintura del maestro español es un retrato, y sus dimensiones son, aproximadamente de medio metro por 55 centímetros

na
o-
o-
el
o-
en
o,
ti-
o-
al
la
o-

sos y aplausos. Galloso, dos
orejas y petición de rabo
dos oreja y rabo. Curro
Fuentes, oreja y en el último,
ovación y vuelta. En rejones,
Alvaro Domecq, dos orejas y
rabo.

ANTEQUERA.—Corrida de
Feria. Toros del Marqués de
Domecq Hermanos. Miguel
Márquez anlanso, en el pel.

Según el experto español en Goya, José López Rey, el cuadro está valorado entre dos y tres millones de dólares y representa el retrato de Pepito Costa y Benella, uno de los nietos del médico personal de la duquesa de Alba.

La pintura fue donada al museo neoyorquino por la señora Umberto de Martini, de nacionalidad norteamericana, residente en París y coleccionista de obras de arte.

El lienzo será colocado en el museo junto a otro de Goya titulado «Retrato de don Manuel Osorio de Zúñiga», más conocido por «Muchacho en rojo».

mente ayer noche a causa
El diestro descubrió que
do ya a su hotel y procedi
sus ayudantes, le auxiliaro
doctor Olivé Millet.

El parte médico es el sig
«El Monaguillo» ha sido op
cornada de toro en la cara
quierdo, que llega hasta la

En esa corrida se lidiaron
Covaleda y seis, en lidia
El Monaguillo, en su prime
Santiago López sufrió una
que tuvo que despachar El

Rafael Torres, en el terc
correspondía a Santiago Lóp
el ruedo de almohadillas.

Fermin Bohórquez, en el s

SAN SEBASTIAN.—Ultim

- 252 (206) D. Carlos Espagne, conde de España.
Viñaza, op. cit. pág. 236.
- × 253 (207) D.^a Josefa de Alvarado Lero, Marquesa de Espeja.
1790-95. Lienzo. 1,04 de alto por 0,83 de ancho.
Madrid: Duque de Valencia.
— Pérez Estala, v. Pérez.
- × 254 (208) El grabador en cobre D. Rafael Esteve y Vilella.
Sign. D. Rafael Esteve P.^r Goya, año 1815. Lienzo. 0,90 de alto por 0,74 de ancho. (Un estudio para la cabeza de este retrato, que durante algún tiempo figuró en la exposición de M. v. Nemes, [fig. en el Catálogo de la Exposición de la Col. en Düsseldorf] es de una autenticidad bastante dudosa).
Valencia: Museo.
- 255 Juan Manuel Alvarez de Faria.
Hacia 1785. V. Beruete, I, pág. 29. ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA. IT.)
Madrid: Propiedad particular.
- × 256 (210) D. Carlos Gutiérrez de los Ríos, conde de Fernán Núñez.
Fig. de cuerpo entero, tamaño natural, en pie, ante un paisaje. Sign. Goya F. 1803. Lienzo. Viñaza, op. cit. pág. 269. Fot. Moreno. Fig. Beruete, I, lám. 34. Madrid: Duque de Fernán Núñez. Fig. 177.
- × 257 La condesa de Fernán Núñez.
Fig. de cuerpo entero, tamaño natural, sentada, ante un paisaje, vestida de maja. Sign. Goya F. 1803. Lienzo. Fot. Moreno.
Madrid: Duque de Fernán Núñez. Fig. 163.
— Fernández de Rojas. V. Rojas.
— Fernández, María del Rosario. V. núm. 433 y 434.
- × 258 (201) Fray Miguel Fernández, Obispo de Marcópolis.
Sign. El Illmo. Señor D.^r Fr. Miguel Fernández, Obispo de Marcópolis. Administrator Apostólico de Quito P.^r Goya, 1815. Lienzo. 1,00 de alto por 0,63 de ancho. V. a este particular Beruete, I, pág. 186, núm. 236. Fig. en Boletín of the Worcester Art Museum, II, 4 (1912).
Sevilla: Pintor Vivaldi.
Según Loga, estuvo algún tiempo en Bilbao. D. Enrique Salazar.
Worcester (Mass.): Museo.
- × 259 (211) D. Joaquín María de Ferrer.
Fig. de medio cuerpo. Sign. Goya, Paris, 1824. Lienzo. 0,73 de alto por 0,59 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Loga, lám. 78. Calvert, pág. 40. Gaz. des Beaux-Arts, 1907 (XXXVII), desp. pág. 216. Madrid: Conde de Caudilla.
- × 260 (212) D.^a Manuela de Alvarez Coiñas y Tomás de Ferrer.
Fig. de medio cuerpo. Sign. Goya 1824. Lienzo. 0,73 de alto por 0,60 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Loga, lám. 78. Calvert, lám. 42. Gaz. des Beaux-Arts, 1907 (XXVII), pág. 119. Madrid: Marquesa de Baroja.
- × 261 (213) D. Mariano Ferrer, Secretario de la Academia de Bellas Artes de Valencia.
1786. Sign. Goya. Fig. de medio cuerpo. Lienzo. 0,82 de alto por 0,62 de ancho. Valencia: Museo.
- × 262 D. Mariano Ferrer.
Composición análoga a la anterior. Original o copia (?). Sign. D.ⁿ Mariano Ferrer P. Goya 1786. Lienzo. 0,82 de alto por 0,62 de ancho. Fot. Arxiu Mas. Barcelona: D. Carlos Vallin.
- × 263. (214) D. José Moñino, conde de Floridablanca, y Goya.
Sign. Al Excmo Sr. Florida Blanca. Año 1783. Señor. Fran^{co} Goya. Lienzo. 2,62 de alto por 1,66 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Zeitschrift f. bild. K. 1900, pág. 234. Calvert, lám. 43. Madrid: Marquesa de Martorell y Pontejos. BANCO URQUIJO
Fig. 16.

- 264 (215) D. José Moñino, conde de Floridablanca.
Lienzo. 1,75 de alto por 1,12 de ancho.
Fot. Moreno.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- (265) D. José Moñino, conde de Floridablanca.
Hacia 1785. V. Beruete, I, pág. 18 y 19.
Madrid: Catedral.
- z *266 (216) D. José Moñino, conde de Floridablanca.
Zapater. Apuntes, pág. 39.
Murcia: Instituto.
- x267 D. ^{ALBERTO} Antonio Foraster.
Fig. hasta la rodilla, en pie, con el sombrero en la diestra, con la izquierda apoyada en la espada. Hacia 1806. Lienzo.
Nueva York: Hispanic Society of America.
Fig. 203.
- x268 (217) D. ^{ALBERTO} Antonio Foraster.
Busto, estudio para el núm. 267. Hacia 1806. Lienzo. 0,49 de alto por 0,37 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 44.
Madrid: D. Javier Millán.
- x269 (218) ^{CATALINA MILLÁN} Mr. Jacques Galós.
Busto. Sign. D^{na} Santiago Galós, pintado por Goya de edad de 80 años en 1826. Lienzo. 0,60 de alto por 0,44 de ancho. Matheron, op. cit. XI, pág. 5.
Fig. en Beruete, I, lám. 55.
Comtesse d'Houdetot.
Viena: Galería Miethke.
Nueva York: Durand-Ruel, 1914.
Overbrook (Philadelphia): Dr. Barnes.
Fig. 291. ^{MERION (PENNA.): BARNES FOUNDATION}
- x270 (219) D. Manuel García.
Sign. D. F. Goya 1815. Lienzo. 0,80 de alto por 0,57 de ancho. Col. Salamanca, 1867, núm. 172.
París: Mr. Bamberger. ^{COL. PERDOUX BOSTON MUSEUM OF FINE ARTS}
- x271 (311) D. Manuel García de la Prada.
Lienzo. Heliografía por Pacully y Lafond. Fig. en Catál. de sub. V. también Revue de l'Art Anc. et Mod., 1903.
París: Mr. Pacully, Subasta, 1903 (G. Petit). ^{DES MOINES: ART CENTER}
- x272 (220) D. Ignacio Garcini.
Fig. hasta la rodilla, en uniforme de brigadier de Ingenieros. Sign. D. Ignacio Garcini por Goya 1804. Lienzo. 1,04 de alto por 0,62 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 45.
Madrid: D.^a Rosa Garcini y Arizcun.
Nueva York: ^(En depósito al) Metropolitan Museum ^E
Fig. 204.
- x273 (221) D.^a Josefa Castilla Portugal de Garcini.
Fig. hasta la rodilla, sentada. Sign. D.^a Josefa Castilla de Garcini. Goya, 1804. Lienzo. 1,04 de alto por 0,82 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 46.
Madrid: D. Vicente Garcini.
Nueva York: ^(En depósito al) Metropolitan Museum ^E
- x274 (222) ^{EL BORDADOR JUAN LOPEZ DE ROVEDO} (M. Gasparini).
Lienzo. 1,06 de alto por 0,80 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en el Catál. de subasta de la Col. Nemes.
París: 1913 (Manzi).
Madrid: D. Manuel Soler y Alarcón.
París: Durand-Ruel.
Budapest: Col. Nemes.
París: Ch. Sedelmeyer.
Fig. 103. ^{MADRID, MARQUESA DE ZURGENA}
- 275 D. Miguel Muzquiz, conde de Gausa.
Hacia 1785. Fig. de cuerpo entero, en pie. Fig. en Calvert, lám. 113.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- ? 276 D. Miguel Muzquiz, conde de Gausa.
Hacia 1785. Fig. hasta la rodilla. Lienzo.
Madrid: D. José Lázaro.
- x277 (223) D. Miguel Muzquiz, conde de Gausa.
Lienzo. Fig. de tamaño natural, en pie. Fot. Moreno.
Madrid: D. Pablo Milá.
Francfort d. M.: Mrs. Jay.
U.S.A.: ^{COL. PRIVADA}

- X278 (224) D. Manuel Godoy, duque de Alcudia, príncipe de la Paz, con su ayudante.
 Poco después de 1800. Lienzo. 1,80 de alto por 2,65 de ancho. Fot. Laurent y Moreno. Fig. en Loga, lám. 47.
 Madrid: Academia de San Fernando. Fig. 166.
- ? 279 (225) D. Manuel Godoy, duque de Alcudia, príncipe de la Paz.
 Retrato ecuestre. Citado en una carta de 9-VIII-1800.
- X280 D. Manuel Godoy, duque de Alcudia, príncipe de la Paz.
 Busto. Estudio para el gran cuadro en la Academia de Madrid, nuestro número 278. Les Arts. Lienzo. 24 1/2 de alto por 19 de ancho.
 Londres: M. Knoedler & Co.
 París: D. Paul Gallimard.
 Fig. 168.
- (281) D. Manuel Godoy, duque de Alcudia, príncipe de la Paz, como propulsor de la enseñanza en España. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA: 106) A CARNICERO (GAYA NUÑO PEFE)*
 Composición de cuerpo entero y tamaño natural. Mal conservada. Poco después de 1800. Una réplica en la Academia de S. Fernando, en Madrid. Lienzo. París: D. P. Mersch, 1910. *ES EL N° 882*
 Fig. 138. *NEW YORK: COL. FRANCIS W. MURPHY DE PAUL*
- X282 (226) D. Juan Bautista de Goicoechea.
 Fig. en pie, hasta la rodilla. Hacia 1805. Lienzo. Fot. Moreno. Fig. Connoisseur, 1902 (IV), pág. 119. Calvert, lám. 120.
 Madrid: D. Felipe Modet.
 París: Durand Ruel.
 Budapest: Barón M. Herzog.
- X283 (227) D.^a Narcisa Barañana de Goicoechea.
 Fig. hasta la rodilla, sentada, con mantilla y abanico. En el anillo, sign. Goya. Hacia 1805. Pareja del núm. 282. Lienzo. 1,13 de alto por 0,78 de ancho. Fot. Moreno. Fig. Connoisseur, 1902, pág. 30. Calvert, lám. 124.
 Nueva York: 1915, Exposición M. Knoedler.
 Nueva York: Mrs. Havemeyer. *METROPOLITAN MUSEUM*
- ? 284 D. Juan Martín de Goicoechea, el joven (1755-1825).
 Busto. Miniatura circular de 1766-99. Autenticidad no asegurada. Fot. Moreno.
 Madrid: D. Alejandro Pidal.
- X284 a (229) D. (Juan) Martín de Goicoechea, el joven.
 Fig. de medio cuerpo. Sign. D. Martín de Goicoechea Pr Goya 1810. Lienzo. 0,82 de alto por 0,59 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 123.
 Madrid: Marqués de Casa Torres. *JUAN ABELLO*
- ? 285 D. Juan Martín de Goicoechea. 1789. Fig. hasta la rodilla. Lienzo. 0,82 de ancho por 0,60 de alto. Beruete, I, núm. 258.
 La inscripción se encuentra en Viñaza, núm. 101.
 Zaragoza: Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
- 286 D.^a Juana Galarza de Goicoechea, esposa del anterior.
 Busto con cofia. Miniatura circular, de 1796-99. Pareja del núm. 284. Autenticidad no asegurada. Fot. Moreno.
 Madrid: D. Alejandro Pidal.
- X286 a (320) D.^a Juana Galarza de Goicoechea, esposa del anterior.
 Fig. hasta la rodilla, sentada, con abanico. Sign. D.^a Juana Galarza por Goya 1810. Pareja en el núm. 284. Lienzo. 0,82 de alto por 0,59 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 125.
 Madrid: Marqués de Casa Torres. *JUAN ABELLO*
- X287 D. Isidro González.
 Fig. hasta la rodilla, sentado. Sign. D. Ysidro Gonzalez Pr Goya, 1801. Lienzo. 36 3/4 de alto por 26 1/4 de ancho.
 London: M. Knoedler & Co.
 Nueva York: Charles Deering.
 Fig. 157. *CHICAGO: ART INSTITUTE*

- X288 (321) D. Cornelio van der Goten.
 Sign. vander Goten. Goya 1782.
 Lienzo. 0,62 de alto por 0,47 de ancho.
 Madrid: Museo Iconográfico. *MUSEO DEL PRADO N° 2446*
 — D. Camilo Goya, v. núm. 316.
- X289 D. Francisco de Goya y Lucientes.
 (Réplica del n.º 290) V. Viñaza, pág. 254.
ZARAGOZA: MUSEO PROVINCIAL.
- X290 D. Francisco de Goya y Lucientes⁽¹⁾
 Hacia 1772-74. Busto de joven. Lienzo.
 Fig. en Beruete, I, lám. 1.
 Zaragoza: Casino Principal (según Viñaza).
 Madrid: D. Carlos de Haes.
 París: Grimpel et Wildenstein.
 Fig. 3. *ST. LOUIS, MO.: CITY ART CENTER*
- 291 D. Francisco de Goya y Lucientes.
 Réplica del núm. 290. Antes Galería de
 D.^a María Cristina.
- X292 (241) D. Francisco de Goya y Lucientes.
 Réplica del núm. 290.
 Antes Zaragoza: D. Mariano de Ena y
 Villalba. *MADRID: MARQUESA DE ZURGENA*
- X293 (233) D. Francisco de Goya y Lucientes.
 El pintor ante el caballete.
 Hacia 1785-87. Lienzo. 0,42 de alto
 por 0,28 de ancho. Fig. Beruete, I, lám. 4.
 Madrid: Conde de Villagonzalo.
 Fig. 5. *REAL ACADEMIA DE S. FERNANDO*
- 294 (234) D. Francisco de Goya y Lucientes.
 Con peluca empolvada.
 Marqués de Santillana.
- (295) (235) D. Francisco de Goya y Lucientes,
 de torero. *ES EL N° 338*
 Idéntico a nuestro núm. 338.
 Propiedad particular en Noruega.
 Madrid-Sevilla (?): Antes Col. Urzáiz.
 Fig. 42.
- ? 296 (236) D. Francisco de Goya y Lucientes.
 Miniatura. Fig. en Gazette des Beaux-
 Arts. V. pág. 220. Yriarte, op. cit.,
 pág. 11. Antes Col. Carderera.
- X297 (237) D. Francisco de Goya y Lucientes.
 Hacia 1800. Busto con lentes. Lienzo.
 0,50 de alto por 0,30 de ancho.
 Madrid: D. Ángel M. Terradillos.
 Castres: Museo, Col. Briguiboul.
- X297 a D. Francisco de Goya y Lucientes.
 1800-1805? Busto, sin lentes, ante el
 caballete.
 Lienzo. Fig. Museum III (1913) 157.
 Agen (Francia): Museo.
- X298 (238) D. Francisco de Goya y Lucientes.
 Réplica del núm. 297, con ligeras va-
 riantes. Lienzo. 0,52 de alto, por 0,41
 de ancho. Fig. Lafond, Gazette des
 Beaux-Arts, 1903, pág. 200.
 Bayonne: Museo Leon Bonnat.
 Fig. 1.
- 299 (240) D. Francisco de Goya y Lucientes
 ante el caballete.
 Hacia 1805 (?). Busto. Sign. Goya.
 Miniatura. Fot. Moreno.
 Madrid: D. Alejandro Pidal.
 Fig. 4.
- 300 (239) D. Francisco de Goya y Lucientes.
 Réplica del núm. 299. Sign. Goya.
 Lienzo. 0,18 de alto por 0,12 de ancho.
 Madrid: D.^a Carmen Berganza de
 Martín.
- X302 (242) D. Francisco de Goya y Lucientes.
 Sign. Goya, 1815. Madera. 0,46 de alto
 por 0,40 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en
 Loga. Hoja titular.
 Madrid: Academia de San Fernando.
 Fig. 239.
- X303 (243) D. Francisco de Goya y Lucientes.
 1886. Sign. Fr. Goya, Aragonés Por el
 mismo. Lienzo. 0,46 de alto por 0,35 de
 ancho. Adquirido por D. Ramón de la
 Huerta en 400 escudos para el Museo de
 la Trinidad. V. también Viñaza, pág. 255,
 núm. 56.

(1) El cuadro de la fig. 2, tenido hasta hace poco por autorretrato de Goya, es, según el Sr. Mayer, obra de Bayeu; en este sentido ha de corregirse el nombre de Mengs, que figura en dicha ilustración. — N. del T.

Madrid: Museo del Prado, núm. 723.
Fig. 240.

X304 (244) D. Francisco de Goya y Lucientes.

Réplica del núm. 242, pero con casaca roja. Lienzo. 0,66 de alto por 0,51 de ancho. Gazette des Beaux-Arts, 1860, pág. 58. Fig. en Solvay, L'art espagnol, pág. 253. Viñaza, núm. 57.

París: Col. Baroilhet.
París: Mde. H. B. Blodgett.

X305 (247) D. Francisco de Goya y Lucientes y el médico.

Sign. Goya agradecido á su Amigo Arrieta por el acierto y esmero con q^e le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad padecida á fines del año 1819 á los setenta y tres de su edad. Lo pinto en 1820. Lienzo. 1,15 de alto por 0,80 de ancho. V. también Beruete, I, pág. 148. Expuesto en Madrid, 1860 (Academia de San Fernando). Según Yriarte, en propiedad de un tal Sr. Martínez.

México: Propiedad particular.

París: M. E. Lucas-Moreno.

París: J. Seligmann et fils.

Fig. 274.

? 306 MINNEAPOLIS: INSTITUTE OF ART
D. Francisco de Goya y Lucientes (?)

Hacia 1826. Busto con sombrero de copa gris; sin terminar. Lienzo.

Madrid: Propiedad particular.

Munich: A. S. Drey.

Viena: K. Nebehay.

Viena: Museo Nacional.

Fig. 284.

X306 a (246) (D. Francisco de Goya y Lucientes y la duquesa de Alba) (?)

"EL COLOQUIO GALANTE"
Hacia 1794. La identidad del caballero con la persona de Goya es muy discutible. Lienzo. 0,42 de alto por 0,32 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Loga, lám. 30. V. Beruete, II.

Madrid: Marqués de la Romana.

Fig. 108.

X307 (248) D.^a Josefa Bayeu y Goya, esposa del Artista, sentada.

(Muerta después de 1811 y antes de 1814). Fig. de medio cuerpo. Lienzo. 0,81 de alto por 0,56 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Loga, lám. 3. V. Beruete, I. Adquirido en 1866 por D. Román de la Huerta en 300 escudos, para el Museo de la Trinidad.

Madrid: Museo del Prado, núm. 722.
Fig. 123.

*308 (249) D.^a Hermenegilda Goya y Bayeu, hija del Artista.

Col. Madrazo.

Nueva York: Miss Sarah Cooper-Hewitt.

X309 (250) D. Francisco Javier de Goya y Bayeu, hijo del Artista.

1796-1800. Fig. de cuerpo entero, tamaño natural, en pie. (L'homme gris). Lienzo. 1,90 de alto por 1,12 de ancho. Fig. en Lefort, Blanc, Lafond, Gazette des Beaux-Arts, 1874, pág. 301. Beruete, I, lám. 15. Col. Salamanca (Catálogo, núm. 174). Isaci.

París: Mr. Bischoffsheim.

Fig. 152.

? *310 FONTAINE BLEAU: CHARLES DE NOAILLES
D. Francisco Javier de Goya y Bayeu.

Subasta del cardenal Despuig. París, 1900.

X311 (255) D.^a Gumersinda Goicoechea de Goya, nuera de Goya.

Entre 1800 y 1804. Fig. de cuerpo entero, tamaño natural, en pie, hacia la cual salta un perrillo. Lienzo. 1,91 de alto por 1,12 de ancho. Pareja del núm. 309. La misma personalidad dibujada por Goya en 1805. V. aguafuerte de Jacquemart. Gaz. des Beaux-Arts, 1873, VII, después de la pág. 366. Col. Salamanca (Catál. núm. 175). Isaci, Rochehousson, París, 1873.

París: Mr. Bischoffsheim.

Fig. 151. FONTAINE BLEAU: CH. DE NOAILLES

- x312 D. Mariano de Goya y Goicoechea, marqués de Espinar, nieto de Goya, de niño.
Hacia 1808. Fig. de cuerpo entero y tamaño natural, en pie, llevando un juguete (cochecito). Lienzo. Fig. en Beruete, I, lám. 32.
Madrid: Mr. Henry Crooke.
Fig. 193. MARQUÉS DE LARIOS
- x313 (256) D. Mariano de Goya y Goicoechea, marqués de Espinar, nieto de Goya, de niño.
Hacia 1815. Fig. de medio cuerpo, sentado ante el atril, llevando el compás. Madera. 0,59 de alto por 0,47 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en la Ilustración Española, 1900, pág. 309. Studio, XXIV, 1901, pág. 161. Beruete, I, lám. 33.
Madrid: Duque de Sexto, DUQUE DE ALBUQUERQUE
Antes en Madrid: Marqués de Alcañices.
Fig. 231.
- x313a D. Mariano de Goya y Goicoechea (?).
Visto por delante. Fig. de medio cuerpo. 0,50 de alto. Cit. según Viñaza, núm. 99. Posiblemente se trata de un retrato de Francisco J. Goya.
Madrid: D. Eduardo Cano. Mr. Ussel.
Sevilla: D. Manuel de Urzáiz.
COLECCION PARTICULAR
- *314 (257) D.^a Rita de Goya y Lucientes, hermana de Goya (?).
Lienzo. 0,79 de alto por 0,59 de ancho.
Madrid: Herederos de Mr. Laffitte. (1)
- x315 (258) D. Tomás de Goya y Lucientes, hermano de Goya (?).
Lienzo. 0,42 de alto por 0,38 de ancho.
Fig. A. L. Mayer (Zeitschr. für bild. Kunst, XXIII, pág. 104).
Bowes Museum en Barnard Castle.
- x316 D. Camilo de Goya y Lucientes, hermano de Goya, párroco de Chinchón.
Hacia 1790. Fig. de medio cuerpo.
Fig. en Les Arts, 1908, núm. 74, pág. 30.
Zumaya: D. Ignacio Zuloaga, MUSEO ZULOAGA
- x317 (259) Ferdinand Guillemardet.
1798. Lienzo. 1,85 de alto por 1,25 de ancho. Fot. Braun. Fig. en Lafond, Loga, lám. 35. Gaz. des Beaux-Arts, 1876, pág. 34. V. también Viñaza, pág. 246.
París: Musée du Louvre.
Fig. 118.
- x318 El general francés Nicolás Guye, marqués de Río-Milanos.
Sentado. Fig. hasta la rodilla. Lienzo. Fig. Beruete en Les Arts, 1913, núm. 136, y Beruete, I, lám. 43.
París: Trotti & Co.-M. Knoedler & Co.
Nueva York: I. H. Harding.
Fig. 196.
VIRGINIA MUSEUM OF FINE ARTS, RICHMOND, VA. U.S.A.
- x319 Víctor Guye, sobrino del general Guye.
Fig. de cuerpo entero, tamaño natural, en pie. Lienzo. 41 ³/₄ de alto por 32 ⁷/₈ de ancho. Reproducido por Beruete en Les Arts, 1913, núm. 136.
París: Trotti & Co.-M. Knoedler & Co.
Nueva York: I. H. Harding.
Fig. 205. WASHINGTON: NATIONAL GALLERY
- x320 (260) D.^a Manuela de Silva y Waldstein, condesa de Haro.
Hacia 1805. Busto, con flores en el cabello. Lienzo. 0,50 de alto por 0,35 de ancho.
Madrid: Marquesa de Santa Cruz.
Duquesa de San Carlos.
Fig. 172.
- x321 D. Antonio Raimundo Ibáñez, fundador de la primera fundición española de cañones. MARQUES DE SARRAVILOS
Hacia 1808. Fig. de medio cuerpo, de uniforme, sentado a la mesa de trabajo. Lienzo. 0,95 de alto por 0,68 de ancho.
Munich: J. Böhler.
Nueva York: Reinhard (1912).
Fig. 199. MUSEO DE BALTIMORE (U.S.A.)
- x322 El torero Pepe Illo.
1783-1789. Busto dirigido hacia la izquierda, con casaca roja, los cabellos

(1) SUBASTADO EN BARCELONA EN MARZO DE 1980. EN LA FICHA DE LA SUBASTA SE DECIA HABER ESTADO EN LA COLECCION DE D. JOSE LAZARO GALDIANO (MAIA ESPINA!) LAS MEDIDAS NO CONVIENEN 65 X 32 cm.

- sujetos por un gorro negro. Lienzo. 0,25 de alto por 0,19 $\frac{1}{2}$ de ancho.
Earl of Clarendon: Subasta Drummond, 26 y 27 junio de 1919, núm. 177.
- Iriarte, v. Yriarte.
- X322a (363) D.^a Lola Jiménez.
1800-1805. Sentada a la mesa. Fig. un poco más de medio cuerpo. Sign. Pr Goya... Lienzo. 0,84 de alto por 0,57 de ancho. Fig. en catálogo de la subasta de la Col. Cheramy. Calvert, lám. 107. Antes en París: Mr. Cheramy. Fig. 158. COL. SIMON OPPENHEIMER
- X323 (961) D. Gaspar Melchor de Jovellanos. PINTADO "JOVELLANOS POR GOYA"
Pintado en 1798. Fig. de tamaño natural sentado a la mesa de trabajo. Sign. Jovellanos, Goya. Lienzo. 2,05 de alto por 1,23 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 52. V. Viñaza, pág. 250, y Beruete, II, págs. 151, 152. Bilbao: D. Mariano Santamera. Madrid: Marquesa de Villamejor. Fig. 117. (DUQUE DE LAS TORRES) VIZCONDESA DE IRUESTE
- X*324 (262) D. Gaspar Melchor de Jovellanos. EN LA PLAYA DE GIJÓN?
Lafond, op. cit., pág. 131, núm. 145. Gijón: D. José María Cienfuegos. CARLOS CIENFUEGOS JOVELLANOS
- X325 (263) El pintor Asensio Juliá.
Hacia 1798 (?). Sign. Goya a su amigo Asensio. Lienzo. 0,55 de alto por 0,52 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Yriarte. Calvert, lám. 53. Sevilla: Palacio de Santelmo. Condesa de París. París: Durand Ruel. Nueva York: Mr. Arthur Sachs. Fig. 112. COL. THYSSEN - BOGHEMISZA, LOGANO
- X326 (264) El pintor Asensio Juliá.
Sign. A D. Asensio Juliá, su amigo Pr. Goya 1814. Lienzo. 0,73 de alto por 0,56 de ancho. Fig. Town and Country. March. 1924. Col. Madrazo. Edwards, 1870. París: M. Bamberger. London: M. Knoedler y C^{ia}. PARIS: COL. TRUATI
- Lapeña, v. Bondad Real, núm. 215.
- ? 327 El arquitecto D. Francisco Javier Larriategui.
Hacia 1808. Fig. de medio cuerpo, sentado a la mesa de trabajo (al parecer sin terminar). Lienzo. Fot. Moreno. Paradero desconocido.
- X328 (265) D. FRANCISCO XAVIER (Fernando) Larrumbe.
1787. Fig. de medio cuerpo. Lienzo. 1,13 de alto por 0,77 de ancho. Fig. Calvert, lám. 57. Madrid: Banco de España.
- X329 El historiador P. La Canal.
Entre 1810-20. Busto. Fig. en Calvert, lám. 110. Madrid: D. José Lázaro, MUSEO LAZARO GALDIANO
- X330 (266) D.^a María Gabriela Palafox y Portocarrero, marquesa de Lazán.
Nacida en 1771. Pintado hacia 1801. Lienzo. 1,92 de alto por 1,13 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en La Ilustración Española, 1902, lám. 312. Calvert, lám. 56. Catálogo de la Colección de las pinturas del Excmo. Sr. Duque de Alba, núm. 54. Madrid: Duque de Alba.
- Tomás López, v. Machuca.
- X331 (268) La actriz Rita Luna.
Hacia 1814. Cabeza de estudio. Lienzo. 0,41 de alto por 0,34 de ancho. Viñaza, op. cit. pág. 239, núm. LXIX. Fot. Moreno. Antes en la Col. V. Carderera. Madrid: Conde de la Oliva. Fig. 269. DESCONOCIDO
- X332 (269) D. Juan Antonio Llorente. († 1823). Fig. de cuerpo entero, tamaño natural, en pie. Hacia 1810. Lienzo. 1,90 de alto por 1,14 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Zeitschr. f. bild. K., 1900, pág. 232. Loga, lám. 54. Calvert, lám. 59. Cat. de la Exposición del Kaiser-Friedrich-Museum-Vereins. Berlín, 1906. Fig. 192. SAO PAULO; MUSEO
- X333 El geógrafo y cartógrafo Tomás López y Vargas Machuca. (1731-1802). Fig. de medio cuerpo. Hacia 1790. Lienzo.

- Madrid: D. Juan Lafora.
Munich: A. S. Drey (1921).
- (334) (270) El actor D. Isidro Máiquez. (1768-1820). Lienzo. 0,92 de alto por 0,70 de ancho. Zapater. Apuntes, pág. 39. Fot. Moreno. Col. Barón de Quinto. Madrid: Marqués de Casa Torres. Fig. 179. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA 116)*
- X335 (271) El actor D. Isidro Máiquez. Estudio. Sign. A Maiquez por Goya 1807. Lienzo. 0,77 de alto por 0,58 de ancho. Madrid: Museo del Prado, núm. 734. Fig. 180.
- X335 a El marqués Lorenzo Manzanares. Hacia 1795. Busto. Lienzo. 0,30 de alto por 0,23 $\frac{1}{5}$ de ancho. Londres: M. Knoedler & Co. South Bethlehem (Pensylvania): E. G. Grace. Fig. 50.
- (336) *DON ISIDORO GONZALEZ VELAZQUEZ*
(Presunto retrato del actor Máiquez). Hacia 1796 (?). Casi hasta la rodilla. La autenticidad de Goya no está completamente asegurada. Lienzo. 0,36 $\frac{1}{8}$ de alto por 0,27 $\frac{1}{2}$ de ancho. Fig. en Catal. de la Col. Johnson, III, lám. 313, núm. 818. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA 87)*
Filadelfia: Col. † John. G. Johnson. *MUSEUM OF ART*
- (337) Presunto retrato de la esposa de (Máiquez). *ISIDORO GONZALEZ VELAZQUEZ*
Hacia 1802-1805. Lienzo. 0,36 $\frac{1}{8}$ de alto por 0,27 $\frac{1}{2}$ de ancho. Fig. en Catal. de la Col. Johnson, III, lám. 314, núm. 819. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA 88)*
Filadelfia: Col. † John. G. Johnson. *MUSEUM OF ART*
- X338 Presunto retrato del torero Martincho. Idéntico a nuestro núm. 295. Busto. 0,79 de alto por 0,59 de ancho. (Beruete, 0,77 por 0,57). La referencia a Martincho procede de Viñaza, núm. 68. Grabado por Galván en Grabador al agua fuerte, I, 1874, como núm. 3. Retrato de hombre desconocido, vulgarmente llamado el picador o el torero. Madrid: D. Eduardo Cano.
- Madrid: Herederos de Mr. Laffitte.
Munich: J. Böhrer.
Nueva York: B. Bourgeois.
Nueva York: Demotte.
Noruega: Propiedad particular.
Fig. 42. *MUSEO NACIONAL DE OSLO*
- X339 Sebastián Martínez, abogado y amateur en Cádiz. Sentado. Fig. hasta la rodilla. Sign. Dⁿ Sebastian Martinez Pr su Amigo Goya 1792. Lienzo. 36 $\frac{7}{8}$ de alto por 26 $\frac{1}{2}$ de ancho. Burlington Magazine, IX, 1906, 141. Nueva York: Metropolitan Museum. Fig. 93.
- X340 (273) El almirante D. José de Mazarredo. Hacia 1785-87. Fig. hasta la rodilla, sentado. Sign. Goya lo hizo. Lienzo. 1,05 de alto por 0,84 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 74. Boadilla del Monte. Madrid: D. Mariano Hernando. Madrid: D. Luis de Navas. Londres: M. Knoedler & Co. *NEW YORK: COL. JOHN LEVY*
- X341 El almirante D. José de Mazarredo. 1787-1790. Busto con sombrero. Lienzo. 0,22 de alto por 0,17 de ancho. Nueva York: Ehrich Galleries. Fig. 75.
- 342 El almirante D. José de Mazarredo. Réplica del núm. 340. Lienzo. 1,03 de alto por 0,83 de ancho. Fig. en Bertaux, L'Exposition retrospective de Saragosse, 1908, lám. 29. Zaragoza: D. Antonio de Mazarredo.
- X343 Juanita Moyna de Mazarredo, de niña. Hacia 1787. Lienzo. Fot. Moreno. Zaragoza: D. Antonio de Mazarredo. Nueva York: Mrs. Havemeyer.
- X344 (274) D. Francisco del Mazo. Sign. Pr Fra^{co} del Mazo. Madrid. Lienzo. 1,00 de alto por 0,75 de ancho. Fig. en Lafond, Gonse, Les Musées de France, pág. 99. Castres: Museo.



VALIOSO CUADRO DE GOYA

El retrato de la actriz Rita Molinos, de Goya, acaba de ser adquirido por la Brod Gallery, de Londres, en la importante suma de veintitrés millones seiscientas ochenta mil pesetas



Sears tiene
de todo
para
Navidad
y Reyes

ABC - 8-12-72

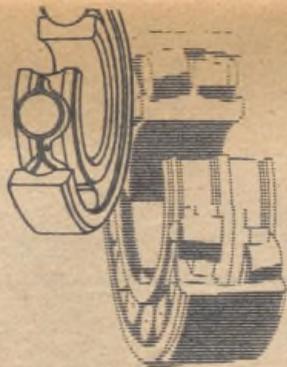
actualidad
gráfica



C. G.

IMPORTANTE SUBASTA DE ARTE

Por unos veinticuatro millones de pesetas ha sido vendido en la famosa casa Sotheby's de Londres el "Retrato de una actriz", lienzo de Goya (arriba). En la misma subasta, un



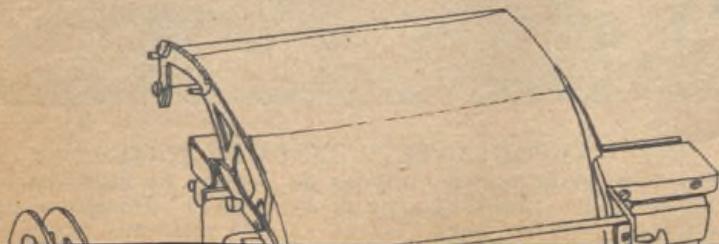
(HECHOS
COMPROBABLES)

**3. No ganamos
dinero vendiendo,**

**sino cubriendo
necesidades de
nuestros clientes**

No estamos atados a un artículo que "hay que colocar". Los ingenieros de Roller buscan las soluciones adecuadas a los problemas concretos de cada cliente. Y Roller localiza el rodamiento preciso entre sus 35 representadas o en cualquier parte del mundo, gracias a su red instantánea de información. Este servicio **sí** justifica nuestros beneficios.

La constante especialización de nuestros



- x345 (275) El poeta D. Juan Antonio Meléndez Valdés.
 Busto. Sign. A. Meléndez Valdés su amigo Goya 1797. Lienzo. 0,72 de alto por 0,53 de ancho. Zapater, Apuntes, pág. 39. Reproducido por A. L. Mayer, Zeitschr. f. b. K. Beruete, I. lám. 23, pág. 104.
 D. Francisco Azebal y Arratia. Barnard Castle: Bowes Museum.
- 346 El poeta D. Juan Antonio Meléndez Valdés.
 Réplica del núm. 345. Sign. D. J. Meléndez Valdés. Por debajo (tachado), Poeta español. Fig. en Calvert, lám. 75. Madrid: Sr. Suárez Inclán.
- x347 El poeta D. Juan Antonio Meléndez Valdés.
 Lienzo. JOSÉ ROSADO 614 ?
 Madrid: Propiedad particular. Fig. 125.
- 348 (276) D. Juan Antonio Melón.
 BANCO ESPAÑOL DE CRÉDITO
- 349 (277) Menipo (según Velázquez).
 Hacia 1795 (?). Fot. Moreno. París: Col. Madrazo. Fig. 101. No es el nº 2654 del museo del Prado.
- x350 La marquesa de las Mercedes.
 1799. Fig. de cuerpo entero, en pie, con mantilla; fondo de paisaje. $\frac{3}{4}$ de tamaño natural. Fig. en Beruete, I, lám. 20. Madrid: Marqués de la Remisa. París ? : (Propiedad particular) DAVID WEILL
 Fig. 109.
- x351 (391) La marquesa de las Mercedes.
 1799. Pequeña réplica del núm. 350. Lienzo. 0,52 de alto por 0,34 de ancho. Fot. Braun. Fig. en Calvert, lám. 141. París: Louvre, núm. 1705 (designado Joven española).
- x352 (278) El conde de Miranda, de uniforme.
 (32)
 Sign. El Sr Conde de Miranda, año de 1777. Lienzo. Casi hasta la rodilla, Fig. de tamaño natural. Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 65. París: Mr. Dannat. MADRID: MUSEO NAZARRO GALDIANO
- (353) (279) La condesa Miranda del Castañar. ATRIBUIDO A ESTEVE (SOCIA, 2)
 Lienzo. 1,00 de alto por 0,83 de ancho. Recortado en forma de busto oval. Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 64. Madrid: Antes en la Col. del Conde Montijo. PARIS: COL. GROULT VENDIDO
- x354 (280) El cantante D. Pedro Mo-carte.
 Hacia 1806. Fig. de medio cuerpo. Sign. P. D. Pedro Mocarte cantante en la Catedral de Toledo. Pinto pr. Goya su intimo amigo. Lienzo. 0,76 de alto por 0,56 de ancho. Col. Edwards, París, 1860, núm. 28. París: D. Raimundo de Madrazo. Nueva York: Archer M. Huntington. Fig. 182. HISPANIC SOCIETY
 — Pío de Molina. v. en Pío.
- x355 Rita Molinos.
 Entre 1800-1802. Busto con mantilla. Fig. Beruete, I, lám. 21. Uccle en Bruselas: Col. van Geldern. Montreal: Herederos de Sir. William van Horne. LONDRES: SOLOMAN; IDEN.: BRD 1972
 — Moñino. v. Floridablanca.
- x356 (281) D.^a María Amalia Zuargo y Aledo, marquesa de Monte Hermoso.
 Hacia 1812. Retrato de muchacha, tamaño natural, en pie, con un lirio en la diestra, fondo de paisaje. Lienzo. 1,70 de alto por 1,03 de ancho. Reproducido en Les Arts, 1909, núm. 96. Catálogo de la subasta de la Col. de la marquesa de Ganay. París, 4 de mayo de 1922, núm. 48. Duque de Castro Terreño (Château de Cresse). París: Boussod et Valadon. Berlín: Profesor Heilbuth. París: Marquesa de Ganay. COL. BAMBERG
- (357) (282) D.^a Vicenta Solís, duquesa de Montellano, CONDESA DE FERNÁN-NÚÑEZ.
 Viñaza, op. cit. pág. 269. Madrid: Duque de Fernán Núñez. ES EL Nº 257

- X 358 (284) El poeta D. Leandro Fernández de Moratín.
1799. Busto. Lienzo. 0,72 de alto por 0,56 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Ilustración Española, 1900, pág. 283. Connoisseur, pág. 123. Calvert. lám. 66. V. Viñaza, págs. 250 y ss. Madrid: Academia de San Fernando.
- X 359 (285) El poeta D. Leandro Fernández de Moratín.
Fig. de medio cuerpo, sentado. Pintado en Burdeos hacia 1825. Sign. Goya. Lienzo. 0,60 de alto por 0,49 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Beruete, I, pág. 154. Madrid: Marquesa de Silvela. Fig. 282. *BILBAO: MUSEO DE BELLAS ARTES*
- X*360 (286) El mariscal Mouchy.
Lienzo. 1,25 de alto por 0,91 de ancho. París, 1900. Venta Hubert de Brousse. Burdeos: M. de Lacy.
- X 361 (287) D. Juan Bautista de Muguero.
Fig. hasta la rodilla, sentado. Sign. Don Juan de Muguero por su amigo Goya a los 81 años en Burdeos Mayo de 1827. Lienzo. 1,02 de alto por 0,85 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Loga, lám. 84. Calvert, lám. 68. Beruete, I, lám. 56. Madrid: Condesa Viuda de Muguero. Fig. 283. *MUSEO DEL PRADO Nº 2898*
- X 362 (281) D. José Luis de Munárriz. Muerto hacia 1830. Fig. de medio cuerpo. Sign. D. José Munárriz Pr. Goya 1818. Lienzo. 0,84 de alto por 0,64 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 72. Madrid: Academia de San Fernando.
— Pérez de Nenín, v. en Pérez.
- ? *363 (289) El marqués de Nibbiano.
Zapater, Apuntes, pág. 39.
- X 364 El ministro D. Ignacio Omulryan y Rourera.
Fig. de medio cuerpo. Sign. Ilmo. Sr. Dⁿ. Ignacio Omulryan y Rourera M^{tro} del Consejo y Camara de Indias.
Por Goya 1815. V. Beruete, II, pág. 154. Madrid: Propiedad particular. *KANSAS CITY: ATKINS MUSEUM OF FINE ARTS*
- X 365 (290) D. Manuel Osorio.
Sign. El Sr Dⁿ Manuel Osorio Manrique D. Zúñiga Sr D. Girnes Nacio E IV. R. Año 1784. Lienzo. Fig. de tamaño natural de un niño de dos años y medio. Fig. en Loga, lám. 12. París: Mme. Bernstein. *NEW YORK: METROPOLITAN MUSEUM*
- X 366 (291) D. Pedro de Alcántara Téllez Girón y Pacheco, marqués de Peñafiel, IX duque de Osuna, con su esposa D.^a María Josefa Alfonso Pimentel Borja, condesa-duquesa de Benavente y sus cuatro hijos mayores: D. Francisco de Borja, X duque, D. Pedro de Alcántara, príncipe de Anglona, D.^a Josefa Manuela, más tarde marquesa de Camarasa, y D.^a Joaquina María del Pilar, marquesa de Santa Cruz.
Pintado en 1787. 2,25 de alto por 1,74 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Loga, lám. 16. Osuna, Catal., núm. 65. V. Allende Salazar y Sánchez Cantón: Retratos del Museo del Prado. Familia del duque de Osuna. Regalado por ésta al Estado en 1897. Madrid: Museo del Prado, núm. 739. Fig. 55.
- (366 a) D. Pedro de Alcántara Téllez Girón y Pacheco, IX duque de Osuna. *EN EL MUSEO CATALOGADO COMO OBRA DE ESTEVE*
Busto. Lienzo. Madrid: D. José Lázaro. *MUSEO LAZARO BARDIANO*
- X 367 D. Pedro de Alcántara Téllez Girón y Pacheco, IX duque de Osuna.
Fig. hasta la rodilla, con uniforme de coronel de la Guardia. 1785, a lo sumo 1787. Lienzo. 1,12 de alto por 0,83 de ancho. Londres: L. Harris. Fig. 68. *JEDBURGH: MARK OLIVIER!*

- X 368 (292) D. Pedro de Alcántara Téllez Girón y Pacheco, IX duque de Osuna.
 Hacia 1790. Fig. casi hasta la rodilla, con casaca violeta. Sign. El Duque de Osuna. Por Goya. Lienzo. 1,10 de alto por 0,82 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Lafond, Loga, lám. 13. Calvert, lám. 78. Subasta del Duque de Osuna, 1896, núm. 63. 1.500 Franc (B Beruete)
 París: Mr. Dannat.
 Londres: Mercado artístico.
 Nueva York: Col. P. Morgan. COL. FRICK
- X 369 (293) D.^a María Josefa de Pimentel, condesa-duquesa de Benavente y Osuna.
 Hacia 1790. Pareja del núm. 368. Fig. casi hasta la rodilla. Lienzo. 1,04 de alto por 0,80 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Loga, lám. 13. Calvert, lám. 41. Catál. de Osuna, núm. 64. 10.000 Franc. (B Bauer)
 Madrid: Señora viuda de Bauer, JUAN MARCH
- X 370 (294) D. Francisco de Borja, X duque de Osuna.
 Pintado en 1816. (Además el dibujo original.) Lienzo. 2,02 de alto por 1,46 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Lafond, Calvert, lám. 79. Catál. de Osuna, núm. 91. Bayona: Musée Bonnat.
 Fig. 257.
- X 371 D. Francisco de Borja, X duque de Osuna.
 Lienzo. 13 de alto por 9 ³/₄ de ancho. Boceto para el cuadro núm. 370, en Bayona.
 Nueva York: Ehrlich Galleries.
 Fig. 258.
- X 372 (296) El general D. José Palafox y Melci, duque de Zaragoza. 1776-1847.
 1808. Retrato ecuestre de tamaño natural. Lienzo. 2,48 de alto por 2,24 de ancho. Viñaza, op. cit. pág. 289, cit. el estudio del caballo. Fot. Laurent, Moreno, Anderson. Fig. en Lafond. Cedido al Estado como legado de familia en 1884. Madrid: Museo del Prado, núm. 725. Fig. 218.
- X 374 El general D. José Palafox y Melci, duque de Zaragoza (1776-1847).
 Hacia 1808. Fig. hasta la rodilla. Fig. en Les Arts, 1908, núm. 74, pág. 31.
 Zumaya: D. Ignacio Zuloaga. MUSEO ZULOAGA
- X 375 (297) El tío Paquete, ciego de la escalinata de la iglesia de San Felipe.
 Entre 1815-20. Cabeza de estudio. Lienzo. 0,39 de alto por 0,31 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Zeitschr. f. bild. K. 1900, pág. 230. Calvert, lám. 143. Madrid: Conde de Doña Marina.
 LUERANO: COL. THYSEN BORNEMITZ
- (376) (298) La duquesa del Parque, muchacha de unos doce años. ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA, 129)
 Hacia 1812. Fig. de cuerpo entero y tamaño natural, con fondo de paisaje. Junto a ella, una cestilla con uvas. Lienzo. 1,65 de alto por 1,25 de ancho. V. Beruete, I, pág. 130. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 80.
 Madrid: Marqués de la Vega Inclán.
 Madrid: Marquesa de Bermejillo.
- X 377 Dr. Peral (?).
 1797. Fig. de cuerpo entero. Lienzo. 0,92 de alto por 0,62 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 81.
 Madrid: Marqués de la Vega Inclán.
 Londres: G. Linden, Sir George Donaldson, National Gallery, núm. 1951.
- (378) (299) Dr. Peral (?).
 Hacia 1790. Busto. Lienzo. 0,92 de alto por 0,65 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 145. ESTEVE 1797
 Antes en París: Mr. Dannat.
 Francfort d. M.: Col. F. v. Ganz.
 La Haya: Bachstitz Galleries Co.
- (379) D. Joaquín Peralta.
 Fig. hasta la rodilla, casi de cuerpo entero, sentado. Lienzo. 1,35 de alto por 1,10 de ancho. Más bien se trata de una obra de A. Esteve. Repr. Exposición de Arte antiguo español. Galerie Heinemann, Munich, 1911, núm. 15.
 Munich: Galería Heinemann.
 Fig. 303.

- X380 (300) El arquitecto D. Tiburcio Pérez.
Fig. hasta la rodilla, en mangas de camisa. Sign. A. Tiburcio Pérez, Goya 1820. Lienzo. 1,02 por 0,80. Fot. Moreno. Fig. Connoisseur, IV, 1902, pág. 115. Loga, lám. 84. Calvert, lám. 84. Beruete, I, núm. 271. D. Francisco Durán y Cuervo. París: Mr. Durand Ruel.
Boston: Mr. Theodore Davis.
Nueva York: Metropolitan Museum. Fig. 292.
- X381 (301) D. Evaristo Pérez de Castro, sentado a la mesa de trabajo.
Hacia 1800. Fig. casi hasta la rodilla. Lienzo. 0,99 de alto por 0,69 de ancho. Fot. Laurent, Moreno, Braun. Fig. en Calvert, lám. 108. Manuel Soler y Alarcón.
París: Louvre. Fig. 160.
- X382 (302) D. Tomás Pérez Estala.
Fig. hasta la rodilla, sentado. Sign. D^{na} Thomas Perez Estala, Pr Goya. Según Loga, 1805; según Beruete, con mayor exactitud, 1790-94. Lienzo. 1,02 de alto por 0,79 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 86.
Madrid: Condesa Viuda de Cedillo.
Hamburgo: Col. Weber.
Hamburgo: Kunsthalle. Fig. 99.
- 383 D. Tomás Pérez Estala.
Estudio. Boceto o réplica del núm. 382. Lienzo. Fot. Moreno.
Madrid: Propiedad particular.
- X384 (303) D. Pantaleón Pérez de Nenín, con casaca azul de uniforme, con cordones de plata y calzón rojo.
Sign. D. Pantaleon Pérez de Nenin. Por Goya, 1808. Lienzo. 2,05 de alto por 1,24 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 87.
Madrid: D. Pedro Labat y Arrizabalaga. Fig. 206. BANCO EXTERIOR DE ESPAÑA
- X385 (304) D. Ramón Pignatelli y Moncayo.
1790 (?) Fig. de cuerpo entero, en pie. Lienzo. 2,19 de alto por 1,33 de ancho. Descripción acabada en Viñaza, núm. 72, autor que también cita diversas copias, efectuadas por pintores zaragozanos. D. Alejandro de la Cruz, conde de Fuentes. Poseedor actual desconocido.
- X386 (305) D. Ramón Pignatelli y Moncayo.
Busto. Estudio para el núm. 385. Lienzo. 0,80 de alto por 0,82 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Connoisseur, 1902, pág. 102. Calvert, lám. 89.
Madrid: Duquesa de Villahermosa. Madrid: Duque de Luna.
- X387 (306) D. José Pío de Molina.
Busto. Ultimo retrato de Goya, sin terminar. Matheron, op. cit. cap. 11, pág. 4. Reprod. en La Esfera (comentario de Beruete). A. L. Mayer, Zeitschr. f. bild. K. 1922.
Madrid: Propiedad particular. AWAREZ RODENAS
Figs. 281 y 296. WINTERTHUR: OSCAR REINHART
- X388 (307) D.^a María Ana Moñino, marquesa de Ponteijos.
Hacia 1788. Fig. de tamaño natural, en pie, con fondo de paisaje. Lienzo. 2,10 de alto por 1,28 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Studio, XXIV, 1901, pág. 158. Loga, lám. 9. Calvert, lám. 88. Beruete, I, lám. 9.
Madrid: Marquesa de Martorell y de Ponteijos. WASHINGTON: NATIONAL GALLERY OF ART
Fig. 64.
- 389 D.^a María Ana Moñino, marquesa de Ponteijos, con vestido blanco.
Hacia 1790. V. Beruete, I, lám. 40.
Antes en Madrid.
- X390 (308) D. Antonio (Cobos) de Porcel.
Fig. de medio cuerpo, con escopeta de dos cañones y perro blanco. Sign. D. Antonio Porcel por su amigo Goya 1806. Lienzo. 1,13 de alto por 0,82 de ancho.
Antes en Granada: Porcel y Zayas. BUENOS AIRES: JOCKEY CLUB
- X391 (309) D.^a Isabel Cobos de Porcel.
1806. Fig. de medio cuerpo. En el dorso, copia de una antigua inscripción. Retrato de la Excma. Sra. D^{na} Isabel Cobos

- de Porcel Pintado por Goya El retrato del Excmo. Sr. D. Antonio Porcel Consejero de Castilla por su amigo Goya lleva la fecha 1806. Lienzo. 0,81 de alto por 0,54 de ancho. Fot. National Gallery. Fig. en Calvert, lám. 83. V. Beruete, I, pág. 65, en opinión de cuyo autor este retrato fué pintado todavía en los últimos años del siglo XVIII.
Granada: Porcel y Zayas.
Madrid: D. Andrés de Urzáiz.
Londres: National Gallery.
Fig. 181.
- X 392 (310) D. Ramón de Posada y Soto. Entre 1790-92. Sentado. Fig. hasta la rodilla (forma oval). Lienzo. 1,97 de alto por 0,96 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 111.
Madrid: D. José María Pérez Caballero.
Londres: M. Knoedler & Co.
- X 393 D.^a María Martínez de Puga. Fig. hasta la rodilla, en pie, de negro, con un relojito en pendiente. Sign. Goya 1824. Lienzo. 31 $\frac{1}{2}$ de alto por 23 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 147 y 149.
Madrid: D. Aureliano de Beruete.
Londres: Sir Hugh Lane.
Londres: M. Knoedler & Co.
Fig. 280. NEW YORK: COL. FRICK
- (394) (312) D. Juan José Mateo Arias Dávila, XII marqués de Puñonrostro. ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA, 195)
Hacia 1804. Fig. en pie, de tamaño natural y cuerpo entero, con paisaje al fondo. Lienzo. 2,34 de alto por 1,50 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 109.
Madrid: Marquesa de Almaguer.
- (395) (313) El Arzobispo de Quebec. Según Yriarte, en la Col. Jean Gigoux. VER: N.º 106 & 107
- X 396 El general D. José Queralto. Fig. de tamaño natural, sentado, casi hasta la rodilla. Sign. D.ⁿ Josef Queralto por Goya 1809. Lienzo. 1,01 de alto por 0,75 de ancho.
Munich: J. Böhler.
Berlín: Col. James Simon.
Berlín: K. Haberstock.
MUNICH: ALTE PINAKOTEK
- (396a) El general Ricardos. Hacia 1783. Fig. de medio cuerpo. Lienzo. ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA, 10)
Antes en Madrid: D. Luis de Navas. PALETA DEL PINTOR: COL. PRIVADO
- X 397 El compositor Quijano. Busto, de forma oval. Sign. Quijano, Compositor de Musica p.^r Goya 1815. Lienzo.
Madrid: Propiedad particular. BARCELONA: LEGADO CAMBO
- 397 a El general Ricardos. Fig. hasta la rodilla, sentado. Lienzo. Cudillero: Herederos de D. Fortunato de Selgas. NO CONSIDERO DE VALENCIA, SEVILLA?
- X 398 (314) El general Ricardos. Hacia 1783 ? Fig. (hasta la rodilla). Autenticidad (no) del todo asegurada. Lienzo. 1,09 de alto por 0,81 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 90. ES DE CUERPO ENTERO
Boadilla del Monte. VER: ESTEVE, SORIA, N.º 10 y NOTAS
Madrid: (D. Pedro Fernández Durán) MUSEO DEL ARADO N.º 2194
- ? *399 (315) La esposa del general Riego. Sign. Retrato de la Señora del General D. Rafael del Riego por D. Francisco Goya y Lucientes 1820. Miniatura.
Eibar: D. Plácido Zuloaga.
- X 400 D. Tadeo Bravo Rivero, diputado de la ciudad de Lima. Fig. de cuerpo entero y tamaño natural, en pie, con uniforme y sombrero. Sign. D. Tadeo Bravo Rivero per su amigo Goya 1806. Lienzo. Fig. en Beruete, I, lám. 40.
Berlín: Mercado Artístico.
París: M. Spiridon.
París: Fr. Kleinberger. BROOKLYN (N.Y.): MUSEUM
- X 401 (316) El arquitecto D. Ventura Rodríguez. Fig. hasta la rodilla, con un plano en la mano izquierda. Sign. Retrato original de D.ⁿ Ventura Rodríguez, arquitecto del Sermo. S.^r Infante D. Luis, I Maestro Mayor de la Villa de Madrid que de orden de la Muy Ill.^e Esposa de S. A. pinx. D.ⁿ Franc. Goya año de 1784. 1,02 de alto por 0,75 de ancho. Fig. en Beruete, I, lám. 3. (Copia de Zac. Velázquez en la Academia de San

- Fernando, en Madrid). Grabado por Manuel Espinel. *ESMUNSEL*
 Madrid: Conde de Altamira.
 Madrid: Marqués de Castro Monte.
 París: Prince Wagram.
 París: Trotti & Co.
 Copenhague: Col. Heilbuth.
- X402 (318) El torero José Romero.
ESTOCOLMO: MUSEO
 1786-1790. Lienzo. 0,92 de alto por 0,70 de ancho. Fot. Moreno. Col. Infante D. Sebastián.
 Madrid: Duque de Ansoala.
 Fig. 41.
- X403 (319) D. Manuel Romero, ministro del rey José, en uniforme de gala.
 Hacia 1809. Fig. de tamaño natural, casi hasta la rodilla. Lienzo. 1,02 de alto por 0,81 de ancho. Viñaza, op. cit. pág. 252.
 Madrid: D. Isidoro de Urzáiz.
 Londres: M. Knoedler & Co.
 Chicago: Charles Deering.
 Fig. 197.
- X404 (320) El torero Pedro Romero (1754-1839).
 Entre 1795-1800. Fig. de medio cuerpo. Lienzo. 0,92 de alto por 0,76 de ancho.
 Pau: Infante D. Sebastián.
 Sevilla: Viuda de Vera.
 Madrid: Herederos de Mr. Lafitte.
 París: Col. Rudolph Kann.
 Nueva York: Arthur Sachs.
- X405 (321) El torero Pedro Romero.
 Réplica del núm. 404. Lienzo. 0,59 de alto por 0,45 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 93. Beruete, I, lám. 15.
 Madrid: Duque de Veragua.
 Viena: Galería Miethke.
 Viena: Dr. Hermann Eissler.
 Fig. 95.
- 406 —
- X407 El torero Pedro Romero.
 Réplica (moderna ?) del núm. 404. Lienzo. 0,80 de alto por 0,60 de ancho.
 Londres: M. Knoedler & Co.
 Chicago: Charles Deering.
- X408 El monje agustino Fr. Juan Fernández de Rojas.
 Hacia 1815. (Madrid, Conv. S. Felipe el Real.) Conocido en los círculos literarios bajo el seudónimo de Licenciado Francisco Agustín Florencio. Busto. Lienzo. V. Beruete, I, 312. Fot. Moreno. Madrid: Real Academia de la Historia. Fig. 234.
- X409 D. Francisco de Saavedra, ministro de Hacienda, 1798, más tarde regente del Reino.
 1798 ? Fig. de cuerpo entero, tamaño natural, sentado. Sign. Savadra por Goya. Lienzo. 78 1/2 de alto por 47 1/4 de ancho.
 París: Barón Cochín. Subasta, 26-III-1919.
 Londres: M. Knoedler & Co.
 Fig. 111. *AVELING (GLOS.): VIZCONDESA LEE*
- Salvador Carmona, v. Carmona.
- X410 (323) El marqués de San Adrián.
 Fig. de cuerpo entero, tamaño natural, en pie, vestido con traje de montar. Sign. El marqués de San Adrián por Goya 1804. Lienzo. 2,09 de alto por 1,27 de ancho. Fot. Laurent, Moreno. Fig. en Loga, lám. 48. Calvert, lám. 92. Madrid: Marqués de S. Adrián.
- (411) *PAMPLONA: MUSEO PROVINCIAL*
 (324) La marquesa de San Andrés.
 Hacia 1787. Fig. hasta la rodilla, sentada en una silla. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 137, y Lafond. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA 4)*
 Madrid: D. R. García Palencia.
 París: Durand-Ruel.
 París: M. Perdoux.
 Munich: M. von Nemes.
- (412) *ESTOCOLMO: COL. AXEL VANNER-GREN*
 (325) La marquesa de San Andrés.
 Hacia 1787. Busto. Lienzo. 0,84 de alto por 0,56 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 134. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA 5)*
 Madrid: D. Aureliano de Beruete.
 Berlín: Col. Feist. *PARIS: COL. M. DE ROTHSCHILD*
- X413 (326) D. José Michael de Carvajal, duque de San Carlos.
 (Muerto en 1828). Sign. El Ex^{mo}. Sr., Duque de Sⁿ Carlos, Por Goya año

1815. Lienzo. 2,80 de alto por 1,25 de ancho. Fig. Lafond.
Zaragoza: Casa del Canal Imperial de Aragón.
Zaragoza: Cedido en depósito al Museo provincial.
- *414 (327) D. José Michael de Carvajal, duque de San Carlos.
Puede considerarse más bien como una pequeña réplica que como estudio de la fig. anterior. Lienzo. 0,77 de alto por 0,60 de ancho. Fot. Moreno.
Madrid: Marqués de la Torrecilla.
Fig. 238. *MARQUÉS DE SANTA CRUZ*
- *415 (328) D. José Michael de Carvajal, duque de San Carlos.
Estudio para la cabeza del núm. 413. Lienzo. 0,59 de alto por 0,43 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Loga, lám. 63.
Madrid: Conde de Villagonzalo.
- *416 (329) D.^a Joaquina Téllez de Giron, marquesa de Santa Cruz.
Fig. de cuerpo entero y tamaño natural, vestida de blanco, con flores amarillas en los cabellos, acostada sobre un diván rojo, con una lira en la mano izquierda. Cortinaje rojo oscuro. Sign. D.^a
Giron Marquesa de Santa Cruz por Goya 1805. Lienzo. 1,22 de alto por 2,63 de ancho. V. Beruete, I, pág. 103. Fot. Moreno. Fig. en Beruete, I, lám. 36.
Madrid: Herederos del Conde de Pie de Concha. *BILBAO: FELIX VALDÉS*
Fig. 165. *MUSEO DE SÃO PAULO*
- 417 (330) La marquesa de Santiago.
1799-1804. Fig. de cuerpo entero, tamaño natural, en pie, con fondo de paisaje. Fot. Moreno.
Munich: Exposición de Arte, 1892.
Madrid: Duque de Tamames.
Fig. 155.
- *418 (331) D. Ramón Satué.
Fig. hasta la rodilla. Sign. D. Ramón Satué, Alcade de Corte, por Goya 1823. Lienzo. 1,50 de alto por 0,84 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Lafond. A. L. Mayer en Zeitschr. f. bild. Kunst, 25, pág. 75. Calvert, lám. 94. Col. Benito Garriga y Haro.
Tours: Dr. Carvalho.
París: Duveen Brothers.
Amsterdam: Rijksmuseum.
Fig. 286.
- 419 (332) El grabador Selma. *VER 229*
- (420) (333) D.^a María Teresa Apodaca de Sesma.
Hacia 1787. Sentada. Fig. hasta la rodilla. Lienzo. 1,28 de alto por 0,96 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 96. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA, 17)*
Madrid: D. Andrés Arieta.
París: Demotte.
Londres: Lewisand Simmons.
ROSARIO, ARGENTINA: ESTEVEZ YÁÑEZ
- *421 (334) D. Manuel Silvela.
Hacia 1825 (Burdeos). Lienzo. 0,95 de alto por 0,68 de ancho. V. Beruete, I, pág. 154. Fot. Moreno. Fig. en Loga, lám. 79, como retrato de Moratín.
Madrid: Marquesa de Silvela. *MUSEO DEL PRADO Nº 2450*
- *422 Retrato denominado de la Silvela (*VICTORIA SILVELA*)
Personalidad incierta. Busto. Obra de la última época. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 133.
Madrid: D. José Lázaro.
Madrid: Marqués de la Vega Inclán.
Madrid: Dr. Félix Schlayer.
Fig. 285.
- *423 (335) D.^a Rita de Barrenechea, marquesa de la Solana, condesa del Carpio.
(Muerta en 27-XI-1795). Fig. de cuerpo entero, tamaño natural, en pie. Hacia 1794-95. Lienzo. 1,83 de alto por 1,24 de ancho. Fot. Moreno. Heliografía Studio, XXIV, 1901, pág. 155. Fig. en Loga, lám. 32. Calvert, lám. 97.
Madrid: Marqués del Socorro.
París: D. Carlos de Beistegui.
Fig. 114. *MUSEO DEL LOUVRE*
- 424 (336) D. Miguel Cayetano Soler.
Viñaza, op. cit., págs. 50 y 249. Citado por Goya en una carta de 1803. Grabado por Esteve en 1803.

- X425 D.^a Basilia de Solera de Rig Samfer.
 Hacia 1790-1795. De tamaño natural, en pie. Fig. hasta la rodilla. Lienzo. $43 \frac{3}{4}$ de alto por $3 \frac{5}{8}$ de ancho.
 Londres: Knoedler & Co.
 Fig. 102. *LUGANO: THYSSEN BORNEMITZ*
- X426 Niña de la Casa Soria.
 Sign. D.^a Clara de Soria, de 6 años.
 Lienzo. 1,12 de alto por 0,80 de ancho.
 Fig. en Loga, lám. 15.
 Ferrières: Barón de Rothschild.
- X426 a (338) Niño de la Casa Soria, con sombrero de copa forrado de rojo.
 Ferrières: Barón de Rothschild.
- X427 (339) D. Bartolomé Sureda.
 1801-1804. Sentado. Fig. hasta la rodilla. Lienzo. 1,20 de alto por 1,80 de ancho. Fig. en Kunst u. Künstler, 22, 133.
 Madrid: Sra. Sureda.
 Nueva York: Mrs. H. O. Havemeyer.
- X428 (340) D.^a Teresa Sureda.
 1801-1804. Sentada, con traje azul, sobre silla amarilla. Fig. hasta la rodilla. Lienzo. 1,18 de alto por 0,79 de ancho. Fig. en Kunst u. Künstler, 22, 135.
 Madrid: Sra. Sureda.
 Nueva York: Mrs. H. O. Havemeyer.
- X429 El conde del Tajo.
 Busto. Lienzo.
 Dublín: National Gallery of Ireland.
 Fig. 176.
- 430 D.^a Bernarda Tavira.
 Después de 1790. Fig. de medio cuerpo, sentada. Beruete, I, núm. 150, y II, págs. 150/51.
 Zubieta en Lequeitio: D. Mario Adán de Yarza.
- X431 D. Gil de Tejada.
 1785-90. Fig. de medio cuerpo, sentado, casi hasta la rodilla. Lienzo. Fot. Moreno.
 Madrid: Marqués de Santillana. y
 Fig. 45. *DUQUE DEL INFANTADO*
- X432 (341) El conde de Tepa (Teba?)
 Hacia 1802-08. Busto. Fot. Laurent.
- Fig. en Calvert, lám. 102.
 Madrid: D. José Lázaro Galdeano.
 Nueva York: Ehrich Galleries.
 Col. H. C. Frick.
 Fig. 167.
- X433 (342) D.^a María del Rosario Fernández, llamada la Tirana (Sevilla, 1755; Madrid, 1805).
 Fig. hasta la rodilla. Sign. María del Rosario—La Tirana por Goya 1794. Lienzo. 1,12 de alto por 0,79 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en la Ilustración Española, 1900, pág. 300. Connoisseur, 1902, lám. 24. Calvert, lám. 100. Beruete, I, lám. 12.
 Madrid: Conde de Villagonzalo.
- X434 (343) D.^a María del Rosario Fernández, la Tirana.
 Fig. de tamaño natural, en pie. Sign. Goya 1799. Lienzo. 2,16 de alto por 1,40 de ancho. Fot. Braun, Laurent, Moreno. Fig. en Lefort, Lafond. Ilustración Española, 1900, pág. 303. (Existe una copia algo más estrecha, pero muy acertada, de M. Fortuny).
 Madrid: Academia de San Fernando. Figs. 120 y 122.
- X435 (344) El marqués de Tolosa.
 Fig. de medio cuerpo. Pintado en 1787. Lienzo. 1,12 de alto por 0,78 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 101.
 Madrid: Banco de España.
- X436 (345) D. José de Toro y Zambrano.
 Fig. casi hasta la rodilla. Pintado en 1785. Lienzo. 1,13 de alto por 0,78 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 104.
 Madrid: Banco de España.
- X437 D. Vicente Osorio, conde de Trastámara, de niño.
 De tamaño natural, en pie. Fig. con un perrillo. Abajo inscripción: El excmo Sr. ... de edad de diez Años. Goya F.^t Hacia 1785-1790. Lienzo. Fot. Moreno.
 Madrid: Marquesa de Castrillo.
 Fig. 39.
NEW YORK: CHARLES S. PAYNE

de exacción.

* **VENTA DE UN GOYA:** Un retrato de Catalina Viola, pintado por Goya en 1803, está en venta en México, de acuerdo con el anuncio aparecido en la revista norteamericana «Fortune». En el anuncio se dice que «esta obra maestra, pintada al óleo, es, según nuestras noticias, la única obra de Goya que se halla en venta en este momento». El anuncio hace la historia del cuadro y dice que originariamente estuvo en la colección de Javier Goya, marqués del Espinar, y en la de Benito Garriga, en Madrid. Estuvo expuesto en 1885 en el museo del Louvre, de París, con motivo de la exposición organizada en beneficio de los huérfanos de la región francesa de Alsacia-Lorena. En 1929 formó parte de la exposición de arte español patrocinada en Amsterdam (Holanda) por el entonces Rey de España.

El certificado, que el anunciante cita para avalar la obra, es del profesor José Gudiol, director del Instituto Amatller de Arte Hispánico, de Barcelona.

ONES de las ARTES y las LETRAS 7

24-8-78

virtud de la sacralización de que fue rápidamente objeto el libro, que durante muchos años fue, y puede decirse que en cierto modo sigue siendo, patrimonio de una élite, se consideraba poco menos que como deshonroso el que un volumen literario llevara ilustraciones, hasta el punto de que los grandes pintores o dibujantes no accedían a convertirse en ilustradores más que si una acuciante necesidad económica les impulsaba a ello, y a sabiendas de que tal cosa les acarrearía una baja en su prestigio y cotización. La que hizo que, en realidad, el comic no naciera sino con el auge de la Prensa periódica, que coincide en términos aproximativos con el principio del siglo XIX y el auge de la revolución industrial, que se traduce en una democratización —por relativa que ésta pueda considerarse— del sistema de distribución de los bienes culturales.

UNA LENTA SIMBIOSIS

Quiere lo apuntado decir que al igual que al comienzo de la pasada centuria la historia contada a través de viñetas desplaza en el interés de un proletariado con frecuencia pasablemente analfabeto el interés que materialmente no

DISENSIÓN ENTRE LOS EXPERTOS ESPAÑOLES ACERCA DE LA ATRIBUCIÓN DE «LA TIRANA» A GOYA

Seis miembros de la Junta de Valoración de Obras de Arte niegan que el retrato sea del pintor aragonés

Londres 27. (De nuestro corresponsal, por teléfono.) Los medios de información británicos han difundido con gran relieve la noticia española sobre la autenticidad del cuadro de "La Tirana", adquirido recientemente por el súbdito británico Mr. Peel. Hemos intentado hablar con el propietario y no nos ha sido posible encontrarle este fin de semana.

Días antes, Mr. Erik Peel enseñó a este corresponsal los certificados extendidos por don Juan Antonio Gaya Nuño y don Manuel Gómez Moreno, sobre la posibilidad de que la obra fuera de Goya.

Mr. Peel opinaba que, después de leer los certificados de esos técnicos, "sólo haría falta ver a Francisco de Goya Lucientes ante el caballete para tener más garantía sobre el autor del cuadro".—A. B.

NOTA DE LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

En relación con la exportación de un retrato de "La Tirana", atribuido a Goya, la Dirección General de Bellas Artes responde a las consultas que le han sido formuladas con la siguiente nota:

"El día 22 de febrero se presentó en las oficinas de la Junta de Valoración y Exportación de Obras de Arte, una instancia suscrita por el señor Alvarez de Bohorques, solicitando permiso para exportar un cuadro de 0,56 × 0,40, atribuido por el solicitante a Goya, que representa a "La Tirana", cuya fotografía acompañaba, valorándolo en dos millones de pesetas.

El día 28 de febrero, en cumplimiento del acuerdo de la Junta citada, el presidente recabó la presentación del cuadro en el Museo del Prado, para su examen directo.

El día 4 de marzo, tras detenido examen y estudio de la obra por los seis miembros de la Junta asistentes a la reunión de dicho día, excelentísimos señores don Francisco Javier Sánchez Cantón, don Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya; don Diego Angulo Iniguez, don Enrique Lafuente Ferrari, don Fernando Chueca Goitia y don José Luis Mosquera, acordaron, por unanimidad, que, en razón a que el cuadro objeto de su estudio no podía ser atribuido a Goya, no había inconveniente en otorgar el permiso de exportación solicitado, ya que, por estimar que el cuadro de referencia no es obra de relevante mérito ni de singular importancia artística, su salida de España no representaba pérdida sensible para el Patrimonio Artístico Nacional, siempre que por el solicitante se pagara el 30 por 100 del valor declarado, según determina la vigente legislación, importe que, conforme está establecido, debe ser destinado a la adquisición de obras de arte para museos españoles.

El día 6 de marzo, una vez que los indicados derechos — 600.000 pesetas — fueron satisfechos por el solicitante, la Junta informó favorablemente la solicitud y se autorizó la exportación del cuadro por la Aduana de Barajas."

CARTA SIN SELLO

JAQUE A LA DESCO

Conforme se conocen los resultados que expresan cuantitativamente la evolución de la economía en el pasado año, perturba más el ánimo un interrogante, tal vez insólito, pero indudablemente vivo. ¿Qué hubiera acontecido en España, caso de cumplirse las previsiones del Plan de Desarrollo? La contestación de esta pregunta es un buen ejercicio imaginativo, propio de esas obras de ficción en las que se advierte que cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia. Algo análogo a lo ocurrido con nuestra programación económica. Claro está que, cuando de crecer y aprisa se trata, no parece lógico quejarse de los efectos de un dinamismo expansivo que ha trastocado los supuestos del planteamiento teórico, pero también cabe la duda sobre el realismo de ese planteamiento si los desajustes recuerdan esos experimentos de colegio, en que cuando el libro pronosticaba una reacción química de color rojizo, se empeñaba, de todas todas, en salir verde. La explicación de tanta divergencia puede ser convincente, y, en todo caso, la frontera de las interpretaciones es suficientemente imprecisa como para permitir cualquier malabarismo expositivo. Es evidente, asimismo, que la economía española ha conocido en 1964 una agitada progresión, que, a lo largo y a lo ancho, ha discurrido por caminos autónomos, más naturales que oficiales, aunque al final de su itinerario se haya producido la debida coincidencia entre el crecimiento previsto y el alcanzado de nuestra Renta Nacional. Lo destacable es, precisamente, que esa coincidencia se ha logrado, pese a las sensibles variaciones acusadas por las distintas magnitudes y la verdadera explosión de algunos vaticinios ^{numéricos}. Así, por ejemplo, el ritmo de aumento de las importaciones ha superado el previsto en un 73 por 100; el de las exportaciones, en un 157 por 100, y el del turismo, en un 218 por 100. El éxodo rural ha crecido un 105,8 más de lo esperado, justamente cuando la matriculación de tractores ha descendido un 36,7 con respecto a las estimaciones programadas. El que algunas notas hayan salido desafinadas no significa el fracaso del concierto, pues se trata del preludio de una sinfonía cuatrienal, y, además, el balance ha de considerarse satisfactorio, en cuanto a las posibilidades de nuestro desarrollo, que se conservan frescas y lozanas. Sin embargo, lo que sí parece importante es aprender cuanto antes esa asignatura que se llama economía española, antes que los demás desconfíen de nuestra capacidad. La desconfianza atiza el fuego de la inflación con mayor eficacia que cualquier desatinada manipulación monetaria. Ahora nuestra economía, que ya ha sido lanzada, requiere a todo trance situarse en órbita para poder girar sin peligro. Estamos en un momento crucial, del que depende el avance acelerado o el desalentador retroceso, casi cuando arañamos la cumbre prometedora de un nuevo paisaje. La principal virtud teórica del Plan de Desarrollo era ser un "reductor de incertidumbres", es decir, una pauta para que la iniciativa privada pudiera ordenar su comportamiento y autodisciplinar su actividad. La flexibilidad es siempre obligada, pero, como en el propio texto del Plan se dice, los objetivos han de cumplirse con la máxima precisión, pues no se trata de aspiraciones, más o menos viables, sino de posibilidades programadas, que en sus líneas fundamentales no deben alterarse. De no ser así, difícilmente se encandilará la inversión privada.

Descubierto un Goya en el Museo de Huesca

JAVIER ORTEGA, Zaragoza

Un cuadro de grandes proporciones, atribuido al pintor Francisco de Goya mediante varios documentos, ha sido encontrado entre los fondos del Museo Arqueológico Provincial de Huesca.

El lienzo, de 2,27 por 1,70 metros, se encuentra en buen estado de conservación y se trata del retrato de cuerpo entero del profesor de la antigua universidad ser-toriana Antonio Veillán. Destaca el fondo de la pintura con un paisaje y unos cortinajes verdes. En uno de sus extremos aparece una firma abreviada, *Franco de Goya*, fórmula raramente usada por el artista, y se cree que fue pintado en 1872.

Entre los documentos que avalan la autoría figura el dato de que fue Jaime de Salas quien encargó en Madrid a Goya la realización de dicho retrato. También hay constancia de una carta del propio pintor con los gastos de embalaje para el envío del cuadro. La pintura será trasladada a Madrid, donde expertos del Museo del Prado realizarán una prueba pictórica para determinar su autenticidad.

que condujo a unas dependencias policiales, y se le ocupó gran cantidad de divisas, cuyo origen no pudo justificar. La policía retuvo a Andrea Tranchina porque estaba reclamado por un juzgado de Palermo (Sicilia) por un presunto robo. Posteriormente se le acusó de

Una aseguradora, condenada a pagar 10 millones por la muerte de un paciente

F. S., Barcelona

La Sección Primera de la Audiencia de Barcelona ha condenado a la aseguradora Labor Médica a pagar diez millones de pesetas a los familiares de Antonio Matas, que falleció de un infarto al ser insuficientemente atendido por el médico de la mutua, Walter Liborio Muñoz Martínez, según se asegura en la sentencia. La sala ha condenado al doctor a 20.000 pesetas de multa por una falta contra las personas. La sentencia critica al médico, que "abandonó" al paciente, y a quienes tratan discriminadamente a los clientes de las mutuas, con respecto a los que acuden directamente al médico.

Un Goya de 1782, embozado en el almacén del museo de Huesca

Madrid. T. de León-Sotelo

Treinta y seis años ha estado un cuadro de Goya, fechado en 1782, almacenado entre los fondos del Museo Arqueológico de Huesca sin que nadie se percatara de su presencia. Pero en septiembre pasado los técnicos Lourdes Ascaso y Ricardo Ramón, jóvenes especialistas con un contrato de seis meses de trabajo, descubrieron en un almacén del museo nueve cuadros, retratos todos ellos de personalidades universitarias. «El Goya nos chocó desde el principio —dice Ramón— porque la diferencia con los otros era clarísima.» Durante cuatro meses trabajaron en el Archivo Municipal y ya se dispone de la documentación precisa para avalar con escritos lo que, por otra parte, según el investigador, queda claro en el retrato. En efecto, en el lienzo —1,70 x 2,27— el personaje que en él aparece —Antonio Veian y Monteagudo— tiene en su mano una carta con la firma Franco Goya, poco usual en el pintor, pero utilizada en varias de sus obras. En el cuadro figura también, en la cartela en la que habitualmente figuraban el nombre y los cuadros del modelo, el del personaje ya citado.

El cuadro tiene algunos desperfectos propios del abandono en que se hallaba, y en él se observan diez parches y alguna fisura, resultado de alguna restauración a la que fue sometido. En fecha aún no fijada, el Goya vendrá al Museo del Prado para ser restaurado —en Huesca ha sido limpiado— y sometido a un análisis pictográfico.

El hecho de que una obra firmada por uno de nuestros principales pintores aparezca «de manera casual» puede, cuando menos, sorprender. La explicación puede estar en la falta de personal de que adolecen nuestros museos; Ricardo Ramón, si se le habla del asunto, se limita a decir que, a pesar de todas las dificultades, «hemos seguido investigando por nuestra cuenta».

La odisea del «Doctor Zhivago» después: un editor con

Feltrinelli y Pasternak, protag

Ro

La primera edición mundial de «El doctor Zhivago» salió a la venta en noviembre de 1957 a pesar de diversos intentos de censura por parte de las autoridades soviéticas. Ahora que se ha al fin se publicará en la URSS, el crítico literario Valerio Riva ha revelado cómo descubrió y consiguió editar el libro.

Riva cuenta que en 1954, en la editorial Feltrinelli, que acababa de fundarse, se encargaba de las novelas y su gran deseo era empezar la colección con un libro de los escritores de la «primavera rusa» iniciada con la llegada de Krushev.

El 26 de abril de 1956, en un viejo número de la revista soviética «Znamja Zvezda» de abril de 1954, Valerio Riva encontró algunas poesías de Boris Pasternak bajo el título «Poesías extraídas de la novela en prosa "El doctor Zhivago"». Estaban acompañadas de una brevísimas nota de ocho líneas del poeta, que comenzaba: «La novela estará terminada probablemente en verano». Riva comunicó la noticia al traductor ruso de Feltrinelli, Pietro Zveteremich, y ambos se pusieron a la caza. A finales de mayo, Sergio Dangelo, colaborador de Feltrinelli, fue a Peredelkino, donde Pasternak tenía una *dacha*. Pasternak le entregó sin vacilar el manuscrito. Pocos días después, sin embargo, mandó a su amante, Olga Ivinskaja (la mujer que inspiró el personaje

siguió adelante con las fotocopias. También de ver a Pasternak en Ehrenburg y de llevar éste a Italia para conseguir el libro. Trabajó con el Partido Comunista y con Feltrinelli del PCI — pero no se pudo seguir adelante.

En octubre de 1956, tras la invasión de Checoslovaquia, meses después de la guerra, encuentra en el poeta Aleksandr Gorki por qué en la guerra fue peor represado que él. «El doctor Zhivago», del que él había traducido los cuatro capítulos para mí una vez, se publicaría. No se sabía si estaba en manos de la imprenta en 1945. Riva supo que Pasternak estaba escribiendo el libro con Olga Ivinskaja y que ella estaba en formación y

Descubierto en Huesca un cuadro atribuido a Francisco de Goya

Huesca/Javier Gironella

Un cuadro atribuido a Francisco de Goya, fechado en 1782 y desconocido hasta el momento, ha sido descubierto en Huesca, y para confirmar tan importante paternidad únicamente falta la llamada prueba «pictográfica» que se llevará a cabo dentro de unos días en Madrid por expertos del museo del Prado. «El cuadro es atribuible a Francisco de Goya y con una base bastante fuerte», afirmó el director del museo, Vicente Baldellou, tras subrayar que se había realizado en él un estudio documental riguroso que duró cuatro meses.

El descubrimiento ha tenido lugar en el museo arqueológico provincial de Huesca cuando se procedía a una nueva catalogación de los fondos pictóricos existentes en dicho museo, tras un convenio firmado entre el INEM y la Dirección de Cultura del Gobierno autónomo. Los dos especialistas que llevaban a cabo dicha tarea, encontraron en septiembre una obra firmada por «Fran. Goya», que es un lienzo pintado en 1782 por encargo de la llamada Universidad Sertoriana que existía en Huesca y recoge la figura de un profesor de dicha Universidad, don Antonio Veian, miembro del Consejo de Cámaras de Castilla, quien porta una carta en su mano y cuya obra, al parecer, fue encargada por el entonces rector de la Universidad Francisco de Salas, que era amigo personal de Goya, el genial pintor de Fuentetodos.

Encontrados recibos firmados por Goya

En el libro de tesorería de la Universidad se han encontrado, entre otros documentos, los recibos firmados por Goya en los que se indica que recibió por dicha obra 112 libras.

El lienzo que mide 1,70 metros de ancho por 2,27 de alto permaneció expuesto en el salón de actos de la Universidad de Huesca hasta 1950 sin que nadie sospechase su autoría. A partir de 1950, fecha en la que fue sacado



■ **Un nuevo goya de 1782.**—El cuadro, atribuible con bastantes posibilidades a Goya, ha sido presentado a los medios informativos en Huesca. Perteneció a una época en la que la producción del pintor es mínima, por lo que la obra llenará un hueco documental en la vida del pintor.

de su lugar de exposición, permaneció almacenado.

Los técnicos Lourdes Ascaso y Ricardo Ramón estudiaron la veracidad de la firma que aparece en el cuadro con el apoyo de cartas manuscritas del propio Francisco de Goya y del fondo documental del archivo provincial.

El escrito que figura en la parte inferior del cuadro reza así: «Don Antonio Veian y Monteagudo fue colegial en el Maior de San Vicente Mártir y Cathedralico de Visperas de Canono en esta Universidad de Huesca: Alcalde del Crimen y oidor de la Real Audiencia de Cataluña Regente de la de Asturias D. Supremo Consejo y Cámara de Castilla». La carta de

súplica que Antonio Veian mantiene en su mano derecha contiene la firma de «Franco Goya», esta firma es poco usual en el pintor que también la empleó en el retrato del marqués de Fuenlabrada. El cuadro presenta diez parches y alguna fisura como resultado de una restauración realizada anteriormente.

Según el técnico Ricardo Ramón se trata de uno de los pocos cuadros con apertura lateral que se conocen de Francisco de Goya y corresponde a una época en la que la producción del pintor es mínima, por lo que la obra llenará un hueco documental en la vida del mismo.

CINE

Carlos Saura inicia hoy el rodaje de la película «El Dorado»

Ochocientos millones de pesetas se invertirán en este ambicioso proyecto

Madrid/Cristina Gil

En el parque nacional del Tortuguero, en la costa atlántica de Costa Rica, Carlos Saura comienza hoy el rodaje de la película más ambiciosa e internacional que ha dirigido hasta ahora, «El Dorado». Sin embargo, será el día 19 cuando tendrá lugar el comienzo oficial del rodaje, en una ceremonia a la que asistirá el presidente de la República de Costa Rica y las máximas autoridades del país y la embajadora de España en ese país, en representación del ministro de Cultura.

Basada en la expedición del conquistador español Lope de Aguirre en busca del mítico territorio de El Dorado, esta nueva película de Saura cuenta con el presupuesto más alto que ha tenido nunca una película española, ochocientos millones de pesetas. Producida por Andrés Vicente Gómez, estará protagonizada por Omero Antonutti, Lambert Wilson, Eusebio Poncela y Paxti Bisquert, entre otros. La mexicana Gabriela Roel será la única mujer de la película, «doña Inés».

El parque nacional del Tortuguero fue elegido por Saura y por Andrés Vicente Gómez después de recorrer varios países del continente suramericano. Por fin recalaron en esta reserva selvática que cuenta con un canal natural que desemboca en el mar; varios poblados indios y españoles han sido levantados a lo largo de las márgenes del canal. Y en sus aguas se encuentra a flote un hermoso galeón español del siglo XVI, de más de treinta y seis metros de eslora, que ha sido construido en Costa Rica y cuyo coste ha sido de sesenta millones de pesetas. Junto al imponente barco navegarán otras cinco naos de la época, construidas también en tierras americanas.

Andrés Vicente Gómez, el productor de la película, opina que «se tienen más defensas en un proyecto grande que en un proyecto pe-



■ Una bailarina a quien le encanta el teatro.—Gabriela Roel dejó la danza, su primera vocación, por el teatro y ahora por el cine. Espera que «El Dorado» sea su gran oportunidad internacional.

queño». La casi totalidad de los ochocientos millones de pesetas que costará rodar «El Dorado» ha sido aportada por este productor. El Ministerio de Cultura tan sólo contribuye con cien millones de pesetas, aunque se habían solicitado doscientos millones. A esto se unen otros sesenta millones de la Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del V Centenario, que participa en el proyecto en ca-

lidad de socio. Hacía mucho tiempo que Carlos Saura quería llevar a la pantalla la aventura de Lope de Aguirre, uno de nuestros conquistadores menos comprendidos y único que se atrevió a plantar cara a Felipe II.

Una mexicana da vida a doña Inés

Para relatar su expedición en busca del mítico El Dorado, una

tie
de
bas
pe
Ca
tr
U
el
de
po
po
go
da
m
un
pu
sal
la.
hic
pu
gra
lo
de
era
C
Ma
qu
ell
po
po
a
co
Ch
se
y
añ
Est
le
tra
int
me
for
am
pro
y
re
le
c
par
su
otro

26 - ABRIL - 1989

Un cuadro de Goya, vendido por 48 millones de pesetas en una subasta

EFE, Madrid

El cuadro de Francisco de Goya, *Retrato del teniente general Antonio Valdés*, fue vendido anoche en 48 millones de pesetas en una subasta celebrada en Madrid por los representantes de Sothebys en España. La obra, que tenía un precio de salida de 30 millones, fue comprada por una entidad privada, cuyo nombre no fue facilitado. El cuadro, sin reentelar y con su bastidor de origen, que representa a quien fue consejero de Estado de Carlos IV y de su hijo, Fernando VII, ha sido fechado entre 1788 y 1789 y sus dimensiones son de 79,5 por 103,5 centímetros.

En la misma subasta fueron adquiridos un tríptico de Joos van de Cleve, por 44 millones de pesetas, y una adoración de los Reyes Magos, de Agostino Beltrano, por 26 millones. Todas las obras subastadas fueron declaradas "inexportables", para evitar su venta a marchantes extranjeros.



FRANCISCO ROJAS

o- mento Monet: "Mi mejor obra es
mi jardín".

on P. Este giro comenzó a pro-
r- ducirse tras unos comienzos de
arte *indigenista* y a su regreso de

- 3 438 (346) El duque de Trastámara.
 Sign. Goya, 1810. Lafond, op. cit. pág. 136.
 Madrid: Marquesa de Castrillo.
- x 439 (347) D. Mariano Luis de Urquijo. (1768-1817). Hacia 1790. Fig. hasta la rodilla, en pie. Lienzo. 1,28 de alto por 0,97 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 85.
 Madrid: Academia de la Historia.
- x 440 (348) El general Urrutia. (1739-1803). Sign. Goya al general Urrutia. Pintado en 1789. Lienzo. 2,00 de alto por 1,36 de ancho. Fot. Laurent. Fototipia Hauser y Menet. Fig. en Yriarte (sólo la cabeza). Loga, lám. 40. Calvert, lám. 48. Col. Osuna. Subasta 1896, núm. 77. Adquirido en 50,000 pesetas por el Estado.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 736. Fig. 130.
- Valdés, v. Barruso Valdés. Núms. 210 y 211.
- x 441 (349) D. José Vargas y Ponce. (Cádiz, 1760; Madrid, 1821). Director de la Real Academia de la Historia. Fig. hasta la rodilla, sentado. Sign. D. Josef de Vargas Por F^{co} de Goya año de 1805. Lienzo, 1,04 de alto por 0,82 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 103. Madrid: Real Academia de la Historia. Fig. 200.
- 442 (350) D. Manuel de Villafañó.
- 443 (351) El marqués de Villafranca, con su esposa y su hijo. ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA 60)
 1785-1798. Lienzo. Tamaño natural. Fig. en Yriarte, op. cit. pág. 133.
 Madrid: Duque de Medina Sidonia, Marqués de Villafranca.
NEW YORK: HISPANIC SOCIETY
- x 444 (352) La XII marquesa de Villafranca, pintando.
 (D.^a María Tomasa Palafox y Portocarrero, esposa del XII marqués de Villafranca). Lienzo. Fig. de cuerpo entero y tamaño natural. Sign. Goya 1804, y en la paleta: María Teresa Palafox. Yriarte, op. cit. pág. 133. Fot. Moreno. Fig. en Beruete, I, lám. 62.
 Madrid: Duque de Medina Sidonia, Marqués de Villafranca.
 Madrid: Marquesa Viuda de los Vélez, Condesa de Niebla. MUSEO DEL PRADO N°2448
 Fig. 162.
- x 445 (353) La marquesa viuda de Villafranca.
 (D.^a María Antonia Gonzaga y Carracciolo, viuda del X marqués de Villafranca). Lienzo. Figura de medio cuerpo, sentada. Entre 1797-1800. Fig. en Beruete, II, lám. 60.
 Madrid: Duque de Medina Sidonia, Marqués de Villafranca.
 Madrid: Marquesa Viuda de los Vélez, Condesa de Niebla. MUSEO DEL PRADO N°2447
 Fig. 169.
- x 446 (354) El arquitecto D. Juan de Villanueva.
 (1739-1811). Fig. de medio cuerpo, de uniforme, sentado a la mesa de trabajo. (Constructor del Prado). Hacia 1785-1800. Sign. Villanueva por Goya. Lienzo. 0,93 de alto por 0,68 de ancho. Fot. Moreno, Anderson. Fig. en La Ilustración Española, 1900, pág. 293. Calvert, lám. 76.
 Madrid: R. Academia de San Fernando.
- x 447 (355) D.^a Catalina Viola.
 Viñaza, op. cit. pág. 236.
VIERHAUTEN (HOLLANDA): VAN BEUNINGEN
- x 448 (356) El duque de Wellington, a caballo.
 1812. Lienzo. 2,74 de alto por 2,12 de ancho. Viñaza, op. cit. pág. 298, cita un estudio para el caballo. V. Beruete, I, pág. 126.
 Stratfieldsaye, Hampshire.
LONDRES: APSLEY HOUSE
- x 449 El duque de Wellington.
 1812. Busto, sin manos. National Loan Exhibition London, 1909-10, núm. 27. Madera. 0,596 de alto por 0,457 de ancho. Duke of Leeds (Regalo del duque de Wellington a la esposa del duque de Leeds).
LONDON: NATIONAL GALLERY
 ROBADO EN 1961

- X 450 (357) El duque de Wellington, con capa azul.
1812. Fig. de medio cuerpo y tamaño natural. Sign. Terror Gallorum. Lienzo. Fig. en Beruete, I, lám. 43.
Madrid: Col. D. Ricardo Alava.
Nueva York: Mrs. H. O. Havemeyer (?). Fig. 228.
- X 451 (358) D. Bernardo Yriarte.
Fig. hasta la rodilla, sentado. Sign. don Bernardo Yriarte Vice prot^r de la R^l Academia de las tres nobles Artes, retratado por Goya en testimonio de mutua estimación y afecto año de 1797. Lienzo. 1,68 de alto por 0,85 de ancho. Lafond, op. cit. pág. 140, núm. 233.
París: Col. Groul, después M. Knoedler & Co.
Nueva York: E. S. Harkness.
Fig. 126. METROPOLITAN MUSEUM
- X 451 a D. Bernardo Yriarte.
Busto con un libro en la mano. Lienzo. Madrid: D. José Lázaro.
MUSEO LAZARO GARDIANO
- 452 D. Antonio Adán de Yarza.
Fig. hasta la rodilla, en pie, sombrero en la izquierda. Sign. D. Antonio Adán de Yarza 1790-92. Beruete, I, núm. 119, y II, pág. 150.
Zubieta en Lequeitio: D. Mario A. de Yarza.
- 453 D.^a María Ramona, esposa del anterior.
Pareja del núm. 452. Sign. D.^a María Ramona de Barbachana. Beruete, I, núm. 12, y II, pág. 150.
Zubieta en Lequeitio: D. María de A. Yarza.
- X 454 (359) D. Martín Zapater y Clavería.
Sign. Mi amigo Zapater con el mayor trabajo te ha hecho este retrato Goya 1790. Lienzo. 0,78 de alto por 0,60 de ancho. Fig. A. L. Mayer. Beiträge zur Forschung (Jacques Rosenthal, Munich). Zaragoza: Zapater.
París: Durand-Ruel.
Filadelfia (Elkins Park): Col. Widener.
Fig. 72. ~~LUSANO: THYSSEN BORNE MITZA~~
- X 455 (360) D. Martín⁽¹⁾ Zapater y Clavería.
Sign. Goya a su Amigo Martín Zapater 1797. Busto oval. Lienzo. 0,80 de alto por 0,66 de ancho. Fig. A. L. Mayer Beiträge zur Forschung (Jacques Rosenthal, Munich). Zaragoza: Zapater.
París: Durand-Ruel.
Fig. 100. PHILADELPHIA: WIDENER
- X 456 (362) D.^a Antonia Zárate.
Hacia 1805-10. Busto con manto de armiño y pañoleta a la cabeza. Lienzo. 0,71 de alto por 0,58 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Zeitschr. f. bild K. 1900, pág. 229. Calvert, lám. 105. Beruete, I, lám. 38. Madrid: Duque de Medina Sidonia, Marqués de Villafranca.
París: Gimpel et Wildenstein.
Nueva York: Mrs. Howard B. George.
Fig. 184. LONDRES: KNOEDLER & CO.
- X 457 (361) D.^a Antonia Zárate.
Entre 1810-1815. Fig. hasta la rodilla, sentada. Seguramente posterior al núm. 456. Lienzo. 1,05 de alto por 0,84 de ancho. Zapater. Apuntes, pág. 39. Fot. Moreno. Fig. Connoisseur, 1912, pág. 116, Loga, lám. 79. Madrid: D.^a Adelaida Gil y Zárate, viuda de Albacete.
Londres: M. Knoedler & Co.
Londres: Sir Otto Beit.
Fig. 235. BLESSINGTON: SIR ALFRED BEIT

(1) Erróneamente denominado D. Francisco en la figura 100 de las ilustraciones de esta obra.

C. RETRATOS DE PERSONAS DESCONOCIDAS

- 458 (364) Retrato de familia.
Estudio con tres figuras. Lienzo. 0,27 de alto por 0,20 de ancho.
Antes en París: Mr. Ivan Stchoukine.
- X 459 (365) Retrato de niño. ~~TOCANDO LA GUITARRA~~
Gazette des Beaux-Arts, XVI, 1864, pág. 210.
París: Col. Pereire.
MARQUES DE CHARLOY

20E-73



C. G.

C. G.

El doctor Armand Hammer, conocido coleccionista americano de obras de arte, ha hecho donación de este retrato de doña Antonia de Zárate, de Goya, que formaba parte de su colección particular, al museo del Ermitage, de Leningrado



os algo de Mini.

...moverse libre por el
...na de mantenerse

...en sus cinco mode-
...ngún otro coche le
...uventud, desenfadado,

...atro amplias plazas,
...na facilidad de apar-
...Algo que muy pocas

...tantos enamorados

de Mini en todas las edades y condi-
ciones sociales.

Más de 3.000.000 de usuarios de
Mini han sido conquistados ya en todo
el mundo.

Y por 87.400 ptas. (f. f.), ¿quién es
capaz de resistirse?

Si usted no es uno de tantos, es
uno de Mini.

Venga a por el suyo a su Conce-
sionario Leyland Authi.

- 460 Retrato de un niño.
1775-1780. Busto. V. núm. 477a y 490.
Lienzo. 0,44 de alto por 0,34 de ancho.
Munich: Galerie Heinemann.
Winterthur: Georg Reinhart.
Fig. 47.
- 461 (366) Retrato de un niño de siete años.
Bordeaux-Candéran: Mme. de Lacy.
- 461 a Retrato de un niño.
Entre 1784-88. Fig. de medio cuerpo, sosteniendo una partitura musical con ambas manos. Lienzo.
Bilbao: D. Luis de Bayo.
- 462 (367) Retrato de un niño con uniforme de húsar.
Sign. Victoriano Her.... F. Goya año 1806 fecit. Lienzo. 1,25 por 0,93.
Fig. en el Catál. de venta de Lepke, Berlín 1900, núm. 1238.
Sevilla: Col. Cepero.
Antes en Cassel: Herr Kleinschmidt.
- 463 Retrato de un niño, con uniforme: fondo de paisaje.
Hacia 1785? Autenticidad no totalmente asegurada. Lienzo. Fig. en Calvert, lám. 2. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA 31)*
París: M. O'rossen.
DIARRITZ: STANISLAS O'ROSSEN
- 464 Retrato de un niño.
Sentado en un cojín, con un perrillo.
Hacia 1785-87. Lienzo. 0,91 de alto por 0,705 de ancho. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA 57)*
Madrid: Duque de Villahermosa.
Munich: Moderne Galerie Thannhauser.
Fig. 38. *NEW YORK: FRENCH & CO.*
- 465 (368) Retrato de un joven.
Lienzo. 0,75 de alto por 0,49 de ancho.
Lafond, op. cit. pág. 130, núms. 136 y 252.
Fig. Col. Pacully.
París: Mr. Emil Pacully (vendido en 1903).
- *466 (369) Fig. hasta la rodilla de un caballero de la Orden de Calatrava.
Lienzo. Tamaño natural.
Madrid: D. Luis de Navas.
- (467) Retrato de un ministro (?).
1782-1790. Fig. hasta la rodilla, tamaño natural, en pie, con una carta en la mano derecha y la insignia de la Orden de Carlos III en el frac. Lienzo. 1,24 de alto por 0,93 de ancho. Quizá más bien obra de Francisco Bayeu.
Munich: Galería Heinemann.
Fig. 46. *VENDIDO EN LA GALERIA CARAVATTI DE ROMA EN 2-XII-59 (GOTTA 4)*
- *468 (370) Retrato de un general francés.
Lienzo. 0,18 de alto por 0,14 de ancho.
París: Subasta Camille Rogier, 1896.
- 468 a Retrato de un oficial de marina (?).
Busto, obra de la última época. Fig. Onze Kunst, sept. 1915.
Heemstede: Ihr. A. van der Poll.
- *469 (371) Retrato de un actor.
Lienzo. 0,38 de alto por 0,30 de ancho.
Viñaza, op. cit. pág. 259, núm. CVII.
Madrid: Antes Carderera. *LA OTRA CARRETERA DEL MADRID QUE SE ABOLIA (ARCHIVO 20/178)*
- X 470 Retrato de un fraile franciscano.
Hacia 1815. Busto. Lienzo. 0,82 de alto por 0,68 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 157. Catál. ilustrado del Kaiser-Friedrich Museum de Berlín (Bard).
Berlín: Kaiser-Friedrich-Museum, núm. 1619 B. *DESTRUIDO EN EL INCENDIO DEL MUSEO EL 5 DE MAYO DE 1945*
- X 471 Retrato de un hombre desconocido, de uniforme, *EL GENERAL SPOZ Y MINA*
Sign. Auctibus Reipublicae expulsus. Pintado por Goya 1815. Fot. Moreno.
Fig. en Beruete, I, pág. 138.
Viena: O. Miethke.
Karlsbad: Dr. Meyer.
Madrid: D. Enrique O'Shea.
Fig. 236.
- 472 Un torero. *VENTA: COL. MIETCKE*
1771-1780. Busto con sombrero de amplias alas. Fot. Moreno. Fig. A. L. Mayer. Monatsh. für Kunstwissenschaft, 1914, lám. 82. Fig. 1.
Madrid: Marqués de Santillana.
- 472 a Busto de un torero.
Entre 1790-97 o acaso más bien una réplica auténtica y posterior de un cuadro

- desaparecido, del último decenio del siglo XVIII? Lienzo. 0,37 de alto por 0,43 de ancho. Posiblemente de la herencia de Goya.
Madrid: Marqués de Villahoya, después herederos de M. Laffitte.
Munich: J. Böhrer.
Fig. 104.
- 473 Un torero.
Hacia 1795-1800. Busto. Lienzo. 0,20 $\frac{1}{2}$ de alto por 0,16 $\frac{1}{2}$ de ancho.
Londres: M. Knoedler & Co.
Nueva York: Mrs. A. Stern.
Fig. 40.
- (474) Retrato de un escultor.
1778-1785. Busto con sombrero de amplias alas. Lienzo. 0,76 de alto por 0,64 de ancho.
Montreal: Herederos de Sir William van Horne. MUSEUM OF FINE ARTS
Fig. 49. CONSERVADO ANDRINUS
- 475 Busto masculino con peluca.
Sign. Goya 1775 (?). Lienzo. 0,55 de alto por 0,45 de ancho. Fig. en A. L. Mayer, Monatsh. f. Kunstwiss. 1914, lám. 82, fig. 2.
Roma: Mercado artístico.
Nueva York: Mrs. Havemeyer.
- 475 a Busto masculino.
Entre 1796-99. Lienzo. 0,68 de alto por 0,56 de ancho.
Winterthur: Oskar Reinhart.
- 476 Retrato de un hombre con casaca amarilla y un perro.
Entre 1820-25. Fig. de medio cuerpo, sentado, con una carta en la mano izquierda. Sin terminar. Lienzo. 0,85 de alto por 0,62 de ancho.
Munich: J. Böhrer.
Berlín: Propiedad particular.
Fig. 300.
- X476 a Retrato de hombre (marqués del Castelfort?)
Hacia 1805. Lienzo. 0,97 de alto por 0,73 de ancho.
Montreal: Herederos de Sir William van Horne. MUSEUM OF FINE ARTS
Fig. 170.
- *477 (373) Retrato de hombre, llamado el Carbonero.
Lienzo. 0,45 de alto por 0,32 de ancho.
Biarritz: Mr. Cherfils.
- (477 a) Retrato de hombre.
Fig. de medio cuerpo, con peluca. A la izquierda una mesa de escritorio. Autenticidad no totalmente asegurada; probablemente se trata de una obra de Zac. Velázquez. Fig. en Beruete, I, lám. 5.
Boston: Museo.
Fig. 302.
- *478 (374) Retrato de un hombre vestido de negro.
Lienzo. 0,66 de alto por 0,54 de ancho.
Anteriormente en la Col. del Infante D. Sebastián.
- *479 (375) Retrato de hombre con casaca color castaño.
Lienzo. 0,56 de alto por 0,38 de ancho.
Bilbao: D. Enrique Salazar.
- 479 a Busto de hombre, de uniforme. (Caballero de Malta?).
Entre 1787-92. Lienzo. Fot. Arxiu Mas.
Barcelona: Sr. Bertendona.
Fig. 48.
- *480 (376) Hombre con bigote.
Fig. de cuerpo entero y tamaño natural.
Lafond, pág. 141, núm. 247.
Antes en Sevilla: Colección Cepero.
- *481 (377) Retrato de un desconocido.
Lienzo. 0,94 de alto por 0,78 de ancho.
D. Plácido Zuloaga. ~~ESAR~~
Antes en París: Mr. Yvan Stchoukine.
- 482 (378) Retrato de hombre.
Fot. Braun.
Antes Col. Candamo, París.
- *483 (379) Retrato de hombre.
Valencia: D. José Torán.
- *484 (380) Retrato de un desconocido.
Lienzo. 1,16 de alto por 1,00 de ancho.
París: Mr. Haro.
- X485 (381) Retrato de un anciano.
Obra de la última época. Estudio del mo-

EL PAÍS
20 - MAY - 92

Un cuadro de Goya, vendido en Madrid por 210 millones

EFE, Madrid

El cuadro de Francisco de Goya *Retrato de Juan López de Robredo, bordador del Rey*, fue vendido ayer en Madrid por 210 millones de pesetas, durante una subasta realizada por la firma Edmund Peel. El retrato, de la época de mayor apogeo del pintor como retratista, era una de las obras de Goya que todavía permanecía en manos privadas y salió a subasta con un precio inicial de 140 millones de pesetas.

En la misma subasta se vendió un Juan de Arellano (*Canastilla de flores sobre un plinto de piedra*) por 110 millones; un Luis Meléndez (*Naturaleza muerta con sandías, barrilete y cajas de dulces*) por 70, y un Greco (*Entierro de Cristo*) por 50 millones. El cuadro *Encuentro místico de fray Luis de Granada con Juan Crisóstomo*, de Zurbarán, fue retirado de la subasta al no ser cubierto el precio de salida, cifrado en 20 millones de pesetas.

Malditos

Cullberg Ballet

Bernarda: Mats Ek / J. S. Bach, Eduardo Tárrega y collage musical.
Carmen: Ek / George Bizet (suite de Rodion Schedrin). Dansens Hus, Estocolmo. Del 15 al 17 de mayo.

ROGER SALAS

El estreno mundial de *Carmen* trajo al relajado ambiente de Estocolmo un calor solar des acostumbrado. A la entrada de la Casa de la Danza, un teatro ejemplar con el único museo del mundo dedicado en exclusiva a la especialidad y ese día lleno hasta la bandera, unas chicas de mantoncillo y volantes repartían claveles rojos y puros de chocolate con medida de gran habano. Allí el flamenco arrasa, y todo lo que suene a hispano atrae y es recibido como una fiesta.

El complemento al estreno fue *Bernarda* (1978), que ya es un clásico contemporáneo. Ek parte de Lorca, pero va lejos.

- delo. Lienzo. 0,42 de alto por 0,31 de ancho.
 Antes en la Col. del Infante D. Sebastián. *LIENZO DE DON ALFONSO DE BORBÓN (1928)*
 Fig. 265. *LONDON: BARNES & CO.*
- 2 486 (382) Retrato de un anciano barbilampiño (?) (Don José Duaso y Latre).
 Sign. F^{co} Goya. Lienzo. 0,59 de alto por 0,49 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert.
 Madrid: D. José Lázaro Galdeano.
- 487 (383) Retrato de una niña de cinco años.
 Lienzo, oval. 0,45 de alto por 0,38 de ancho.
 Bordeaux-Candéran: Mme. de Lacy.
- *487 a (386) Retrato de una muchacha.
 Lienzo. 1,17 de alto por 0,84 de ancho.
 Lafond, op. cit. pág. 142, núm. 259.
 París: Propiedad particular. *GROULT, VENDIDO*
- *488 (387) Muchacha.
 Lienzo. 0,73 de alto por 0,57 de ancho.
 Madrid: Duque de Valencia.
- *489 (388) Retrato de una muchacha vestida de blanco.
 Lienzo. 0,21 de alto por 0,16 de ancho.
 Madrid: D. Patricio Lozano.
- (490) (389) Busto de una muchacha, con bucles.
 Sign. F. Goya. A pesar de la signatura, es muy probable que no se trate de un Goya, sino de una obra de Zacarías Velázquez. Lienzo. 0,46 de alto por 0,32 de ancho. Fot. Alexandre. Fig. en Beruete, I, lám. 7.
 Bruselas: Mr. Gauchez.
 Bruselas: Museo de Pintura moderna, núm. 172. (Adquirido en 1887).
- 491 Retrato de una princesa (Princesa María Antonia, primera esposa de Fernando VII).
 Hacia 1800. Fig. de medio cuerpo, en pie, con aderezo de plumas, y con la Orden de Carlos III, a manera de cinturón. Fig. en Calvert, lám. 152. Fot. Moreno.
 Antes en Madrid: D. Rafael García Palencia.
 Fig. 133.
- 491 a Retrato de una princesa.
 Estudio para la cabeza del núm. 491.
 Lienzo.
 Propiedad rusa?
- 492 Joven con abanico.
 Entre 1797-1803. Fig. casi hasta la rodilla. Lienzo.
 Bilbao: D. Luis de Bayó.
- X 493 (390) Señora con mantilla blanca.
 Fig. hasta la rodilla. Lienzo. 1,00 de alto por 0,60 de ancho. Fot. Laurent.
 Sevilla: Palacio de Santelmo.
 Comtesse de Paris. *TUE DE QUERAS BEL*
- 494 (392) Muchacha joven, en un jardín.
 Lienzo. 1,46 de alto por 0,96 de ancho.
 Lafond, op. cit. pág. 142, núm. 262.
 París: M. C. G.
- 495 (393) Muchacha joven, en pie.
 Gazette des Beaux-Arts, 1864, XVI, pág. 210.
 Col. Pereire.
- 496 (394) Muchacha joven, con una carta.
 París, 1900, subasta Ricardo Heredia.
- (497) (396) Señora joven, con manto de armiño y la guitarra a un lado (la pretendida amante de Goya).
 1799. Fig. de cuerpo entero y tamaño natural, sentada. Lienzo. 1,08 de alto por 0,75 de ancho. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA, 76)*
 Subasta Edwards.
 París: Mr. Pommereul.
 Nueva York: Mrs. H. O. Havemeyer.
SARASOTA, FLORIDA: RINGLING MUSEUM
- (498) (397) La dama de la rosa.
 (Presunto retrato de Carlota Corday).
 Tamaño natural, sentada. Fig. hasta la rodilla. Lienzo. Grabado por E. Hedouin.
 Fig. en Gazette des Beaux-Arts, 1873, I, pág. 534; 1885, I, pág. 497; 1887, pág. 243. *ATRIBUIDO A ESTEVE (SORIA, 82)*
 Yriarte, Lefort, Lafond.
PARIS: MADAME THIERRY

- Vista Alegre: Patriarca de las Indias.
Baronesa Nathanael de Rothschild.
París: Baronesa Leonino.
- X499 Dama joven, con pañoleta y chal amarillo. *DOÑA FRANCISCA SABASA*
Hacia 1805-10. Busto. Lienzo. V. Beruete, pág. 105.
Madrid: Propiedad particular.
Berlín: Dr. James Simon.
Berlín: Herr Pahlen.
Berlín: Herr Sklarz.
Figs. 175 y 178.
WASHINGTON: NATIONAL GALLERY
- X500 Muchacha joven, en cierto modo vestida a usanza gitana, con grandes pendientes.
Busto. Autenticidad de la obra, algo dudosa; probablemente de Asensio Juliá. Considerada por Beruete como obra de la última época. Lienzo. 0,69 de alto por 0,49 de ancho. Fig. en Catál. de la subasta Rouart. París, 9, XII, 1912. Fig. 39.
París: Col. Rouart.
Londres: Sir Hugh Lane.
Dublín: National Gallery of Ireland. Fig. 293.
- 501 Retrato de una señora, con una rosa en la mano derecha.
Hacia 1800. Fig. hasta la rodilla, tamaño natural, en traje blanco Directorio, en pie, con la mano izquierda en el pecho. Lienzo. 1,05 de alto por 0,84 de ancho.
Munich: Galería Heinemann. Fig. 298.
- X502 (398) La librera de la calle de Carretas. *LA VIUDA DE CORREDI?*
1800-1805. Fig. hasta la rodilla, en pie, con mantilla blanca. Sign. Goya. Lienzo. 1,05 de alto por 0,75 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Lafond, Calvert, lám. 58, Beruete, I, lám. 22 (este autor sitúa dicha producción hacia el final del último decenio del siglo XVIII).
Col. D. Benito Garriga.
Subasta Debrousse, París, 1900, núm. 45.
Nueva York: Mrs. Havemeyer.
- X502a Retrato de mujer (la marquesa de Castelfort?).
Hacia 1805. Fig. casi hasta la rodilla. Lienzo. Pareja del núm. 476 a.
Montreal: Herederos de Sir William van Horne. *MUSEUM OF FINE ARTS*
Fig. 183.
- X503 (399) Retrato de una señora con una guirnalda de flores en el cabello (duquesa de Abrantes?).
Hacia 1805. Busto. Estudio. Lienzo. 0,75 de alto por 0,52 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 140.
Madrid: D. Joaquín Gutiérrez Martín.
NEW YORK: WILDENSTEIN & CO
- 504 (400) Busto de una dama con el cabello empolvado (no se trata de la duquesa de Alba).
Lienzo. 0,55 de alto por 0,40 de ancho.
París: Mr. Bamberger.
- X505 (401) Señora sentada, vestida de gris, con guantes largos. *Y UN ABANICO*
1800-1805. Fig. hasta la rodilla. Lienzo. 1,08 de alto por 0,84 de ancho. Fot. Braun. Fig. en Lafond, Calvert, lám. 138.
Col. Salamanca, 1867.
Amberes: Kums, 1898.
París: Louvre.
Fig. 174.
- 506 Retrato de anciana.
1787-1790. Fig. hasta la rodilla, sentada.
Berlín: James Simon.
La Haya: Bachstitz Gallery.
Viena: Propiedad particular.
Fig. 73.
- 507 Retrato de señora, con rizos.
Después de 1800. Fig. de medio cuerpo hacia la derecha, sentada. Lienzo. 0,73 de alto por 0,60 de ancho.
Budapest: Col. M. v. Nemes.
Munich: Galerie Heinemann.
Fig. 201.
- 508 (403) Retrato de anciana, con vestido rosa.
Lienzo. 0,49 de alto por 0,37 de ancho.
Madrid: Marqués de la Vega Inclán.

509 (404) Señora sentada, con un per-
rillo.

Lienzo. 0,80 de alto por 0,57 de ancho.
París: Subasta Cepero, 1868.

510 Busto de mujer.

1798-1803. Lienzo. Fot. Moreno.
Madrid: Marquesa de Valdeolmos.

X511 Retrato de mujer *(LA CONDESA DE GONDOMAR)*

Fig. de medio cuerpo. V. Beruete, I,
núm. 118.

Madrid: Condesa de Gondomar.

(512) Retrato de mujer. *ATRIBUIDO A ESTEVEZ*

Hacia 1817. Fondo obscuro y cortina *(SORIA 159)*
verde. Fig. hasta la rodilla, en pie.
(Sign. F. Goya 1817, apócrifa). Lienzo.
1,05 de alto por 0,84 de ancho. V. Be-
ruete, I, pág. 184, núm. 197.

Madrid: Condesa de Gomar. *ECHEZ ACEBO*
Fig. 233.

X*513 (405) Busto de señora. *CON MANTILLA NEGRA*

Lienzo. 0,75 de alto por 0,52 de ancho.
Lafond, op. cit. pág. 143, núm. 266.

Madrid: D. Joaquín Gutiérrez Martín.

514 (406) Busto de señora, con mantilla
negra y guantes amarillos.

Sentada, más bien fig. hasta la rodilla.
Después de 1800. Madera. 0,13 de alto
por 0,10 de ancho. Fig. en Calvert,
 lám. 164?

París: Subasta Wilson, 1881.

Londres: Th. Agnew and Sons.

Lucerna: The Fine Arts Company.

Nueva York: Propiedad particular.

515 Busto de señora, con tocado de
plumas y flores.

1800-1805. Cabeza estudio para un re-
trato. Lienzo. Fot. Moreno. Fig. en
Calvert, lám. 132.

Madrid: Conde de Peñalver.

516 (407) Busto de señora de edad in-
termedia.

Hacia 1815. Lienzo. Fig. en Loga,
 lám. 55.

Madrid: Señora viuda de Bauer.

X517 Retrato de mujer joven, sonriente. *VESTIDA DE BLANCO*

Hacia 1795. Busto, con vestido blanco,
marco oval. Lienzo. 0,70 de alto por
0,505 de ancho.

Berlín: Mercado artístico, 1921.

Fig. 105. *PARIS: COL. PARTICULAR*

X518 Cabeza de mujer.

1790-1795. Estudio de retrato. Lienzo.
Fot. Moreno. *(DAMAZO DE ALBA)*

Madrid: Conde de las Almenas.

NEW YORK: WILDENSTEIN & CO.

519 (408) Retrato de señora.

Miniatura. 0,055 de alto por 0,040 de
ancho.

París: Mr. A. Beurdeley.

519a Busto de mujer, con flores en el
cabello.

Miniatura. Sign. Goya 1817.

Madrid: Marqués de Casa Torres.

X520 (410) Anciana con mantilla negra.

Ultima época. Lienzo. 1,12 de alto por
0,78 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en
Lafond, Connoisseur, 1902, pág. 29.
Calvert, lám. 136.

Madrid: Col. Beruete.

París: Mr. Dannat.

Dublin: National-Gallery of Ireland.

521 (411) Señora sentada en un canapé.

Fig. de medio cuerpo. Lienzo. 1,02 de
alto por 0,96 de ancho. Lafond, op. cit.
pág. 142, núm. 263. Ident. con fig. en
Calvert, lám. 130 (?) Fig. hasta la rodilla.
Subasta Paul de Saint Victor, 1882.

París: Propiedad particular.

522 (412) Mujer en el lecho de muerte.

Madera. 0,27 de alto por 0,41 de ancho.

París: Mr. Ivan Stchoukine.

X523 (413) Monja.

Busto. Ultima época. Lienzo. 0,40 de
alto por 0,32 de ancho. Antes en pose-
sión del Infante D. Sebastián, poste-
riormente en el mercado artístico de
Madrid. *D. ALFONSO DE BORBON y BORBON*

Nº 72 de la Exposición de 1922

VI. CUADROS DE COSTUMBRES

A. TEMAS RELIGIOSOS

- *524 (414) Función religiosa en la Seo de Zaragoza.
Lienzo. 0,92 de alto por 1,20 de ancho.
Bordeaux-Candéran: Mme. de Lacy.
- X*525 (415) Función religiosa en una iglesia.
Lienzo. 0,50 de alto por 0,40 de ancho.
París: Antes Col. Aroza.
- X526 (416) Fraile predicando delante de unas ancianas.
Obra de la última época. Estudio sepia para las mujeres de la Biblioteca Nacional de Madrid. Madera. 0,31 de alto por 0,20 de ancho. Fot. Hanfstaengl.
Madrid: Herederos de Laffitte.
Munich: Pinacoteca antigua, núm. 8615. Fig. 263.
- 527 La Administración de los Sacramentos.
Londres: Th. Agnew, 1919.
- 528 El desposorio.
Fot. Moreno. *la copia de la obra?*
Madrid.
- X529 (417) La misa de parida.
Antes Col. de D. Federico de Madrazo.
PRESENT: MUSEO
- 530 (418) La misa de parida.
Hacia 1800 (?), acaso después. Lienzo. 0,32 de alto por 0,42 de ancho. Fot. Moreno.
Madrid: Marqués de la Torrecilla.
- (531) (419) La misa de parida. *ATRIBUIDO A E. LYCAS*
Lienzo. 0,30 de alto por 0,40 de ancho.
Madrid: Conde de Esteban Collantes.
- X531a (420) Bautismo de un niño. *MUSEO: ACADEMIA DE SAN CARLOS*
1815-1819. Lienzo. 0,49 de alto por 0,61 de ancho. Araujo Sánchez, op. cit. pág. 101, núm. 99.
Cassel: Col. Kleinschmidt.
Berlín: Subasta Lepke, 1900, núm. 1238.
- X*532 (421) La Extrema Unción.
Lienzo. 0,80 de alto por 0,84 de ancho.
Bordeaux-Candéran: Mme. de Lacy.
- X533 (422) El exorcizado.
Lienzo. 0,48 de alto por 0,60 de ancho.
Adquirido por D. Román de la Huerta, en 1866, en 300 escudos.
Madrid: Museo del Prado, núm. 747.
- X534 (424) Procesión de flagelantes.
Después de 1794. Madera. 0,45 de alto por 0,73 de ancho. Fot. Laurent, Moreno. Fig. en Yriarte, Lefort, Lafond, Loga, lám. 33.
Madrid: Academia de San Fernando. Fig. 116.
- X534a Procesión de flagelantes.
1800-1810 (?). Diríjese a una puerta de la ciudad (?). Lienzo (?). Fot. Moreno.
Madrid: D. José Lázaro.
Fig. 214. *MUSEO LAZARO BALDIANO*
- X535 (425) Procesión de pueblo.
Lienzo. 1,60 de alto por 1,39 de ancho.
Fot. Laurent, H. 63, 64.
Alameda: Catálogo de subasta, núm. 68.
Madrid: Conde de Romanones.
Fig. 59. *CONDE DE YEBES*
- X*536 (426) Procesión en Valencia.
Hacia 1815. Lienzo. 1,02 de alto por 1,25 de ancho. Expuesto Londres, Exhibition of Spanish paintings, 1920-21. Núm. 129 a. Fig. Catál. de esta expos., pág. 46, y Museum, VI, 1920, pág. 260.
París: Venta Salamanca, 1877, núm. 179.
Londres: Mr. Hauzeur.
ZURICH: COL. RUIHLE
- X537 (427) Procesión.
Hacia 1815-20. Lienzo. 0,49 de alto por 0,60 de ancho. Fot. Moreno. Fig. Zeitschr. f. bild. K., 1900, pág. 231.
Madrid: Conde de Caudilla.
Munich: Galería Heinemann.
Milán: Raccolta Feltrinelli.
Fig. 268.
- X538 Procesión interrumpida por la lluvia.
Hacia 1815-18 (?). Lienzo. 0,98 por 1,26, aproxim. V. Beruete, II, pág. 97.
Buenos Aires: Jockey-Club.

538 a (423) Exorcismo de un endemoniado.

1815-1819. V. núm. 531 a. Lienzo. 0,52 de alto por 0,62 de ancho. Fot. Laurent. Fig. Oertel. pág. 152, fig. 132. Madrid: Propiedad particular. Berlín, 1903: Mercado Artístico.

X 539 (428) La visita del Fraile.

Hacia 1810-12. Lienzo. 0,58 de alto por 0,33 de ancho. Fot. Moreno. Madrid: Marqués de la Romana. Fig. 208.

*540 (429) Fraile y mujer.

Lienzo. 0,37 de alto por 0,37 de ancho. Lafond, op. cit. pág. 106, núm. 30. Madrid: D. José de la Bastida.

541 Fraile con crucifijo.

Posterior a 1815. Fig. de medio cuerpo. Fot. Moreno. *S. SEBASTIÁN DE SENA ?* Madrid: Marqués de la Torrecilla.

542 Dos cabezas de fraile.

1824-25. Miniatura. Fig. en el Catál. de subasta, núm. 306. (Gutekunst-Stuttgart, 1899.)

Antes en Cassel: Col. Habich.

B. JUDICIALES

X 543 (431) El tribunal de la Inquisición.

Después de 1794. Madera. 0,45 de alto por 0,73 de ancho. Fot. Laurent, Moreno. Fig. en Yriarte, Lafond, Loga, lám. 34. Madrid: Real Academia de San Fernando. Fig. 146.

X 544 (433) Interior de una prisión.

Posterior a 1794. Hojalata. 0,40 de alto por 0,30 de ancho. Fig. en Beruete, II, lám. 36. Barnard Castle: Bowes Museum.

X 545 (434) Interior de una prisión: mujeres con una luz.

1812-15. Pertenece a la serie de los núms. 603-607 (569). Lienzo. 0,42 de alto por 0,32 de ancho. Fot. Moreno. Madrid: Marqués de la Romana.

X 546 (435) Mujer en el patíbulo (ejecución de brujas?).

Obra de la última época. Madera. 0,32 de alto por 0,20 de ancho. Madrid: Herederos de M. Laffitte. Munich: Pinacoteca antigua, núm. 8616. Fig. 271.

C. ASUNTOS DE BRUJAS Y ENCANTAMIENTOS

*547 (437) El agarrotado.

Lienzo citado por Loga. Eibar: D. Flaviano Zuloaga.

X 547 a Reo en capilla.

0,52 de alto por 0,41 de ancho. Col. Louis Philippe. Catál. núm. 98.

X 548 (438) Aquelarre de brujas. El diablo, en figura de macho cabrío, sentado en medio de las brujas.

Pagado en 29 de junio de 1798. Lienzo. 0,43 de alto por 0,30 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Loga, lám. 38. Calvert, lám. 256.

Antes en la Alameda: Catál. Osuna, núm. 84.

X 549 (439) Conciliábulo de brujas.

MADRID: MUSEO LAZARO GARDIANO
Pagado en 29 de junio de 1798. Lienzo. 0,43 de alto por 0,30 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Lafond, Loga, lám. 38. Alameda: Catál. del Duque de Osuna, núm. 85. Madrid: Señora viuda de Bauer. Fig. 139.

X 550 (441) El monte de las brujas. Brujas por el aire; en tierra, un hombre con un velo a la cabeza.

Pagado en 29 de junio de 1798. Lienzo.

- 0,41 de alto por 0,30 de ancho. Identificado erróneamente por Loga con el núm. 86 del Catál. de Osuna. Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 257. Antes en la Alameda: Catál. Osuna, núm. 83. Fig. 140. MADRID: MUSEO LAZARO GARDIANO
- X551 Escena fantástica con un grupo de personas en lo alto de una roca; seres que vuelan por el aire; en la parte inferior se encuentra una multitud abigarrada. Hacia 1815-18. 0,80 de alto por 1,00 de ancho. Reproducido en Archiv. für Kunstgeschichte (E. A. Seemann). Nueva York: Mrs. H. O. Havemeyer. Fig. 254. METROPOLITAN MUSEUM OF ART
- X552 (440) El fallido conjuro de los demonios. Pagado en 29 de junio de 1798. Mujer arrodillada, en camisa, rodeada de fantasmas. Lienzo. 0,42 de alto por 0,30 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Lafond, Calvert, lám. 255. Antes en la Alameda: Catál. de la subasta Osuna, núm. 86.
- X553 (442) La caverna encantada. (La hoguera?) Hacia 1810-12 (?). Lienzo. 0,33 de alto por 0,47 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 203. Madrid: Conde de Villagonzalo.
- X554 (443) La caverna encantada. (La hoguera?) Entre 1810-12. Hojalata. 0,32 de alto por 0,43 de ancho. Madrid: D. Cristóbal Ferriz. Madrid: Museo del Prado, núm. 740 j. (Legado en 1912 al Museo del Prado.)
- X555 (444) El sacrificio. Entre 1810-12. Lienzo. 0,33 de alto por 0,47 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 228. Madrid: Conde de Villagonzalo. Fig. 215.
- X556 El sacrificio (escenas propiciatorias). Hojalata. 0,29 de alto por 0,41 de ancho. Madrid: D. Cristóbal Ferriz. Madrid: Museo del Prado, núm. 740 i. (Legado en 1912 al Museo del Prado.)
- X557 (445) Fantasma. Pagado en 29 de junio de 1798. Ilustración para la obra de Antonio de Zamora «El hechizado por fuerza». Lienzo. 0,41 de alto por 0,29 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Yriarte. Beruete, II, lám. 39. Alameda: Catál. Osuna, núm. 88. Londres: National-Gallery, núm. 1472, Fig. 142.
- 558 (446) El convidado de piedra (don Juan). Pagado en 29 de junio de 1798. Lienzo. 0,43 de alto por 0,30 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 258. Alameda: Catál. Osuna, núm. 87.
- X559 (447) Composiciones fantásticas. (V. también núms. 17 y 68). Pinturas de la Quinta de Goya. Yriarte, op. cit. pág. 91. El arte en España, VII, 1868, pág. 265. Portfolio, 1879. Loga, págs. 129 y siguientes. Calvert, págs. 219 y ss. Fot. Laurent, Anderson. Fig. en Yriarte, Loga, láms. 68-69. Beruete, II, láms. 47-49. Madrid: Museo del Prado, núms. 754-767. a) 754. Manola; 1,47 de alto por 1,32 de ancho. b) 755. La peregrinación a la fuente milagrosa de San Isidro; 1,23 de alto por 2,66 de ancho. c) 756. Visión fantástica; 1,23 de alto por 2,66 de ancho. d) 757. Las Parcas; 1,23 de alto por 2,66 de ancho. e) 758. Dos hombres riñendo a garrotazos; 1,23 de alto por 2,66 de ancho. f) 759. Dos frailes viejos (?), uno de ellos apoyándose sobre un bastón; 1,44 de alto por 0,66 de ancho. g) 760. Visión de la romería de San Isidro; 1,40 de alto por 4,38 de ancho. h) 761. Aquelarre de brujas; 1,40 de alto por 4,38 de ancho. i) 762. Dos ancianas comiendo sopa. 0,53 de alto por 0,85 de ancho. j) 763. Saturno;

El Gobierno japonés comprará un cuadro de Goya

Es propiedad de un conde italiano y ha sido valorado en más de 30 millones de pesetas

TOKIO, 12. (Efe.)—El cuadro de Francisco de Goya "Grupo de cabezas" va a ser adquirido por el Gobierno japonés, para lo que se ha aprobado un crédito de 140 millones de yens (30.428.000 pesetas).

Este es el mayor importe que el Gobierno de Japón ha dedicado hasta ahora para la compra de un cuadro de un pintor de Occidente. Anteriormente adquirió un lienzo de Camille Corot por 57.100.000 yens (12.376.000 pesetas).

El cuadro de Goya pertenece ahora al conde italiano Contini Bonacossi, de Florencia, y en tiempos perteneció al rey Luis Felipe de Francia.

REBAJA
NO

Sotheby's Madrid subastará un Goya

LA sala Sotheby's de Madrid pondrá en venta mediante subasta en su sesión de invierno el cuadro «Vuelo de brujas», de Francisco de Goya, que ya se catalogó para la subasta de junio, pero fue retirado en espera de que entrara en vigor la nueva ley del Patrimonio Artístico por sus propietarios, la familia Sota, de Bilbao.

Este cuadro le fue incautado a dicha familia por su filiación nacionalista al concluir la guerra civil y durante muchos años estuvo en el despacho del ministro de la Gobernación. Le fue devuelto a la familia Sota en 1979.



«Vuelo de brujas», de Goya

Por otra parte, comienza a animarse el mercado de subasta madrileño tras la pausa veraniega. Las casas madrileñas más importantes están preparando los catálogos de las primeras sesiones que se iniciarán, las primeras, a comienzos del mes que viene.

Los días 1, 2 y 3 de octubre abre Ansoarena con tres sesiones; pocos días más tarde celebrará sesión Fernando Durán. El día 10, en sesión única, celebra la apertura de curso Berkowitsch y el día 25 lo hará Durán.

La temporada no parece clara en este mercado, que inició el año con cierta brillantez y fue cayendo poco a poco a lo largo de la primavera y comienzo del verano.

Se espera que con la nueva ley del Patrimonio y algunas mejoras fiscales se anime el mercado del arte en todas sus expresiones.

El padre de la econometría mundial, como es conocido el profesor Klein, manifestó que España



Lawrence Klein, premio Nobel de Economía en 1980

había logrado buenos resultados en el control de la inflación, al igual que lo habían obtenido otros países europeos. «Por eso se puede decir —añadió— que España puede iniciar pronto una recuperación moderada.»

Sobre los próximos presupuestos del Estado, que inciden en el control de la inflación y en la reducción del déficit, Klein declaró que «esa era una política necesaria para poder competir». Una tasa de inflación por debajo del 10 por cien, añadió, es necesaria para poder iniciar políticas económicas de expansión, aunque estas políticas sean moderadas.

El profesor Klein señaló que resulta muy difícil poner de acuerdo a los distintos países en sus postulados económicos como pretende el proyecto Link, del que es director. El premio Nobel de Economía añadió que si esta coordinación existiese, los resultados serían mejores.

Según el profesor Klein, «las previsiones en el próximo año para la economía norteamericana son más favorables que las declaradas oficialmente, ya que las previsiones privadas son más fiables que las de la Administración Reagan. El crecimiento de la economía norteamericana puede estar entre el 2,5 y el 3 por cien, cifra equiparable a la media mundial».

El profesor Klein indicó que «el desempleo no es un problema exclusivo de la economía española, ya que España tiene una economía abierta».

La di

El comercio
ange sin p
exportació
bierto dro
gostas o p

Pero un
de pasar la
del Sur a lo
Europa es o
los aviones
ñias aéreas.

Hace un
guró el llan
en el que
taban la dr
Madrid, oca
lizando vue

Las auto
Estados Un
habían imp
1.370.000 d
Eastern Air
cubierto a
cocaina a
Boeing 70
lombia.

Fuentes
toms dije
vuelos dese
encontraro
cocaina o
habían sid
compartim
cionado de
avión.

Según la
consumido
de los Es
cocaina as
de dólares.

Tras la r
lines, un p
dijo que c
de dos me

Pero en
departame
que los dir
aérea pue
tienen qu
empresa h
interés y
que el avio
contrabanc

Un port
lines, Glen
respecto q
a cabo tod
pero otr
medios pa

La Easte
40 vuelos s
Unidos y O
de agosto,
descubrier
cocaina en
cedia de B

V. nuestro núm. 68. k) 764. Judith;
V. nuestro núm. 17. l) 765. Dos mujeres
riendo; 1,25 de alto por 0,66 de ancho.
m) 766. Grupo de hombres escuchan a
un lector; 1,26 de alto por 0,66 de ancho.
n) 767. Fragmento con una cabeza de pe-
rro; 1,34 de alto por 0,80 de ancho.
Figs. 244-253.

560 (585) Cuatro cabezas.

Al parecer estudios (o fragmentos de
estudios?) para las pinturas de la
Quinta. Lienzo. 1,12 de alto por 0,67 de
ancho. Fot. Laurent. Fig. en Calvert,
lám. 128.

Sevilla: Palacio de Santelmo.
Comtesse de Paris.

D. DIVERSIONES

X 561 (448) La merienda.
1776. Para la Fábrica de Tapices. Lien-
zo. 2,72 de alto por 2,95 de ancho.
Fot. Laurent.
Madrid: Museo del Prado, 768 (I).

561a (449) La merienda.
Estudio para el núm. 561. Lienzo. 0,42
de alto por 0,52 de ancho.
Madrid: Herederos de Mr. Laffitte.

X 562 (450) La merienda.
Estudio para el núm. 561. Lienzo. 0,46
de alto por 0,54 de ancho. Fot. More-
no. Fig. en Calvert, lám. 205.
Madrid: Marqués de la Torrecilla.

X 563 (451) Merienda campestre.
1790-99. Lienzo. 0,41 de alto por 0,26
de ancho. 1794-1800. Fot. Laurent.
Fig. en Yriarte.
Alameda: Catál. Osuna, núm. 78.
Londres: National-Gallery, núm. 1471.

*564 (452) Descanso después del al-
muerzo.
0,30 de alto por 0,40 de ancho. Yriarte,
op. cit. pág. 151.
Antes, marqués de Valori.

X 565 (453) Paseo.
Lienzo. 0,35 de alto por 0,27 de ancho.
Zaragoza: Sociedad de Amigos del País.

X 566 (454) Paseo. (El militar y la se-
ñora.)
1778. Cartón para la serie de tapices.
Lienzo. 2,59 de alto por 1,00 de ancho.
Fot. Laurent.
Madrid: Museo del Prado, núm. 781
(XIV).

— Conversación galante, v. número
306 a.

X 567 (455) El paseo en Andalucía. (La
maja y los embozados.)
1777. Cartón para la serie de tapices.
Lienzo. 2,75 de alto por 1,90 de ancho.
Fot. Laurent. Fig. en Loga, lám. 3.
Madrid: Museo del Prado núm. 771 (IV).

567 a Estudio para «El Paseo».
Lienzo.
París: Demotte.

X 568 (456) La gallina ciega.
1791. Cartón para la serie de tapices.
Lienzo. 2,69 de alto por 3,50 de ancho.
Fot. Laurent, Anderson, Hanfstaengl.
Fig. Yriarte, Loga, lám. 20.
Madrid: Museo del Prado, núm. 804
(XLIV).
Fig. 84.

X 569 (457) La gallina ciega.
Estudio para el núm. 568. Lienzo. 0,41
de alto por 0,43 de ancho. Fot. Laurent.
Antes en la Alameda: Catál. Osuna,
núm. 80.

X 570 (458) El pelele.
1791. Cartón para la serie de tapices.
Lienzo. 2,67 de alto por 1,60 de ancho.
Fot. Laurent, Moreno, Anderson, Hanfs-
taengl. Fig. en Loga, lám. 17.
Madrid: Museo del Prado, núm. 802
(XLII).
Fig. 53.

X 570 a El pelele.
Boceto para el núm. 570. Lienzo. 0,34
de alto por 0,15 de ancho. Fot. Moreno.
Fig. Beruete, II, lám. 16.

MADRID: BÉATRIZ SÁNCHEZ DE LA FUENTE DE LAFOUR

- X 571 (459) Los jugadores de naipes.
 Cartón para la serie de tapices, entregado en 26-II-1778. Lienzo. 2,70 de alto por 1,75 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Calvert.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 775 (VIII).
- X 572 (460) El juego de pelota a pala.
 1779. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,61 de alto por 4,70 de ancho. Fot. Laurent.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 784 (XVIII).
 Fig. 12.
- 573 (461) El juego de pelota a pala.
 Lienzo. 0,35 de alto por 0,50 de ancho. Estudio para el núm. 572.
 París, 1899.
- X 574 (462) Los zancos.
 1791 (?) Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,68 de alto por 3,20 de ancho. Fot. Laurent.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 801 (XLI).
 Fig. 23.
- X 575 (463) La cometa.
 Entregado en 26-II-1778. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,69 de alto por 2,85 de ancho. Fot. Laurent. Fig. Rothenstein.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 774 (VII).
 Fig. 17.
- X 576 (464) El columpio.
 1779. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,60 de alto por 1,65 de ancho. Fot. Laurent. Fig. Lefort.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 785 (XIX).
- X 577 (465) El columpio.
 1787. Lienzo. 1,60 de alto por 0,98 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Loga, lám. 37. Calvert, lám. 242. Beruete, II, lám. 19.
 Alameda: Catál. Osuna, núm. 74.
 Madrid: Duque de Montellano.
- X 578 (467) La cucaña.
 1787. Lienzo. 1,60 de alto por 0,89 de ancho. Fot. Moreno. Fig. Studio, 1901, pág. 56. Calvert, lám. 243.
 Alameda: Catál. Osuna, núm. 72.
 Madrid: Duque de Montellano.
 Fig. 54.
- X 579 (466) La cucaña.
 Hacia 1815-19. Lienzo. 0,80 de alto por 1,03 de ancho. Fot. Moreno.
 Marqués de la Selva Alegre. Príncipe Kaunitz. Marqués de la Vega Inclán. Marqués de Casa Torres.
 Berlín: Galería Nacional. KAISER FRIEDRICH
 Fig. 250.
- X*580 (468) La cucaña.
 Lienzo. 0,35 de alto por 0,40 de ancho.
 París: Mr. Groult.
- X 581 (469) La Pradera de San Isidro.
 1787-91. Pagado en 1799. Lienzo. 0,44 de alto por 0,94 de ancho. Catál. Prado, 1788. Fot. Laurent. Fig. en Yriarte, Loga, lám. 39. Beruete. Fototipia en el Catál. de la subasta Osuna, núm. 743 B. Catál. Osuna, núm. 66. 1896. Adquirido por el Estado en 15.000 pesetas.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 750.
 Fig. 85.
- X 582 (470) La romería de San Isidro.
 1787-91. Lienzo. 0,41 de alto por 0,43 de ancho. Estudio para el cartón de tapiz (?). Fig. en Calvert, lám. 249.
 Alameda: Catál. Osuna, núm. 79.
 Madrid: D. P. F. Durán.
- X 583 (471) El baile en San Antonio de la Florida.
 1777. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,72 de alto por 2,95 de ancho.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 769 (II).
- 584 (472) El baile.
 Estudio para el núm. 583. Lienzo. 0,42 de alto por 0,52 de ancho.
 Madrid: Herederos de Mr. Laffitte.
- X 585 (473) El baile.
 Estudio para el núm. 583. Lienzo. 0,46

de alto por 0,54 de ancho. Fot. Moreno.
Fig. en Calvert, lám. 199.

Madrid: Marqués de la Torre.
Fig. 18. *DUQUESA DE SANTO MAURO Y
CONDESA DE SAN MARTIN DE HOLOS*

*586 (474) El baile.

Zapater, Noticias, pág. 13, y Apuntes,
pág. 39.

*586 a (475) El baile.

0,12 de alto por 0,10 de ancho. Citado
de Loga.

París: Col. Aroza.

*587 (476) El baile.

Lienzo. 1,50 de alto por 2,00 de ancho.
Madrid: D. Juan Pérez Calvo.

588 (477) Bailadores.

Antes en Madrid: Marqués de Castro
Serna. *Solo 80mp. 2. 64?*

X 589 Fiesta popular (carnaval?) bajo la
arcada de un puente.

Hacia 1815-18. Lienzo. 0,98 de alto
por 1,26 de ancho. *ES EL N° 591*

Buenos Aires: Museo.

X 590 (478) El entierro de la sardina.

Hacia 1800-10 (?) Madera. 0,82 de alto
por 0,60 de ancho. Fot. Laurent, Mo-
reno. Fig. en Yriarte, Lafond, Rothen-
stein, Connoisseur, 1902, pág. 23.

Madrid: Academia de San Fernando.
Fig. 191.

(591) (479) El entierro de la sardina.

Hacia 1815. Lienzo. 0,84 de alto por
1,04 de ancho. Fig. en Lafond. Catál.

Col. M. v. Nemes, Munich, 1911, núm.
6, y Düsseldorf, núm. 77.

Col. D. Eustaquio López.

Biarritz: Mr. Cherfils.

París: Mr. Stchoukine.

Budapest: M. v. Nemes.

Budapest: Barón M. Herzog.

Fig. 255. *ES EL N° 589*

X 592 (480) Baile de máscaras.

Hacia 1810 (?) Lienzo. 0,39 de alto por
0,38 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en
Calvert, lám. 198.

Madrid: Duquesa de Villahermosa.

*593 (481) Concierto grotesco.

Lafond, op. cit. pág. 112, núm. 90.

Bayona: Museo. (No se encuentra ya
en el Museo.)

X 594 (482) La boda.

1787. Para la serie de tapices. Lienzo.
2,67 de alto por 3,46 de ancho. Fot. Lau-
rent. Fig. en Lafond, Loga, lám. 1.

Madrid: Museo del Prado, núm 799
(XXXVII).

X 595 (483) Boda grotesca.

Citado por Yriarte. Col. Saint-Victor
MADRID: MUSEO LAZARO GARDIANO

E. DIVERSAS PROFESIONES

X 596 (484) El médico.

1779. Para la serie de tapices. Lienzo.
0,96 de alto por 1,20 de ancho. Fig. en
Gaceta de Munich, 19, I, 1924.

Londres: Durlacher Bros.

Edinburgh: Museo Nacional de Escocia.

X 597 (485) Captura del famoso ladrón
Maragato por fray Pedro de Val-
divia, 10, VI, 1806.

1806. Seis tablas de 0,28 de alto por
0,37 de ancho cada una. Fot. Moreno.
Fig. en Loga, láms. 51, 52, 53. a) El
encuentro. b) El hermano sujeta el arma
del ladrón. c) Lucha por la posesión

de la escopeta. d) El fraile victorioso
amenaza al bandido. e) Disparo contra
el ladrón. f) El ladrón es maniatado.
Madrid: Herederos de Laffitte.

Munich: J. Böhler.

Chicago: Col. Ryerson. *ART GALLERY*
Figs. 185-190.

X 598 (486) Bandidos asaltando un coche.

1787. Lienzo. 1,60 de alto por 1,27 de
ancho. Fot. Laurent, Moreno. Fig. en
The Studio, 1901, pág. 157. Calvert,
lám. 245.

Alameda: Catál. Osuna, núm. 71.

Madrid: Duque de Montellano.

Fig. 56.

- *599 (488) Bandidos asaltando un coche.
Araujo Sánchez, op. cit. pág. 102, número 104.
- X*600 (489) Bandidos asaltando un coche.
Yriarte, op. cit. pág. 151.
Burdeos: M. C. de Balmazeda.
- X601 (490) Bandidos asaltando un coche.
Después de 1794. Hojalata. (El núm. 487 de Loga es idéntico a su núm. 490.)
Yriarte, op. cit. pág. 138. Fot. Moreno.
Madrid: Marqués de Castro Serna. X
Madrid: Conde de Adanero.
- X602 (491) Bandidos asaltando un coche.
Lafond, op. cit. pág. 110, núm. 72.
Madrid: Marqués del Riscal.
- X603 (492) Caverna de bandidos.
1808-12. Lienzo. 0,58 de alto por 0,33 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 194.
Madrid: Marqués de la Romana.
- X604 (493) Bandidos fusilando a sus prisioneros.
1808-12. 0,385 de alto por 0,30 de ancho. Calvert, lám. 190 (?).
Madrid: Marqués de la Romana.
Viena: Col. Dr. Herrmann Eissler.
Fig. 216. EXPUUESTO EN MADRID EN 1928 COMO PROPIEDAD DEL MARQUÉS DE LA ROMANA
- X605 (494) Bandido desnudando a una mujer.
1810-13. Lienzo. 0,92 de alto por 0,62 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 192.
Madrid: Marqués de la Romana.
- X606 (495) Bandidos (?) disparando sobre mujeres y niños que huyen.
1808-12 (Trátase de un episodio de la guerra de la Independencia). Lienzo. 0,33 de alto por 0,58 de ancho (?) Fig. en Calvert, lám. 193.
Madrid: Marqués de la Romana.
Fig. 212.
- X607 (496) Bandido asesinando a una mujer.
1808-12. Lienzo. 0,58 de alto por 0,33 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 191.
Madrid: Marqués de la Romana.
Fig. 209.
- X*608 (497) Escena de bandidos.
Lienzo.
París: Z. Astruc.
Antes en París: Mr. Yvan Stchoukine.
- X609 (498) Lucha entre bandidos.
Dos cuadros. Cobre. 0,20 de alto por 0,30 de ancho. SON LOS N.ºS 706, 707
Col. Jean Gigoux.
Besançon: Museo.
- X610 Bandidos asesinando a hombres y mujeres.
Obra de la última época. Capricho, sin terminar. Madera. 0,31 de alto por 0,20 de ancho.
Madrid: Herederos de Mr. Laffitte.
Munich: J. Böhler.
Antes en Barmen: G. F. Reber.
Fig. 273. ROSARIO: MUSEO J. B. CASTAÑINO
- *611 (499) Bandidos luchando con soldados.
Subasta Eustaquio López, 1866.
- *612 (500) Bandidos despojando a unas mujeres.
Madera. 0,30 de alto por 0,37 de ancho.
Araujo Sánchez, op. cit. pág. 101. Lafond, op. cit. pág. 110, núm. 71.
Madrid: Antes en Col. de D. Constantino Ardanaz.
- 613 (501) Bandidos despojando a unas mujeres.
Madera. 0,30 de alto por 0,37 de ancho.
Lafond, op. cit. pág. 110, núm. 73.
Madrid: Antes D. Constantino Ardanaz.
- *614 (502) Bandidos despojando a unas mujeres.
Madera. 0,30 de alto por 0,37 de ancho.
Lafond, op. cit. pág. 110, núm. 74.
Madrid: Antes D. Constantino Ardanaz.

- X615 El herido.
 Obra de la última época. Madera. 0,31 de alto por 0,20 de ancho. Fot. Hanfstaengl.
 Madrid: Herederos de Mr. Laffitte.
 Munich: Pinacoteca antigua, Inv. núm. 8618.
 Fig. 272.
- X616 El desafío.
 Obra de la última época. Madera. 0,31 de alto por 0,20 de ancho. Fot. Hanfstaengl.
 Madrid: Herederos de Mr. Laffitte.
 Munich: Pinacoteca antigua, Inv. núm. 8617.
 Fig. 270.
- X617 (503) Los leñadores.
 1779. Para la serie de tapices. Lienzo. 1,41 de alto por 1,14 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 299.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 791 (XXVII).
- 618 La recolección.
 V. núms. 94, 95. El verano.
- X619 (504) Cazador con lebre. Para la serie de tapices. Lienzo. 2,62 de alto por 0,71 de ancho. (Según Villamil, Bayeu es el autor de este boceto.) Fig. en Calvert, lám. 298.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 805.
- 620 (505) Comediantes.
 Araujo Sánchez, op. cit. pág. 102, núm. 103.
- X621 (506) Comediantes.
 Después de 1794. Sign. Aleg. Men. Lienzo. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 101.
 Madrid: Marqués de Castro Serna.
 Fig. 154. *CONDE DE SAN CLEMENTE (IGNORADO)*
- X622 (507) El guitarrista. *EL MEJOR DE LA SUITARRA*
 Lienzo. 1,35 de alto por 1,10 de ancho. Fot. Anderson. Fig. en Calvert, D. R. de Madrazo.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 743.
- X623 (508) El guitarrista ciego.
 1778. Cartón para la serie de tapices.
 Lienzo. 2,66 de alto por 3,11 de ancho. Fig. en Calvert.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 778 (XI)
- 623 a Capricho con seis figuras, entre ellas un hombre con perro. (Ciego.) 1824-25. Miniatura sobre marfil. Fig. Catal. Stroganoff, lám. 83.
 Antes en Roma: Col. Conde Stroganoff.
- 623 b Cabeza de anciano.
 1824-25. Miniatura. Fig. núm. 305 en el Catálogo de subasta Gutekunst-Stuttgart, 1899.
 Antes en Cassel: Col. Habich.
- 623 c Vieja con niño en el regazo.
 1824-25. Miniatura sobre marfil.
 Madrid: Marqués de Casa Torres.
- X624 (509) La Maja vestida.
 1797-99. Lienzo. 0,95 de alto por 1,90 de ancho. Fot. Braun, Laurent, Moreno, Hanfstaengl. Fig. en Yriarte, Lefort, Lafond, Loga, lám. 49.
 Madrid: Secuestro de Godoy, Príncipe de la Paz.
 Madrid: Academia de San Fernando.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 741.
 Fig. 149.
- X625 (510) La Maja desnuda.
 Hacia 1797. Lienzo. 0,95 de alto por 1,90 de ancho. Idéntico a la «Venus» de Viñaza, pág. 298. Loga, núm. 61. V. Beruete, II, pág. 68 y ss., y A. L. Mayer, Kunst und Künstler, XIX, 420. Fig. en Loga, lám. 50. Fot. como el núm. 624.
 Madrid: Secuestro de los bienes de Godoy, Príncipe de la Paz.
 Madrid: Academia de San Fernando.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 742.
 Fig. 150.
- X626 (513) Majas, en el balcón.
 Hacia 1798. Lienzo. 1,94 de alto por 1,25 de ancho. Fot. Moreno. Fig. Calvert, lám. 181.
 Pau: Col. del Infante D. Sebastián.
 Madrid: Duque de Marchena.
 Idéntico al cuadro de la Col. Barón E. de Rothschild, París ?
 Fig. 148. *IGNORADO PARADISO*

- X627 (511) Majas, en el balcón.
Hacia 1810. Lienzo. 1,95 de alto por 1,26 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Yriarte, Lafond, Calvert, lám. 182. Beruete, II, lám. 50. Galerie Espagnole du roi Louis Philippe, núm. 99. Sevilla: Palacio de Santelmo. Comtesse de Paris. Nueva York: Mrs. H. O. Havemeyer. Fig. 241. METROPOLITAN MUSEUM
- 628 (512) Majas, en el balcón.
1815-1819. Lienzo. 1,92 de alto por 1,30 de ancho. Lafond, op. cit. pág. 108, núm. 45. Fig. en Calvert, lám. 183. París: Subasta Salamanca, 1877, número 176. París: M. Groult.
- *629 (514) Majas, asomadas a la ventana, con un estudiante.
Lienzo. 0,60 de alto por 0,45 de ancho. Lafond, op. cit. pág. 109, núm. 53. Briviesca: D.^a S.^a España.
- La maja y los embozados.
V. núm. 567. Paseo.
- *629 a (516) Majas, en el teatro.
Lafond, op. cit. pág. 109, núm. 46. Valencia: D. Joaquín Miguel y Polo.
- X630 (517) Majas, de paseo, leyendo una carta (Juventud).
Entre 1814-18. V. también el núm. 690. Litogr. por Krüger. Grabado por Mateur. Lienzo. 1,81 de alto por 1,22 de ancho. Fig. F. Benoit, La peinture au Musée de Lille, III, lám. 211. Gaz. des Beaux-Arts, 1905 (XXXIV, 40). Galería Louis Philippe (Catál. de la Exposición en el Louvre, núm. 100, sin precisar las dimensiones). Londres: Subasta 1853 (Christie: 21 libras). Lille: Museo (como regalo desde 1874), núm. 349. Fig. 242.
- 630 a (518) Maja, sujetándose una rosa en el cabello.
Lienzo. 1,02 de alto por 0,70 de ancho. Lafond, op. cit. pág. 132, núm. 159. París: Mr. Bamberger.
- X631 Dos majas o labradoras, reclinadas, con fondo de paisaje (?).
Entre 1787-92. Sobrepuerta. Lienzo. 0,69 de alto por 1,55 de ancho. Madrid: Propiedad particular. Fig. 22. HARTFORD: WANDSWORTH ATHENAEUM
- *632 (520) Maja, con una carta.
París: Subasta Ricardo Heredia, 1890.
- 633 (521) Maja con la cabeza al descubierto, con un gran sombrero en la mano.
Lienzo. Lafond, op. cit. pág. 143, núm. 273. Burdeos: Mme. de Lacy.
- *634 (522) Maja.
Yriarte, op. cit. pág. 136. Col. Carderera.
- *634 a (523) Maja.
Fig. de cuerpo entero y tamaño natural. Lienzo. Lafond, op. cit. pág. 143, núm. 268. Gijón: D. José M.^a Cienfuegos.
- 635 (524) Maja.
Busto. Lienzo. 0,82 de alto por 0,53 de ancho. Fot. Laurent. Cádiz: Museo.
- X636 Busto de una mujer echada, que ríe.
Fragmento de un cuadro grande. Lienzo. Munich: Freiherr v. Berchem. FLORENCIA: CONTINI-BONACCI
- 637 (395) Mujer acostada (El sueño).
Entre 1800-10. Fig. de medio cuerpo. Lienzo. 0,44 de alto por 0,76 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 129. V. Beruete, II. Madrid: Marqués de Casa-Jiménez. Berlín: Herederos de Frau Mathilde Kocherthaler.
- 638 Dos mujeres que se tapan el rostro con la pañoleta, seguidas por un hombre (auténtico?).
1794-1800. V. Caprichos, núm. 22. Lienzo (?). 0,57 de alto por 0,43 de ancho. Madrid: Posiblemente en la Col. del Duque de Osuna? Madrid: Herederos de Mr. Laffitte. Munich: J. Böhrer.

- 639 (526) Majo, fumando.
1776-84. Fig. de medio cuerpo. Lienzo.
0,82 de alto por 0,55 de ancho. Fot.
Laurent.
Cádiz: Museo.
Fig. 30.
- 640 Majo.
Hacia 1788. Fig. de medio cuerpo, en
pie. Lienzo. 0,78 de alto por 0,63 de
ancho.
Lucerna: Galería Hansen.
Fig. 71.
- 641 Majos y majas. En primer término
una maja sentada en el suelo.
1777-1785. Fot. Moreno.
Madrid: D. Santiago de Pierrard.
- 642 Majo y majas. Majo, con tricornio,
sentado en el suelo: dos majas.
1775-85. Fot. Moreno.
Madrid: D. Santiago de Pierrard.
- 643 Majo y maja, tendidos en el suelo.
1780-88. Fot. Moreno.
Madrid: Duque del Infantado.
Fig. 29.
- 644 Majo y Maja. La mujer, vuelta de
espaldas, se halla en primer tér-
mino, sentada en el suelo.
1780-88. Fot. Moreno.
Madrid: Duque del Infantado.
Fig. 28.
- 645 (527) Majos.
Zapater. Apuntes, pág. 39. Col. del Mar-
qués de Santa Cruz.
- X646 (528) Vendedor de muñecas.
Metal. 0,42 de alto por 0,32 de ancho.
París: Mr. Laporte Bisquet.
París: Subasta Z. Martinet, 1896.
París: Subasta Lassalle, 1901.
- 646 a Hombre castrando a un perro.
1824-25. Miniatura. Fig. núm. 304. Ca-
tálogo de la Subasta Gutekunst, Stutt-
gart, 1899.
Antes en Cassel: Col. Habich.
Fig. 288.
- X647 (529) La lechera de Burdeos.
Obra de la última época. Sign. Goya.
Lienzo. 0,75 de alto por 0,67 de ancho.
Fot. Moreno. Fig. en La Ilustración Es-
pañola, 1900, pág. 308. Zeitschr. f. bild.
Kunst. 1900, pág. 232.
Madrid: Condesa Viuda de Muguero.
Madrid: Conde de Alto Barciles.
Fig. 297. MUSEO DEL PRADO N.º 2849
- 647 a El fumador?
1824-25. Fig. de medio cuerpo. Sobre
marfil. Fig. en Catál. Stroganoff, lám. 83.
Antes en Roma: Col. Conde Stroganoff.
- X648 (530) El afilador.
Obra de la última época. Lienzo. 0,68
de alto por 0,50 de ancho. Fot. Braun.
Grabado por W. Woernle.
Col. Príncipe Kaunitz (subastado en
1820).
Col. Príncipe Esterházy.
Budapest: Museo de Artes plásticas,
núm. 316.
Fig. 276.
- X649 La fragua. Los herreros.
Entre 1818-19. Lienzo. 1,80 de alto por
1,05 (?) de ancho. Fig. en Kunst und
Künstler, XVIII, 1920, pág. 347. Art in
Amerika, 1915, pág. 85. Beruete, II,
lám. 53. Galerie Espagnole du roi Louis
Philippe. Catál. núm. 101. Col. Lord
Taunton.
Londres: Knoedler & Co.
Nueva York: H. C. Frick.
Fig. 275.
- 650 Escena de contrabandistas.
Hacia 1815 (?). Va junta con el núm.
536 y 538. Lienzo. 1,02 de alto por 1,24
de ancho (?). V. Beruete, II, 97.
Madrid: Propiedad particular.
Argentina ?
- 651 (531) El maestro de escuela.
Entre 1787-94. Ident. con Lafond, op.
cit. pág. 110, núm. 62. Fot. Moreno.
La Granja (?): Dr. Rosillo, Escuela Mu-
nicipal.
- 652 (532) El equilibrista en la maroma.
Posterior a 1794. Metal. Lafond, op.
cit. pág. 113, núm. 98.
Madrid: Marqués de Castro Serna.
Madrid: Vizconde de Rota.

- 653 Las hilanderas.
Entre 1808-12. Lienzo. Reproducido en Kunst und Künstler, XI, 449. Catálogo de la Col. de las Bachstitz Galleries. Barmen: Col. C. F. Reber. Suiza: Propiedad particular. Fig. 207.
- Las hilanderas, v. también número 89 b, «La industria».
- X 654 (533) Toros en la dehesa.
1787. Lienzo. 1,60 de alto por 2,81 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 254.
Procedente de la Alameda: Subasta Osuna, Madrid, 1896, núm. 67.
Munich: J. Böhrer.
Budapest: M. v. Nemes. *MUSEO*
Fig. 57.
- X 654 a (534) El encierro.
Lienzo. Fig. en Blanc, Histoire des peintres.
París: Antes Col. Paul Lefort.
COL. THIERRY-DELANOUE
- X 655 Un garrochista.
Hacia 1787. Lienzo. 0,56 de alto por 0,47 de ancho. Fot. Roig, Anderson. Incluido por Loga entre los retratos.
Madrid: Museo del Prado, núm. 744.
- X 655 a Un picador.
Sign. F. Goya. Lienzo. 15 1/2 de alto por 12 1/2 de ancho. Variante del núm. 655. A pesar de la signatura, la autenticidad de esta obra no me parece muy segura. Fig. Catál. Johnson, III, 810, pág. 315.
Filadelfia: Col. John G. Johnson.
MUSEUM OF ART
- 655 b Un picador.
Sign. Goya. Sin terminar, no muy bien conservado. Lienzo.
1922 en el Mercado artístico alemán.
- 656 (535) El toro huido.
Obra de la primera época, entre 1777-80. Lienzo. 0,50 de alto por 0,80 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 218. Duque de Veragua.
Londres: W. Mac Kay.
Fig. 31.
- (657) (536) Toro acometiendo una procesión. *ATRIBUIDO A EUGENIO LUCAS*
Thurso Castle: J. G. & Sinclair Bart.
NEW YORK: HISPANIC SOCIETY
- X 658 (537) Corrida de toros en un pueblo.
1794? Madera. 0,45 de alto por 0,73 de ancho. Fot. Laurent, Moreno. Fig. en Yriarte, Lafond.
Madrid: Academia de San Fernando.
- X 659 (538) Corrida de toros en plaza partida.
Hacia 1810. Lienzo. 0,97 de alto por 1,28 de ancho. Aguafuerte de P. Mordant. Fig. en Bulletin of the Metropolitan Museum, XVIII, 1923, pág. 65.
París: Venta Salamanca, 1864, núm. 178.
París: Venta Dreifuss, 29, V, 89, núm. 103. G. Petit.
París: Venta 8, VI, 1896, núm. 2. (G. Petit).
Nueva York: Metropolitan Museum.
- X 660 (539) La muerte del picador. (Pertenece a la serie núm. 667.)
Metal. 0,43 de alto por 0,32 de ancho. Fot. Braun. Fig. en Blanc, Histoire des peintres. Calvert, lám. 216. Col. Paul Lefort y Candamo.
París: Subasta Carlin, 1872.
NEW YORK: COTNAREANU
- X 661 (540) La novillada.
1779. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,59 de alto por 1,36 de ancho. Fot. Laurent.
Madrid: Museo del Prado núm. 787. (XXI).
- *662 (541) Corrida de toros.
Bordeaux-Candéran: Mme de Lacy.
- *663 (542) Corrida de toros.
Bordeaux-Candéran: Mme. de Lacy.
- 664 (543) Picador aguardando la acometida del toro.
Pintado en París en 1824. Lienzo. 0,50 de alto por 0,61 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Connoisseur, 1902, pág. 33. Zeitschr. f. bild. Kunst, 1900, pág. 230. Calvert, lám. 215.

Madrid: Marqués de Baroja.

Fig. 278. *MUSEO GETTY, MALIBU CALIFORNIA, U.S.A.*

- X 665 (545) La gran corrida.
Pintado en Burdeos. Papel sobre madera. 0,70 de alto por 1,10 de ancho. Col. Piot, Col. Rochefort, Col. E. Kahn. París: Mr. Sigismund Bardac. París: Gimpel et Wildenstein. Winterthur: Col. Oskar Reinhart.
- X 666 (546) La gran corrida.
Pintado en Burdeos. Papel sobre madera. 0,70 de alto por 1,10 de ancho. Col. Piot, Col. Rochefort, Col. E. Kahn 1895. París: Mr. Sigismund Bardac. París: Gimpel et Wildenstein.
- X 666a Corrida de toros.
TOLEDO (OHIO): MUSEUM OF ART
(El famoso americano Zeballos). V. Los toros de Burdeos, núm. a. Lienzo, 0,60 de alto por 0,90 de ancho. París: Venta Edwards, 25, V, 1905. (Drouot, núm. 18).
Munich: Galería Heinemann.
Colonia: Propiedad particular.
Fig. 279.
LIMA: MANUEL MUJICA GALLO
- 667 Corrida de toros.
V. también el núm. 660. Serie de seis composiciones sobre planchas de metal. 1787-90. a) Toro luchando con perros. b) Salida de las cuadrillas. c) Suerte de varas. d) Suerte de banderillas. e) Toreando de capa. f) El arrastre. Fot. Moreno.
Madrid: Marqués de la Torrecilla. (1)
Fig. 32-37.
- 668 (547) Corrida de toros.
Miniatura. Zapater, Apuntes, op. cit. pág. 39.
Col. D. Francisco Azebal y Arratia.
- 669 (548) Corrida de toros.
Miniatura. Zapater. Apuntes, op. cit. pág. 39.
Col. D. Francisco Azebal y Arratia.
- *670 (549) Torero y manola.
Lienzo. 0,60 de alto por 0,45 de ancho. Antes en Madrid: Herederos de Mr. Laffitte.

- X 671 (550) Los bebedores.
1777. Cartón para los tapices. Lienzo. 1,07 de alto por 1,51 de ancho. Fot. Laurent.
Madrid: Museo del Prado, núm. 772. V. Fig. 13.
- *672 (551) Los bebedores.
Marqués de las Marismas.
París: Mr. Aguado.
- X 673 Los bebedores.
Hacia 1819. Acaso fué pintado en un principio por Goya para su médico Arrieta, como hace presumir la inscripción «Medico» que se lee en la parte superior. Lienzo. 1,02 de alto por 0,95 de ancho. Reprod. en el catálogo de la Col. M. v. Nemes, Munich, 1911, núm 5, y Düsseldorf, núm. 78.
Budapest: M. v. Nemes.
Budapest: Barón M. de Herzog.
Fig. 256. *RALEIGH (N.E.): MUSEUM OF ART*
- 674 El bebedor.
Fig. de medio cuerpo. Obra de la última época. Miniatura sobre marfil. Fig. en el catálogo de la Col. Stroganoff, lám. LXXXIII.
Antes en Roma: Col. Conde Stroganoff.
- X 675 (552) Las lavanderas.
1779. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,18 de alto por 1,66 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 295.
Madrid: Museo del Prado, núm. 786, XX. Fig. 15.
- X 676 (553) Las mozas del cántaro.
1779. Para la serie de tapices. Lienzo. 2,62 de alto por 1,60 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Loga, lám. 17.
Madrid: Museo del Prado, núm. 800, XXXVIII.
- X 677 (554) La aguadora.
Obra de la última época. Lienzo. 0,68 de alto por 0,50 de ancho. Grabado por P. Rajon. Fot. Braun, Hanfstaengl, Weinwurm, Bard, Seeman, en colores. Fig. en Loga, lám. 80. Réplica en propiedad particular inglesa?
Viena: Col. Príncipe Kaunitz (Subasta 1820).

- a) SAN DOMINGO?
b) CONDE DE QUINTANILLA
c)
d) CONDE DE QUINTANILLA
e)
f) DUQUESA DE MEDINACELI, SEVILLA

- Budapest: Col. Esterházy.
Budapest: Museo de Artes plásticas,
núm. 313.
Fig. 277.
- × 678 (555) La aguadora.
Réplica (o cuadro de mayores dimensiones?) del núm. 677? Lienzo. Fot. Moreno. Fig. en *Studio*, XXIV, 1901-02, pág. 159.
Madrid: Col. Castelar.
Actualmente en Inglaterra?
MÉJICO: ACADEMIA DE SAN CARLOS
- 679 (556) La fuente.
Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,49 de alto por 0,80 de ancho.
Cruzada Villaamil, op. cit. pág. 132.
- 679a La vinatera.
Hacia 1789. Lienzo. Fot. Moreno, V. Beruete, II, pág. 68.
Madrid: Marqués de Chilloeches.
Fig. 74.
- × 680 (557) Los pobres en la fuente.
1787. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,77 de alto por 1,15 de ancho.
Fot. Laurent.
Madrid: Museo del Prado, núm. 797 (XXXV).
Fig. 51.
- 681 (558) Los pobres en la fuente.
Estudio para el núm. 680. Lienzo. 0,32 de alto por 0,14 de ancho. Fot. Laurent.
Antes en la Alameda: Catál. de Osuna, núm. 81.
- × 682 (559) El resguardo de tabacos.
1779. Para la Fábrica de tapices. Lienzo. 2,62 de alto por 1,37 de ancho. Fot. Laurent. Fig. Lafond, Loga, lám. 3.
Madrid: Museo del Prado, núm. 788 (XXIV).
- × 683 (560) La feria de Madrid.
1778. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,58 de alto por 2,18 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 280.
Madrid: Museo del Prado, núm. 779 (XII).
- × 684 (561) La acerolera.
1778. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,59 de alto por 1,00 de ancho.
Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 292.
Madrid: Museo del Prado, núm. 782 (XV).
- × 685 (562) El cacharrero.
1779. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,59 de alto por 2,20 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Rothenstein, Loga, lám. 5.
Madrid: Museo del Prado, núm. 780 (XIII).
Fig. 77.
- 686 (563) La prendería.
1778. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,20 de alto por 2,82 de ancho. Fot. Laurent.
Antes en Madrid: Museo del Prado.
- 687 (564) La tormenta.
1805-08. Lienzo. 0,80 de alto por 1,80 de ancho.
Subasta Eustaquio López, 1866.
- × 688 (565) La inundación (El naufragio).
1805-08. Hojalata. Araujo Sánchez, op. cit. pág. 102, núm. 105.
Fot. Moreno. Fig. en Beruete, II, lám. 37, y Calvert, lám. 206.
Madrid: Marqués de Castro Serna.
Madrid: Marqués de Oquendo.
Fig. 141.
- 689 (566) Incendio en un hospital (La quema).
1805-08. Hojalata. Araujo Sánchez, op. cit. pág. 101, núm. 112. Fig. en Calvert, lám. 207. («Incendio en el pueblo»). Subasta Eustaquio López, 1866.
Madrid: Marqués de Castro Serna.
Madrid: Condesa de Campo Giro.
Fig. 153.
- × 690 (567) La vejez. Antaño y hogaño (Que tal). Una anciana comparando su rostro con un cuadro.
Pareja para los núms. 627 y 630. Entre 1817-19. Lienzo. 1,81 de alto por 1,25 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 188. Le Musée de Lille, III, lám. 212. Col. Louis Philippe, pero no en el catálogo del Louvre de la Galería española de 1838. Londres: Subasta 1853. (Christie: 4,15 libras!)

- Lille: Museo (como regalo, desde 1874).
Fig. 243.
- ×691 (568) La vejez.
Estudio para el núm. 690. Fot. Moreno.
Fig. en *Connoisseur*, 1902, pág. 32.
Zeitschr. f. bild. Kunst, 1900, pág. 232.
Loga, lám. 46, citado por F. Benoit, *La peinture au Musée de Lille*, III, pág. 586.
Madrid: Marqués de la Torrecilla.
CONDE DE TORRE ARIAS
- ×692 (569) El hospital de apestados (?)
1810-13. Lienzo. 0,31 de alto por 0,38 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en *Studio*, 1901, pág. 160. Calvert, lám. 196.
Madrid: Marqués de la Romana.
Fig. 213.
- ×693 (570) El manicomio.
Hacia 1794. Tabla. 0,45 de alto por 0,72 de ancho. Fot. Laurent, Moreno.
Fig. en Yriarte, Lafond, Loga, lám. 33.
Madrid: Academia de San Fernando.
Fig. 115.
- 694 (571) El manicomio.
Posterior a 1794. Tabla. 0,45 de alto por 0,72 de ancho. Ligera variante del núm. 693. Fot. Moreno. Fig. en Beruete, II, lám. 35.
Madrid: Marqués de la Vega Inclán.
Madrid: D. Aureliano de Beruete.
- 695 El manicomio (En el patio).
1794 (?) Hojalata. 0,44 de alto por 0,33 de ancho. Grabado por Ch. Courty.
París: Venta Drouot, 26, IV, 1886.
Bruselas: Subasta Picard (Le Roy), 26, III, 1904.
París: Venta hotel Drouot, 30, XII, 1922, núm. 10.
- ×696 (572) Construcción de un castillo.
1787. Lienzo. 1,60 de alto por 1,35 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 246.
Alameda: Catál. Osuna, núm. 69.
Madrid: Conde de Romanones.
Fig. 58. CONDE DE QUINTANILLA
- ×697 (573) La cita.
1779. Cartón para la serie de tapices.
Lienzo. 1,00 de alto por 1,51 de ancho.
Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 300.
- Madrid: Museo del Prado, núm. 792 (XXIX).
- ×698 (574) El quitasol.
1777. Cartón para la serie de tapices.
Lienzo. 1,04 de alto por 1,52 de ancho.
Fot. Moreno.
Madrid: Museo del Prado, núm. 773 (VI)
Fig. 14.
- 699 Señora y dueña (La duquesa de Alba y su ama de llaves.)
Sign. Goya, 1795. 0,31 de alto por 0,25 de ancho. Fot. Moreno. Fig. en Loga, lám. 31.
Madrid: D.^a Carmen Berganza de Martín.
Fig. 106.
- 700 La dueña con la negrita y el paje Luis Berganza.
Sign. Luis Berganza Goya, 1795. 0,31 de alto por 0,25 de ancho. Fot. Moreno.
Fig. en Loga, lám. 31.
Madrid: D.^a Carmen Berganza de Martín.
Fig. 107.
- ×701 (575) La riña en la venta nueva.
1777. Para la serie de tapices. Lienzo. 2,80 de alto por 4,60 de ancho. Fot. Laurent, Anderson. Fig. en Calvert, lám. 281.
Madrid: Museo del Prado, núm. 770 (III).
- ×702 (576) La riña en la venta.
Estudio para el núm. 701 (?) Mesón del Gallo. Lienzo. 0,65 de alto por 0,40 de ancho. Fig. en Yriarte.
París: Subasta Yriarte, 1894.
- ×703 (577) La dama caída.
1787. Lienzo. 1,60 de alto por 0,80 de ancho. Fot. Laurent, Moreno. Fig. en Yriarte, Loga, lám. 37. Calvert, lám. 244.
Alameda: Catál. Osuna, núm. 75.
Madrid: Duque de Montellano.
- ×704 (568) El albañil herido.
1786. Cartón para la Fábrica de tapices.
Lienzo. 2,78 de alto por 1,90 de ancho.
Fot. Laurent. Fig. Beruete, II, lám. 13.
Madrid: Museo del Prado (XXXIV). N^o 796
Fig. 52.

- × 705 (579) El albañil herido.
 Estudio. Lienzo. 0,74 de alto por 0,32 de ancho. Fot. Laurent. Fig. en Calvert, lám. 250.
 Alameda: Catál. Osuna, núm. 82.
 Madrid: D. P. F. Durán. *MUSEO DEL PRADO N° 2162*
- × *706 (581) Caníbales. *DEVORAN AL ARZOBISPO DE QUEBEC*
 Cobre. 0,31 de alto por 0,45 de ancho. Lafond, op. cit. pág. 112, núm. 87. Col. Jean Gigoux.
 Besançon: Museo.
- × 707 (582) Caníbales.
 Cobre. 0,31 de alto por 0,45 de ancho. Lafond, op. cit. pág. 112, núm. 87. Col. Jean Gigoux.
 Besançon: Museo.
- *708 (583) El tocado de la novia.
 Hojalata. 0,60 de alto por 0,32 de ancho. Madrid: Conde de Esteban Collantes.
- *709 (584) Abuela, limpiando a un niño.
 Miniatura en marfil.
 Barcelona, 1902. Mercado artístico.
- × 710 (586) El globo.
 Hacia 1800-1808? V. Beruete, II, pág. 98. Antes Col. de D. Federico de Madrazo. Agen (Francia): Museo.
- *711 (587) Dos interiores.
 Florencia: Condesa Lardarel.
- × 712 (588) Muchachos jugando a soldados.
 1778. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 1,46 de alto por 0,94 de ancho. Fot. Laurent.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 783 (XVI).
- 713 (589) Muchachos con tambores y trompetas.
 1778. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 1,45 de alto por 0,90 de ancho. Fot. Laurent. Desaparecido.
- × 714 (590) Muchachos cogiendo fruta. *STREILING MANNHEIM*
 1777. Cartón para tapiz. Lienzo. 1,19 de alto por 1,22 de ancho. Fot. Laurent.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 777 (X).
- × 715 (591) Las gigantillas.
 1788. Cartón para tapiz. 1,37 de alto por 1,04 de ancho. Fig. en Catál. Exposición. Col. M. v. Nemes, Munich, 1911, núm. 7, Düsseldorf, núm. 79.
 París: Catál. Subasta 1913.
 Budapest: M. v. Nemes.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 800 a (XXXIX).
 Fig. 25.
- 716 (592) Los niños del carretón.
 1778. Cartón para tapiz. 1,45 de alto por 0,90 de ancho.
 Antes en Madrid: Museo del Prado. *WASHINGTON: NATIONAL GALLERY?*
- × 717 (593) El niño del árbol.
 1779. Cartón para tapiz. Lienzo. 2,62 de alto por 0,40 de ancho. Fot. Laurent.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 789 (XXV).
- × 718 (594) Muchachos trepando al árbol.
 1791. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 1,41 de alto por 1,11 de ancho. Fot. Laurent. Fig. Oertel, núm. 20.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 803 (XLIII).
 Fig. 24.
- × 719 (595) Niños inflando una vejiga.
 1777. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 1,16 de alto por 1,24 de ancho. Fot. Laurent.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 776 (IX).
 Fig. 27.
- × 720 (596) El muchacho del pájaro.
 1779. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 2,62 de alto por 0,40 de ancho. Fot. Laurent.
 Madrid: Museo del Prado, núm. 790 (XXVI).
- 721 (597) El balancín.
 1778. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 0,80 de alto por 2,67 de ancho. Antes en Madrid.
- × 722 (598) El niño del carnero.
 1791. Cartón para la serie de tapices. Lienzo. 1,27 de alto por 1,12 de ancho. Fot. Moreno.

Fig. en Bulletin of the Art Institute of Chicago, XVII, pág. 77.
Madrid: D. Gabino Stuyck.
Londres: Knoedler & Co.
Chicago: Charles Deering.
Fig. 26.

- X 723 (599) Fiesta infantil de máscaras.
Lienzo. 0,31 de alto por 0,20 de ancho.
Fot. Moreno. Fig. en Calvert, lám. 210:

Friso de «putti»? pero éste es apaisado.
Madrid: D. Patricio Lozano.

- EN LA EXPOSICION DE 1922, PRESENTADO POR LOS ALUMNOS DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE MADRID.
X 724 (600) Niños jugando. AL BALANCIN A LOS SOLDADOS
724a Pollok: Sir J. Stirling Maxwell.

- 725 (601) Niños jugando.
Lienzo. 0,80 de alto por 1,25 de ancho.
París: Mr. Mège.

F. ANIMALES Y NATURALEZA MUERTA

- X 726 (602) Perro de cadena.
Lienzo. 0,62 de alto por 0,72 de ancho.
París: Vizconde de Carvalhido, Venta 1870, núm. 59.

- PROPIEDAD DESCONOCIDA
X 727 (603) Perros y atributos de caza.
Boceto para un tapiz. Lienzo. 1,12 de alto por 1,70 de ancho. Fot. Moreno.
D. Raimundo de Madrazo.
Madrid: Museo del Prado, núm. 753.
Fig. 67.

- 728 (604) El perro. *Señal "La Caza con Perro" N.º 2856 del Prado?*
Cartón de tapiz, desaparecido.
Cruzada de Villaamil, op. cit. pág. 131.

- X 729 (605) Conejo muerto.
Zapater, op. cit., pág. 17.
NEW YORK: COL. PRIVADA

- X 730 (606) Aves muertas.
Hacia 1800 (?) Lienzo. 0,46 de alto por 0,64 de ancho. (Adquirido por el Estado en 1900.)
Madrid: Museo del Prado, núm. 752.
Fig. 294.

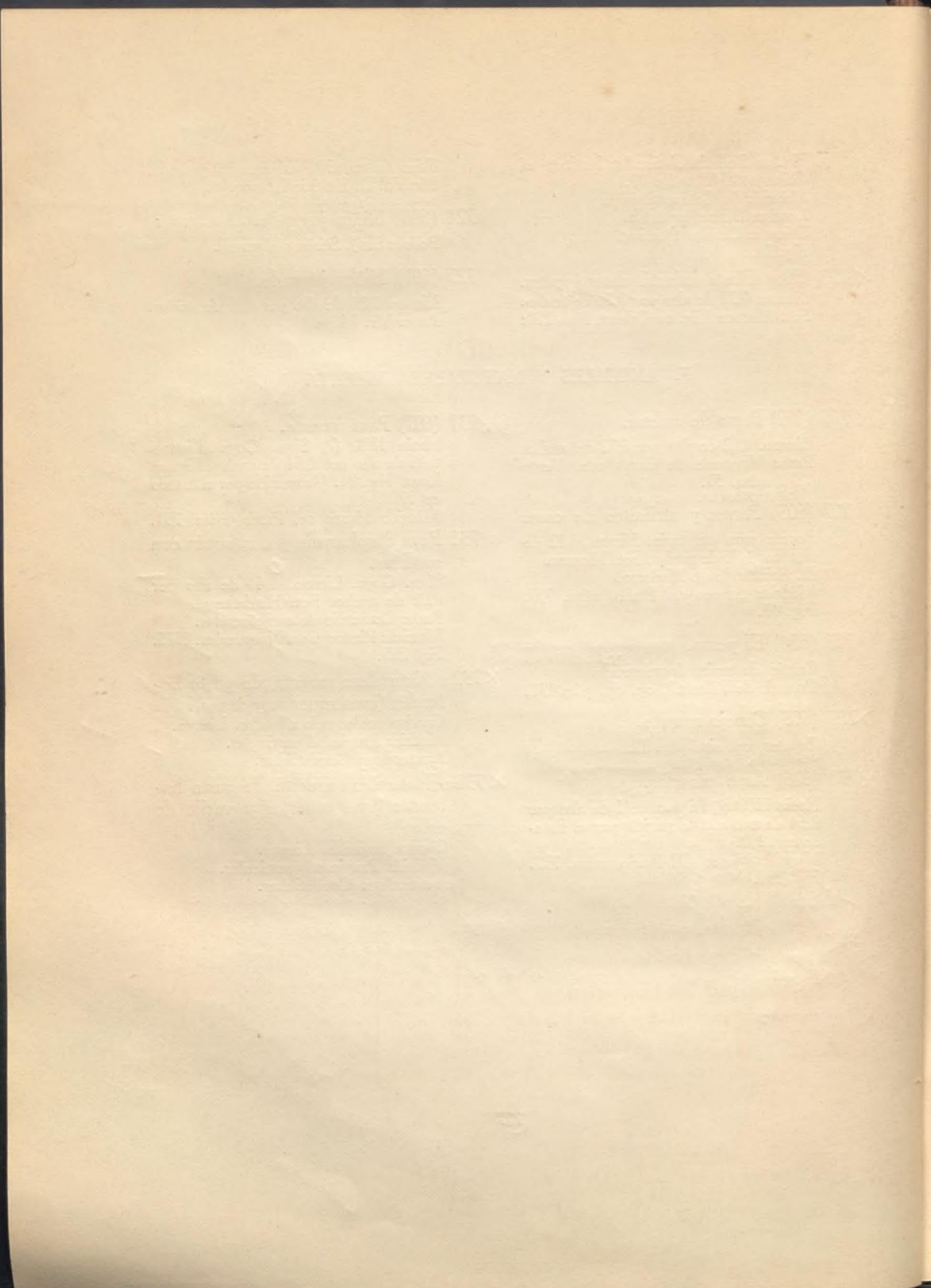
- X 731 (607) Pava muerta.
Hacia 1800 (?) Sign. Goya. Lienzo. 0,46 de alto por 0,64 de ancho. Fig. en Loga, lám. 81. (Adquirido por el Estado en 1900.)
Madrid: Museo del Prado, núm. 751.

- X 732 Pava desplumada y una sartén con sardinas.
Sign. Goya. Lienzo. 0,44 de alto por 0,62 de ancho. Fot. Hanfstaengl.
París: Comercio de antigüedades.
Munich: Pinacoteca antigua, núm. 8575.
Fig. 295.

- X 732 a Naturaleza muerta, de gusto holandés (aves muertas y vasija).
Cuadro prolongado a lo alto. Lienzo.
Madrid: Propiedad particular.
Amsterdam: Goudstikker.

- X 732 b Naturaleza muerta, de gusto holandés (aves muertas y vasija de cobre).
Cuadro apaisado. Lienzo.
Madrid: Propiedad particular.
Amsterdam: Goudstikker.
NEW YORK: PROPIEDAD PARTICULAR

EN 1877: MARQUEZ DE S. MIGUEL DE LA VEGA, BRAGA, J. DE
EN 1879: FRANCISCO VIDAL JEWELL, COMERCiante, BRAGA
EN 1900: GRACIA PARELDO, BRAGA



DIBUJOS

1-112 Ciento doce Estudios para los « Caprichos ».

Apuntes del natural y de memoria de significado histórico o fantástico, creados por Goya en diversas épocas. Ejecutados a la pluma, a la aguada (sepia o tinta) y al lápiz rojo o negro; frecuentemente están también utilizados por el dorso.

Gazette des Beaux-Arts, 1860, VII, pág. 222. Fig. en Loga, págs. 23, 24, 25, 27, 28, 59, 61, 64, 67. D'Achiardi, Les dessins de Goya au Musée du Prado, I-III.

De la herencia de D. Valentín Carderera.

13 abril 1878: Real Academia de San Fernando.

18 abril 1878: Madrid, Museo del Prado.

Los dibujos se han ordenado a continuación siguiendo, en lo posible, la numeración de Goya. Los números que figuran entre paréntesis corresponden a la numeración establecida por Carderera.

P = Dibujo a pincel.

L = Dibujo con lápiz negro.

S = Dibujo a la sanguina.

Pr = Dibujo a pincel, con rojo.

Pl = Dibujo a pluma.

Estudios para los « Caprichos »

1	Estudio	1.º	para el Capricho núm.	2	S
2	»	1.º	»	»	3 S
3	»	1.º	»	»	4 S
4	»	1.º	»	»	5 Pl

5	Estudio	1.º	para el Capricho núm.	6	S
6	»	1.º	»	»	7 Pl
7	»	2.º	»	»	7 Pr
8	»	1.º	»	»	8 S
9	»	1.º	»	»	9 S
10	»	1.º	»	»	10 Pr

V. también nuestro núm. 655.

11	Estudio	1.º	para el Capricho núm.	10	S
12	»	1.º	»	»	11 Pl
13	»	1.º	»	»	12 S
14	»	1.º	»	»	13 Pl
15	»	2.º	»	»	13 Pl
16	»	3.º	»	»	13 S
17	»	1.º	»	»	14 Pl
18	»	1.º	»	»	15 Pl
19	»	1.º	»	»	16 Pl
20	»	1.º	»	»	17 S
21	»	1.º	»	»	18 Pl
22	»	1.º	»	»	19 S
23	»	1.º	»	»	20 S

invertido.

24	Estudio	2.º	para el Capricho núm.	20	S
25	»	1.º	»	»	21 S
26	»	1.º	»	»	22 S
27	»	1.º	»	»	23 Pr
28	»	1.º	»	»	24 Pl
29	»	1.º	»	»	25 S
30	»	1.º	»	»	26 S
31	»	1.º	»	»	27 Pl
32	»	1.º	»	»	28 S
33	»	1.º	»	»	29 Pl
34	»	1.º	»	»	30 S
35	»	1.º	»	»	31 S
36	»	1.º	»	»	32 S
37	»	1.º	»	»	33 Pl
38	»	1.º	»	»	34 Pl
39	»	1.º	»	»	35 Pl
40	»	1.º	»	»	36 Pl

- 41 Estudio 1.º para el Capricho núm. 37 S
 42 » 1.º » » » 38 Pl
 43 » 1.º » » » 39 Pl
 44 » 2.º » » » 39 Pr
 (Todavía no es la composición definitiva.)
 45 Estudio 1.º para el Capricho núm. 40 Pr
 46 » 1.º » » » 41 S
 Invertido con la leyenda: «No morirás deambre».
 47 Estudio 1.º para el Capricho núm. 42 S
 48 » 1.º » » » 43 Pl
 49 » 1.º » » » 44 S
 50 » 1.º » » » 45 S
 51 » 1.º » » » 46 S
 52 » 1.º » » » 47 S
 53 » 1.º » » » 48 S
 54 » 1.º » » » 49 Pl
 55 » 1.º » » » 50 Pl
 56 » 2.º » » » 50 S
 57 » 1.º » » » 51 Pl
 58 » 1.º » » » 52 S
 59 » 1.º » » » 53 S
 60 » 1.º » » » 54 Pl
 61 » 1.º » » » 55 S
 62 » 1.º » » » 56 S
 63 » 1.º » » » 57 Pr
 V. también nuestro núm. 656.
 64 Estudio 1.º para el Capricho núm. 58 Pr
 65 » 1.º » » » 59 S
 66 » 1.º » » » 60 Pl
 67 » 1.º » » » 61 S
 68 » 1.º » » » 62 Pl
 69 » 1.º » » » 63 Pl
 70 » 1.º » » » 64 Pl
 71 » 1.º » » » 65 Pl
 72 » 1.º » » » 66 Pl
 73 » 1.º » » » 67 S
 74 » 1.º » » » 68 Pl
 75 » 1.º » » » 69 Pl
 V. también nuestro núm. 656 a.
 76 Estudio 1.º para el Capricho núm. 70 Pl
 Invertido con respecto al grabado definitivo.
 77 Estudio 1.º para el Capricho núm. 71 Pl
 77 a » 1.º » » » 71 S
 (Papel azulado verdoso.)
 78 Estudio 1.º para el Capricho núm. 72 S
 Invertido con respecto al grabado definitivo.
 79 Estudio 1.º para el Capricho núm. 73 Pl
 80 » 1.º » » » 74 S

- 81 Estudio 1.º para el Capricho núm. 75 S
 82 » 1.º » » » 76 S
 83 » 1.º » » » 77 S
 84 » 1.º » » » 78 S
 85 » 1.º » » » 79 Pl
 86 » 1.º » » » 80 Pl

Estudios para Caprichos que no han sido grabados

(Las cifras romanas corresponden a los números de las reproducciones en la obra de d'Achiardi).

- 87 La joven planchadora. S. CLXXXIX.
 88 La declaración amorosa. S. y Pr. CLXXXVI.
 Fig. 324.
 89 Reunión de tres mujeres y un hombre sentados en sillas. Tinta. P. CLXXXI.
 90 Señora (la duquesa de Alba?) con un negrito en el regazo. Tinta. P. CLXXIV.
 Fig. 322.
 91 (Núm. 21 de Goya). Mujer sentada a la espineta; detrás de ella, el cantante o enamorado. Tinta. P. CLXXXVIII.
 Loga, Graph. Künste, 31, pág. 6. (Erróneamente designado en la citada obra como Goya y la duquesa de Alba.)
 Fig. 323.
 92 Manola bailando: al fondo, un guitarrista. Tinta. P. CLXXV.
 93 (Núm. 8 de Goya). Ay muñecas. Mujer sentada en el suelo, con mantilla; detrás de ella, un hombre sentado, con sombrero de tres picos. P.
 94 Tres majas con mantilla; la anterior destaca sobre las demás. Estudio a P.
 95 Capricho alusivo a las extravagancias de la moda. Las dos figuras principales descalzas, con los zapatos en las orejas, etc. S. CLXXX.
 Fig. 346.
 96 La confianza. Capricho. Dos mujeres cerrándose mutuamente con candados. R.
 Fig. 347.
 97 Un petimetre, con el sombrero de copa en la mano, ante una ventana en la cual se ve una mujer atada violentamente por el cuello y por la cintura. P. CXCI.
 Fig. 345.

- 98 Un petimetre delante de un gran cuadro con un orangután. Pl. CXC.
- 99 Caballero, con traje del siglo XVII, ante un cuadro de un gato, en el caballete. Pl. CLXXIX.
- 100 Veintidós mujeres delante de un gran cuadro, en el cual una culebra se enrosca en torno a una guadaña. Pl. Fot. Moreno.
- 101 Capricho. Fig. principal, un anciano cayendo de espaldas, sostenido por otro. Pl. CLXXVIII. Fig. 348.
- 102 Asno oficiando de médico a la cabecera de un enfermo. Pl. CLXXVII, es el boceto para el «Capricho» núm. 40?
- 103 El monte de las Brujas. Dib. a Pl. y P. CLXXXIV. Fig. 349.
- 104 El diablo columpiándose en una cuerda humana. Pr. CLXXXIII.
- 105 Sueño de la mentira. Pl.
- 106 El Tiempo, en figura de mujer desnuda, debajo unas lechuzas. S.
- 107 Un petimetre ante un gran cuadro semejante a nuestro núm. 98, pero en el lienzo está representado un sapo. Pl.
- 108 (Carderera, núm. 6). Mujer sentada, con un fantasmagórico guitarrista. S.
- 109 (38-36). Miqueo volador, con cabezas.
- 110 (2-43). Maja en pie: detrás, majo bailando.
- 111 Grupo de cinco mujeres, una de ellas poniéndose la liga. P. lav. (seguramente posterior a los Caprichos).
- 111 a Mujer estirándose la media. Estudio de detalle para el Capricho núm. 17? P. lav.
- 112 Dorso de una mujer con los brazos en alto.
- 112 a (186). Mujer acostada. En primer término, figura de muchacha, de espaldas.
- 123-184 Estudios para los Desastres
- De los Desastres están reproducidos en la obra de d'Achiardi, láms. XLV-XCV, las hojas núms. 1, 7, 12, 14, 16, 18, 19, 20 (primer boceto), 20a (segundo boceto), 22-25, 27-30, 41-45, 48-64, 66-69, 71-75, 79, 80. Además el núm. 81, que quedó inédito (La verdad resucitará) XCVI.
- Dos grupos (?) llevándose los muertos. XCVII. Mujeres que huyen hacia la derecha. XCVIII.

- Mujeres, sentadas en su mayoría; la figura principal, con un niño al pecho. XCIX.
- Soldados franceses atacan a hombres y mujeres, y los asesinan. C.
- Mujeres que huyen hacia la izquierda, una de ellas con un niño en brazos; una anciana iracunda se revuelve contra los franceses. CI. Fig. 355.
- Variante del estudio anterior, con menos figuras y el fondo solamente esbozado. V. cuadro núm. 77 c. CII.
- Hombres (cadáveres) conducidos; en el fondo se ven arcos como de un acueducto: produce el efecto de una variante del estudio señalado por d'Achiardi con el número XCVII. V. cuadro núm. 77 b. CIII.

185-234 Cincuenta y cuatro estudios para la Tauromaquia y los Disparates

De los 37 estudios para la Tauromaquia

están reproducidos en d'Achiardi (CVIII-CXXXV) los estudios núms. 1, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 18 a, 19, 20, 21, 23, 25, 25 a, 26, 27, 29, 31, 32, 32 a, 33. Además los números CXXXVI-CXLIV, que son los estudios para las planchas no editadas en la serie propiamente dicha A. B. C. D. G. Otros cuatro estudios para la Tauromaquia se conservan en la Kunsthalle de Hamburgo.

De los 17 estudios para los Disparates

figuran reproducidos en d'Achiardi (CIV-CVII) los núms. 1, 6, 12, 16.

Junto a los dibujos para las planchas 1, 2 (primer boceto), 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 15 a (primer boceto), 16, 17, figuran dos bocetos de planchas inéditas.

- 235 Estudios para el aguafuerte núm. XV de nuestro catálogo. Inscripción: «Dios se lo pague a usted». Fig. en Loga, Graph. Künste, 31, pág. 8. d'Achiardi CXLV.
- 235 a Tres majas sentadas en el suelo, y un majo. Estudio para un cartón? Fig. 321.
- 235 b Hombre palmoteando, con sombrero de tres picos. Busto. L. (considerado

- por algunos como un trabajo de F. Bayeu. Estudio para una figura del cartón «El baile en San Antonio de la Florida»).
- 235 c Primer boceto para la «Despedida de San Francisco de Borja».
- 235 d La Virgen del Pilar aparece a Santiago.
- 235 e Cristo extiende las manos a un santo (jesuíta?) arrodillado delante de El.
- 236 Acuarela que recuerda ligeramente al cartón con la maja y los embozados. Fig. 316.
- 237 Estudio para un doble cuadro ecuestre. El rey Carlos IV (?) y María Luisa. Pl. Lav. CLXXIII.

Hacia 1810-15 (?)

- 238 Composición con tres figuras: una mujer yacente es levantada por otra persona. Junto a ellas hay un anciano con lengua barba blanca. P. d'Achiardi CLV.
- 239 Familia de labradores, en marcha (tres figuras y un perrillo). P. d'Achiardi CLVI. Loga, lám. 28.
- 240 Eremita en la cueva, con dos niños. P., posiblemente una de las obras de la última época. d'Achiardi CLII.
- 241 Mujer y niño en la cocina. P. Igualmente d'Achiardi CLIII.
- 241a Grupo de labradores atravesando un desfiladero. P. lav.

Epoca de las pinturas de la Quinta del Sordo?

- 242 Judith después de su hazaña: bajo una tienda de campaña se ven varias cabezas humanas. S. d'Achiardi CLXXXII. Fig. 351.
- 243 Saturno. S. d'Achiardi CXCIX. Fig. 352.

Aguadas

- 244 2 (139) Dos moros con una cabeza cortada.
- 246 7 (137) Un hombre con un mono y un guitarrista efectúan una representación delante de una casa.
- 247 10 [?] Riña.
- 248 11 (134) »
- 249 12 (133) »

- 250 13 (132) Riña.
- 251 14 (131) »
- 252 15 (130) »
- 253 16 (129) el pelado de ybides.
- 254 18 (122) Hombre y mujer luchando sobre una cama (la parte superior, deteriorada).
- 255 19 (127) Mujer con un enano.
- 256 22 (124) Un hombre espulgándose.
- 257 23 (123) Tres mujeres.
- 258 27 (121) Tres figuras agrupadas en torno a otra, a la cual llevan.

Dibujos a lápiz negro

- 259 3 (167) Guitarrista, sign. a la derecha, en la parte inferior, Goya.
- 260 5 (165) Hombre con sombrero en la mano ante una especie de diablo, sign. id. id., Goya.
- 261 6 (164) Niño (?) con las manos en la cabeza, sign. id., Goya.
- 261 a 2 (168) El avaro, sign. id., Goya.
- 262 4 (147) Fraile, junto a un delincuente agarrotado.
- 263 9 (162) Hombre con perro, sign. id., Goya.
- 264 10 (161) Ancianas mendigas, sign. id., Goya.
- 266 14 (157) Hombre sentado, atado a un árbol, sign. id., Goya.
- 267 15 (158) Mujer con espada y escudo sobre una lechuza, sign. id., Goya.
- 268 17 (156) Fraile, sign. id., Goya.
- 269 25 (169) Hombre arrodillado, encadenado (?), sign. id., Goya.
- 270 27 (155) Bruja cabalgando sobre dos diablos, sign. id., Goya.
- 271 31 (142) Hombre con capa, sign. izq. inf., Goya. Boceto para el grabado B. 258. D. 27.
- 272 33 (154) Anciana ante el espejo, sign. id., Goya.
- 273 35 (148) Dos ancianas bailando al son de las castañuelas.
- 274 37 (132) Fraile, sign. der. inf., Goya.
- 275 38 (131) Hombre riendo, acuchillando a otro, sign. id., Goya.
- 276 39 (153) Hombre trepanando a otro que yace en el suelo, sign. izq. inf., Goya.

- 277 42 (150) Tres figuras, una de ellas con una jeringa.
 278 52 (152) Ancianas volando.
 279 57 (145) Composición con tres figuras, entre ellas el diablo.
 280 59 (179) Se quieren mucho.
 281 54 (146) Telegrafo.
 282 61 (143) Bailadores con castañuelas. Fig. 382.
 283 63 (141) Hombre devorando. Fig. 415.
 284 (?) Pastora con perro, sign. der. inf., Goya, d'Achiardi CXCII.

Dibujos a piedra negra

- 285 3 (172) el perro volante.
 286 4 (173) Animal de letras. Fig. Graph. Künste 31, pág. 10.
 287 7 (174) el cojo y jorobado Bailarín.
 288 8 (175) Ni por esas.
 289 12 [?] (178) mal sueño.
 290 13 (177) mal marido.
 291 15 [?] (176) Gran disparate.
 292 19 (180) Dicen que son de nacimiento y pasa su vida con ellos (en lugar de otra leyenda).
 293 ... (183) Comen mucho.
 294 30 (184) Con animales pasan su vida.
 295 ... (186) Mujer en la cama y doncella con vaso de noche. P.

Aguadas

- 296 67 (59) De esto hay mucho y no se...
 297 70 (56) Nada dicen.
 298 72 [?] 69 por no trabajar.
 299 73 (55) no la engañas.
 300 74 (54) tan vien aquí hay amores.
 301 75 (53) Con la musica a otra parte. Fig. 408.
 302 79 (50) estos hacen raya en la taberna.
 303 81 (49) O Ste brague.
 303 a 80 (110) Gran mano para hurtar sonajas. Porque era tremula.
 304 83 (47) Desbergonzado con todas, todas.
 305 84 (46) Nada nos importa.
 — 86 Por linaje de ebreos (Londres, British Museum.)
 306 119 (14) Ya hace mucho tiempo que somos conocidos.
 307 120 Ilegible.

- 308 124 (10) ¿que trabajo es eso?
 309 125 (9) Cuantas baras?
 310 123 (?) Mejor fuera vino.
 311 126 (8) Sin camisa. Son felices.
 312 127 (7) Se desnuda para siempre.
 313 129 (5) También lo dejan estas.
 314 130 (4) Lo cuelga raviioso.
 315 133 (1) Todo lo desprecia.

«Presos»

- 316 85 (44) Por haber nacido en otra parte.
 317 86 (43) Por traer cañudos (?) de Diablos de Bayona.
 318 87 (42) Le pusieron mordaza porque hablaba y se le dieron palos en la cara yo la bi en Zaragoza a Orosia Moreno porque sabía hacer ratones [?]
 319 88 (37) Por descubrir el mobimiento de la tierra.
 320 89 (45) Por mober la lengua de otro modo.
 321 90 (40) Por no tener piernas...
 322 91 (34) Muchos an acabado asi.
 323 92 (35) Por querer a una burra.
 324 95 [antes 86] (138) No lo saben todos.
 325 98 (39) Por liberal?
 326 99 (32) Cayo en la trampa.
 327 100 (31) No comas celebre Torigiano.
 328 101 (30) No se puede mirar.
 329 102 (29) Pocas oras te faltan.
 330 104 (27) muchos viudas han llorado como tu.
 331 105 (26) Quien lo puede pensar.
 332 106 (25) No habras los ojos.
 333 107 (24) El tiempo hablara.
 334 108 (23) Que crueldad.
 335 109 (41) Zapatero (?) tu gloria sera eterna. P.
 336 111 (22) No te aflijas.
 337 113 (20) Ya vas a Salir de penas.
 338 114 (19) Pronto serás libre.
 339 115 (18) Divina libertad.
 339 a (115) No ha muerto todavía. P. (Muy posterior). Fig. d'Achiardi CLXVII.
 340 117 Lux ex tenebris.
 341 118 (15) Aparición de la balanza de la justicia.
 342 122 (12) Divina razon—No deges ninguna.
 343 131 (3) Esta lo deja pensativa.

Serie de los Presos

- Además de los bocetos (347-346) en las hojas grabadas: La P.
 347 Una gran hoja. CLXXII. Mujeres en la cárcel.
 348 Presos yacentes con grilletos en los pies.
 349 Yacentes con los pies hacia arriba. CL.
 350 Mujer envuelta en una capa. CLI.
 Fig. 287.
 351 También habría que citar la composición CLIV.
 352 Id. el dibujo a pluma CXLVII.

Aguadas, de la última época

- 353 2 (119) Salvage menos que otros.
 354 3 (118) a que bendra el faldellin y los calzones? P. y L.
 355 4 (117) Mas probecho saco de estar solo.
 356 5 (116) Este fué un lujo cojo (?) que tenia señoría (?) Pl. y P.
 357 7 (114) Al desierto para ser santo amen.
 358 8 (113) A lo menos han algo
 359 9 (112) Buena mujer, parece. P. y L.
 360 16 (107) Esta pretende el destino de rabanera.
 361 17 (106) Asi suelen acabar los hombres utiles. Fig. Graph. Künste, 31, pág. 11.
 362 18 (105) Si no me engaño he a dejar al avito (= hábito).
 363 19 (104) Be Vd. que expresión pues no lo cree el marido.
 364 20 (103) Se le murio su amante y se ba al combto. (= convento).
 Fig. 403.
 365 21 (102) Que desgracia.
 366 22 (101) Culpable miseria.
 367 23 (100) Muecas a Baco.
 Fig. 407.
 368 25 (99) piensalo bien.
 369 26 (98) malos poetas.
 370 27 [en el 26!] (97) Lo que puede el amor.
 371 28 (96) Con estos no me meto.
 372 30 (95) esto degemos lo como estaba.
 373 31 (94) No lo encontraras (Diógenes).
 374 33 (92) Estos creen en los buelos de los abes.
 375 34 (91) Rara penitencia. P. y L.
 376 35 (90) en el talego de carne lleba su patrimonio. P. Hoja firmada?

- 377 36 (89) Misto de mona. Hoja firmada?
 378 37 (88) Bas mui lejos?
 379 38 (87) el Maricon de la tia Gila.
 380 39 (86) Vision Burlesca.
 381 40 (85) Otra en la misma noche.
 Fig. 410.
 382 41 (84) 3.^a en la misma.
 Fig. 409.
 383 42 (83) 4.^a en la misma.
 384 42 (82) 1.^a?
 385 60 P^e... estan en ...^{co} Moral (?) Mujeres en pié con sartén. CLXIII.
 386 10 (111) Habrazo paternal.
 387 12 (109) La huebera (antes: la grabera).
 388 13 (108) Que necedad darles destinos en la niñez.
 389 Calla. El tiempo muda las oras. CLXIV.
 390 bayan en ora buena. CLXV.
 391 Dure la alegria. CLXVIII.
 392 Por casarse con quien quiso. CLX.
 393 Fraile en pie con los brazos abiertos. CLXIX.

Dibujos a pincel

- 394 50 (75) Pobre en Asia que se enciende la cabeza hasta que le den algo.
 395 52 (72) esta tiene muchos parientes y algunos racionales.
 Fig. 402.
 396 53 (73) No se sabe.
 397 54 (71) tan poco.
 398 58 (67) Ya despertara.
 399 59 (66) Sueño raro.
 400 62 (63) Puede ser que sea bueno.
 401 63 (62) esto ya se be que no es arrancar nabos.
 402 64 (61) Ciego enamorado de su potra.
 403 68 (58) esto huele a cosa de Magia.
 Fig. 404.
 404 69 (57) Estas brujas lo diran.
 404a 82 (48) Edad con desgracias.
 405-413 Composiciones a pincel, de la última época, son las reproducidas por d'Achiardi con los núms. 405 (CLVII).
 Fig. 416.
 406 (CLVIII), 407 (CLIX), 408 (CLXI), 409 (CLXII), 410 (CLXX), 411 (CLXXI), así como las compos. números 412 (CLXVII) y 413 (CLXVI) citadas ya en otro lugar, con la leyenda Menos.

Dibujos a lápiz negro,
de la última época

- 414 Fraile sentado a la cabecera de un moribundo; ante él un niño con una azada. CXCIII.
- 415 12 Sacerdotes cantando. Sign. Goya. CXCIV.
- 416 54 Aun aprendo o más bien, aprende? CXCIV.
- 416 a Paisaje con salto de agua. S. Estudio para un grabado.
- 416 b Paisaje con árboles. S. Estudio para grabado.
- 417-436 (609) 20 dibujos con caprichos y otros fragmentos de contenido histórico.
De la Col. Carderera A. M. de Barcia, Goya en la Sección de estampas de la Biblioteca Nacional, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1909, IV, pág. 193: mientras no se indique otra cosa dib. a pluma o a pinc. lav. Madrid: Bibl. Nac.
- 417 (631) *Camino de los Infernos*. Dibujo cuadrado, a la tinta, provisto del título antedicho por Goya, con lápiz, así como las hojas siguientes. Estudio para la litografía, 0,163 alto por 0,244 de ancho. Barcia, núm. 1252.
- 418 *Vinculos indisolubles*. Cuadr. 0,14 de alto por 0,125 de ancho. Barcia, número 1253.
- 418 a *No se descuida el borrico*. Cuadr. 0,225 de alto por 0,152 de ancho. Barcia, núm. 1254.
- 419 *Estropeada codiciosa*. 0,21 de alto por 0,145 de ancho. Barcia, núm. 1255.
- 420 *Tan bien riñen las viejas*. 0,153 de alto por 0,124 de ancho. Barcia, núm. 1256.
- 421 *No se leantara a que no aca[be] sus debociones*. 0,15 de alto por 0,119 de ancho. Barcia, núm. 1257.
- 422 *Se hizo a obscuras* (mujer bailando). 0,22 de alto por 0,171 de ancho. Barcia, núm. 1262.
- 423 *Estudio para el Capricho núm. 16*. Dios la perdone, etc. 0,234 de alto por 0,145 de ancho. Barcia, núm. 1262.
- 424 *Primer estudio para el Capricho núm. 27*. (Quien más rendido) al dorso de la composición anterior.
- 425 *Estudio para el Capricho núm. 21*. (Ruega por ella). Lleva el núm. 25 del libro de apuntes de Goya. 0,236 de alto por 0,145 de ancho. Barcia, núm. 1263.
- 426 *Estudio para un Capricho no ejecutado*. Mujer sentada que sostiene un espejo con ambas manos. Al dorso de la composición anterior.
- 427 *Es una locura guardar esto, pero de gustos nada se ha escrito*. 0,235 de alto por 0,14 de ancho. Barcia, núm. 1264.
- 428 *Mujer llorando*, junto a un moribundo desnudo que yace en el suelo. 0,16 de alto por 0,23 de ancho. Barcia, núm. 1260.
- 429 *Composición fantástica*. Varias personas parecen sostener en pie a un hombre. Al dorso de la composición anterior.
- 430 *Mujeres en la iglesia*. 0,178 de alto por 0,146 de ancho. Barcia, núm. 1259. Estudio para la pintura, núm. 526.
- 431 *Grupo de cinco mujeres con mantilla*. 0,177 de alto por 0,14 de ancho. Barcia, núm. 1258.
- 432 *Fernando VII*. L. 0,269 de alto por 0,201 de ancho. Barcia, núm. 1266. Fig. A. L. Mayer, 150. Handzeichn. núm. 137.
- 433 *Retrato de mujer*. (La duquesa de Alba.) Fig. completa en pie. 0,191 de alto por 0,099 de ancho. Del «Libro de apuntes andaluces», de Goya. Barcia, núm. 1270.
- 433 a *Un nuevo estudio*. Al dorso de la composición precedente.
- 434 *Mujer arreglándose el cabello* (La duquesa de Alba.) Fig. en pie. 0,171 de alto por 0,102 de ancho. Del «Libro de apuntes andaluces», de Goya. Barcia, núm. 1271.
- 434 a *La casta Susana?*. Al dorso de la composición anterior.
- 435 *Mujer en pie, con mantilla y abanico*. Este dibujo a la pl. lav., de la Colección Carderera, no nos parece una obra segura de Goya. Barcia, núm. 1265.
- 436 *Mujer del pueblo*, con una cesta, hablando con un embozado. Al dorso de la composición anteriormente citada; v. la indicación correspondiente.

- 437-492 (610) 56 dibujos, entre los cuales figura el retrato de Goya.
La mayoría en tinta china. Col. de don Federico de Madrazo.
Venecia: D. Mariano Fortuny y Madrazo.
- 493-530 (611) 38 dibujos con estudios del natural y asunto alegórico.
De los últimos años del Maestro. Dibujos a lápiz y a tinta, de distintos tamaños. Fig. en Loga, láms. 74, 75, 76, y Paul Lafond: Nouveaux Caprices de Goya. Suite de 38 dessins inédits. París, 1907. Col. D. Federico de Madrazo. Col. D. Bernardo Montañés.
Madrid: D. Aureliano de Beruete.
Berlín-Grunewald: Col. Gerstenberg.

a) Dibujos a lápiz negro

- 493 2 Mirar lo que no ven.
Fig. 406.
- 493 a 9 (?) Gran coloso durmido.
Fig. 405.
- 494 10? Majas (?). Sign. Goya.
- 495 20 Pronto romperá. Sign. der. inf., Goya.
Fig. 414.
- 496 23 Reza.
- 498 24 Dos mujeres con platos.
- 498 26 Paseo.
- 499 23 (?) Mujeres con perrito.
- 499 a 30 Hombre harapiento sentado en el suelo, con los pies atados. ¿Lleva las manos atadas a la espalda? Sign. der. inf., Goya.
Fig. 399.
- 500 32 Fraile flotando en el aire.
- 501 38 Quien bencerá?
Fig. 419.
- 502 39 Mujer volando.
- 503 41 Cocodrilo en Bordeaux.
- 504 42 Serpiente de cuatro var (as) en Bordeaux.
- 505 45 Claudio Ambrosio Surat, llamado el esqueleto vibiente en Bordeaux, año 1826.
Fig. 420.
- 506 43 Loca que vende los placeres.
- 506 a 47 Sucesos campestres.
Fig. 4411.
- 507 48 Castigo francés.

- 508 49 Castigo (antes de la ejecución con guillotina; el sacerdote presenta la cruz al delincuente).
Fig. 412.
- 509 62 Monjas arrodilladas.
- 510 36 (56?) Aquí algo a de aber.
- 511 60 El avaro. Del avaro no se espera / ningún bien y cada cual / aun muerto lo vitupera / mas el hombre liberal / todos sienten que se muera.
- 512 — el hombre feliz.
- 513 14 (?) Mitad de Quaresma.
Fig. 413.
- 514 43 (?) Madre con niño en el regazo.
- 515 El cántaro roto.
- 516 48 Monje arrodillado, apoyándose con las manos en el suelo.
- 517 Monje con capucha, en pie, con las manos cruzadas.
- 518 Procesión de monjas.
- 519 Loco africano.
- 520 El idiota.
- 521 De la C(asa) M^r loco.
Fig. 401.
- 522 33 Dos locos.

b) Dibujos a tinta

- 523 Presos encadenados. Pl.
- 524 Procesión entrando en la iglesia. Pl. (también P.)
- 525 Procesión. P.
Fig. 417.
- 526 Pobre a la reja de la cárcel.
- 527 Los zancos. Pl. (1824?)
- 527 a Hombre sentado, mirando hacia la parte inferior izquierda.
Estudio para el cartón. Catál. núm. 561. L. sobre papel verde azulado. 0,19 de alto por 0,245 de ancho.
- 527 b Entrega de las llaves a San Fernando. Dibujado con blanco sobre papel azul. 0,279 de alto por 0,199 de ancho.
- 527 c Al dorso, en forma apaisada: Figura sentada en el suelo con las piernas cruzadas, fumando; la mano izquierda en la espada. Estudio para el cartón. Catál. núm. 561. L. con blanco.
- 527 d Otro estudio para la entrega de las llaves a San Fernando (las dos figuras principales). Dibujado con blanco sobre

- papel azul (actualmente verdoso). 0,242 de alto por 0,199 de ancho.
Madrid: Instituto Casa Valencia de D. Juan.
- 531-568 (612) 38 dibujos de distintas épocas del Maestro.
Antes Marqués de Casa Jiménez.
- 569-611 (613) 43 dibujos de asunto fantástico.
R. R. Hawkins.
Francfort d. M. Mrs. Jay.
- 612-631 (614) 20 dibujos a lápiz y tinta, distintos tamaños.
Lafond: op. cit. lám. 52, núm. 4.
1869, París, Subasta Boilly.
- 632-640 (615) 9 dibujos con asuntos fantásticos.
Composiciones del estilo de los Caprichos. Reproducción en el Catálogo de subasta, 1912, lám. 157. El conciliábulo de brujas lleva el núm. 75 de Goya; el hombre sobre un asno, atacado por perros y gatos, el núm. 39.
Antes en París: Mr. H. Rouart.
- 641-646 (616) 6 dibujos de asunto histórico.
Tinta china.
- 641 Dejaló todo a la Probidencia. 0,26 de alto por 0,18 de ancho.
- 644 Muy accordez (Mujeres ciegas). (Hombre y mujer cantando, acompañándose a la guitarra). 0,26 de alto por 0,18 de ancho.
- 643 El ciego trabajador. 0,24 de alto por 0,17 de ancho.
- 642 Cuidado con los consejos. 0,25 de alto por 0,17 de ancho.
- 645 El trabajo siempre premia. 0,24 de alto por 0,17 de ancho.
- 646 Lo mismo. 0,26 de alto por 0,18 de ancho.
Fig. en Subasta Catál. Beurdeley, Lafond, núm. 89-93.
(Antes en París: A. Beurdeley).
- 647-448 (617) Dos dibujos de motivo histórico cultural.
0,21 de alto por 0,12 de ancho.
1899 París: Subasta E. Colandi.
- 649-654 (618) Seis estudios a manera de Caprichos.
Sobre tres hojas. Dibujos a tinta, lavados. 0,23 de alto por 0,14 de ancho.
1860, Col. P. Lefort, núm. 120.
- 655 (619) Tercer boceto para el Capricho núm. 10 (El amor y la muerte).
Gazette des Beaux-Arts, París, 1868, XXXIV, pág. 388.
- 655 a Primer boceto para el Capricho núm. 48.
S. 0,206 de alto por 0,147 de ancho.
Fig. en Loga, Graph. Künste, 31, pág. 2.
Roma: Jandolo y Tavezzi.
Berlín: Gabinete de estampas.
- 656 Primer boceto para el Capricho núm. 63. R.
Berlín: Gabinete de estampas
- 656 a-g Dibujos a manera de Caprichos.
- 656 a No sabe lo que ace. Capricho. P. En la parte superior derecha, Goya núm. 19. (Carderera, número 50). 0,269 de alto por 0,178 de ancho. Fig. Loga Graph. Künste, 31, pág. 15.
- 656 b Sueño de una hechicera. P. Goya núm. 15. (Carderera, núm. 25). 0,233 de alto por 0,143 de ancho. Fig. en Loga, Graph. Künste, 31, pág. 16.
- 656 c Valencias cuenta con los años (hombre cayéndose por una escalera).
- 656 d Yo oygo rongiudos.
P. 0,233 de alto por 0,145 de ancho.
- 656 e Aprende a ver (hombre con telescopio). Dibujo a tinta. 0,263 de alto por 0,181 de ancho.
- 656 f Carro. P. Arriba a la derecha, Goya núm. 91. (Carderera, núm. 20). 0,202 de alto por 0,142 de ancho.
- 656 g Manicomio. P. En la parte superior a la derecha, Goya núm. 79.

- (Carderera, núm. 35). 0,203 de alto por 0,141 de ancho.
París: A. Ströhlin.
Berlín: Gabinete de estampas.
- 657 (620) Segundo boceto para el Capricho núm. 69.
Dibujo en sepia.
Londres: Mr. Rothenstein.
- 658 (621) El pedante.
Capricho, anverso y reverso. Dibujo a la sanguina. 0,14 de alto por 0,20 de ancho.
1869, P. Lefort, núm. 117.
- 659 Coche barato.
Capricho. Lleva el núm. 25 de Goya. Pertenece con los dos siguientes a la misma serie que los señalados por nosotros con los núms. 285-291 existentes en el Museo del Prado.
Madrid: Marqués de Cerralbo.
- 660 Se hace militar.
Capricho. Idéntico al núm. 636 g? 0,155 de ancho por 0,19 de alto. Lleva el núm. 1 de Goya. L. Fot. Moreno. Fig. Boix. Catál. lám. 40.
Madrid: Marquesa de Castromonte.
Madrid: Colección Madrazo-Gasse.
- 661 Locos.
Capricho. Idéntico al núm. 656 f. Lleva el núm. 39 de Goya. L. Fot. Moreno. Fig. Boix. Catál. lám. 40.
Madrid: Colección Madrazo-Gase.
Madrid: Marquesa de Castromonte.
- 661 a Hombre sentado y dueña.
Capricho. Tinta, poster. pl. lav. 0,224 de alto por 0,15 de ancho. Fig. Boix. Catál., lám. 28.
Madrid: Marqués de la Escala.
- 661 b Fraile, clérigo secular y mujer sentada.
Capricho. Pl. Sign. Goya. 0,178 de alto por 0,205 de ancho.
Madrid: Marqués de la Escala.
- 661 c Mendigo extendiendo el sombrero.
Pl. lav. Sign.: El 6 de julio de 1824.
- Francisco Goya. 0,178 de alto por 0,205 de ancho. Fig. Boix. Catál. lám. 39.
Madrid: Marqués de la Escala.
- *662 (622) Tauromaquia.
Estudio.
París: Col. Yriarte.
- *663 (623) Tauromaquia.
Estudio. Dibujo a la sanguina. 0,19 de alto por 0,29 de ancho.
1869, Col. P. Lefort, núm. 122.
- *664 (624) Tauromaquia.
Estudio. Dibujo a la sanguina. 0,19 de alto por 0,28 de ancho.
1869, Col. P. Lefort, núm. 123.
Francfort d. M.: Mrs. Jay.
- *665 (625) Tauromaquia.
Dibujo a la sanguina. 0,21 de alto por 0,31 de ancho.
1869, Col. Lefort, núm. 124.
- 665 a Cuatro estudios para la Tauromaquia.
S. y Pr. (1, para el núm. 28; 2, para el núm. 32; 3, para E; 4, para B. 250); hoja núm. C. (boceto con un torero capeando). Dimensiones medias, 0,19 de alto por 0,313 de ancho.
Hamburgo: Kunsthalle.
- 666 (626) Presos.
Estudio para uno de los grabados. Dibujo a Pl. lav. 0,10 de alto por 0,07 de ancho.
1869, Col. P. Lefort, núm. 118, pág. 23.
- 667 (627) Sobre el abismo.
Estudio para el núm. 3 de los Proverbios. L. 0,32 de alto por 0,15 de ancho.
1869, Col. P. Lefort.
- 668 (628) Judith.
Sepia. 0,22 de alto por 0,16 de ancho.
1869, Col. P. Lefort, núm. 103.
- 669 (629) Madonna.
Dibujo a la sanguina.
Madrid: Marqués de Casa Torres.

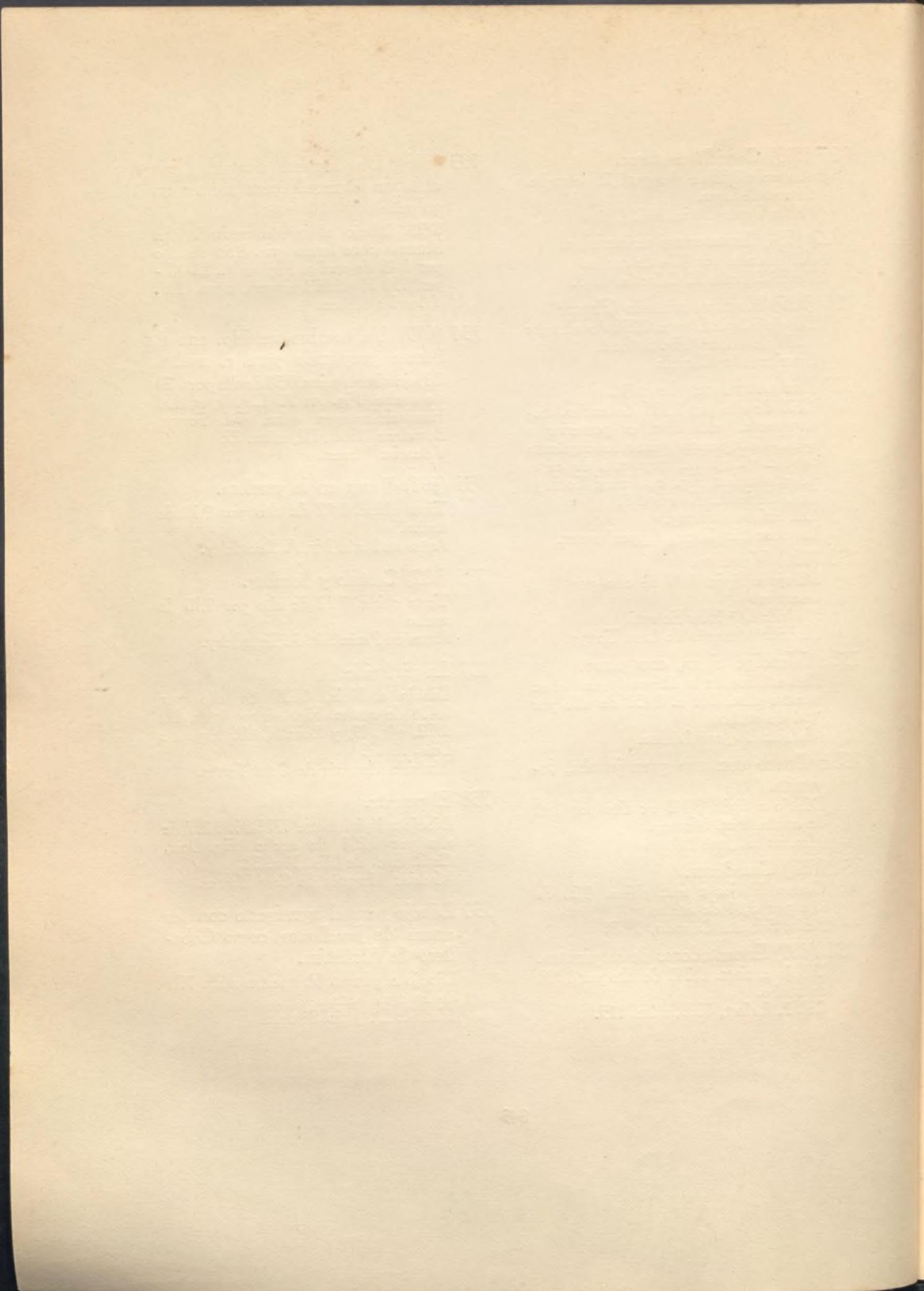
- *670 (630) Santo, abrazando la cruz.
Aguada realizada con blanco. 0,20 de alto por 0,14 de ancho.
1869, Col. P. Lefort, núm. 100.
- 671 (632) Viaje a los infiernos.
Véase también nuestro núm. 417 y el ejemplar retocado de la litografía Lefort, núm. 278, en el British Museum. Dibujo a la tinta. 0,15 de alto por 0,23 de ancho.
1869, Col. P. Lefort, núm. 114.
1866, Col. Ph. Burty, núm. 717.
- 672 (633) Padres de la Iglesia.
Tinta y guacha. 0,20 de alto por 0,14 de ancho.
1869, Col. P. Lefort, núm. 101.
- 673 (634) Composición religiosa.
Aguada, 0,23 de alto por 0,17 de ancho.
1869, Col. P. Lefort, núm. 102.
- 673 a San Francisco de Paula.
Pl. Gijón: Instituto Jovellanos (número 654, falsamente señalado como un Murillo).
- 674 (635) Estudios para los grabados de las obras de Velázquez: los poseyó en su mayoría Ceán Bermúdez.
(Diccionario de Ceán Bermúdez, V. pág. 178, llamada). De ellos figuran en la Kunsthalle de Hamburgo los siguientes dibujos:
a) Felipe IV, de caza. b) Infante D. Fernando, de caza. c) Infante D. Baltasar Carlos, de caza. d) Barbarroja. e) Don Juan de Austria. f) El aguador. g) El Infante D. Carlos. h) El niño de Vallecas. Tamaño medio, 0,25-0,27 de alto por 0,165-0,19 de ancho. Fig. en Loga, Graph. Künste, 31, pág. 1.
- 674 a (636) Estudio para el grabado de las «Meninas».
Sign.: Dibujado por Goya del cuadro original de Velázquez que está en el Real Palacio de Madrid. 0,40 de alto por 0,35 de ancho.
Madrid: D. Eduardo Carderera Ponzano.
- 675-676 (637) Sebastián de Morra y «El primo». Según Velázquez.
Estudios para los grabados. Dibujos a lápiz negro y a la sanguina. 0,20 de alto por 0,15 de ancho.
1819, Col. P. Lefort.
- 677 (638) El alcalde Ronquillo.
Estudio para un grabado. Dibujo a lápiz negro. 0,25 de alto por 0,18 de ancho.
Fig. en el Boletín de la Soc. Esp. de Exc., 1922.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- 678-679 (639) El rey Carlos IV y D.^a María Luisa.
Lápiz. Dos óvalos (grabados por Esteve para la Guía de Forasteros, 1802). 0,08 de alto por 0,054 de ancho.
Madrid: Calcografía nacional.
- 680 El rey Carlos IV (o Godoy?) y la reina María Luisa, a caballo.
Véase también nuestro núm. 237. (Madrid: Museo del Prado). Aguada. Fot. Anderson. Fig. en Calvert, lám. 602.
Londres: British Museum.
- *681 (640) El rey Carlos IV imponiendo el Toisón de Oro.
0,47 de alto por 0,59 de ancho.
Antes en París: Mr. Manzi.
- (641) El rey Fernando VII.
Estudio para el retrato ecuestre. Véase nuestro núm. 432. (Madrid: Biblioteca Nacional).
- La duquesa de Alba.
Véase el núm. 433. (Madrid: Biblioteca Nacional).
- 682 (642) D. Agustín Ceán Bermúdez.
S. 0,125 de alto por 0,98 de ancho.
Grabado por Bartolomé Maura en El gravador al agua-fuerte. Sign. D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, dibujado del natural por D. Francisco Goya. Busto. Fig. Boix, Catal. Exposición de dibujos, lám. 38.
Madrid: D. Eduardo Carderera Ponzano.

- 683 (643) Retratos de los más famosos artistas españoles.
Preparados en 1798 para el Diccionario de Ceán Bermúdez, pero no llegaron a ser utilizados. Gazette des Beaux-Arts, 1860, VII. pág. 225. Propiedad de Carderera.
- 684 (644) El Conde de Gausa.
Grabado por Selma. Dibujo a lápiz.
París: Subasta Lefort. 1869.
Francfort d. M.: Mrs. Jay.
- 685 (645) D.^a Juana Galarza de Goicoechea.
Dibujo a lápiz. Sign. con pluma: D.^a Juana Galarza, año 1805. 0,11 de alto por 0,08 de ancho. Fig. Boix, Catal. lám. 34.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- 685 a D. Juan Martín de Goicoechea.
Busto. Dibujo a pluma. La cabeza fué recortada y el fondo añadido posteriormente. Sign. por otra mano: Goya ft. Hacia 1790. 0,124 de alto por 0,09 de ancho. Fot. Moreno.
Madrid: D. Eduardo Carderera y Ponzán.
- 686 (646) Goya.
(Dibujado probablemente en París, 1824).
Cabeza de perfil, con gorra de visera. Dibujo a pluma. 0,08 de alto por 0,07 de ancho. Fig. Araujo Sánchez, Lafond, Gazette des Beaux-Arts, 1907, entrega 596.
Madrid: Marqués de Seoane.
- 687 Goya con sombrero de tres picos.
Para la portada de la Tauromaquia de Loizelet. Dibujo a pluma. Fig. Gazette de Beaux-Arts, XXI, 1868, pág. 173. P. Lefort.
Ceán Bermúdez.
Francfort d. M.: Mrs. Jay.
- 688 (648) D.^a Josefa Bayeu y Goya.
Dibujo a lápiz. 1805. 0,111 de alto por 0,081 de ancho.
Sign. al dorso: D.^a Josefa Bayeu, por Goya, el año 1805. Fig. Boix, Catal. lám. 33.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- 689 (649) D.^a Gumersinda de Goicoechea y Goya.
Sign. ANO 1805. Goya. Dibujo a lápiz. Grabado por Maura para la Gazette des Beaux-Arts, 1876, XIV, pág. 507. Fig. Bellas Artes, 1922. 0,11 de alto por 0,08 de ancho. Fig. Boix, Catal. lám. 33.
París: antes en la Col. Oudry.
Madrid: D. Eduardo Carderera y Ponzano.
- 690 (650) D. Francisco Javier de Goya y Bayeu.
Dibujo a lápiz, 1805. Sign. Xavier Goya. 0,117 de alto por 0,08 de ancho. Fig. Bellas Artes, 1922. Boix, Catal. lám. 33.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- 691 D. Francisco Javier de Goya y Bayeu.
Dibujo. Sign. Por Goya año 1824. Oval. 0,09 de alto por 0,08 de ancho.
Madrid: D. Félix Boix.
- 691 a Estudio para el retrato del X duque de Osuna.
Dibujo a pluma. Fot. Moreno
Madrid: Prado.
Fig. 383.
- 691 b El hijo de D.^a María Martínez de Puga.
Sign. Goya, 1824.
Madrid: D. Félix Boix.
- 692 (651) El librero Villarreal.
Dibujo a lápiz. 0,11 de alto por 0,09 de ancho.
Madrid: D. Javier Millán.
- 693 (652) El duque de Wellington.
Sign. Lord Welling estudio p^r el retrato equestre q^e hizo Goya. Al dorso, entre otras notas: Un dibujo hecho en Alba de Tormes después de la batalla de Arapiles del Duque de Wellington por el q^e hizo el retrato. Al dorso la misma hoja, 69 3.^a cabeza de un muerto con la inscripción: Al expirar Fray Juan Fernández Agustino Cat.

- Dibujo a la sanguina. 0,235 de alto por 0,180 de ancho. Fig. Rothenstein y Stokes. Fig. en A. L. Mayer, 150 Handzeichnungen spanischer Meister, número 136.
Londres: British Museum.
- 694 (653) El duque de Wellington.
Dibujo a lápiz. Gazette des Beaux-Arts, 1860, VII, pág. 225.
En propiedad de Carderera.
No es idéntico al dibujo 694a. Hamburgo, Kunsthalle. Este dibujo al lápiz (0,227 de alto por 0,158 de ancho, rep. en Loga, Graph. Künste, 31, pág. 9) lleva la inscripción: «Lord Wellington p^r Goya», y produce la impresión de un estudio para grabado, que hubo de efectuarse después de pintado el gran retrato.
- *695 (654) Actor trágico.
Guacha: Lafond, op. cit. pág. 155, núm. 57.
Burdeos: Antigua colección de E. Vallet.
- 696 (655) Niño cantando.
Dibujo a lápiz.
Antes en París: D. Raimundo de Madrazo.
- 697 (656) Cabeza de un muchacho.
Dibujo a la sanguina. Sign. Fran^{co} Goya. 0,45 de alto por 0,33 de ancho. La cabeza reproducida en el libro de Lafond es de Bayeu.
Pau: Mr. Paul Lafond.
- *698 (657) Cabeza de anciano.
Sepia. 0,160 de alto por 0,150 de ancho.
Col. P. Lefort, 1869, núm. 121.
- 699 (658) Maja.
Estudio para el aguafuerte dudoso H. 237, B, 259, D. 29. (Un falso dibujo con sign. falsa de la Col. Burty en Londres, British Museum.)
Madrid: D. Félix Boix.
- 700 (659) Mujer velada.
Dibujo en sepia. 0,220 de alto por 0,180 de ancho.
Col. P. Lefort, 1869, núm. 109.
- 701 (660) Mujer arrodillada, con un perro.
Dibujo a lápiz. 0,235 de alto por 0,180 de ancho.
Biarritz: Mr. Cherfils.
- *702 (661) Cabeza de mujer.
Tinta china.
Londres: Archibald Stirling.
- 703 (662) Dueña sentada.
Dibujo a lápiz. 0,182 de alto por 0,100 de ancho.
Biarritz: Mr. Cherfils.
- 704 (663) Anciana en pie.
Dibujo lav. a la pluma.
París: Subasta Ph. Burty, 1891, número 198.
- 705 (664) Madre e hijo.
Dibujo a lápiz. Lafond, op. cit. pág. 81.
Antes en París: D. Raimundo de Madrazo.
- 706 (665) Abuela, madre e hijo.
Dibujo a lápiz. 0,260 de alto por 0,130 de ancho.
Col. P. Lefort, 169, núm. 111.
- 707 Tres mujeres con un niño monstruoso.
Entre 1795-99. Dibujo a pincel lav. 0,25 de alto por 0,172. Fig. en Société de Reprod. des Dessins des Maitres.
París: Paul Cosons.
- 708 (666) Cabeza de estudio.
Dibujo a la sanguina. Sign. Fran^{co} Goya. 0,45 de alto por 0,33 de ancho.
Biarritz: Col. Landrin Anglet.
- 709 (667) Don Quijote.
Aguada. Gazette des Beaux-Arts, 1860, VII, pág. 222. Grabado por Bracquemond. Fig. en A. L. Mayer, 150 Handzeichnungen, núm. 135.
Londres: British Museum.
Fig. 381.
- 709 a Capricho.
Dibujo para una litografía, con lápiz litográfico. Véase también entre las Litografías. XXXIII a.

- Londres: British Museum.
Fig. 421.
- *710 (668) La rendición de Zaragoza.
Alegoría. Sepia. 0,275 de alto por 0,205 de ancho.
Col. P. Lefort, 1869, núm. 110.
- *711 (669) Alegoría.
Dibujo a tinta. 0,220 de alto por 0,160 de ancho.
Col. P. Lefort, 1869, núm. 104.
- *712 (670) El ensueño.
Acuarela. 0,180 de alto por 0,130 de ancho.
Col. P. Lefort, 1869, núm. 112.
- *713-714 (672) Lucha con moros. —
Ejecución.
Dibujos a lápiz negro.
París: Subasta Louis et Jules Bolly, 1874.
- 715 (673) El agarrotado.
Dibujo a pluma para el aguafuerte. 0,265 de alto por 0,200 de ancho. Lafond, op. cit. pág. 241. Fig. en Calvert, lám. 604.
Londres: British Museum .
- 716 (674) Delincuentes conducidos al patíbulo.
Lleva el núm. 88 y la inscripción: «Por linaje de ebreos». Dibujo en sepia. 0,204 de alto por 0,142 de ancho. Fig. en Calvert, lám. 606.
Londres: British Museum .
- *717 (675) Procesión bajo una arcada.
Dibujo a lápiz. 0,177 de alto por 0,132 de ancho.
Madrid: D. Ricardo de Madrazo.
- *718 (676) Procesión.
Sepia. 0,150 de alto por 0,80 de ancho.
Madrid: D. Ricardo de Madrazo.
- 718 a Procesión de monjes.
Dibujo a pluma. lav. En la parte superior, a la derecha, Goya, núm. 44. 0,205 de alto por 0,140 de ancho.
Leipzig: K. W. Hiersemann.
Berlín: Gabinete de estampas.
- 718 b Procesión de mujeres.
Lápiz. En la parte superior, a la derecha, Goya, núm. 50. 0,186 de alto por 0,135 de ancho (o bien, 0,173 de alto por 0,118 de ancho).
Leipzig: H. W. Hiersemann.
Berlín: Gabinete de estampas.
- *719 (677) Escena popular.
Dibujo a tinta. 0,190 de alto por 0,140 de ancho.
Col. P. Lefort, 1879, núm. 119.
- *720 (678) Escena popular.
Tinta china. 0,22 de alto por 0,14 de ancho.
París: Subasta Marmontel, 1898.
- 721 (679) Juego de sociedad (La mano caliente).
Grabado por Jules Jacquemart.
Gazette des Beaux-Arts, XV, 1863, pág. 238.
- *722 Escena de carnaval.
Dibujo a pluma lav. 0,280 de alto por 0,190 de ancho.
Col. P. Lefort, 1869, núm. 116.
- 722 a El globo.
Dibujo a lápiz. 0,384 de alto por 0,275 de ancho. Fig. en Zeitschr. f. bild. Kunst, 29, pág. 18.
Hamburgo: Kunsthalle.
- 722 b El globo.
Dibujo a pluma. 0,30 de alto por 0,227 de ancho. Acaso se trate más bien de una obra de Carnicero. Fig. Bellas Artes, II, 1922, pág. 18.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- *723 (681) Corrida de toros.
Acuarela. 0,32 de alto por 0,22 de ancho.
Citado de Loga.
París: Mr. Sigismond Bardac.
- *724 (682) Corrida de toros.
Dibujo a tinta.
París: Subasta Jules Boilly, 1869.
- *725 (683) Corrida de toros.
Acuarela. 0,22 de alto por 0,32 de ancho.
Citado de Loga.
París: Venta Doria, 1899, núm. 267.

- 726 (683) Corrida de toros.
Acuarela. 0,35 de alto por 0,25 de ancho
Citado de Loga.
París: Venta Doria, 1899, núm. 268.
- *727 (684) Transporte de heridos.
0,20 de alto por 0,74 de ancho.
París: Subasta E. Calando, 1899.
- 728 (685) Hombre sentado (Preso?)
Dibujo a lápiz blanco. 0,235 de alto por
0,188 de ancho. Fig. Lafond.
Biarritz: Mr Cherfils
- 729 Los pescadores de caña.
0,195 de alto por 0,135 de ancho. Se-
guramente, esta obra es posterior a
1-VII-1799, puesto que se ha empleado
para el dibujo un fragmento de carta
de esta fecha. Fig. en Vasari Society,
2nd. Serie P., II, núm. 9.
Col. Fairfax Murray.
Londres: Sir Henry Oppenheimer.
- 730 (686) Mendigo.
Dibujo a lápiz. 0,17 de alto por 0,12
de ancho.
Madrid: D.^a Pilar Echarri.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- 730 a Mendigo ciego, con perro.
Pluma. Obra de la última época. Véase
nuestro núm. 661 c. 0,151 de alto por
0,14 de ancho.
Madrid: D. José Lázaro.
- 730 b Enano con una gran joroba, le-
yendo.
Dibujo a lápiz. 0,143 de alto por 0,10
de ancho. Fot. Moreno.
Madrid: D. José Lázaro.
- 731 (687) Cazadores.
Cuatro dibujos a tinta china. 0,20 de
alto por 0,14 de ancho.
París: Subasta Calando, 1899.
- *732 (688) Encantadores de serpientes.
Dibujo a tinta. 0,240 de alto por 0,198
de ancho.
Col. P. Lefort, 1869, núm. 115.
- 733 (689) Un hombre desnudo, con
el brazo levantado para asestar un
golpe.
1790. Dibujo al carbón, realzado con
blanco, sobre fondo gris. 0,58 de alto
por 0,45 de ancho. Fig. en A. L. Ma-
yer, 150 Handzeichnungen, núm. 133.
Valencia: Museo.
- 734 (690) Un hombre vestido, con el
florete preparado para el asalto.
Dibujo a la sanguina. 0,38 de alto por 0,24
de ancho. Fig. en A. L. Mayer, 150
Handzeichnungen, núm. 134. Forma,
Barcelona, 1908, III, núm. 25.
Valencia: Museo.
- 735 (691) Vacas en la pradera.
Tinta china. 0,12 de alto por 0,18 de
ancho.
Antes en París: Mr. A. Beurdeley.
- 736 (692) Caballo y hombre.
Tinta china. 0,12 de alto por 0,18 de
ancho.
Antes en París: Mr. A. Beurdeley.
- 737 La pirámide.
Dibujo a lápiz. 0,297 de alto por
0,414 de ancho. Fig. Bellas Artes, II,
1922, pág. 19, y Boix, Catál. Exp. de
Dib., lám. 31.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- 738 El puente.
Dibujo a lápiz. Entre 1776-86. 0,297 de
alto por 0,291 de ancho. Fig. Boix,
Catál. Exp. de Dib., lám. 32.
Madrid: Marqués de Casa Torres.
- 739 Dibujo para el aguafuerte con las
armas de Jovellanos, como Caba-
llero de Alcántara.
Dibujo a pluma. V. nuestro núm. XII
de los aguafuertes.
Madrid: D. Julio Somoza.



AGUAFUERTES

A. SERIES COMPLETAS

- I (693) *Aguafuertes de obras de Velázquez*
- Ceán Bermúdez (Diccionario, V. pág. 78), poseyó los estudios para la mayoría de estas obras. V. también nuestros números 674 a-i del Catál. de los dibujos auténticos. Las planchas se encuentran en la Calcografía nacional.
- 1.^a Edición: idéntica a las señaladas por Lefort como pruebas de estado, a juzgar por las inscripciones. Papel ligeramente moreno y recio.
- 2.^a Edición: entre 1820-30, papel moreno.
- 3.^a Edición: desde 1850, papel blanco, no verjurado.
- × 1 El rey Felipe III, a caballo.
H. 249, B. 7, D. 6. 0,368 de alto por 0,305 de ancho.
- I. Antes de la inscripción. Antes de biselarse los bordes de la plancha. British Museum.
- II. Con la inscripción en dos líneas: Felipe III, Rey de España.
Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural en el R^l Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran^{co} Goya Pintor, año de 1778.
Sin biselar.
- Las pruebas de este grabado, como las de los cinco siguientes, fueron efectuadas en la época de Goya, sobre papel moreno. Las últimas, de la Calcografía, lo fueron sobre un papel muy blanco. Las copias posteriores revelan un gran desgaste en las planchas.
- × 2 Margarita de Austria, su esposa, a caballo.
H. 250, B. 8, D. 7. 0,370 de alto por 0,312 de ancho.
- I. Antes de la inscripción, sin biselar los bordes de la plancha.
- II. Con la inscripción, dividida en dos líneas: D^a Margarita de Austria Reyna de España. Muger de Felipe III.
Pintura de D. Diego Velázquez del tamaño del natural en el R^l Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran^{co} Goya, Pintor, año de 1778.
- a) Con la inscripción sin el bisel de los bordes.
- 3 El rey Felipe IV, a caballo.
H. 251, B. 9, D. 8. 0,370 de alto por 0,315 de ancho.
- I. Antes de la inscripción. Madrid: Biblioteca Nacional.
- II. Con la inscripción en dos líneas: Felipe IV Rey de España.
Pintura de D. Diego Velázquez del tamaño del natural en el R^l Palacio de Madrid, dibujada y grabada por don Fran^{co} Goya, Pintor. Año de 1778.
- a) Antes de biselar la plancha.
b) Después de biselada.
- 4 D.^a Isabel de Borbón, su esposa, a caballo.
H. 252, B. 10, D. 9. 0,370 de alto por 0,315 de ancho.
- I. Antes de la inscripción. Madrid: Biblioteca Nacional.
- II. Con la inscripción en dos líneas: D.^a Isabel de Borbon, Reyna de España, Muger de Felipe Quarto.

Pintura de D. Diego Velázquez del tamaño del natural en el R^l Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran^{co} Goya, Pintor, año de 1778.

a) Antes de biselar los bordes de la plancha.

b) Después de los biseles.

5 El Infante D. Baltasar Carlos, a caballo.

H. 253, B. 11, D. 10. 0,348 de alto por 0,220 de ancho.

I. Antes de la inscripción. (Venta His de la Salle, British Museum).

II. Con la inscripción en dos líneas: D. Baltasar Carlos Principe de España. Hijo del Rey D. Felipe IV.

Pintura de D. Diego Velázquez del tamaño natural, dibujada y grabada por D. Francisco Goya, Pintor, 1778.

a) Antes del bisel de los bordes de la plancha.

b) Con los bordes biselados.

* 6 Retrato ecuestre del Conde-duque de Olivares.

H. 254, B. 12, D. 11. 0,372 de alto por 0,313 de ancho.

Con la inscripción: Dⁿ Gaspar de Guzman, Conde de Olivarez, Duque de Sanlucar etc.

Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural en el R^l Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran^{co} Goya, Pintor año de 1778.

a) Antes del biselado de los bordes de la plancha.

b) Después del biselado.

7 Las Meninas.

H. 255, B. 6, D. 50. 0,360 de alto por 0,300 de ancho.

Según Ceán Bermúdez (Diccionario, v, pág. 172, Observación), efectuado de un dibujo original que poseía Jovellanos.

I. Antes del aguatinata. Madrid, Bibl. Nac. y D. Eduardo Carderera. Berlín, Boston.

II. Con aguatinata.

Lefort conoció de los dos estados, en total, siete copias. La plancha fué des-

truída. Al dorso del retrato de Wellington, en el British Museum, encontramos las siguientes notas: «Un exemplar del cuadro de familia Otro de un gigante cuyas las láminas fueron rotas» y «Valor q^o se quiere El exemplar de la meninas 1300 r.».

El exemplar de Berlín, impreso por el anverso y por el reverso (en rojo y negro, respectivamente) procede de la colección v. Nagler (originariamente en poder de Ceán Bermúdez).

Otros ejemplares: Madrid, Bibl. Nac., Marqués del Salar (antes Col. Muguero), Lord Colwey, Mr. Morse, British Museum (1860 de Colnaghi).

* 8 Los borrachos.

H. 256, B. 4, D. 4. 0,435 de alto por 0,320 de ancho.

Con la inscripción: Pintura de D. Diego Velázquez con figuras del tamaño natural en el Real Palacio de Madrid, que representa un Baco fingido coronado algunos borrachos: dibujada y grabada por D. Francisco Goya, Pintor. Año de 1778.

8a Cabeza del Baco.

B. 5. 0,75 de alto por 0,55 de ancho. Fig. B. III, lám. 5, 2. V. también Beruete, III, 10.

Invertido con respecto al cuadro y al grabado núm. 8. Primer estudio, el fondo solamente un poco corroído a la derecha. Ejemplar único.

Madrid: Colección J. Sánchez Gerona. Fig. 317.

9 El Infante D. Fernando, vestido de cazador.

H. 257, B. 13, D. 12. 0,248 de alto por 0,126 de ancho.

I. Antes de la inscripción y sin aguatinata, el cielo sin rayas.

II. Antes de la inscripción, sin aguatinata. Cielo con rayas paralelas, rayados en la figura y en los matorrales. Los bordes de la plancha no están aún biselados.

III. Antes de la inscripción, pero con aguatinata en las partes más oscuras del traje, suelo y fondo.

- IV. Con la inscripción: Un Infante de España, Pintura de Velázquez de tamaño natur^l en el R^l Palacio de Madrid, Dibux^o y grabado p^r Fran^{co} Goya. Pintor. Del cuadro de caza del Rey, igualmente citado por Ceán Bermúdez, no se conocen pruebas de ningún género.
- × 10 Barbarroja.
H. 260, B. 14, D. 13. 0,262 de alto por 0,140 de ancho.
 I. Antes de la inscripción. Madrid: Bibl. Nac.
 II. Antes de la inscripción, con aguainta en las partes oscuras de los vestidos, suelo y fondo. Berlín, impresión en rojo; Londres, British Museum. Madrid, Bibl. Nac.
 III. Con la inscripción: Barbarroja. Pintura de Velázquez del tamaño natur^l en el R^l Palacio de Madrid. Dib^o y Grab^o p^r F. Goya Pintor.
 a) Antes del biselado de los bordes de la plancha.
 b) Bordes biselados.
- 11 D. Juan de Austria.
H. 261, B. 15, D. 14. 0,255 de alto por 0,144 de ancho.
 Antes de la inscripción. Londres, British Museum [estampado en sanguina] y Madrid.
 a) Tirado en negro, sin aguainta, con correcciones e indicación de la puerta al fondo.
 b) Tirado en rojo, con aguainta, sin indicación de la puerta en el fondo.
- 12 El ujier Ochoa.
 (Designado por Loga como alcalde Ronquillo). *H. 262, B. 16, D. 15.* 0,250 de alto por 0,112 de ancho.
 V. la antigua copia (?) propiedad del marqués de Casa Torres. En la misma colección, un dibujo a lápiz, de Goya.
 I. Antes de la inscripción. Madrid: Bibl. Nac.
 II. Antes de la inscripción con el aguainta. Berlín, impresión roja. Fig. 315.
- × 13 Menipo.
H. 258, B. 18, D. 15. 0,300 de alto por 0,220 de ancho.
 I. Arriba, a la izquierda, Moenippus.
 II. Con la inscripción: Menipo Filósofo. Pintura de D. Diego Velázquez que esta en el palacio real de Madrid, grabada por D. Francisco Goya, Pintor año 1778.
 III. Con la inscripción: Sacada y gravada del Quadro original de D. Diego Velázquez que existe en el R^l Palacio de Madrid por D. Fran^{co} Goya Pintor año de 1778. Representa a Menipo Filósofo, de la estatura natural.
 IV. Con los bordes de la plancha biselados.
- × 14 Esopo.
H. 259, B. 17, D. 16. 0,300 de alto por 0,220 de ancho.
 I. Arriba, a la derecha, Aesopus (Londres, British Museum. Impreso al dorso del núm. 5 de esta serie, *H. 253, I*).
 II. Con la inscripción (en mayúsculas): Esopo el Fabulador. Pintura de D. Diego Velázquez que está en el Palacio R^l de Mad^d grabada p^r D. Fran^{co} Goya, Pintor a 1778.
 III. Con la inscripción: Sacada y gravada Quadro original de D. Diego Velázquez que existe en el R^l Palacio de Madrid. Por D. Fran^{co} Goya, Pintor, año de 1778. Representa a Esopo el Fabulador, de la estatura natural.
 IV. Con bordes biselados.
- × 15 Sebastián de Morra.
H. 263, B. 19, D. 18. 0,208 de alto por 0,152 de ancho.
 I. Antes de la inscripción. Madrid: Bibl. Nac.
 II. En el borde inferior, a la punta ligeramente mordida, a la izquierda: Diego Velazquez; a la derecha, F. G. Madrid: Bibl. Nac.
 III. Pintura de Diego Velazquez. Texto en dos líneas. Madrid.
 IV. Con la inscripción en tres líneas: Sacada y gravada del Quadro original de D. Diego Velazquez en que representa al vivo un Enano del S. Phelipe IV, por D. Francisco Goya, Pintor. Existe en el R^l Palacio de Madrid. Año de 1778.
 IV. Con los bordes de la placa biselados.

X 16 El Primo.

H. 264, B. 20, D. 19. 0,215 de alto por 0,154 de ancho.

I. Antes de la inscripción. Col. His de la Salle.

II. Con la inscripción Pintura de D. Diego Velázquez... No se conocen pruebas.

III. Con la inscripción en tres líneas: Lefort, op. cit. pág. 177 y ss. Gazette des Beaux-Arts, XV, 1863, pág. 245 y ss.

V. Loga, pág. 28.

IV. Con los bordes de la plancha biselados.

II (694) *Los Caprichos*

Serie numerada de 80 aguafuertes, con aguainta. Están firmados con el nombre del Artista los núms. 7, 14, 60, 63, 65, 68, 89, 70. Tres láminas inéditas se encuentran en Madrid, Bibl. Nac. Pruebas antes de la numeración, y de la letra, algunas con inscripciones manuscritas, que difieren de las definitivas, se guardan en las Bibliotecas Nacionales de Madrid y París. Pruebas muy primitivas, anteriores a la numeración, y otros dibujos, se encuentran en la colección M. Guérin, París, y F. Lázaro, Madrid. Estudios preliminares en Madrid: Museo del Prado, Bibl. Nac. Berlín: Gabinete de Estampas. Londres: Mr. Rothenstein. V. nuestros núms. 1-105, 424, 425, 655, 656, 657.

1. Primera edición, anterior a 1803, de 240 ejemplares. Impresión maravillosa de tono sepia rojizo, de papel verjurado, pero suave, sin cola.

2. Segunda edición de la Calcografía, de 1806-07, llevada a cabo bajo la dirección de Rafael Esteve. El tono de estampación, a diferencia del de la anterior, es casi negro.

3. Tercera edición. Efectuada en 1856 por la R. Calcografía. Color de impresión, negro-castaño. A partir de esta edición, los bordes de las planchas fueron biselados. Encuadernada, con el retrato de Goya sobre la cubierta amarilla. El papel es más bien de estructura apergaminada, no verjurado, blanco y menos flexible que en las ediciones anteriores. Los tirajes revelan ya un desgaste del grabado.

Posteriormente fueron impresas las planchas en repetidas ocasiones, así en 1868 (impresión muy jugosa, negra, sobre papel muy blanco. V. Hofmann, páginas 10 y ss.) y en 1892 (mala impresión, a causa del excesivo uso de las planchas). 4. Impresión parcial, hacia 1820 (?) sobre papel de buena calidad, sin cola, de los núms. 1, 51-58 y 60.

Apareció una edición falsificada de 72 estampas, fuera de España, bajo el título: «Caprichos Inventados y Grabados al agua fuerte por Francisco Goya y Lucientes 72 aguafuertes. Publicala la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Madrid, 1799.»

Copias litográficas de los núms. 10, 14, 15, 18, 23, 24, 33 (en la copia lleva erróneamente el núm. 32), 40, 43, 52, 55, aparecieron en el año 1824 en casa de Motte, en París, bajo el título: «Caricatures espagnoles par Goya.»

Del núm. 10, una copia invertida que solamente reproduce la parte superior de las figuras, grabados al aguafuerte por Alph. Hirsch, en 1868.

Toda la serie ha sido grabada al aguafuerte por Seguí y Riera.

Edición del libro: «Antoine de Nait. Les eaux-fortes de Francisco de Goya, Los Caprichos, gravures facsimile. París 1888». Edición facsímil, bajo la dirección de Val. v. Loga, en la editorial Schmidt, Munich. Láminas sueltas en el «Goya» de Loga en la serie «Meister der Graphik» y Hofmann.

V. Lefort, Francisco Goya, págs. 34 y ss. Lefort, Le Cabinet de l'Amateur, 1842, págs. 347 y ss. Gazette des Beaux-Arts, XV, 1863, págs. 239 y ss. Loga, páginas 72 y ss. Hofmann, págs. 3 y ss. Beruete, III, págs. 21 y ss.

1 Francisco de Goya y Lucientes, Pintor. P. I.

H. 1, B. 21, D. 38. 0,137 de alto por 0,113 de ancho (B. 0,134 = 0,112). Aguafuerte con aguainta y trabajos de punta seca.

I. Antes de la inscripción y del número. Madrid: Bibl. Nac.

- II. Con la inscripción y con el número. Arriba y abajo, los bordes de la plancha están ligeramente redondeados.
 III estado (según Lefort) solamente con la inscripción. V. también Delteil.
 IV. Bordes de la plancha ampliamente biselados.
 Fig. 314.
- 2 El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega. P. 2.
 H. 2, B. 22, D. 39. 0,181 de alto por 0,121 de ancho. (Por arriba, 0,123.)
 Aguafuerte y aguatinta. No se conocen pruebas de estado.
 a) Antes de hacer biseles a la plancha.
 b) Bordes biselados; el aguatinta es muy débil en el vestido de la joven (impresión posterior a 1856).
- 3 Que viene el Coco. P. 3.
 H. 3, B. 23, D. 40. 0,192 de alto por 0,135 de ancho. Aguafuerte y aguatinta.
 I. Antes de la inscripción y del número a la derecha, arriba. Madrid: Bibl. Nac. British Museum.
 II. Con la inscripción: Que viene el coco, y con el número Fig. en Loga, M. d. Gr., T.
 III. Con la modificación de *Viene* en lugar de *Biene* en la inscripción.
- 4 El de la rollona. P. 4.
 H. 4, B. 24, D. 41. 0,183 de alto por 0,129 de ancho. Aguafuerte y aguatinta.
 a) Con la inscripción: El de la royona.
 b) Con la modificación de la inscripción: *rollona*.
- 5 Tal para qual. P. 5.
 H. 5, B. 25, D. 42. 0,174 de alto por 0,144 de ancho. Aguafuerte, aguatinta y trabajado a la punta seca.
- 6 Nadie se conoce. P. 6.
 H. 6, B. 26, D. 43. 0,189 de alto por 0,119 de ancho. Aguafuerte, aguatinta y punta seca. B. III, lám. 13.
- 7 Ni así la distingue.
 H. 7, B. 27, D. 44. 0,174 de alto por 0,115 de ancho.
- Sign. «Goya» en la parte inferior, a la izquierda. Aguafuerte, aguatinta y trabajo a la punta seca.
 Una prueba anterior a la inscripción, París, Cab. des Estampes, con la inscripción de Goya: ya la Percivo.
- 8 Que se la llevaron!
 H. 8, B. 28, D. 45.
 Aguafuerte y aguatinta.
 1. Prueba de estado anterior a la inscripción y a la numeración. París: Cab. des Estampes.
 2. Con número e inscripción, pero sin admiración.
 Fig. 325.
- 9 Tántalo.
 H. 9, B. 29, D. 46. 0,181 de alto por 0,125 de ancho. Aguafuerte y aguatinta.
- 10 El amor y la muerte.
 H. 10, B. 30, D. 47. 0,189 de alto por 0,133 de ancho. Aguafuerte y aguatinta; calvas de mordido.
- 11 Muchachos al avío.
 H. 11, B. 31, D. 48. 0,185 de alto por 0,119 de ancho. Aguafuerte y aguatinta.
- 12 A caza de dientes.
 H. 12, B. 32, D. 49. 0,182 de alto por 0,117 de ancho. Aguafuerte y aguatinta. Prueba de estado con el título manuscrito: A caza de muelas.
- 13 Están calientes.
 H. 13, B. 33, D. 50. 0,186 de alto por 0,119 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
 I. Antes de la inscripción y de la numeración y antes de acusar por medio del bruñidor los lugares claros en los rostros de dos de los monjes y en los pliegues del hábito.
 Londres: Sub. Phil. Burty, 1876. Wilson, 15 sh.
 II. Con la inscripción, el número y la modificación antedicha.
- 14 Que sacrificio!
 H. 14, B. 34, D. 51. 0,175 de alto por 0,119 de ancho.

- Aguafuerte y aguatinta muy débil y fino trabajo de punta seca.
Sign. «Goya» a la izquierda, en la parte inferior.
Prueba de estado en París, con el título manuscrito: Me quieres te quiero dame el dedo.
- 15 Bellos consejos.
H. 15, B. 35, D. 52. 0,181 de alto por 0,123 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 16 Dios la perdona; y era su madre.
H. 16, B. 36, D. 33. 0,175 de alto por 0,124 de ancho.
Aguafuerte, aguatinta y algún retoque de punta seca.
Prueba de estado en París, con el título manuscrito: Perdona por Dios, y era su Madre.
Fig. 326.
- 17 Bien tirada está.
H. 17, B. 37, D. 54. 0,186 de alto por 0,127 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
Fig. 327.
- 18 Y se le quema la casa.
H. 18, B. 38, D. 55. 0,180 de alto por 0,120 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- ×19 Todos caerán.
H. 19, B. 39, D. 56. 0,188 de alto por 0,129 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 20 Ya van desplumados.
H. 20, B. 40, D. 57. 0,196 de alto por 0,130 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
I. Antes de la inscripción y de la numeración. Viena: Sr. Dr. Jos. Hupka.
II. Con la inscripción y el número.
- 21 ¡Qual la descañonan!
H. 21, B. 41, D. 58. 0,182 de alto por 0,125 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 22 Pobrecitas!
H. 22, B. 42, D. 59. 0,182 de alto por 0,126 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 23 Aquellos polbos.
H. 23, B. 43, D. 60. 0,185 de alto por 0,130 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 24 No hubo remedio.
H. 24, B. 44, D. 61. 0,192 de alto por 0,135 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 25 Si quebró el Cántaro.
H. 25, B. 45, D. 62. 0,181 de alto por 0,134 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta y trabajo a la punta seca.
I. Antes de la inscripción y de la numeración. Madrid: Bibl. Nac.
II. Con la inscripción y el número.
III. Prueba de estado, en París, con el título manuscrito: Así se paga a quien mal aze.
- ×26 Ya tienen asiento.
H. 26, B. 46, D. 63. 0,193 de alto por 0,139 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 27 Quien más rendido?
H. 27, B. 47, D. 74. 0,177 de alto por 0,122 de ancho.
Aguafuerte, aguatinta y trabajo a la punta seca. A la izquierda, en la parte inferior, sign. apenas visible.
Fig. 328.
- 28 Chitón.
H. 28, B. 48, D. 65. 0,189 de alto por 0,127 de ancho.
Aguafuerte, aguatinta y retoques insignificantes de punta seca.
I. Con la inscripción y la numeración; las líneas de la inscripción se aprecian en todo lo ancho del grabado; el árbol muestra solamente un aguatinta muy clara. Viena: Sr. Dr. Jos. Hupka.
II. Las líneas no son ya visibles; el aguatinta en el árbol es más intensa.
- ×29 Esto sí que es leer.
H. 29, B. 49, D. 66. 0,180 de alto por 0,127 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.

- 30 Por qué esconderlos?
H. 30, B. 50, D. 67. 0,184 de alto por 0,125 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
- 31 Ruega por ella.
H. 31, B. 51, D. 68. 0,184 de alto por 0,133 de ancho.
 Aguafuerte, aguatinta y algún trabajo a la punta seca.
 I. Antes de la inscripción y de la numeración: «Antes del retoque en el rostro de la dueña, con la punta seca; el cabello de la joven es claro, su brazo derecho, toda la parte inferior de su vestido y el jarro que está en el suelo están cubiertos con aguatinta.» (Hofmann.)
 Londres: British Museum.
 II. Con la inscripción y el número; el rostro presenta notables alteraciones; el cabello es oscuro. El aguatinta se ha quitado en los puntos antedichos por medio del bruñidor (Lefort); en el jarro queda todavía aguatinta.
- 32 Por que fué sensible.
H. 32, B. 52, D. 69. 0,177 de alto por 0,119 de ancho.
 Aguatinta pura.
 I. Antes de la inscripción y de la numeración; con el título manuscrito: la Soleda. Londres: British Museum.
 II. Con la inscripción y el número.
- 33 Al Conde Palatino.
H. 33, B. 53, D. 70. 0,190 de alto por 0,134 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
- 34 Las rinde el Sueño.
H. 34, B. 54, D. 71. 0,190 de alto por 0,134 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
 Prueba de estado, en París, con el título manuscrito: la Noche Dormidera.
- 35 Le descañona.
H. 35, B. 55, D. 72. 0,194 de alto por 0,133 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
- I. Antes de la inscripción y de la numeración. Viena: Sr. Dr. Jos. Hupka,
 II. Con la inscripción y el número.
- 36 Mala noche.
H. 36, B. 56, D. 73. 0,189 de alto por 0,132 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
- 37 Si sabrá más el discipulo?
H. 37, B. 75, D. 74. 0,185 de alto por 0,132 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
- 38 Brabísimo!
H. 38, B. 58, D. 57. 0,183 de alto por 0,130 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
- 39 Asta su Abuelo.
H. 39, B. 59, D. 76. 0,202 de alto por 0,138 de ancho.
 Aguatinta pura.
- 40 De qué mal morirá?
H. 40, B. 60, D. 77. 0,185 de alto por 0,130 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
- 41 Ni más ni menos.
H. 41, B. 61, D. 78. 0,178 de alto por 0,129 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta. Retoques insignificantes de punta seca, en la cabeza del asno.
- 42 Tú que no puedes.
H. 42, B. 62, D. 79. 0,190 de alto por 0,121 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
 La Prueba de estado, que se conserva en París, presenta el título manuscrito: Como suben los borricos.
- 43 El sueño de la razón produce monstruos.
H. 43, B. 63, D. 80. 0,182 de alto por 0,122 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
 Destinado en un principio a servir de frontis u hoja titular a los Caprichos. El dibujo original, en el Museo del Prado, está fechado en 1797.

- 44 Hilan delgado.
H. 44, B. 64, D. 81. 0,189 de alto por 0,129 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta, con muy ligeros retoques de punta seca.
- 45 Mucho hay que chupar.
H. 45, B. 65, D. 82. 0,183 de alto por 0,124 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 46 Corrección.
H. 46, B. 66, D. 83. 0,191 de alto por 0,129 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 47 Obsequio a el maestro.
H. 47, B. 67, D. 84. 0,185 de alto por 0,128 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 48 Soplones.
H. 48, B. 68, D. 85. 0,189 de alto por 0,128 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 49 Duendecitos.
H. 49, B. 69, D. 86. 0,186 de alto por 0,130 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 50 Los chinchillas.
H. 50, B. 70, D. 87. 0,175 de alto por 0,123 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 51 Se repulen.
H. 51, B. 71, D. 88. 0,180 de alto por 0,1265 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 52 Lo que puede un sastre!
H. 52, B. 72, D. 89. 0,196 de alto por 0,124 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 53 Que pico de oro!
H. 53, B. 73, D. 90. 0,192 de alto por 0,136 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 54 El Vergonzoso.
H. 54, B. 74, D. 91. 0,187 de alto por 0,119 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta. En las sombras se observan defectos del mordido en algunas partes.
- 55 Hasta la muerte.
H. 55, B. 75, D. 92. 0,190 de alto por 0,132 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta, y un retoque con punta seca en el rostro de la camarera.
- 56 Subir y bajar.
H. 56, B. 76, D. 93. 0,186 de alto por 0,128 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 57 La filiación.
H. 57, B. 77, D. 94. 0,190 de alto por 0,125 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 58 Trágala perro.
H. 58, B. 78, D. 95. 0,190 de alto por 0,125 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
I. Antes de la inscripción y de la numeración.
Madrid: Biblioteca Nacional.
II. Con la inscripción y el número: Tragalo pero (sic). París: Col. M. Guérin.
III. Con la inscripción actual.
- 59 Y aun no se van!
H. 59, B. 79, D. 96. 0,195 de alto por 0,132 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
- 60 Ensayos.
H. 60, B. 80, D. 97.
Sign. «Goya» en la parte inferior, a la izquierda. Aguafuerte y aguatinta con trabajo de punta seca.
- 61 Volaverunt.
H. 61, B. 81, D. 98. 0,186 de alto por 0,128 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta e insignificante retoque de punta seca.
III. Con señales de bruñidor.
- 62 Quien lo creyera!
H. 62, B. 82, D. 99. 0,181 de alto por 0,131 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.

- 63 Miren que grabes.
H. 63, B. 83, D. 100. 0,183 de alto por 0,120 de ancho.
 Aguafuerte añadido con trabajos a la punta seca y poca y muy delicada aguainta.
 Sign. «Goya» a la izquierda, en el suelo.
- 64 Buen viaje.
H. 64, B. 84, D. 101. 0,188 de alto por 0,126 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta.
- 65 Dónde va Mamá?
H. 65, B. 85, D. 102. 0,183 de alto por 0,119 de ancho.
 Aguafuerte con algún retoque de punta seca.
 Sign. «Goya» en la parte inferior, a la izquierda.
 I. Antes de la inscripción y de la numeración. Madrid: Bibl. Nac.
 II. Con número e inscripción, pero antes de los trabajos de bruñidor.
- 66 Allá va eso.
H. 66, B. 86, D. 103. 0,186 de alto por 0,122 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta delicada, y trabajo de punta seca.
 I. Antes de la inscripción y de la numeración; con signo de admiración. Madrid: Bibl. Nac.
 II. Con la inscripción y el número, pero sin signo de admiración.
- X 67 Aguarda que te unten.
H. 67, B. 87, D. 104. 0,188 de alto por 0,130 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta.
 I. Lugares defectuosos en la parte inferior izquierda y superior derecha.
 II. Los lugares defectuosos completados.
- 68 Linda Maestra!
H. 68, B. 88, D. 105. 0,184 de alto por 0,122 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta y trabajo de punta seca.
 I. Antes de la inscripción y de la numeración. Londres: British Museum.
 Una prueba de estado en París con el título manuscrito: Ya volaron.
- II. Sign. «Goya» a la izquierda, en el suelo.
- 69 Sopla.
H. 69, B. 89, D. 106. 0,1755 de alto por 0,114 de ancho.
 Aguafuerte con trabajos de punta seca, solamente realzado en algunos lugares muy escasos por medio de una ligerísima aguainta.
 Sign. «Goya» en la parte inferior izquierda.
- 70 Devota profesión.
H. 70, B. 90, D. 107. 0,186 de alto por 0,125 de ancho.
 Aguafuerte con trabajo de punta seca y con escasa y muy ligera aguainta.
 Sign. «Goya», abajo, a la izquierda.
- 71 Si amanece; nos Vamos.
H. 71, B. 91, D. 108. 0,172 de alto por 0,127 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta.
- 72 No te escaparás.
H. 72, B. 92, D. 109. 0,196 de alto por 0,137 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta.
- 73 Mejor es holgar.
H. 73, B. 93, D. 110. 0,193 de alto por 0,130 de ancho.
 Aguafuerte, aguainta y muy escaso trabajo de punta seca.
- 74 No grites, tonta.
H. 74, B. 94, D. 111. 0,188 de alto por 0,128 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta; algunas líneas tiradas con punta seca.
- 75 ¿No hay quien nos desate?
H. 75, B. 95, D. 112. 0,193 de alto por 0,140 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta.
 I. Con un signo de admiración al final, en lugar del signo interrogante de las hojas posteriores. París: Col. Guérin.
- 76 ¿Está Vm^d... pues, Como digo... eh! Cuidado! si no...
H. 76, B. 96, D. 113. 0,191 de alto por 0,131 de ancho.
 Aguafuerte y agua tinta.

- 77 Unos a otros.
H. 77, B. 97, D. 114. 0,192 de alto por 0,132 de ancho.
Aguafuerte y aguainta.
- 78 Despacha que dispiertan.
H. 78, B. 98, D. 115. 0,189 de alto por 0,135 de ancho.
Aguafuerte, con muy intensa corrosión, y aguainta.
- 79 Nadie nos ha visto.
H. 79, B. 99, D. 116. 0,185 de alto por 0,136 de ancho.
Agua fuerte y aguainta, muy intensamente corroído.
- 80 Ya es hora.
H. 80, B. 100, D. 117. 0,196 de alto por 0,136 de ancho.
Aguafuerte y agua tinta y algunas rayas con la punta seca.
- Las tres láminas que a continuación se citan, aun cuando se las supone pertenecientes a la serie de los «Caprichos», no fueron incluidas en la publicación, que se limitó a las 80 láminas mencionadas. Los tres cobres desaparecieron y las pruebas son de la más alta rareza.
- 81 Sueño de la mentira y de la inconstancia.
H. 81, B. 101, D. 118. 0,195 de alto por 0,135 de ancho.
(Según Lafond). Aguafuerte y aguainta.
Madrid: Bibl. Nac.
Fig. 344.
- 82 Lamentaciones por el perrillo enfermo (?)
H. 82, B. 102, D. 119.
Aguafuerte y aguainta.; al dorso del número 81.
Madrid: Bibl. Nac.
- 82a La prisionera. Una mujer durmiendo en un calabozo.
H. 82a, B. 265, D. 35. 0,186 de alto por 0,129 de ancho.
Aguainta. Variante del núm. 32 de los Caprichos?
Madrid: Bibl. Nac.
Fig. 350.

III (695) *Los desastres de la guerra.*

80 planchas grabadas al aguafuerte, con aguainta, cuyas dimensiones oscilan entre 0,140 y 0,165 de alto y entre 0,175 y 0,225 de ancho. Estudios previos: Madrid: Museo del Prado. Fig. en Loga, lám. 59. Pruebas de dos planchas inéditas figuran en la Biblioteca Nacional de Madrid; se hallan también en propiedad de Mrs. Jay, en Francfort d. M., y otra del núm. 81 en la antigua Col. Hofmann, en Viena. Prueba de estado, antes del aguainta de la numeración o con diferencias de los números en el ángulo inferior izquierdo y sin las inscripciones, se encuentran en Madrid (Bibl. Nac. y Col. Sánchez Gerona), y en propiedad de Mrs. Jay, en Francfort d. M. (con una tinta de impresión castaño-rojiza). El ejemplar de Ceán Bermúdez, que actualmente se halla en propiedad extranjera, llevaba, según Carderera, el siguiente título: Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España con Bonaparte y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes. En Madrid. (Las cinco hojas restantes contenidas en este ejemplar corresponden a nuestros números III, 81, 82, VI, 1-3), B. 183, 184, 262, 263, 264.

La primera edición de la Academia lleva el título: Los Desastres de la Guerra, colección de ochenta láminas inventadas y grabadas al aguafuerte por D. Francisco de Goya publicala la R. Academia de Nobles Artes de San Fernando, Madrid 1863. Papel blanco con filigrana J. G. O.

Segunda edición de la Academia en 1892. Papel blanco sin filigrana.

Tercera edición de la Academia en 1903. Papel amarillento sin filigrana.

Cuarta edición de la Academia en 1906. Mala impresión color negro-pardo sobre buen papel, sin filigrana.

Véase Lefort, op. cit. pág. 94. Gazette des Beaux-Arts, XV, 1863, pág. 243 y ss. Loga, pág. 119 y ss. Hofmann, pág. 93 y ss. Beruete, III, 63 y ss.

Una edición completa de 82 hojas se encuentra en la colección del artista español D. Pedro Gil Moreno de Mora. Reproducción facsímil con introducción de H. Kehrer, Munich, Hugo Schmidt, Editorial.

1 Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.

H. 145, B. 103, D. 120. 0,147 de alto por 0,189 de ancho. Grabado con retoques de punta seca en la figura y con escasa cantidad de aguainta.

I. Antes del 1 y sin aguainta.

II. Con el 1 y sin aguainta (pruebas de Goya).

III a. Con el 1 y ligera aguainta (impresión de la Academia).

III b. Con el rayado por debajo de la axila derecha, el rayado cruzado por debajo de la axila izquierda y un rayado más pequeño en el vestido por encima de la rodilla izquierda, así como con muchos pequeños trazos de punta en el pecho. Con la inscripción; bordes de la placa ampliamente biselados; ángulos redondeados.

2 Con razón o sin ella.

H. 146, B. 104, D. 121. 0,140 de alto por 0,196 de ancho. Aguafuerte con trabajo de punta seca.

I. Antes de la numeración, etc. Berlín: Gabinete de estampas

II. Con el núm. 36 en el ángulo inferior izquierdo. Con trabajo de punta seca.

III. Con el núm. 2 en el ángulo superior izquierdo.

IV. Aguainta débil y tosca (impresión de la Academia).

IV a. Con la línea de la orla y el borde inferior, y con la inscripción. Bordes de la plancha biselados.

3 Lo mismo.

H. 147, B. 105, D. 121. 0,146 de alto por 0,198 de ancho. Aguafuerte y aguainta delicada.

I. Antes de la numeración, etc.

II. Con el núm. 18 a la izquierda, en la parte inferior.

III. El número 3 en la parte superior, a la izquierda. Sobre el núm. 18 se han trazado algunas rayas.

IV. Con el 3 y ligera aguainta. Con fino trabajo de bruñidor hacia el borde derecho de la composición; los bordes solamente pueden reconocerse en las pruebas más antiguas de este estado.

V. Con la línea circundante y un amplio margen en torno a la composición. Los trabajos finos han desaparecido. Con la inscripción; bordes de la plancha solamente bruñidos.

4 Las mugeres dan valor.

H. 148, B. 106, D. 123. 0,136 de alto por 0,187 de ancho.

Aguafuerte y aguainta.

I. Antes de la numeración y del aguainta; antes de la inscripción; los bordes de la plancha no están biselados.

II. Con el núm. 34 en el ángulo inferior izquierdo, con el aguainta.

III. Con el 4 y toques de bruñidor.

IV. Con la inscripción; bordes de la plancha biselados.

5 Y son fieras.

H. 149, B. 107, D. 124. 0,125 de alto por 0,180 de ancho.

Aguafuerte y aguainta, con trabajo de punta seca.

I. Antes de la numeración, del trabajo de punta y de la inscripción. Bordes de la plancha sin biselar; márgenes sin limpiar.

II. Con el núm. 28 en la parte inferior izquierda, con trabajo de punta, etc.

III. Con el núm. 5 parte alta izquierda; de los márgenes ha sido borrada el aguainta, aunque no sin dejar huella.

IV. Con la inscripción. Bordes de la plancha biselados; márgenes bruñidos.

6 Bien te se está.

H. 150, B. 108, D. 125. 0,123 de alto por 0,189 de ancho.

Aguafuerte y aguainta.

Sign. en el ángulo inferior izquierdo.

I. Antes de la numeración, del aguainta, de la inscripción, etc. Berlín: Gab. de Est.

- II. Con el núm. 26 en la parte inferior izquierda; con aguatinta muy delicada, especialmente en el suelo.
- III. Con el número 6 arriba a la izquierda; con aguatinta, incluso en el cielo.
- IV. Con la inscripción; bordes de la plancha biselados. Los ángulos inferiores están redondeados.
- 7 Qué valor!
H. 151, B. 109, D. 126. 0,138 de alto por 0,186 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta, con trabajo de punta seca.
 I. Antes de la numeración, del aguatinta, etc.
 II. Con el núm. 41 en la parte inferior izquierda.
 III. Con el núm. 7 en la parte superior izquierda.
 IV. Con aguatinta; con mayor cantidad de trabajo de punta seca; con orla completa. Con la inscripción. Bordes de la plancha biselados.
- 8 Siempre sucede.
H. 152, B. 110, D. 127. 0,150 de alto por 0,196 de ancho.
 Aguafuerte pura.
 I. Antes del núm. 8, etc.
 II. Con el núm. 8 en el ángulo superior izquierdo.
 III. Con orla completa; con la inscripción. Bordes inferiores más redondeados.
- 9 No quieren.
H. 153, B. 111, D. 128.
 Aguafuerte y aguatinta.
 I. Antes de la numeración, etc. París: Cab. des Estampes.
 II. Con el núm. 29 en la parte inferior izquierda. Bibl. Nacional.
 III. Con el aguatinta. Bibl. Nac.
 IV. Con el núm. 9 arriba a la izquierda.
 V. Con la inscripción defectuosa: No quieren. París: Cab. des Est. Viena: Col. Hupka.
 VI. Con el trazo por la parte inferior, que hace unos 2 mm. más pequeña la superficie del grabado. Con la inscripción corregida. Bordes biselados.
- 10 Tampoco.
H. 154, B. 112, D. 129. 0,125 de alto por 0,191 de ancho.
 Aguafuerte. Sign. Goya. En el borde inferior izquierda. Las sombras más pasadas de mordido.
 I. Antes de la numeración, etc. Berlín: Gab. de Est.
 II. Con el núm. 19 en la parte inferior izquierda.
 III. Con el núm. 10 en la parte alta izquierda.
 IV. Con la inscripción. La sign. apenas si puede reconocerse. Bordes y ángulos de la plancha muy borrosos.
- 11 Ni por esas.
H. 155, B. 113, D. 130. 0,139 de alto por 0,189 de ancho.
 Aguafuerte mal corroído, con escasa cantidad de aguatinta. Sign. Goya en el ángulo inferior.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el número 18 en la parte inferior izquierda. Los márgenes de la plancha aparecen mordidos y con numerosos rascados, especialmente a la derecha. Berlín: Gab. de Est.
 III. Con el núm. 11. En el centro de la parte inferior todavía se aprecian restos del mordido.
 IV. Con la inscripción. Corrosión en la parte derecha. Apenas si se aprecia la sign. Viena: Herederos del Dr. J. Hofmann.
- 12 Para eso habeis nacido.
H. 156, B. 114, D. 131. 0,127 de alto por 0,192 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta muy delicada. Sign. Goya a la izquierda junto al borde.
 I. Antes de la numeración, etc. Berlín: Gab. de Est.
 II. Con el núm. 24 en la parte inferior izquierda.
 III. Con el núm. 12 en el ángulo alto izquierdo.
 IV. Con la inscripción. La superficie del aguafuerte está limitada a la orla propiamente dicha.
 El aguatinta desaparece bajo el tono. Biselado ligeramente iniciado.

- 13 Amarga presencia.
H. 157, B. 115, D. 132. 0,128 de alto por 0,161 de ancho.
 Aguafuerte y ligera aguainta bajo los arcos. Sign. «Goya» en el ángulo inferior izquierdo.
 I. Antes del aguainta, de la inscripción, etc. Berlín: Gab. de Est.
 II. Con el aguainta.
 III. Con el núm. 20 en la parte inferior izquierda.
 IV. Con el núm. 13 en el ángulo alto izquierdo.
 V. Con la inscripción. El aguainta es muy débil bajo los arcos. Bordes de la plancha biselados. Los ángulos muy redondeados.
- 14 Duro es el paso.
H. 158, B. 116, D. 133. 0,126 de alto por 0,157 de ancho.
 Según Mérida, hace alusión a la matanza de franceses llevada a cabo bajo las órdenes del canónigo Calvo.
 Aguafuerte con aguainta muy débil.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 23 en la parte inferior izquierda.
 III. Con el núm. 14 en la parte superior izquierda.
 IV. Con la inscripción. Bordes de la plancha biselados. La parte superior del núm. 14 ha desaparecido con el desgaste de la placa. Sólo se nota una señal del raspado de la punta.
- 15 Y no hay remedio.
H. 159, B. 117, D. 134. 0,127 de alto por 0,155 de ancho.
 Aguafuerte y retoques de punta seca. Corroído en la parte superior, a la derecha.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 22 en la parte inferior izquierda, y trabajos de punta seca.
 III. Con el núm. 15 en la parte superior izquierda.
 IV. Con la inscripción. Bordes de la plancha biselados. Los ángulos inferiores redondeados.
- 16 Se aprovechan.
H. 160, B. 118, D. 135. 0,131 de alto por 0,196 de ancho.
 Sign. Goya, a la izquierda, en el suelo. Aguafuerte.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 42 en la parte inferior izquierda. (Beruete admite que el número era uno de los de la cuarta decena.)
 III. Con el núm. 16 en la parte superior, a la izquierda.
 IV. Con la inscripción. Los bordes están sin biselar.
- 17 No se convienen.
H. 161, B. 119, D. 136. 0,125 de alto por 0,194 de ancho.
 Sign. Goya a la derecha del centro, en la parte inferior.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 17 en la parte inferior, a la izquierda.
 III. Con el núm. 17 en la parte superior, a la izquierda. En el cielo, a la derecha, casi en el centro, huellas del límite del aguainta delicada, que apunta las nubes.
 IV. Con la inscripción. Apenas si queda ya huella alguna del aguainta en el cielo. Bordes de la plancha biselados; todos los bordes redondeados.
- 18 Enterrar y callar.
H. 162, B. 120, D. 137. 0,133 de alto por 0,197 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta delicada, retoques de punta seca y algún trabajo de bruñidor.
 Sign. Goya, en la parte inferior, a la izquierda.
 I. Antes de la numeración y del aguainta, pero ya con algún trabajo de punta. Bordes de la plancha biselados; ángulos redondeados.
 II. Con aguainta extraordinariamente débil en la parte correspondiente al cielo: los bordes de la plancha algo menos sucios. Berlín: Gab. de Est.
 III. Con el núm. 16 en la parte inferior izquierda. Dos largos trazos cruzados de punta seca desde los cadáveres que yacen en el centro, en último término,

hasta las figuras que están en pie. Bordes de la placa limpios.

V. Con la inscripción. Los dos trazos han sido borrados.

19 Ya no hay tiempo.

H. 163, B. 121, D. 138. 0,132 de alto por 0,199 de ancho.

Aguafuerte con retoques muy delicados de aguatinta, a la izquierda, en el cielo, y con delicado trabajo de punta seca en el rostro de las dos mujeres que están situadas en el centro de la composición y en el del soldado de la derecha (Hofmann).

Sign. Goya, a la izquierda, en el borde. El número que se observa en la parte inferior, a la izquierda, tiene el aspecto de un 91.

I. Antes de la numeración, antes del aguatinta, antes de la inscripción. Aristas de los bordes algo rebajadas; ángulos redondeados.

II. Con el núm. 21 en la parte inferior, a la izquierda. Con el aguatinta (?)

III. Con el núm. 19 en la parte superior, a la izquierda. Bordes algo biselados. Con el aguatinta.

IV. Con la inscripción. La orla es más intensa, y el borde, en la línea derecha, está retocado. Los biseles son más anchos que en los estados precedentes.

20 Curarlos y a otra.

H. 164, B. 122, D. 139. 0,121 de alto por 0,192 de ancho.

Aguafuerte con trabajo de punta seca.

Sign. Goya 1810, en la parte inferior, a la izquierda.

I. Antes de la numeración y de la inscripción. La orla incompleta, especialmente en la porción superior izquierda. Bordes imperceptiblemente biselados. Angulos redondeados.

II. Con el núm. 8 en la parte inferior izquierda.

III. Con el núm. 20 en la parte superior izquierda. La orla está completada en la parte superior, a la derecha: por encima y por debajo de ella, un cierto número de raspaduras.

IV. Con la inscripción. Los raspa-

dos sólo son visibles por encima de la orla.

21 Será lo mismo. (Beruete hace notar el carácter ininteligible del título).

H. 165, B. 123, D. 140. 0,126 de alto por 0,192 de ancho.

Aguafuerte y aguatinta.

Sign. dos veces «Goya» a la izquierda, junto a la orla.

I. Antes de la numeración, etc. París: Cab. des Est.

II. Con el núm. 25 en la parte inferior izquierda. Con aguatinta.

III. Con el núm. 21 en la parte superior, a la izquierda. Los ángulos superiores están más redondeados que los inferiores.

IV. Con la inscripción. Bordes biselados; ángulos desigualmente redondeados

22 Tanto y más.

H. 166, B. 124, D. 141. 0,125 de alto por 0,198 de ancho.

Aguafuerte.

Sign. «Goya 1810» a la izquierda, en el suelo.

I. Antes de la numeración y de la inscripción.

II. Con el núm. 7 en la parte inferior izquierda.

III. Con el núm. 22 en la parte superior, a la izquierda. Los bordes de la plancha están biselados. Dos de los ángulos redondeados.

IV. Con la inscripción. Angulos redondeados.

23 Lo mismo en otras partes.

H. 167, B. 125, D. 142. 0,123 de alto por 0,197 de ancho.

Aguafuerte con algunos retoques de punta seca en las figuras vueltas de espalda.

Sign. dos veces «Goya» en la parte inferior, a la izquierda: una en la parte oscura del suelo, otra más hacia la derecha, sobre fondo claro, junto a la orla.

I. Antes de la numeración, etc.

II. Con el núm. 14 en la parte inferior, a la izquierda.

III. Con el núm. 23 en la parte supe-

- rior, a la izquierda. Bordes de la plancha biselados. Angulos redondeados.
IV. Con la inscripción.
- 24 Aun podrán servir.
H. 168, B. 126, D. 143. 0,131 de alto por 0,211 de ancho.
Aguafuerte.
Sign. «Goya» en la parte inferior, en el suelo.
I. Antes de la numeración, etc.
II. Con el núm. 12 en la parte inferior, a la izquierda.
III. Con el núm. 24 en la parte superior, a la izquierda. Bordes de la plancha biselados.
IV. Con la inscripción.
- 25 También éstos.
H. 169, B. 127, D. 144. 0,117 de alto por 0,194 de ancho.
Aguafuerte con trabajo de punta seca.
Sign. «Goya» sobre el banco, a la izquierda.
I. Antes de la numeración, etc. Madrid: Bibl. Nac.
II. Con el núm. 13 en la parte inferior, a la izquierda. París: Cab. des Est.
III. Con el núm. 25 en la parte superior izquierda. Sólo se observa en la parte superior un insignificante desgaste. Angulos redondeados.
IV. Con la inscripción. Biselado sólo en la parte superior; en la inferior es insignificante.
- 26 No se puede mirar.
H. 170, B. 128, D. 145. 0,121 de alto por 0,186 de ancho.
Aguafuerte con algunas manchas de aguatinta en el suelo y en las figuras. Aguatinta muy delicada en el cielo.
Sign. Goya en la parte inferior, a la izquierda.
I. Antes de la numeración, etc. Angulos bien rectos en la parte superior y algo redondeados en la inferior. Berlín: Gab. de Est., 1906.
II. Con el núm. 27 en la parte inferior izquierda.
III. Con el núm. 26 en la parte superior izquierda. Con aguatinta en el cielo. Se observan huellas de la suciedad de la plancha en el borde superior.
IV. Con la inscripción. Bordes de la plancha biselados; ángulos de la parte superior redondeados. El borde superior de la plancha está perfectamente nítido.
- 27 Caridad.
H. 171, B. 129, D. 146. 0,131 de alto por 0,193 de ancho.
Aguafuerte con trabajo de punta seca.
Sign. «Goya 1870» en la parte inferior, a la izquierda.
I. Antes de la numeración, etc. París: Cab. des Est.
II. Con trabajo de punta seca. Los bordes superior e inferior de la plancha están apenas perceptiblemente biselados.
III. Con el núm. 11. Madrid: Bibl. Nac.
IV. Con el 27.
V. Con la inscripción. Todos los bordes están biselados.
- 28 Populacho.
H. 172, B. 130, D. 147. 0,150 de alto por 0,196 de ancho.
Aguafuerte con escasa aguatinta, por lo común en forma de pequeñas manchas; con trabajo de punta seca.
I. Antes del núm. 28. Antes de la inscripción, etc.
II. Con el núm. 28 en la parte superior, a la izquierda, con las manchas. Orla incompleta. Bordes de la plancha sin biselar.
III. Con el aguatinta.
IV. Orla completa con la inscripción. Bordes de la plancha biselados.
- 29 Lo merecía.
H. 173, B. 131, D. 148. Aguatinta con escasa aguatinta en el suelo y con retoques de punta seca en la parte inferior, hacia el borde de la parte derecha. Mordido defectuoso, como ya hizo notar Lefort; posiblemente no está terminado del todo.
I. Antes del núm. 29; antes del aguatinta; con trazos de punta, paralelos, en el cielo. La orla falta todavía en la parte superior y a la izquierda. Los bordes de la plancha no están biselados.

II. Con el núm. 29 en la parte superior, a la izquierda. Con el aguainta.

III. Con la inscripción, orla completa; los trazos de la punta han sido borrados. La plancha es unos 2 mm. más estrecha.

30 Estragos de la Guerra.

H. 174, B. 132, D. 149. 0,128 de alto por 0,156 de ancho.

Aguafuerte con muy escasa y delicada aguainta, con mucho trabajo de punta seca y retoques de buril, especialmente en los brazos y piernas de las mujeres. Defectuosamente mordido.

Sign. «Goya» en la parte inferior, a la izquierda.

I. Antes de la inscripción, etc. Con el trabajo de punta y toscos retoques. Berlín: Gab. de Est.

II. Con el núm. 21 en la parte inferior izquierda. Con aguainta.

III. Con el núm. 30 en la parte superior izquierda.

IV. Con la inscripción. Bordes de la plancha biselados.

31 Fuerte cosa es.

H. 175, B. 133, D. 150. 0,137 de alto por 0,189 de ancho.

Aguafuerte, aguainta y retocado a la punta seca.

I. Antes de la numeración, antes de la orla en la parte superior.

II. Con el núm. 32 en la parte inferior izquierda.

III. Con el núm. 31 en la parte superior izquierda.

IV. Con la orla completa, con la inscripción. Bordes de la plancha biselados.

32 Por que.

H. 176, B. 134, D. 151. 0,135 de alto por 0,188 de ancho.

Aguafuerte con ligera aguainta y algún trabajo de punta seca. Esta lámina carece de orla.

I. Antes de la numeración, etc.

II. Con el núm. 49 en la parte inferior izquierda.

III. Con el núm. 32 en la parte superior izquierda.

IV. Con la inscripción. Bordes biselados.

33 Qué hay que hacer más.

H. 177, B. 135, D. 152. 0,140 de alto por 0,186 de ancho.

Agua fuerte con aguainta muy delicada y abundante trabajo de punta seca.

I. Antes de la numeración, etc., pero con el trabajo de punta seca.

II. Con el núm. 42 en la parte inferior izquierda.

III. Con el núm. 33 en la parte superior izquierda.

IV. Con la orla y con la inscripción. Bordes de la plancha biselados. Angulos redondeados.

34 Por una nabaja.

H. 178, B. 136, D. 153. 0,138 de alto por 0,185 de ancho.

Aguafuerte con ligeros toques de punta seca.

I. Antes del núm. 34. «Antes de la inscripción. Antes del trabajo de punta, entre el tricornio y la futura línea de la orla, en su parte derecha, y en distintos sitios sobre la cabeza del hombre que mira; antes del trabajo de punta, en la cabeza, especialmente en los cabellos. Antes de un gran número de retoques ejecutados con la punta y al agua fuerte en el podio, el cual, si se exceptúa la sombra del delinciente, aparece completamente blanco en la parte inferior. Bordes de la plancha sin biselar; ángulos puntiagudos.» (Hofmann).

II. Con el núm. 34 en la parte superior, a la izquierda.

III. Orla incompleta e irregular. Con los citados trabajos. En el cielo se observan innumerables trazos de punta y raspados en todas direcciones.

IV. El cielo está perfectamente bruñido, de tal modo que sólo se aprecian ya huellas de los raspados en la intermediación de las figuras; por la parte superior ha desaparecido casi por completo el límite de la parte grabada. El trabajo de punta seca, señalado en I, es muy débil.

V. Con la inscripción. La parte superior

de la orla que faltaba anteriormente, está ya trazada y reduce algo la superficie de la lámina del estado III. Los trabajos de punta citados en I han desaparecido. Bordes de la plancha biselados; ángulos redondeados.» (Hofmann.)

- 35 No se puede saber por qué.
H. 179, B. 137, D. 154. 0,128 de alto por 0,178 de ancho.
Aguafuerte y aguainta con trabajo de punta seca.
I. Antes de la numeración, etc. «Las partes claras del tablado y otras luminosidades de la composición que describe Lefort y que según él fueron posteriormente cubiertas de aguainta son cuestión del entintado para la impresión y no puede aducirse como una característica del estado de la plancha.» (Hofmann.) Berlín: Gab. de Est.
II. Con el núm. 22 (?) en la parte inferior izquierda.
III. Con el núm. 35 en la parte superior izquierda.
IV. Con la inscripción. Bordes biselados, ángulos redondeados.
- 36 Tampoco.
H. 180, B. 138, D. 155. 0,140 de alto por 0,189 de ancho.
Aguafuerte y aguainta con algún trabajo de punta seca en la camisa del ahorcado.
I. Antes de la numeración, etc.
II. Con el núm. 39 en la parte inferior izquierda.
III. Con el núm. 36 en la parte superior izquierda. El aguainta está intensificada y constituye una limitación natural de la superficie grabada. Con los trabajos de punta seca.
IV. Con la orla y la inscripción. Bordes biselados, ángulos redondeados.
- 37 Esto es peor.
H. 181, B. 139, D. 156. 0,137 de alto por 0,183 de ancho.
Aguafuerte, aguainta y punta seca.
I. Antes de la numeración, etc. El aguainta está indicada por una tonalidad muy débil. Berlín: Gab. de Est.
II. Con el núm. 32 en la parte inferior izquierda.

III. Con el núm. 37 en la parte superior izquierda. Con el aguainta y el trabajo de punta seca. Con diversos raspados en torno a la cabeza del agarrotado.

IV. Con la inscripción. Apenas si se reconoce el raspado. Los bordes de la plancha biselados.

38 ¡Bárbaros!

H. 182, B. 140, D. 157. 0,139 de alto por 0,188 de ancho.

Aguafuerte y aguainta.

I. Antes de la numeración, etc. París: Cab. des Est.

II. Con el núm. 57 en la parte inferior izquierda. Con el aguainta.

III. Con el núm. 38 en la parte superior izquierda. El número cae dentro de la composición, es decir, del aguainta, que solamente deja en blanco un margen de unos 2 mm. de anchura. En dicho margen y en su parte más inferior se encuentra el núm. 57, sumamente pequeño. Anterior a la orla. La plancha tiene 206 mm. de anchura.

IV. El aguainta se ha reducido de tal modo que queda ya un margen de 4-5 mm. de anchura. Esto hace que haya desaparecido el núm. 57. Frankfurt d. M.: Col. Mrs. Jay.

V. Con la orla, que deja un margen, libre de aguainta, de unos 8-9 mm. de anchura, de tal modo, que el núm. 38 cae, en parte, fuera de la parte grabada. Anterior a diversos trabajos en el traje claro de los soldados, especialmente en los dorsos, así como por encima del terreno, en el centro. Bordes de la plancha biselados. La plancha tiene 204 mm. de anchura. (Hofmann.) Viena: Heredero del Dr. J. Hofmann.

VI. Con dichos trabajos.

39 ¡Grande hazaña! ¡Con muertos!

H. 183, B. 141, D. 158. 0,138 de alto por 0,186 de ancho.

Aguafuerte con trabajo de punta seca. Sign. «Goya» a la izquierda, en el suelo.

I. Antes de la numeración, etc. Berlín: Gab. de Est.

- II. Con el núm. 51 en el ángulo inferior izquierdo. Con trabajo de punta seca.
- III. Con el núm. 39 en el ángulo superior izquierdo. El futuro margen de la plancha solamente se reconoce por la mayor claridad del tono y, en parte, por abajo, gracias a una ligera raspadura. (Hofmann.)
- IV. Con la orla, con la inscripción. Bordes de la plancha biselados. Angulos redondeados.
- 40 Algún partido saca.
H. 184, B. 142, D. 159. 0,138 de alto por 0,187 de ancho.
 Aguafuerte con algunos ligeros retoques de punta seca y una huella de aguatinta en el suelo.
 I. Antes de la inscripción, etc.
 II. Con el número en la parte inferior izquierda.
 III. Con el núm. 40 en la parte superior izquierda, trabajo de punta y algunos vestigios de aguatinta.
 IV. Con la inscripción. Bordes biselados.
- 41 Escapan entre las llamas.
H. 185, B. 143, D. 160. 0,132 de alto por 0,196 de ancho.
 Aguafuerte con muy escasa aguatinta y con trabajo de punta seca.
 Sign. «Goya» en la parte inferior, en el suelo.
 I. Antes de la numeración, etc. Los bordes presentan leves huellas de biselado. Berlín: Gab. de Est.
 II. Con el núm. 10 en la parte inferior, a la izquierda.
 III. Con el núm. 41 en la parte superior izquierda, y aguatinta. Bordes como en I, con excepción de la parte superior de la arista derecha, que está muy redondeado.
 IV. Con la inscripción. Bordes de la plancha biselados.
- 42 Todo va revuelto.
H. 186, B. 144, D. 161. 0,154 de alto por 0,201 de ancho.
 Aguafuerte.
 I. Con el núm. 42 en la parte superior izquierda, delante de la inscripción. La orla está incompleta. Los bordes de la plancha sin biselar.
- II. Antes del núm. 42. En el fondo, en la parte superior y en la inferior izquierda, algunas raspaduras, sólo visibles en las primeras pruebas tiradas con esta plancha.
- III. La orla está completada; con la inscripción. Las raspaduras han desaparecido. Bordes biselados.
- 43 También esto.
H. 187, B. 145, D. 162. 0,137 de alto por 0,193 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
 I. Antes de la numeración.
 II. Con el núm. 40 en la parte inferior izquierda.
 III. Con el núm. 43 en el ángulo superior izquierdo y con el aguatinta. Antes de los retoques en la colina de la derecha y en las figuras pequeñas. 0,141 de alto por 0,198 de ancho.
 IV. Con la orla, con la inscripción. Al trazar la orla ha quedado fuera una banda del aguatinta; ésta ha sido raspada y de este modo se ha ensanchado el margen. Angulos sumamente redondeados. (Hofmann.)
- 44 Yo lo vi.
H. 188, B. 146, D. 163. 0,124 de alto por 0,194 de ancho.
 Aguafuerte con trabajo de punta seca en las figuras vueltas de espalda y con ligera aguatinta en el fondo.
 Sign. «Goya» a la izquierda, en el suelo.
 I. Antes de la numeración, etc. Berlín: Gab. de Est.
 II. Con el núm. 15 en la parte inferior.
 III. Con el núm. 44 en la parte superior, a la izquierda. Amplio trazo de punta en forma de arco, sobre las ruinas. Los raspados de punta seca en el borde han sido bruñidos.
 IV. Con la inscripción. El trazo de la punta ha desaparecido. Bordes de la plancha biselados.
- 45 Y esto también.
H. 189, B. 147, D. 164. 0,134 de alto por 0,190 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.

- Sign. «Goya» en la parte inferior, a la izquierda.
- I. Antes de la numeración, etc. París: Cab. des Est.
- II. Con aguafuente en el suelo, y en los vestidos de las figuras de primer término.
- III. Con el núm. 45 en la parte superior, a la izquierda. Bordes de la plancha intactos.
- IV. Con la inscripción. Bordes biselados. Angulos poco alterados.
- 46 Esto es malo.
H. 190, B. 148, D. 165. 0,137 de alto por 0,186 de ancho.
 Aguafuente y aguafuente. Defectuosa mordida.
 I. Antes de la numeración, etc. París: Cab. des Est.
 II. Con el núm. 53 en la parte inferior, a la izquierda. París: Cab. des Est.
 III. Con el núm. 46 en la parte superior izquierda. Madrid: Bibl. Nac.
 IV. Con el aguafuente.
 V. Con la inscripción. Bordes de la plancha biselados.
- 47 Así sucedió.
H. 191, B. 149, D. 166. 0,139 de alto por 0,187 de ancho.
 Aguafuente, aguafuente y algún trabajo de punta seca.
 I. Antes de la numeración, etc. Madrid: Bibl. Nac.
 II. Con el núm. 33 en la parte inferior izquierda. París: Cab. des Est.
 III. Con el núm. 47 en la parte superior izquierda.
 IV. Con la inscripción. Bordes de la plancha biselados.
- 48 Cruel lástima.
H. 192, B. 150, D. 167. 0,131 de alto por 0,182 de ancho.
 Aguafuente con aguafuente. Mordida defectuosa.
 I. Antes de la numeración, etc. Aguafuente débil en el cielo y en el suelo, a la derecha.
 II. Con el núm. 47 en la parte inferior izquierda.
- III. Con el núm. 48 en la parte superior izquierda.
- IV. Con la inscripción. Bordes de la plancha biselados.
- 49 Caridad de una mujer.
H. 193, B. 151, D. 168. 0,129 de alto por 0,179 de ancho.
 Aguafuente con aguafuente muy delicada y finos retoques de punta seca.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 56 en la parte inferior, a la izquierda.
 III. Con el núm. 49 en la parte superior, a la izquierda.
 IV. Con la inscripción. Bordes biselados. El aguafuente de esta impresión de la Academia es más intensa y cubre los espacios en blanco que quedaban libres en las pruebas de estado.
- 50 Madre infeliz.
H. 194, B. 152, D. 169. 0,131 de alto por 0,172 de ancho.
 Aguafuente y aguafuente.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 65 abajo a la izquierda.
 III. Con el núm. 50 en el ángulo superior izquierdo. Falta en la orla la línea de arriba. La línea de la izquierda está incompleta en su parte alta. La línea de la derecha está por arriba desviada hacia el centro de la composición. Angulos bastante vivos.
 IV. Con la inscripción. Orla completada en la parte superior; se ha completado la línea de la izquierda y se ha añadido un trazo a la de la derecha. Los ángulos están muy redondeados. El aguafuente es más intensa que en los tirajes de prueba, en los cuales los lugares claros del fondo aparecen casi completamente blancos.
- 51 Gracias a la almorta.
H. 195, B. 153, D. 170. 0,128 de alto por 0,174 de ancho.
 Aguafuente y aguafuente. Mal mordida y estropeado.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 46 en la parte inferior izquierda y con aguafuente.

- III. Con el núm. 51 en la parte superior izquierda. Antes de modificar la orla mediante la supresión de una parte del aguatina.
- IV. Con esta modificación. Con la inscripción. Bordes biselados.
- 52 No llegan a tiempo.
H. 196, B. 154, D. 171. 0,129 de alto por 0,179 de ancho.
 Aguafuerte y aguatina muy débil.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 50 o 30 en la parte inferior, a la izquierda.
 III. Con el núm. 52 en la parte superior, a la izquierda. La composición tiene 0,124 de alto; el aguatina, muy débil, alcanza solamente hasta donde llega el grabado en el suelo.
 IV. Con la inscripción. El aguatina está renovada, alcanzando por la parte inferior hasta algunos milímetros más abajo. Bordes de la plancha biselados.
- 53 Espiró sin remedio.
H. 197, B. 155, D. 172. 0,129 de alto por 0,175 de ancho.
 Aguafuerte y aguatina.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 43 en la parte inferior izquierda. Los bordes superior e inferior están muy irregulares y sin biselar.
 III. Con el núm. 53 en la parte inferior, a la izquierda.
 IV. Con la inscripción. Los bordes de la plancha regulares y biselados.
- 54 Clamores en vano.
H. 198, B. 156, D. 173. 0,128 de alto por 0,177 de ancho.
 Aguafuerte con retoques insignificantes de punta seca.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 45 en la parte inferior izquierda.
 III. Con el núm. 54 en la parte superior. Un rasguño en forma de arco, a la derecha del hombre con tricornio, hacia el borde.
 IV. Con la inscripción. El rasguño ha desaparecido. Bordes biselados.
- 55 Lo peor es pedir.
H. 199, B. 157, D. 174. 0,129 de alto por 0,154 de ancho.
 Aguafuerte y aguatina.
 Sign. «Goya» en el ángulo izquierdo inferior.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 37 en la parte inferior, a la izquierda; ligera mediatinta en la parte del cielo.
 III. Con el núm. 55 en la parte superior izquierda. Aguatina como en II.
 IV. Con la inscripción. Biselado que sólo se percibe en la parte superior y a la derecha.
- 56 Al cementerio.
H. 200, B. 158, D. 175. 0,135 de alto por 0,182 de ancho.
 Aguafuerte, ligera aguatina de grano grueso en el cielo.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 30 en la parte inferior, a la izquierda; con aguatina. París: Cab. des Est.
 III. Con el núm. 56 en la parte superior, a la izquierda. Anterior al cierre de la orla por la parte de la izquierda.
 IV. La orla está cerrada; con la inscripción. Bordes biselados, ángulos redondeados.
- 57 Sanos y enfermos.
H. 201, B. 159, D. 176. 0,129 de alto por 0,182 de ancho.
 Aguafuerte y aguatina.
 I. Antes de la numeración, etc. En la parte superior del cielo y en la columna de la derecha, ligera aguatina. La orla se extiende por la izquierda y por las partes superior e inferior, pero no está totalmente cerrada por el lado derecho en su parte alta. Los ángulos superiores perfectamente puntiagudos; los inferiores, menos. Berlín: Gab. de Est.
 II. Con el núm. 5 en la parte inferior, a la izquierda.
 III. Con el núm. 57 en la parte superior, a la izquierda. Bordes de la plancha intactos. El aguatina algo más intensa y más extendida.
 IV. Con la inscripción. La orla está

- ya perfectamente cerrada; el ángulo superior izquierdo, manchado. Bordes biselados. Los ángulos muy redondeados.
- 58 No hay que dar voces.
H. 202, B. 160, D. 177. 0,128 de alto por 0,181 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta muy débil.
 I. Antes de la numeración, etc. Madrid: Bibl. Nac.
 II. Con el núm. 34 en la parte inferior, a la izquierda; con aguatinta.
 III. Con el núm. 58 en la parte superior izquierda. Anterior a un rasgo corto y profundo en la pierna del mendigo de la derecha. Bordes intactos.
 IV. Con la inscripción. Con el trazo indicado en III. Bordes biselados.
- 59 ¿De qué sirve una taza?
H. 203, B. 161, D. 178. 0,127 de alto por 0,181 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 3 en la parte inferior izquierda; con aguatinta.
 III. Con el núm. 59 en la parte superior izquierda. El aguatinta rebasa en ocasiones la orla.
 IV. Con la inscripción. Se ha borrado el aguatinta de fuera de la orla. Los ángulos están más redondeados a consecuencia del biselado de los bordes.
- 60 No hay quien los socorra.
H. 204, B. 162, D. 179. 0,130 de alto por 0,176 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta. Algunos lugares están defectuosamente mordidos.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 31 en la parte inferior izquierda. Con aguatinta.
 III. Con el núm. 60 en la parte superior izquierda. El aguatinta inunda la plancha hasta los bordes.
 IV. Con la inscripción. El aguatinta ha sido borrada fuera de la orla, y, a veces, un poco más adentro. Bordes biselados; ángulos muy redondeados.
- 61 Si son de otro linage.
H. 205, B. 163, D. 180. 0,132 de alto por 0,185 de ancho.
- Aguafuerte.
 I. Antes de la numeración, etc. El ángulo de la parte inferior derecha, sumamente puntiagudo. París: Cab. des Est
 II. Con el núm. 35 en la parte inferior izquierda. Bordes intactos. Madrid: Bibl. Nac.
 III. Con el núm. 61 en la parte superior izquierda.
 IV. Con la inscripción. Bordes de la plancha biselados; ángulos redondeados.
- 62 Las camas de la muerte.
H. 206, B. 164, D. 181. 0,146 de alto por 0,186 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
 I. Antes del aguatinta, etc.
 II. Con el núm. 62 en la parte superior izquierda. Con el aguatinta, pero todavía no está extendida por toda la plancha, como en la impresión posterior de la Academia. Los lugares claros están completamente blancos. Antes de ser limpiado el margen de la plancha. Viena: Herederos del Dr. J. Hofmann.
 III. Aguatinta más intensa, con distintos retoques, especialmente en la capa de la mujer que está en pie.
 IV. Con la inscripción. Bordes biselados.
- 63 Muertos recogidos.
H. 207, B. 165, D. 182. 0,132 de alto por 0,179 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el aguatinta, pero solamente en el cielo y en el suelo, a la derecha, apareciendo todavía en blanco los lugares claros. Madrid: Sr. Sánchez Gerona.
 III. Con el núm. 44 en la parte inferior izquierda.
 IV. Con el núm. 63 en la parte superior izquierda. El aguatinta se observa también a la izquierda y en algunas partes en las figuras; a veces rebasa la orla.
 V. Con la inscripción. Se ha suprimido el aguatinta en el margen. Bordes de la plancha biselados.
- 64 Carretadas al cementerio.
H. 208, B. 166, D. 183. 0,131 de alto por 0,182 de ancho.

- Aguafuerte y aguainta débil, con algún trabajo de punta seca.
- I. Antes de la numeración, etc. París: Cab. des Est.
- II. Con el núm. 38 en la parte inferior izquierda. Ha sido limpiado el margen de la plancha. Madrid: Bibl. Nac.
- III. Con el núm. 64 en la parte superior izquierda.
- IV. Con la inscripción. Bordes biselados.
- 65 ¿Qué alboroto es éste?
H. 209, B. 167, D. 184. 0,145 de alto por 0,193 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta bastante defectuosa.
- I. Antes del aguainta, etc.
- II. Con el núm. 65 en la parte superior izquierda.
- III. Con el aguainta.
- IV. Con la inscripción. Bordes biselados.
- 66 Extraña devoción!
H. 210, B. 168, D. 185. 0,152 de alto por 0,194 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta.
- I. Antes de la numeración, etc.
- II. Con el núm. 66 en la parte superior izquierda. Con aguainta débil en algunas partes de los vestidos de las personas que están en primer término. No alcanza ni al cielo ni a los lugares claros.
- III. Con la inscripción. Aguainta, también, en algunos lugares del cielo y en las figuras restantes. Bordes biselados; los ángulos inferiores más redondeados que los superiores.
- 67 Esta no lo es menos.
H. 211, B. 169, D. 186. 0,143 de alto por 0,189 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta, con trabajo de punta seca.
- I. Antes de la numeración, etc.
- II. Con el núm. 67 en la parte superior, a la izquierda. Con pequeños trazos a la izquierda, en la parte superior, en la columna, rasgos que alcanzan hasta el margen. Finos bruñidos en forma de nimbo sobre las figuras de los santos. El aguainta es aún débil, no se extiende todavía a toda la plancha como en las pruebas de la Academia. Los lugares claros están todavía completamente blancos.
- III. Con la inscripción. La cifra 7 del 67 ha sido grabada de nuevo. El trazo citado en II por encima de la orla ha sido suprimido. Obsérvanse las huellas del pulimento. Los raspados han desaparecido. Bordes de la plancha biselados.
- 68 Qué locura!
H. 212, B. 170, D. 187. 0,135 de alto por 0,191 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta.
- I. Antes de la numeración, etc.
- II. Con el núm. 68 en la parte superior izquierda. Angulos algo redondeados.
- III. Con la inscripción. Bordes biselados. Los ángulos están poco acusados a causa del biselado.
- 69 Nada. Ello dirá.
H. 207, B. 171, D. 188. 0,144 de alto por 0,196 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta, con trabajo de punta seca en la orla. El número es muy impreciso.
- I. Antes de la numeración, etc. En lugar de las figuras de segundo término, sólo se observa una, perfectamente clara: la Justicia, delicadamente grabada sobre ligera aguainta. (De ella sólo ha quedado posteriormente la balanza.) Madrid: Bibl. Nac.
- II. Con el núm. 66 en la parte inferior izquierda. Antes de la orla; la composición está orlada por medio de rasgos o trazos de la punta.
- III. Con el núm. 69 en la parte superior izquierda.
- IV. Con la inscripción. La composición ha perdido por la parte inferior 9 mm. para recibir la orla. Con la línea de la orla. Bordes desgastados. Este estado se distingue claramente del anterior a la inscripción; todo está confundido, los lugares blancos llenos de calvas, especialmente en el grupo de la izquierda y en el sudario. Angulos casi puntiagudos (Hofmann).

- 70 No saben el camino.
H. 214, B. 172, D. 189. 0,147 de alto por 0,190 de ancho.
 Aguafuerte con trabajo de punta seca.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 70 en la parte superior izquierda. En el blanco del cielo se observan numerosos raspados. El cielo y los lugares claros, sin aguatinta.
 III. Con la inscripción. Ya no se observan los raspados. Bordes biselados. El aguatinta en las pruebas de la Academia se extiende a toda la composición.
- 71 Contra el bien general.
H. 215, B. 173, D. 190. 0,147 de alto por 0,189 de ancho.
 Aguafuerte pura.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 71 en la parte superior izquierda. Con dos breves rasgos arqueados, hechos con la punta, en el fondo, a la derecha.
 III. Con la inscripción. Se han suprimido los trazos arqueados. Bordes biselados. Los ángulos solamente están modificados por el biselado de los bordes. En las pruebas de la Academia esta lámina aparece cubierta con una mediatinta sumamente débil y regular.
- 72 Las resultas.
H. 216, B. 174, D. 191. 0,216 de alto por 0,187 de ancho.
 Aguafuerte pura.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 72 en la parte superior, a la izquierda. Orla a trechos muy clara y discontinua.
 III. Con la inscripción. Orla desaparecida. Bordes biselados. Angulos poco redondeados. En el fondo, en las pruebas de la Academia, ligera aguatinta.
- 73 Gatesca pantomina.
H. 217, B. 174, D. 192. 0,155 de alto por 0,197 de ancho.
 Aguafuerte pura.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 73 en la parte superior izquierda. Bordes sin biselar. Angulos poco redondeados.
- III. Con la inscripción. El núm. 73 grabado de nuevo. Bordes biselados. Angulos redondeados. Las pruebas de la Academia presentan en el fondo ligera mediatinta.
- 74 Esto es lo peor.
H. 218, B. 175, D. 193. 0,151 de alto por 0,192 de ancho.
 Aguafuerte pura.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 74 en la parte superior, a la izquierda. Antes de la terminación de la orla.
 III. Antes de la inscripción. La orla está terminada. Bordes biselados; ángulos redondeados. Las pruebas de la Academia presentan una mediatinta sumamente débil.
 IV. Con la inscripción.
- 75 Farándula de charlatanes.
H. 219, B. 176, D. 194. 0,148 de alto por 0,196 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 75 en la parte superior izquierda. Antes de la terminación de la orla por la izquierda y antes de que la composición fuera limitada mediante una línea por la parte superior.
 III. Con la inscripción. Orla terminada por la izquierda y trazada de nuevo por la parte superior. Bordes biselados.
- 76 El buitre carnívoro.
H. 220, B. 178, D. 195. 0,155 de alto por 0,199 de ancho.
 Aguafuerte con muy poca aguatinta.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 76. Con el aguatinta.
 III. Con la inscripción. La orla terminada. La cifra 7 pasada. Bordes biselados. Angulos redondeados. Las pruebas de la Academia presentan un aguatinta muy débil.
- 77 Que se rompe la cuerda.
H. 221, B. 179, D. 196. 0,154 de alto por 0,196 de ancho.
 Aguafuerte con poca aguatinta en las figuras.

- I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 77 y el aguainta. El fondo de la plancha está muy sucio y rayado.
 III. Con la inscripción. La línea de la orla terminada; las líneas del perfil de la casa están completas y se continúan un poco por debajo de la cuerda. Los bordes de la derecha, de la izquierda y de arriba están biselados; los ángulos, más redondeados. Las pruebas de la Academia presentan una ligera aguainta.
- 78 Se defiende bien.
H. 222, B. 180, D. 197. 0,157 de alto por 0,202 de ancho.
 Aguafuerte pura.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 78 en la parte superior izquierda.
 III. Con la orla terminada; con la inscripción. La cifra 7 grabada de nuevo. Bordes biselados; ángulos muy redondeados. Las pruebas de la Academia presentan un ligero velo.
- 79 Murió la verdad.
H. 223, B. 181, D. 198. 0,173 de alto por 0,220 de ancho.
 Aguafuerte pura.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 79 en la parte superior izquierda.
 III. Con la inscripción. La cifra 7 retocada. Bordes desgastados; ángulos redondeados. Las pruebas de la Academia presentan una débil mediatinta.
- 80 Si resucitará?
H. 224, B. 182, D. 199. 0,142 de alto por 0,186 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta. Sign. en el ángulo inferior izquierdo «Goya», a la inversa.
 I. Antes de la numeración, etc.
 II. Con el núm. 80. Ligera aguainta que no alcanza a varios sitios claros.
 III. Con la inscripción. Bordes biselados, ángulos redondeados. Las pruebas de la Academia presentan un aguainta uniforme.
- 81 Fiero monstruo.
H. 225, B. 183, D. 200. 0,152 de alto por 0,195 de ancho.

Aguafuerte con trabajo de punta seca. En algunos lugares, aguainta sumamente débil. Bordes sin biselar. Las pruebas están sin inscripción; el título está escrito con lápiz por Goya en la prueba de la Biblioteca Nacional de Madrid. La plancha fué descubierta por Lefort.

- 82 Esto es lo verdadero.
H. 226, B. 184, D. 201. 0,151 de alto por 0,192 de ancho.
 Aguafuerte y aguainta. Bordes sin biselar. El número y el título están escritos por Goya con lápiz en la prueba que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. La plancha fué encontrada por Lefort.

IV. (697) *La Tauromaquia*

La fecha de 1815 se encuentra en la sign. puesta por Goya en las láminas 19 y 31, y además en la núm. 28. Estudios preparatorios: Madrid: Museo del Prado; Hamburgo: Kunsthalle, y en propiedad particular.

V. nuestros núms. 185-234, 662-665 a. Fig. en Loga, lám. 64.

De la primera edición hecha por Goya, pocos ejemplares llegaron al mercado artístico, siendo adquiridos en Madrid por un comerciante alemán; la mayor parte de los ejemplares salieron al mercado artístico después de la muerte del hijo de Goya. Esta edición príncipe, llevada a cabo poco después de 1815, lleva el título: Treinta y tres estampas que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los Toros, inventadas y grabadas al agua fuerte en Madrid por Don Francisco de Goya y Lucientes. — Papel verjurado sin cola. Hofmann hace notar que los tirajes más hermosos son los hechos sobre papel Serra; les siguen en bondad los verificados sobre papel Morato y los efectuados sobre papel Nolo.

La segunda edición apareció encartonada en azul o verdoso, llevando en la cubierta el retrato de Goya de los Caprichos, con el título: Colección de las diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros inventadas y grabadas al agua

fuerte por Goya. — Madrid, 1855. — Estampado en la Calcografía de la Imprenta Nacional. Al dorso de la guarda: Treinta y tres estampas que representan suertes y actitudes del arte de lidiar los toros, inventadas y grabadas al agua fuerte en Madrid por Don Francisco de Goya y Lucientes. — Papel muy blanco, no verjurado, sin filigrana.

El anticuario Loizelet, en París, adquirió hacia 1875 las planchas y otras siete más que con las treinta y tres hizo aparecer bajo el siguiente título grabado (impreso en rojo): *La Taureaumachie (sic) / Recueil de Quarante Estampes Inventées et Gravées à l'eau Forte / Par Don Francisco Goya y Lucientes. / Paris / Loizelet, Rue des Beaux-Arts, 12.*

Entre el título y el pie de imprenta se encuentra una gran plancha de 0,195 de alto por 0,200 de ancho con algunas de las escenas de toreros y espectadores, tomadas de las hojas 3, 13, 15 y 26; en el centro va un retrato de Goya con el sombrero de tres picos, retrato que está orlado por un motivo arquitectónico. Para el retrato sirvió seguramente de modelo el que actualmente posee Mr. Jay. En el zócalo se lee *Fran^{co} Goya y Lucientes Pintor*, y en la parte inferior, a la izquierda, *E. Loizelet del. et sc.*; a la derecha, *A. Beillet, imp. Q. de la Tournelle, 35*. A ambos lados de esta composición se observan un torero con la capa y otro con banderillas, tomados de la lámina núm. 31 (de ninguna hoja existen pruebas anteriores a la inscripción). Al dorso de la guarda hay una hoja explicativa (en parte impresa en rojo). *Quarante estampes.* — Papel con la filigrana «Arches».

Las siete planchas siguientes, cuya anchura oscila entre 0,313 y 0,330, llevan en el ángulo superior derecho una especie de ordenación constituida por letras, (desde la A hasta la G). Impresiones primitivas anteriores a las letras, en Madrid, Bibl. Nac. Allí hay también algunas pruebas de planchas que no fueron tiradas por Loizelet, descritas por Lefort bajo los núms. 111, 118

y 122. Una pequeña reproducción del núm. 118 figura en Loga, lám. 66. La señalada por Lefort con el núm. 117 es idéntica a la G. de Loizelet; la 119 de Lefort, a la E de Loizelet; la 120, a la F; la 121, a la C. De las tres hojas no descritas por Loizelet damos a continuación el texto que acompaña a la tabla explicativa: A. *Un cavalier espagnol brisant des rejoncillos avec l'aide des chulos.* B. *Cheval renversé par un taureau.* D. *Un torero monté sur les épaules d'un chulo lanceando un taureau.* V. Lefort op. cit., págs. 69 y ss. *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1863, págs. 242 y ss. Loga, págs. 127 y ss. Hofmann, págs. 37 y ss. Beruete, III, págs. 119 y ss. Las planchas pasaron más tarde a ser propiedad del grabador español R. de los Ríos⁽¹⁾, que hace algunos años hizo en París una edición muy corta cuidadosamente impresa, bastante análoga a la de Loizelet. El título en la cubierta era el siguiente: *La Tauromachie, Suite de Quarante Eaux-fortes par Francisco Goya.* Papel con la filigrana MBM. Además de las láminas complementarias (A-G) editadas por Loizelet, existen todavía otras tres, señaladas con H. (Lefort-Hofmann 122), I (Lefort-Hofmann 116) y J (Lefort-Hofmann 118) y, finalmente, otra K, señalada primeramente por Beruete.

Reproducción fototípica de 40 hojas editadas por Torres y Seguí.

Edición facsímil, con introducción de H. Pallmann, Munich, Delphin Verlag.

1 Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo.

H. 83, B. 207, D. 224. 0,212 de alto por 0,310 de ancho.

I. Aguafuerte pura, anterior a la aguainta, Madrid: Bibl. Nac. (De la col. Carderera).

II. Con el aguainta, antes de la numeración.

III. Con el núm. 1 en la parte superior derecha. La orla está parcialmente interrumpida en algunos lugares.

(1) Véase a este particular Beruete, III, 125.

- IV. Las interrupciones de la orla han desaparecido. La primitiva aguainta está retocada con la ruleta. Los lugares mordidos están retocados con trazos. Bordes biselados.
- 2 Otro modo de cazar a pie.
H. 84, B. 208, D. 225. 0,200 de alto por 0,310 de ancho.
 I. Como en el núm. 1 de la serie. Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Carderera) y en la Col. Sánchez Gerona.
 II. Idem.
 III. Con el núm. 2. Las líneas de la orla están sin cerrar en tres de los ángulos. Antes del retoque con la ruleta.
 IV. Todos los ángulos están cerrados; la orla retocada en varios sitios. En todo el cielo el aguainta está retocada con la ruleta. Bordes biselados.
- 3 Los moros establecidos en España, prescindiendo de las supersticiones de su Alcorán, adoptan esta caza y arte y lancean un toro en el campo.
H. 85, B. 209, D. 226. 0,199 de alto por 0,314 de ancho.
 I. Aguafuerte pura. Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Carderera). Lefort cita otro nuevo con la filigrana «Serra».
 II. Como en el núm. 1.
 III. Antes de haber sido retocado el turbante y el pecho del moro que blande un sable. Con el núm. 3.
 IV. Con este retoque (sólo a partir de la edición de 1855).
 V. Bordes de la plancha biselados.
- 4 Capean otro encerrado.
H. 86, B. 210, D. 227. 0,200 de alto por 0,305 de ancho.
 I. Aguafuerte pura.
 II. Como en el núm. 1.
 III. Con el núm. 4. En el toro y en el moro de la izquierda se observan algunas calvas o lugares excesivamente mordidos.
 IV. Las calvas están retocadas. Bordes de la plancha biselados.
- 5 El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla. (Gazul vivió en Sevilla hacia 1050-1090.)
H. 87, B. 211, D. 228. 0,203 de alto por 0,309 de ancho.
 I. Aguafuerte pura. Antes en la Col. Galichon, París. Madrid: Col. Sánchez Gerona.
 II. Como en el núm. 1.
 III. Con el núm. 5.
 IV. Bordes de la plancha biselados. A partir de la edición de 1855 se observan algunos lugares mal retocados en las partes oscuras, especialmente en el toro.
- 6 Los moros hacen otro capeo en plaza con su albornoz.
H. 88, B. 212, D. 229. 0,200 de alto por 0,306 de ancho.
 I. Aguafuerte pura. Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Carderera.) Otro ejemplar se hallaba antiguamente en la Col. Galichon.
 II. Como en el núm. 1.
 III. Con el núm. 6.
 IV. Bordes de la plancha biselados.
- 7 Origen de los arpones o banderillas.
H. 89, B. 213, D. 230. 0,199 de alto por 0,316 de ancho.
 I. Aguafuerte pura.
 II. Como en el núm. 1.
 III. Con el núm. 7.
 IV. Bordes biselados.
- 8 Cogida de un moro estando en la plaza.
H. 90, B. 214, D. 231. 0,203 de alto por 0,316 de ancho.
 I. Aguafuerte pura.
 II. Como en el núm. 1.
 III. Con el núm. 8.
 IV. Con los bordes biselados.
- 9 Un caballero español mata un toro después de haber perdido el caballo.
H. 91, B. 215, D. 232. 0,200 de alto por 0,211 de ancho.

- Sign. a la izquierda, en la parte inferior, «Goya» en escritura invertida. (En el fondo se ven huellas del bruñidor.)
- I. Aguafuerte pura.
 - II. Como en el núm. 1.
 - III. Con el núm. 9.
 - IV. Con los bordes biselados.
- 10 Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid.
H. 92, B. 216, D. 233. 0,208 de alto por 0,308 de ancho.
 Sign. a la izquierda, cerca de la orla, «Goya»
- I. Aguafuerte pura. París: Sub. Lefort, 1869.
 - II. Idem.
 - III. Con el núm. 9. El borde superior de la plancha presenta un estrecho bisel.
 - IV. A la izquierda, hacia el centro, se observa un rasguño de la punta, velado en parte por el aguainta.
 - V. El bisel es más ancho que en las pruebas anteriores.
- 11 El Cid Campeador lanceando otro toro.
H. 93, B. 217, D. 234. 0,214 de alto por 0,313 de ancho. Sign. a la derecha, en la sombra, «Goya».
- I. Aguafuerte pura. París: Sub. Lefort, 1860.
 - II. Idem.
 - III. Con el núm. 11. En la orla, en la parte inferior, a la derecha, una interrupción de 8 mm. de larga.
 - IV. La falta de la orla ha desaparecido. Bordes biselados. El fondo ha sufrido considerablemente.
- 12 Desjarrete de la canalla con lanzas, medias lunas, banderillas y otras armas.
H. 94, B. 218, D. 235. 0,209 de alto por 0,312 de ancho.
- I. Aguafuerte pura. Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Carderera.)
 - II. Idem.
 - III. Con el núm. 12. Los bordes de la plancha, cumplidamente biselados.
 - IV. Los desgastes son más extensos. Los lugares corroidos están retocados.
- 13 Un caballero español en plaza, quebrando rejoncillos sin auxilio de los chulos.
H. 95, B. 219, D. 236. 0,202 de alto por 0,306 de ancho.
- I. Aguafuerte pura anterior a los trabajos de punta seca en el cuarto trasero del toro. (Según el dato de Burty). Antes en la Col. Galichon. Madrid: Col. Sánchez Gerona.
 - II. Con dichos trabajos y con el aguainta; antes de la numeración.
 - III. Con el núm. 13. El fondo tiene un aguainta uniforme, clara, de grano apenas perceptible.
 - IV. Bordes biselados.
- 14 El diestrísimo estudiante de Falces, embozado, burla al toro con sus quiebros.
H. 96, B. 220, D. 237. 0,202 de alto por 0,301 de ancho.
 Sign. «Goya», a la izquierda, en la sombra, junto a la orla.
- I. Aguafuerte pura. Madrid: Col. Sánchez Gerona.
 - II. Como el núm. 1.
 - III. Con el núm. 14. En la barrera faltan muchos trazos paralelos o están simplemente indicados.
 - IV. Los trazos han sido ejecutados ya.
- 15 El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro.
H. 97, B. 221, D. 238. 0,201 de alto por 0,310 de ancho.
- I. Aguafuerte pura. Madrid: Col. Sánchez Gerona.
 - II. Como en el núm. 1.
 - III. Con el núm. 15.
 - IV. Bordes biselados.
- 16 El mismo vuelca un toro en la plaza de Madrid.
H. 98, B. 222, D. 239. 0,204 de alto por 0,308 de ancho.
- I. Aguafuerte pura. Antes París: Col. Burty.
 - II. Como en el núm. 1.
 - III. Con el núm. 16. Anterior a un pequeño rasguño en forma de cuña en la

- espalda del torero. Anterior al retoque de los lugares corroídos.
- IV. Con el citado rasguño. Los lugares corroídos, con excepción del del hombre de la derecha, están retocados. (Hofmann).
- 17 Palenque de los moros hecho con burros para defenderse del toro embolado.
H. 99, B. 223, D. 240. 0,197 de alto por 0,310 de ancho.
 I. Aguafuerte pura.
 II. Como en el núm. 1.
 III. Con el núm. 17.
 IV. Bordes biselados.
- 18 Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza.
H. 100, B. 224, D. 241. 0,200 de alto por 0,311 de ancho.
 I. Aguafuerte pura.
 II. Como en el núm. 1.
 III. Con el núm. 18. Antes de los retoques en los cuartos traseros del toro y en el cabello del torero.
 IV. Algunos de estos lugares están retocados.
 V. Todos los lugares corroídos están retocados. Bordes biselados.
- 19 Otra locura suya en la misma plaza.
H. 101, B. 225, D. 242. 0,204 de alto por 0,318 de ancho.
 Sign. «Goya 1815» en la parte inferior izquierda.
 I a. Aguafuerte pura, anterior a los trabajos de punta seca en el sombrero y en la capa de uno de los espectadores de la derecha. Antes en París: Col. Galichon.
 I b. Agua fuerte pura, pero ya con algún trabajo de punta seca. Londres: Sub. Burty, 1786.
 II. Como en el núm. 1.
 III. Con el núm. 19. Bisel estrecho en los bordes de la plancha.
 IV. Con pequeños retoques en el torero.
 V. Biselado más amplio de los bordes de la plancha.
- 20 Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid.
H. 102, B. 226, D. 243. 0,200 de alto por 0,308.
 I. Aguafuerte pura.
 II. Como en el núm. 1.
 III. Con el núm. 20.
 IV. Bordes biselados.
- 21 Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón.
H. 103, B. 227, D. 244. 0,210 de alto por 0,316 de ancho.
 (Según Viñaza, Goya se retrató en uno de los espectadores de la izquierda del fondo).
 I. Aguafuerte pura.
 II. Como en el núm. 1.
 III. Con el núm. 21.
 IV. Bordes biselados.
- 22 Valor varonil de la célebre Pajuelera en la de Zaragoza.
H. 104, B. 228, D. 245. 0,207 de alto por 0,308 de ancho.
 I. Aguafuerte pura. Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Carderera.)
 II. Como en el núm. 1.
 III. Con el núm. 22. Los lugares demasiado mordidos, en los costillares del toro, no están recubiertos todavía con rayado. En la barrera, hacia el ángulo superior de la derecha, ha quedado un trecho en el aguatinta recubierto con el rayado de la punta.
 IV. Con el retoque de los lugares corroídos.
 V. Los lugares blancos citados en III, están recubiertos con aguatinta reciente. Bordes biselados.
- 23 Mariano Ceballos, alias el Indio, mata el toro desde su caballo.
H. 105, B. 229, D. 246. 0,209 de alto por 0,313 de ancho.
 I. Aguafuerte pura. París: Sub. Lefort, 1869.
 II. Como en el núm. 1. (Véase Beruete, op. cit.).

- III. Con el núm. 23. Bordes con bisel estrecho.
IV. Biseles amplios.
- 24 El mismo Ceballos, montado sobre otro toro, quiebra rejonés en la plaza de Madrid.
H. 106, B. 230, D. 247. 0,203 de alto por 0,311 de ancho.
(Como Beruete observa exactamente, la composición no coincide en un todo con el título. Guarda cierta semejanza con la escena representada en el núm. 1).
I. Aguafuerte pura. Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Carderera.)
II. Como en el núm. 1.
III. Con el núm. 24. Con una pequeña mancha rectangular formada por pequeños y finos trazos entrecruzados, cerca del ángulo superior izquierdo.
IV. Bordes de la plancha biselados.
- 25 Echan perros al toro.
H. 107, B. 231, D. 248. 0,208 de alto por 0,311 de ancho.
I. Aguafuerte pura. Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Carderera.)
II. Como en el núm. 1.
III. Con el núm. 25. Antes de que el ángulo superior izquierdo de la orla quedara cerrado por completo en la línea superior.
IV. El ángulo está cerrado. Bordes hiselados.
- 26 Caída de un picador de su caballo debajo del toro.
H. 108, B. 232, D. 249. 0,201 de alto por 0,310 de ancho.
I. Aguafuerte pura. Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Carderera.)
II. Como en el núm. 1.
III. Con el núm. 26.
IV. Bordes de la plancha biselados.
- 27 El celebre Fernando del Toro, barrilarguero, obligando a la fiera con su garrocha.
H. 209, B. 233, D. 250. 0,203 de alto por 0,319 de ancho.
I. Aguafuerte pura. Col. P. Lefort.
- II. Como en el núm. 1. Col. P. Lefort.
III. Con el núm. 27 en la parte superior, a la derecha. Bordes con estrecho bisel.
IV. Amplios biseles.
- 28 El esforzado Rendón picando un toro, de cuya suerte murió en la plaza de Madrid.
H. 110, B. 234, D. 251. 0,208 de alto por 0,310 de ancho.
Sign. «Goya». La fecha de 1815, señalada por Lefort y Loga, no existe.
I. Aguafuerte pura.
II. Como en el núm. 1. París: Sub. Lefort, 1869.
III. Con el núm. 28. Bordes con bisel estrecho.
IV. Desgaste amplio.
- 29 Pepe Illo haciendo el recorte al toro.
H. 111, B. 235, D. 252. 0,201 de alto por 0,312 de ancho. Sign. «Goya» a la derecha, en la parte inferior, y 1815; apenas si se distinguen ambas cosas.
I. Aguafuerte anterior al aguainta y al número. En el ángulo inferior de la derecha está la firma de Goya. París: Sub. Lefort, 1869.
Otro ejemplar más existía antes en París: Col. Galichon.
II. Con el aguainta, a consecuencia de la cual ha desaparecido la firma de Goya. Antes del número. París: Sub. Lefort.
III. Con el núm. 29. Plancha con estrecho bisel: los ángulos casi puntiagudos.
IV. Angulos redondeados; bisel amplio.
- 30 Pedro Romero matando a toro parado.
H. 112, B. 236, D. 253. 0,208 de alto por 0,308 de ancho.
I. Aguafuerte pura.
II. Idem.
III. Con el núm. 30.
IV. En la mitad derecha de la balustrada se ha añadido un trazo horizontal y se han dibujado o reforzado diversos trazos verticales.

31 Banderillas de fuego.

H. 113, B. 237, D. 254. 0,210 de alto por 0,319 de ancho.

Firmado a la derecha, en la parte inferior, «Goya 1815-1815». (En la parte de las banderillas se observa trabajo de punta seca y de bruñidor. Véase Beruete, op. cit.)

I. Aguafuerte pura. (Lefort describe su ejemplar como prueba tirada por el anverso y el reverso, hoja que lleva la filigrana «Serra».)

II. Idem.

III. Con el núm. 31. Bordes con bisel estrecho.

IV. Amplio bisel. Los trabajos de punta seca en la sombra de junto al toro están renovados en parte.

32 Dos grupos de picadores arrollados de seguida por un solo toro.

H. 114, D. 238, D. 255. 0,201 de alto por 0,310 de ancho.

I. Aguafuerte pura.

II. Como el núm. 1. Col. P. Lefort.

III. Con el núm. 32. Bisel estrecho en los bordes de la plancha.

IV. Bisel amplio.

33 La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid.

H. 115, B. 239, D. 256. 0,200 de alto por 0,305 de ancho.

I. Aguafuerte pura. En Madrid: Col. Sánchez Gerona.

II. Idem.

III. Con el núm. 33. En la impresión primitiva, los bordes de la plancha son de una gran aspereza. Junto a las mejillas del torero caído se observa una pequeña mancha. La orla a la derecha no muestra casi ningún rayado. Bajo el hombro derecho del torero caído se observa una pequeña raspadura cruzada en ángulo por un trazo corto e intenso.

IV. En el cabello del hombre caído se observan retoques de la primitiva labor que la realzan considerablemente. Por debajo de la sombra de la rodilla se ven dos raspaduras. En el centro, hacia

el borde, se observa un rasgo grueso y horizontal de 23 mm. de largo que consta de dos líneas y llega hasta la orla.

V. La pequeña mancha junto a la mejilla ha sido suprimida. La orla está retocada, y a la derecha lleva un rayado de punta. La fina raspadura que corta el traje no se ve ya. Las dos raspaduras citadas (2.^a edición) son muy débiles; el rasgo horizontal no alcanza ya hasta la orla y está retocado con ruleta. (Hofmann).

34 (I) Un torero (Mariano Ceballos?) cabalgando en un toro banderillea a otro (véase también núm. 18). A la izquierda huyen los peones. En el fondo, el tendido con los espectadores.

H. 116, B. 248, D. 266. 0,202 de alto por 0,313 de ancho (incluido borde).

Letra I de la numeración de la «Tauromaquia», según Beruete.) Fig. en Loga, Seltene Radierungen.

I. Aguafuerte con algunas manchas de aguatinta. Madrid: Bibl. Nac.

35 (G) Dos picadores poniendo la puya desde un carro tirado por dos mulas.

H. 117, B. 246, D. 263. 0,212 de alto por 0,320 de ancho.

I. Aguafuerte pura. Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Carderera).

II. Con el aguatinta. Madrid: Bibl. Nac.

III. Con la G. En la arena el grabado está retocado con el bruñidor. Fig. en Loga, Seltene Radierungen.

36 (J) Un torero emplea un sombrero en lugar de muleta.

H. 118, B. 249, D. 215. 0,210 de alto por 0,325 de ancho.

(Letra J de la numeración de la «Tauromaquia», según Beruete.)

Ia. Aguafuerte pura, antes de la orla. Madrid: Col. Lázaro.

Ib. Con la orla. Madrid: Bibl. Nac.

II. Con el aguatinta (según Hofmann).

- 37 (E) La muerte de un torero. (El toro ha cogido al torero por una pierna y le arrastra por la arena. Un picador acude al quite).
H. 119, B. 244, D. 261. 0,216 de alto por 0,326 de ancho.
 Con la firma «Goya» en la parte inferior, a la derecha.
 I. Aguafuerte pura.
 II. Con el aguatinta. Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Carderera.)
 III. Con la letra E. Fig. en Calvert, lám. 305, y Beruete, III, lám. 64, I.
- 38 (F) La muerte del torero.
H. 101, B. 245, D. 262. 0,206 de alto por 0,321 de ancho. (Composición semejante al núm. 37.)
 I. Aguafuerte pura.
 II. Con el aguatinta. Antes de la F en la parte superior, a la derecha. Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Carderera.)
 III. Con la F.
- 39 (C) Cinco perros azuzados contra un toro.
H. 121, B. 242, D. 259. 0,200 de alto por 0,315 de ancho. (Variante del número 25.)
 I. Aguafuerte pura. (Antes en la Col. Galichon, París.)
 II. Con el aguatinta. Anterior a la C en la parte superior derecha. (Trabajado con el bruñidor.)
 III. Con la C. Considerada por Beruete como forma primitiva del número 25.
- 40 (H) Temeridad de Martincho.
H. 122, B. 247, D. 264. 0,214 de alto por 0,321 de ancho. (Letra H de la ordenación de la «Tauromaquia», según Beruete.) (Considerada como variante del núm. 18, pero se desarrolla en el centro de la plaza.)
 I. Aguafuerte pura. París: Sub. Lefort, 1869.
 II. Con el aguatinta. Fig. en Loga, Seltene Radierungen. Beruete III, lám. 65, II.
- 40 a (A) El torero Ceballos (?) rompe rejones ayudado por su cuadrilla. El torero, sobre su caballo, con el rejón en la diestra avanza hacia el toro; a la derecha, junto a la orla hay un peón, envuelto en su capa.
H. 122, B. 240, D. 257. 0,204 de alto por 0,320 de ancho.
 Aguafuerte y aguatinta. (Fig. en Beruete III, lám. 62, I.)
 I. Antes de la A. Madrid: Bibl. Nac. y Col. Lázaro.
 II. Con la A y con diversas correcciones descritas por Delteil. Estas hojas y las dos siguientes no están descritas en Lefort. Este conocía indudablemente la edición efectuada por Loizelet; sin embargo, parece ser que nunca la observó de un modo suficiente, porque este autor sostenía la opinión de que los siete aguafuertes A a G eran los efectivos, los que él había descrito en sus núms. 116-122 como «Pièces inédites de la Tauromachie». Sin embargo, describió tres láminas cuyas planchas no estaban en propiedad de Loizelet, y éste, por el contrario, imprimió tres hojas desconocidas para Lefort. Una simple comparación de las siete hojas A a G de la edición de París con las descripciones del catálogo, permite que nos demos inmediatamente cuenta del error. (Hofmann).
- 40 b (B) Un caballo derribado por un toro.
H. 122 b, B. 241, D. 258. 0,211 de alto por 0,322 de ancho.
 El grupo principal está en el centro de la composición y a la izquierda, mientras que a la derecha tres toreros se llevan al picador herido. Sign. «Goya» en el ángulo inferior izquierdo. Aguafuerte con aguatinta.
 I y II. Como en el núm. 40 a. Fig. en Beruete, III, lám. 62, II.
 III. Hoja B de la edición Loizelet.

40 c (D) Un picador, cabalgando sobre un torero ejecuta la suerte de varas, mientras que otro presenta la capa al toro.

H. 122 c, B. 243, D. 260. 0,205 de alto por 0,328 de ancho.

La composición principal está a la derecha; a la izquierda y en el fondo, sendos grupos de cuatro peones con capas. Detrás de ellos, tribuna llena de espectadores. Aguafuerte y aguainta, con trabajo de punta seca y bruñidor.

I y II. Como en el núm. 40 a.

III. Núm. D de la edición Loizelet.

41 (H) El toro desde la izquierda se dirige hacia el torero, que en el centro de la composición llama la atención del animal con el capote. A la izquierda, en segundo término, un caballo muerto, el picador y un monosabio. A la derecha, otros toreros. Al fondo, el tendido con público.

B. 250, D. 257. (Letra K en la ordenación de la «Tauromaquia», según Beruete.) Aguafuerte dada a conocer por Beruete, en posesión de D. Eduardo Carretera, reproducida en Delteil.

V (698) *Los Disparates.*

(Los Proverbios)

22 planchas, cuyo tamaño oscila entre 0,215 de alto por 0,328. Tres de ellas fueron impresas por primera vez por la revista *L'Art*. Estudios en Madrid, Museo del Prado. Las planchas están sin fecha, algunas de ellas firmadas con el nombre del Artista. Unas pocas pruebas de las planchas terminadas estaban en posesión de Paul Lefort; una parte de ellas pasaron a la colección de Hofmann, en Viena (actualmente son propiedad de sus herederos). Poseen otras pruebas D. José Lázaro y la Biblioteca Nacional de Madrid; dichas pruebas están numeradas en la parte superior, pero su

numeración es distinta de la de la serie definitiva. Además de esta serie de pruebas hay otra constituida por los núms. 3, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14, 15, 18, que, procedente de los herederos de Rosario Weiss, se encuentra en propiedad de D. José Lázaro, en Madrid (estas pruebas no están descritas en Delteil). La impresión está llevada a cabo con el mayor cuidado; los lugares en blanco se destacan con toda claridad y los tonos del agua tinta están más matizados. Sign. por Goya (con tinta). En el año 1850, adquirió las planchas un comerciante de Madrid e hizo tirar algunas pruebas sueltas en tono rojo castaño, sumamente irregular (muy raras, 18 hojas. Viena: Herederos del Dr. J. Hofmann).

La edición de la Academia, en forma de álbum, era de 250 ejemplares y llevaba el siguiente título: «Los Proverbios colección de dieciocho láminas inventadas y grabadas al agua fuerte por D. Francisco Goya, Publicada la R¹ Academia de Nobles Artes de San Fernando. Madrid, 1864». Papel sumamente fuerte, con la filigrana J. G. O. y concha o palmeta estilizada (fabricante José García Oseñalde). Tiraje en negro. Véase Loga, M. d. Gr., pág. 41. Tercera edición en 1891; muy mala impresión. La cuarta edición de 1902 presenta en el título la variante «Bellas» (en lugar de Nobles) Artes, e igualmente la quinta, cuyas impresiones son extraordinariamente malas. Reproducción facsímil con introducción de H. Kehrer, Munich, Editorial H. Schmidt, otros grabados facsímiles en Loga, G's Lithogr. y Seltene Radierungen, láms. 15 y ss. V. Lefort, op. cit., pág. 79 y ss. *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1863, pág. 244. *L'Art*, II, 1877. v. Loga, M. d. Gr., págs. 39 y ss. Hofmann, págs. 67 y ss. Beruete III, págs. 101 y ss.

1 Disparate femenino. Seis mujeres vestidas de majas mantean a unos peles y a un asno muerto.

H. 124, B. 185, D. 202. 0,215 de alto por 0,324 de ancho.

Aguafuerte y aguainta. Sign. «Goya» en

la parte inferior derecha, en el suelo. El ejemplar Lázaro lleva en la parte superior izquierda los núms. 10-16. Fig. en Loga, M. d. Gr., lám. 49.
Fig. 384.

- 2 Varios soldados huyen o caen a la vista de un fantasma.

H. 125, B. 186. 0,220 de alto por 0,320 de ancho.

Aguafuerte y aguatinta, con algunos retoques de punta seca. El ejemplar Lázaro lleva en la parte superior, a la izquierda, el núm. 13 y la marca «Morato».

Fig. 388.

- 3 Disparate ridículo. En un árbol inclinado sobre un abismo se sientan varias personas, mujeres en su mayoría, que escuchan a un orador.
H. 126, B. 187, D. 203. 0,212 de alto por 0,326 de ancho.

Aguafuerte y aguatinta. El ejemplar Lázaro presenta ligeras manchas; en la parte superior, el núm. 9 y la filigrana «Morato». La segunda prueba, propiedad del Sr. Lázaro, presenta un fondo muy claro, faltando todavía la mancha de la casaca de la tercera mujer de la izquierda.

- 4 Un labriego de gigantescas proporciones baila haciendo sonar desafortadamente las castañuelas ante una pareja de aldeanos; la mujer cae desmayada en brazos del hombre el cual a su vez aparece temeroso. Detrás, es decir, junto al bailarín hay dos cabezas fantasmagóricas con la boca abierta.

H. 127, B. 188, D. 204. 0,221 de alto por 0,320 de ancho.

Aguafuerte y aguatinta.

I. Aguafuerte pura.

II. Con el aguatinta. En I y II hay dos personas que sostienen a la mujer desmayada. Detrás del bailarín se observan dos figuras casi superpuestas, la de la derecha con alas.

III. Con numerosos retoques debidos a otra mano posterior; acerca de estos

retoques, véase Lefort, op. cit., Hofmann, op. cit. pág. 88, y Beruete, lám. 127, I; en Loga, M. d. Gr., lám. 50.
Fig. 385.

- 5 Disparate volante. Cabalgando sobre un hipogrifo un hombre estrecha en sus brazos a una mujer sentada delante de él: la mujer eleva sus brazos al cielo.

H. 128, B. 189, D. 206. 0,216 de alto por 0,328 de ancho.

Aguafuerte y aguatinta.

I. Prueba de estado sin manchas de aguatinta en el caballo ni en las manos. Madrid: D. José Lázaro.

II. Con aguatinta. Prueba de estado con la inscripción por Goya del título y del núm. 15-17. Madrid: D. José Lázaro.

III. Aguafuerte y aguatinta.

- 6 Al pie de un muro en ruinas, un hombre furioso derriba a un viejo repugnante para atacar después a un hombre que tiene el aspecto de ponerse en guardia. A lo lejos, se ven algunas figuras de espectadores, pero están bastante borrosas.
H. 129, B. 190, D. 207. 0,215 de alto por 0,319 de ancho.

Aguafuerte y aguatinta. Sign. a la izquierda «Goya», con escritura invertida.

I. Aguafuerte pura. Viena: Herederos del Dr. J. Hofmann. El ejemplar Vindel, como el I, lleva en la parte superior izquierda el núm. 2. Filigrana «Morato».

II. Con el aguatinta.

- 7 Un monstruo formado de dos cuerpos humanos (uno masculino y otro femenino) señala a una anciana que le adora, como otras varias cuyas cabezas presentan rasgos de animales.

H. 130, B. 191, D. 209. 0,217 de alto por 0,325 de ancho.

Aguafuerte y aguatinta. Sign. «Goya» en escritura invertida a la derecha, en el

- suelo. La prueba de estado lleva en la parte superior, a la izquierda, el núm. 1. Fig. 386.
- 8 Dos grupos que en total suman dieciseis personas entalegadas, las unas vueltas de espaldas, las otras de frente. A la izquierda en primer término se encuentra la persona que dirige esta reunión.
H. 131, B. 192, D. 209. 0,213 de alto por 0,322 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
Fig. 387.
- 9 Disparate general. Una mujer con cabeza de perro sostiene un cojín con cuatro gatitos; dos personas con perfil gatuno se encuentran arrodilladas delante de la primera. Entre las figuras de los asistentes, un anciano leyendo y una mujer con un niño de pecho.
H. 192, B. 193, D. 210. 0,216 de alto por 0,325 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
Fig. 393.
- 10 Una joven, que, aterrorizada, levanta las manos, es arrebatada por un caballo al galope que la ha prendido por el vestido. A la izquierda, en segundo término, se ve una segunda mujer devorada por una fiera con apariencia de dragón; por detrás del terreno que forma el primer término desaparece un monstruo con figura de hipopótamo.
H. 133, B. 194, D. 211. 0,212 de alto por 0,315 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta. Sign. «Goya» a la derecha, en el suelo.
I. Aguafuerte pura. Los bordes con estrecho desgaste. Viena: Herederos del Dr. J. Hofmann. Londres: British Museum. (De la Col. Burty, 1876).
II. Con el aguatinta.
Fig. 389.
- 11 Disparate pobre. Una mujer con dos cabezas huye ante dos jóvenes que se detienen asombradas al ver cómo ella se acerca a toda prisa a un grupo formado por seis mujeres con figura de brujas.
H. 134, B. 195, D. 212. 0,217 de alto por 0,322 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta.
I. Prueba de estado. A la izquierda, en la parte inferior, se ve el núm. 14 de Goya, dibujado con pincel: también se aprecian correcciones hechas con lápiz. Madrid: D. José Lázaro.
II. Aguafuerte y aguatinta.
Fig. 390.
- 12 Tres majas ridículas y tres majos grotescos, bailando.
H. 135, B. 196, D. 213. 0,213 de alto por 0,324 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta, con escasos retoques de punta.
Fig. 391.
- 13 Hombres con caperuzas a manera de cabezas de pájaro y con grandes alas que mueven mediante unas abrazaderas y con cuerdas que pasan por los pies, vuelan por el espacio.
H. 136, B. 197, D. 214. 0,217 de alto por 0,327 de ancho.
Aguafuerte y aguatinta con trabajo de punta seca producido hacia 1815.
I. Aguafuerte pura. Madrid: Bibl. Nac. (El ejemplar de Ceán Bermúdez, que éste recibió con las pruebas de la «Tauromaquia». Titulado por él, con el núm. 34, como «Modo de volar»). El ejemplar Lázaro (filigrana «Nolo») lleva el núm. 4.
Fig. en Beruete, III, lám. 52, 1.
II. Con el aguatinta.
Fig. 392.
- 14 Disparate de carnaval. Dos personas ridículamente vestidas se encuentran y se saludan; están en po-

siciones muy elocuentes. Detrás de la figura de la izquierda se observa una figura con hábito de fraile que es empujada hacia adelante por un hombre que se inclina. A la derecha, en la parte anterior, un petimetre con traje de la época de Carlos IV. Detrás de la muchedumbre de espectadores se ve un soldado francés (?) por encima del cual salta hacia la derecha un hombre que corre sobre zancos.

H. 137, B. 198, D. 215. 0,209 de alto por 0,320 de ancho.

I. Aguafuerte y aguainta. La prueba de la Bibl. Nac. de Madrid lleva el título anteriormente indicado.

II. En propiedad de J. Lázaro, Madrid, dos pruebas anteriores a la limpieza de los bordes de la plancha.

- 15 Disparate claro. En un estrado en el cual están frailes, mujeres y devotos, un fraile (?) señala un abismo que hay a la izquierda, al cual se arroja de cabeza un soldado. Sobre este grupo se extienden unos cortinajes hinchados por el viento, que unos hombres, subidos en otros, intentan levantar.

H. 138, B. 199, D. 216. 0,211 de alto por 0,318 de ancho.

Aguafuerte y aguainta.

I. Antes del aguainta (con correcciones de Goya en el ejemplar de Hofmann) sin los soldados; en lugar de éstos humo y llamas, y otras pequeñas variantes con respecto a la concepción del asunto. Viena: Dr. J. Hofmann; descrito por Lefort, Loga, Hofmann y Beruete. Reproducciones facsímiles en Loga, G's Lithgr. y Seltene Radierungen.

II. Con aguainta ligera y con las modificaciones. Presenta en la parte superior el núm. 7 y la inscripción manuscrita «Disparate claro». (Descrita por Lefort y Hofmann). Filigrana «Morato».

III. Con el aguainta; véase Hofmann, pág. 87. Viena: Herederos del Dr. J. Hofmann.

Fig. 394.

- 16 Una mujer quiere unir a un hombre con brazos dobles y a una mujer con dos rostros. Junto al hombre hay una persona con lengua capa que parece aconsejarle; a la izquierda, dos individuos enmascarados con cabezas grotescas.

H. 139, B. 200, D. 217. 0,217 de alto por 0,324 de ancho.

Aguafuerte y aguainta, retocado, sin duda alguna, después de la muerte de Goya.

Fig. 395.

- 17 Sobre un estrecho banco de madera se asienta un grotesco anciano. A la derecha de él, varios espectadores que se burlan del viejo; detrás de éstos, un hombre a caballo. Por la izquierda, se aproximan dos figuras que tocan al anciano tímidamente (?); detrás de ellos un hombre arrodillado, con una jeringa.

H. 140, B. 201, D. 218. 0,217 de alto por 0,324 de ancho.

Aguafuerte y aguainta.

Fig. 396.

- 18 Sobre un fondo obscuro se destaca un anciano encubierto por una amplia túnica sacudida por el viento; a sus pies, yace un cadáver, extendido transversalmente en el suelo. Una nube de fantasmas asciende en torno a él y parece protegerlo con las diestras extendidas. A la izquierda, un hombre en posición de ahorcado.

H. 141, B. 202, D. 219. 0,210 de alto por 0,320 de ancho.

Aguafuerte y aguainta; se ha hecho uso del bruñidor.

- 19 Disparate conocido (Qué guerrero!)
Un grupo de gente que en parte se asusta y en parte se burla ante dos estacas que están recubiertas por vestiduras. Una rama forma una mano, la cual blande un sable, la otra figura un brazo extendido en actitud amenazadora.
H. 142, B. 203, D. 220. 0,218 de alto por 0,327 de ancho.
Aguafuerte y aguainta.
I a. Prueba de estado. En la parte superior, a la derecha, el núm. 20. Lleva la inscripción: «Disparate conocido», escrita de mano de Goya. Madrid: D. José Lázaro.
I b. Anterior a la inscripción. Los bordes de la plancha llevan un estrecho bisel por las partes superior e inferior. Viena: Herederos del Dr. J. Hofmann. Papel Japón.
II. Con la inscripción «¡Qué guerrero!» (Quel guerrier). A la izquierda, «Goya inv. et sc.» «L'Art»; a la derecha, «Liénard, imp. Paris». Bordes de la plancha biselados.
- 20 Disparate puntual. (Una reina del circo.) Una artista ecuestre trabaja sobre un caballo, cuyas cuatro patas se apoyan en un alambre tendido de forma trapezoidal, en medio de numerosos espectadores.
H. 143, B. 204, D. 221. 0,219 de alto por 0,329 de ancho.
Aguafuerte y aguainta. El fondo está completamente negro.
I a. Prueba de estado con la inscripción: «Disparate puntual»; filigrana «Morato». Madrid: D. José Lázaro.
I b. Antes de la inscripción. Bordes de la plancha sin biselar; los ángulos redondeados. Viena: Herederos del Dr. J. Hofmann. Papel Japón.
II. Con la inscripción: «Una reina del circo» (Une reine du Cirque.) A la izquierda, «Goya inv. et sc.» «L'Art»; a la derecha, «Liénard, imp. Paris.» Los bordes de la plancha biselados.
Fig. 397.
- 21 Disparate de bestia. (Otras leyes para el pueblo.) Un elefante está entre un grupo de cuatro personajes judíos y moros, que miran con adusto ceño. Uno de ellos presenta al elefante el libro de leyes, el otro le ofrece un gran collar que está cubierto de cascabeles.
H. 144, B. 205, D. 222. 0,216 de alto por 0,328 de ancho.
Aguafuerte y aguainta.
I a. Prueba de estado. En las figuras, el aguainta está todavía reforzada por el pincel. A la derecha, en la parte superior, el núm. 22 y la inscripción: «Disparate de Bestia». Filigrana «Morato». Madrid: D. José Lázaro.
I b. Antes de la inscripción. Los bordes de la plancha no están todavía biselados; los ángulos redondeados. Viena: Herederos del Dr. J. Hofmann. Papel Japón.
II. Con la inscripción: «Otras Leyes por el Pueblo (Autres lois pour le peuple)». A la izquierda, «Goya inv. et sc.»; a la derecha, «Fcois Liénard, Imp. Paris». Bordes de la plancha biselados.
- 22 Disparate de tontos (Lluvia de toros). Los cinco toros.
H. 123, B. 206, D. 223. 0,212 de alto por 0,326 de ancho.
Aguafuerte y aguainta. Fondo completamente negro. Bordes biselados. Sobre papel fuerte sin marca. En *L'Art*, 1877, II vol., pág. 6. (Con un artículo de Yriarte «Goya Aquafortiste».)
I a. Prueba de estado con el título en tinta: «Disparate de tontos». Madrid: D. José Lázaro.
I b. Antes de la inscripción. Viena: Herederos del Dr. J. Hofmann. Papel Japón.
II. Goya; inv. et sc. — Fcois Liénard, Imp. Paris. Fig. en Beruete, III, lám. 56, I. La plancha, de la cual no se hicieron tirajes en la época de Goya, estaba, como las tres últimamente descritas, en propiedad del pintor español Eugenio Lucas. El título, inexactamente citado por Lafond (pág. 186) como «Lluvia de toros»,

fué acaso erróneamente traducido al francés, como Hofmann hace notar, y así fué grabado en la placa. Injustamente puesto en duda por Loga y Hofmann y referido por ambos a la «Tauromaquia».

VI (696) *Los presos*

Estudios. Madrid: Museo del Prado y Col. Lefort, producidos entre 1815-19. Fig. en Gazette des Beaux-Arts, XXII, pág. 196; Loga, lám. 61, ídem G's Lithogr. und seltene Radierungen. Reproducción facsímil de la impresión de prueba. — Beruete, III, láms. 76 y 77, 1, 2. Impresión más reciente de M. Lumley desde 1859. Los tirajes antiguos figuran en el citado ejemplar de los «Desastres», que primero poseyó Ceán Bermúdez y después Carretera.

1 Un hombre encadenado con grilletes en los pies, sentado casi de frente.

H. 242, B. 262, D. 31. 0,078 de alto por 0,074 de ancho.

I. Con retoques de pincel y título ma-

nuscrito de Goya: «Tan bárbara la seguridad como el delito.»

II. Véase Beruete, III, lám. 76 Fig. 400.

2 Preso, de frente, en pie, con la cabeza inclinada por el dolor, atado a la pared del calabozo y con los pies sujetos por fuertes cepos.

H. 240, B. 263, D. 32. 0,105 de alto por 0,076 de ancho.

El ejemplar de Ceán Bermúdez lleva la inscripción, a lápiz, de Goya: «La seguridad de un reo no exige tormento».

3 Preso, casi de perfil, encadenado de manera semejante al del núm. 2.

H. 241, B. 264, D. 33. 0,109 de alto por 0,074 de ancho.

I. Con retoques en la parte de sombra. El ejemplar de Ceán Bermúdez lleva la inscripción a lápiz, por Goya: «Si es delincuente que muera pronto.»

II. Véase la impresión de Lumley.

— Mujer en la prisión, véase al fin de los Caprichos. H. 82.

B. HOJAS SUELTAS

VII (699) *La huída a Egipto.*

H. 227, B. 1, D. 1. 0,120 de alto por 0,087 de ancho.

Sign. «Goya inv. et fecit. (Creemos con Hofmann que la fecha fué añadida posteriormente). Fig. en Loga, M. d. Gr., lám. 2, y Seltene Radierungen, I.

Madrid: Bibl. Nac.

Madrid: Condesa viuda de Muguiro. París: Bibliothèque Nationale.

Boston: Museum of Fine Arts.

Berlín: Gab. de Est.

VIII (701) *San Francisco de Paula.*

H. 228, B. 2, D. 2. 0,32 de alto por 0,95 de ancho.

Sign. «Goya fc^t». En el ángulo superior izquierdo: «Cari».

I. La palabra «Cari» en escritura invertida. (París, Madrid, Londres).

II. La palabra grabada en sentido directo. Sobre otras modificaciones, véase Delteil. Los ejemplares antiguos, sobre papel muy fuerte. Los modernos, sobre papel muy blanco y liso.

IX (700) *San Isidro el Labrador.*

H. 229, B. 3, D. 3. 0,227 de alto por 0,162 de ancho.

Sign. «Goya F.» Fig. en Loga, lám. 4. Ídem M. d. Gr., lám. 3, y Seltene Radierungen, I.

Madrid: Bibl. Nac. Ejemplar único.

Fig. 319.

X (702) *El guitarrista ciego.*

H. 232, B. 251, D. 20. 0,395 de alto por 0,570 de ancho.

Sign. a la izquierda «Goya»; copia libre de un cartón de la serie de tapices. Fig. en Loga, M. d. Gr., lám. 9.

Madrid: Bibl. Nac.
Madrid: Antes D. Cristóbal Ferriz.
Zaragoza: D. Sebastián Montserrat.
(Muy estropeado.)
Londres: British Museum.
París: Bibliothèque Nationale.
París: Ch. Davillier.

XI (704) El agarrotado.

H. 230, B. 252, D. 21. 0,385 de alto por 0,310 de ancho.

Boceto dibujado a pluma, en el British Museum. (Nuestro núm. 715).
I. Los bordes de la plancha no están biselados. Los primeros ejemplares, procedentes del mismo Goya, están hechos en papel muy fuerte sin cola y verjurado.

II. Los bordes de la plancha están biselados. (Véase la composición ampliada de Eugenio Lucas, en el Museo del Louvre.) La Calcografía nacional de Madrid posee la plancha. Pruebas antiguas en Madrid: Bibl. Nac., y Londres: British Museum. Fig. en Loga, M. d. Gr., lám. 25. París: Barón de E. Rothschild.

Fig. 320.

XII (716) Escudo de armas.

H. 248, B. 267. 0,45 de alto por 0,60 de ancho.

Grabado proyectado para servir de ex libris de Jovellanos (?), como caballero de la orden de Alcántara. Sign. con tinta en la parte superior: «del señor Jovellanos»; en la parte inferior: «Goya». Rechazado por Loga («difícilmente puede ser obra de Goya») y Seltene Radierungen, 13.

XIII (706) Paisaje con dos árboles.

H. 243, B. 253, D. 22. 0,148 de alto por 0,263 de ancho.

A lo sumo producido en 1810; posiblemente algo antes. Fig. en Loga, M. d. Gr., lám. 55.

I. Madrid: Bibl. Nac.

II. Los tirajes posteriores permiten reconocer el corte en el centro.

Fig. 353.

XIV (707) La cascada.

H. 244, B. 254, D. 23. 0,150 de alto por 0,260 de ancho.

Grabado con aguainta, producido en la época del núm. XIII. Fig. en Loga, lám. 71, y Seltene Radierungen, 13.

Idem. M. d. Gr., lám. 56.

I. Madrid: Bibl. Nac.

II. Los tirajes posteriores permiten reconocer el corte en el centro.

Fig. 354.

XV (703) Dios se lo pague a V. (El guitarrista ciego cogido por un toro.)

H. 231, B. 255, D. 24. 0,140 de alto por 0,183 de ancho.

En el dibujo original, que se conserva en el Museo del Prado: Dios se lo pague a Ud. Fig. en Loga, M. d. Gr., lám. 10, y Seltene Radierungen.

I. Antes de la inscripción.

París: Bibliothèque Nationale.

Londres: British Museum. (Adquirido de Tiffin, 1851.)

Berlín: Gab. de Est. Además figuraba anteriormente en la Col. Davidsohn (de la subasta Galichon, núm. 580, 1895) y Madrid, Bibl. Nac. (Ejempl. Cardenera). Brema, Kunsthalle. Boston, Museum of Fine Arts.

II. En el borde inferior, la inscripción: «Aveugle enlevé sur les cornes d'un taureau». / Gazette des Beaux-Arts. / Imp. Delâtre, Paris» (1867). Los ángulos superiores, casi puntiagudos; los inferiores, redondeados. Bordes sin biselar. Reimpresión de la Gazette des Beaux-Arts.

III. Los ángulos de la plancha están todos igualmente redondeados. Las aristas de los bordes ligeramente rebajadas, pero sin llegar a un verdadero biselado.

Viena: Herederos del Dr. J. Hofmann.

Fig. 372.

XVI (705) El coloso. (Prometeo.)

H. 233, B. 266, D. 35. 0,251 de alto por 0,206 de ancho.

La plancha ha recibido en primer término un profundo fondo de aguainta en la cual están obtenidos los claros y

las medias tintas por medio del bruñidor. Al dorso del ejemplar de París: Por Goya; después de tiradas 3 pruebas se inutilizó la plancha.

París: Bibl. Nat.

Madrid: Bibl. Nac.

Madrid: Antes Col. de D. Cristóbal Ferriz.

Fig. 398.

XVII (713) El guitarrista ciego con la guitarra.

H. 239, B. 261, D. 30. 0,161 de alto por 0,103 de ancho.

Aguafuerte con algunas ligeras manchas de aguainta. La plancha estaba en posesión de P. Lefort. Actualmente en París: Edm. Gosselin. Fig. en Loga, M. d. Gr., lám. 24, y Seltene Radierungen.

I. Antes del retoque. Madrid: D. José Lázaro. Berlín: Gab. de Est. (De la Col. Félix Boix, Madrid), véase la descripción en Hofmann, pág. 156.

II. Después del retoque.

III. Reimpresión en Peintre-graveur

Ilustré, por Delteil. Lleva grabado un asterisco en la margen inferior, a la izquierda, cerca de la composición.

XVIII (714) Hombre columpiándose.

H. 234, B. 256, D. 25. 0,186 de alto por 0,120 de ancho.

Aguafuerte. La plancha estuvo en posesión de P. Lefort. Fig. en Loga, M. d. Gr., lám. 23, y Seltene Radierungen, 4.

I. Antes del retoque. Berlín: Gab. de Est. (De la Col. Félix Boix, Madrid), véase la descripción en Hofmann, pág. 154.

II. Después del retoque.

Una copia antigua grabada por B. Maura. Al pie, en mayúsculas: Copia de Goya, por B. Maura, 1875; otra más, anónima, ejecutada hacia 1905.

XIX (715) Mujer columpiándose.

H. 235, B. 257, D. 26. 0,186 de alto por 0,120 de ancho.

Aguafuerte. La plancha fué propiedad de P. Lefort. No se conocen tirajes antiguos. Bordes de la plancha sin biselar. Fig. en Beruete, III, lám. 72, 2.

DUDOSOS

— (710) El torero anciano.

H. 256, B. 258, D. 27. 0,189 de alto por 0,120 de ancho.

Aguafuerte. Fig. en Beruete, III, lámina 73. Los bordes de la plancha sin biselar. En la Col. Sánchez Gerona una prueba contemporánea de Goya. Solamente se conocen las pruebas recientes que M. Lumley hizo tirar hacia 1859, y aun éstas son muy raras. Dibujo, véase núm. 271.

— (711) Maja en pie.

H. 237, B. 259, D. 29. 0,187 de alto

por 0,132 de ancho. Grabado en fondo blanco. Fig. en Beruete, III, lám. 74, 1. Solamente se conocen las pruebas modernas que M. Lumley hizo tirar hacia 1859, y aun éstas son muy raras. Dibujo en la colección de D. Félix Boix, Madrid.

— (712) Maja en pie y espectador.

H. 238, B. 260, D. 28.

Aguafuerte con fondo oscuro. Bordes sin desgastar. Fig. en Beruete, III, lámina 74, II.



LITOGRAFÍAS

- XX (719) El fraile.
H. 265, B. 270, D. 270. 0,128-0,30 de alto por 0,90 de ancho. Sin sign. ni fecha, hecho con el pincel. Los medios tonos obtenidos por medio del raspado. Fig. en Loga, M. d. Gr., lám. 59. Berlín: Gab. de Est.
- XXI (721) Vieja hilandera.
H. 266, B. 268, D. 268. 0,210 de alto por 0,140 de ancho. Sign. izq. inf.: «Madrid-febrero 1819». Fig. en Loga, G's Lithogr. 20. Madrid: Bibl. Nac. Londres: British Museum.
- XXII (725) Duelo a la antigua española.
H. 267, B. 269, D. 269. 0,220 de alto por 0,230 de ancho. (Al parecer sign. con «Madrid-marzo 1819, Goya». Esta signatura, citada por Lefort, núm. 264, no aparece en ninguno de los ejemplares que conocemos.) Ejecutado a la pluma. Facsímil de Pilinski para la Gazette des Beaux-Arts, XXV (1868), pág. 177. Fig. en Loga, M. d. Gr., lám. 59. Id. G's Lithogr., 26. Beruete, III, lám. 81. Madrid: Bibl. Nac. Londres: Brit. Mus. Fig. 423.
- XXIII (723) Pareja amorosa.
H. 268, B. 272, D. 272. 0,120 de alto por 0,180 de ancho. (Lefort: «Le soudard». Viñaza: «El veterano».) El ejemplar de la Public Librarys, en Nueva York, lleva una antigua inscripción que reza: «Expresiva doble fuerza». Con el pincel. Fig. en Loga, G's Lithogr., 23. Madrid: Bibl. Nac. Fig. 430.
- XXIV (724) El violador.
H. 269, B. 273, D. 273. 0,114 aproximadamente de alto por 0,142 de ancho. (Lefort: «Un homme du peuple». Viñaza: «El catalán».) A lápiz y pincel. Fig. en Loga, G's Lithogr., 23. Berlín: Gab. de Est. (De la Col. Fed. de Madrazo). Fig. 429.
- XXV (720) La lectora.
H. 270, B. 280, D. 275. 0,115 de alto por 0,124-0,125 de ancho. A pincel y lápiz. Fig. en Loga, G's Lithogr., 21. Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Cardenera.) Madrid: Col. Sánchez Gerona. París: Bibl. Nat. Londres: British Museum. (De la Col. Fed. de Madrazo.) Berlín: Gab. de Est.
- XXVI (717) El viaje a los infiernos.
H. 271, B. 271, D. 271. 0,120 de alto por 0,240 de ancho. La mayor parte ejecutado a pincel. 1818-18? El estudio se conserva en Madrid: Bibl. Nac. (Nuestro núm. 417). Fig. en Loga, G's Lithogr., 22. Londres: British Museum.
- XXVII (729) El sueño.
H. 272, B. 278, D. 277. 0,140 de alto por 0,162 de ancho.

Denominado también «Impotencia» o «Consecuencias de la envidia» (Loga). «Buscando piojos» (Loga, M. d. Gr.). Dibujado a lápiz. M. d. Gr., y en Goyas Lithogr., etc.
Berlín: Gab. de Est.
Fig. 422.

XXVIII (732) Toro atacado por varios perros.

H. 273, B. 274, D. 276. 0,170 de alto por 0,270 de ancho.
A la manera de los dibujos a lápiz. Fig. en Loga, G's Lithogr., 24.
Berlín: Gab. de Est.
Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Cardenera.) Sign. Goya fecit.
Fig. 424.

XXIX (731) Picador lidiando a un novillo en campo abierto

H. 274, B. 275, D. 275. 0,250 de alto por 0,355 de ancho.
Fig. en Loga, Lithogr. 28. Beruete, III, lám. 86.
Berlín: Gab. de Est. (De la Col. Félix Boix, Madrid.)

XXX (722) La Bailarina andaluza. (El vito.)

H. 275, B. 279, D. 278. 0,185 de alto por 0,190 de ancho.
Sign. «Goya», en el centro del suelo. 1825. Idéntico a la estampa señalada por Matheron, con la denominación de «Les bohémiens». Fig. en Loga, G's Lithogr., 25.
Berlín: Gab. de Est.
Londres: British Museum. (De la Col. Burty.)
París: Bibl. Nat.
Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Cardenera.)
Madrid: D. José Lázaro.

XXXI (728) El duelo.

H. 276, B. 276, D. 279. 0,210 de alto por 0,220 de ancho.
Sign. «Goya» en la parte inferior, hacia la izquierda. Hecho en Burdeos en 1826.
A la manera de los dibujos a lápiz. Fig.

en Loga, M. d. Gr.; lám. 71 del G's Lithogr., 26.

Berlín: Gab. de Est.

Londres: British Museum. (De la Col. Burty.)

Madrid: Bibl. Nac. (De la Col. Cardenera.)

Madrid: D. José Lázaro.

Untergrainau-Garmisch: Dr. H. Berolzheimer.

XXXII (730) Los toros de Burdeos.

H. 277-280, B. 287-289, D. 286-289.
Dibujos a lápiz. Edición impresa de 300 ejemplares.

a) 277 El famoso americano Mariano Ceballos.

0,312 de alto por 0,405 de ancho. Sign. Goya a la izquierda, en el suelo. A la izquierda, en el borde inferior, «Deposé»; a la derecha, «Lith. de Gaulon»; en el centro «El famoso americano Mariano Ceballos».

I. Antes de la inscripción, sólo con el nombre de Goya. Col. Alfred Barrion, Bressuire. (Sub. 1904.)

II. Como se ha descrito. Fig., así como las tres litografías siguientes, en Loga, M. d. Gr., láms. 65-68. Id., G's Lithogr. 29-32.

Berlín: Gab. de Est.

Londres: British Museum. (De la Col. Burty.)

Madrid: Bibl. Nac., y Col. Sánchez Gerona.

Viena: Col. Gottf. Eissler.

Fig. 427.

b) 278 Picador cogido por un toro.

0,310 de alto por 0,410 de ancho. Sign. «Goya» a la izquierda, en el suelo. (Beruete: Bravo toro.)

I. Antes de la numeración.

Berlín: Gab. de Est.

Madrid: Col. Sánchez Gerona.

Viena: Col. Gottf. Eissler.

II. Con la numeración. Fig. en Loga, M. d. Gr., lám. 72. Beruete, III.

Londres: British Museum. (De la Col. Burty.)

Fig. 425.

- c) 279 Diversión de España.
0,303 de alto por 0,415 de ancho.
Sign. Goya a la izquierda, en el suelo.
I. Antes de ninguna inscripción.
Berlín: Gab. de Est., 1906.
II. En la parte inferior de la orla, a la izquierda, «Déposé»; a la derecha, «Lith. de Gaulon»; en la parte inferior, el título: «Dibersion de España». Antes de la numeración.
III. Con el núm. III.
Londres: British Museum. (De la Col. Burty.)
IV. La piedra está recortada por la parte derecha; las dimensiones actuales son: 0,303 de alto por 0,370 de ancho. A la derecha, una parte de la composición ha desaparecido. Ejemplar muy raro.
Londres: British Museum. (De la Col. Burty.)
Fig. 426.
- d) 280 Corrida de toros en plaza partida.
0,305 de alto por 0,414 de ancho. Sign. «Goya» en el suelo, al pie de la barrera.
I. Antes de la numeración. S. Alfred Barrion, Bressuire.
Madrid: Col. Sánchez Gerona.
Berlín: Gab. de Est.
Viena: Col. Gottf. Eissler.
II. Con el núm. IV.
Londres: British Museum. (De la Col. Burty.)
Fig. 428.
- XXXIII. Retrato del litógrafo Gaulon.
H. 281, B. 285, D. 284. 0,270 de alto por 0,210 de ancho.
Sign. «Goya» en el ángulo inferior izquierdo. Muy raro. Fig. en Loga, G's Lithogr., 27.
París: Bibl. Nat., 1864.
París: Subasta Lefort, 1869.
Madrid: D. José Lázaro.
Fig. 431.
- XXXIII a Fantasía demoníaca, véanse Dibujos, núm. 709 a.
H. 282. 0,192 de alto por 0,153 de ancho.
Un capricho. Hombre sentado, rodeado de diablos. En la parte superior, a la derecha: «Núm. 11»; en la parte inferior, también a la derecha, «Goya». Según G. Dogdson, no se trata de una litografía, sino de un dibujo. «La superficie del papel basta para confirmar esta suposición. El dibujo fué ejecutado, sin embargo, con lápiz litográfico.»
Londres: British Museum. (Adquirido de la subasta Burty, 1876).
Fig. 421.
- Una corrida.
H. 283. 0,310 de alto por 0,360 de ancho.
Publicado en 1824 por Senefelder & Cie.
Muy raro. Dudoso.
- XXXIV Busto de un joven barbilampiño, con pelo corto. (El joven Gaulon.)
H. 284, D. 285. British Museum, 1876 (núm. 715 en el Catál. de la sub. de la Col. M. Burty, Londres, 1876). Fig. en Loga, M. d. Gr., lám. 69. El mismo, G's Lithogr., 27 a. Beruete, III, lám. 94. Fig. 432.
- XXXV Dromedario con su guía.
B. 281, D. 280. 0,100 de alto por 0,150 de ancho.
A la manera de los dibujos a lápiz. Fig. en Beruete, III, lám. 91/2.
Madrid: Col. D. José Lázaro.
- XXXVI Un perro o lobo.
B. 282, D. 281. 0,117 de alto por 0,172 de ancho.
A la manera de los dibujos a lápiz. Fig. en Beruete, III, lám. 92/1.
Madrid: Col. D. José Lázaro.
- XXXVII Tigre echado.
B. 283, D. 282. 0,100 de alto por 0,155 de ancho.
A la manera de los dibujos a lápiz. Fig. en Beruete, III, lám. 92/2.
Madrid: Col. D. José Lázaro.
- XXXVIII Una zorra.
B. 284, D. 283. 0,80 de alto por 0,100 de ancho.
A la manera de los dibujos a lápiz.
Madrid: Col. D. José Lázaro.

BIBLIOGRAFÍA

Documentos

Fr. Zapater y Gómez, Noticias biográficas. Zaragoza, 1868. — *Leandro F. de Moratín*, Obras póstumas, vol. III. — *A. L. Mayer*, Goyas Briefe an Martin Zapater, en los «Beiträge zur Forschung», Studien etc. del Antiquariat Rosenthal, I, 1915, págs. 39 y ss., con grabados. — *Viñaza*, en la monografía citada más adelante: Documentos sobre los trabajos en Zaragoza y respecto al testamento de Goya. — *G. Cruzada Villamil*, Los tapices de Goya. Madrid, 1870. — *Loga*, en «Kunst und Künstler», VI (1908), págs. 65 y ss. (tres cartas de Goya). — «Archives de l'Art français», documento I (1851/2), págs. 319 y ss.: Certificado de defunción. — *Fr. J. Sánchez Cantón*, en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid, XXIV (1916), páginas 206 y ss.

Monografías

L. Matheron, París, 1858 (edic. española, Madrid, 1890). — *Ch. Yriarte*, París, 1867. — *Paul Lefort*, París, 1877 (trabajos en la «Gazette des Beaux-Arts», 1875, II; 1876, I y II). — *Conde de la Viñaza*, Goya, su tiempo, su vida, sus obras. Madrid, 1887. — *Ceferino Araujo Sánchez*, Madrid, 1895. — *W. Rothenstein*, Londres, 1900 y 1903. — *Paul Lafond*, París, 1902. — *Valerian von Loga*, Berlín, 1903, con reseña de obras. — *R. Muther*, Berlín, 1906, (traducción española «La España Moderna», 1909. — *R. Oertel*. En «Künstlermonograph.», ed. Knackfuss. Bielefeld und Leipzig, 1907. — *Kurt Bertels*, Klassischer Illustratoren, Bd. I. Munich, 1907. — *Alb. F. Calvert*, Londres, 1908 (especialmente útil por las ilustraciones, pero desprovista de crítica). — *Hugh Stokes*, Londres, 1914, con catál. razonado. — V. también los manualitos con reproducciones: Retratos de mujeres por Goya, núm. 2, y Los Caprichos, núm. 3 de la serie, «Los grandes Maestros de la Pintura en España». Madrid, 1909. — *Aureliano de Beruete y Moret*, Madrid, 1915 y ss.:

I. Goya, pintor de retratos, II. Composiciones y figuras, III. Goya, grabador.

Folleto de carácter general

Val. Carderera, El artista, 1835. — *Carderera y Phil. Burty*, en «Gaz. des Beaux-Arts», VII (1860), págs. 215/27; XV (1863), páginas 236/49. — *Ch. Baudelaire*, en «Le Présent», 6 octubre 1857. — *H. Lüchke*, «Zeitschr. f. bild. Kunst», 1875, págs. 193/9; el mismo en *Dohme*, «Kunst und Künstler», Leipzig, 1880. — *Teoph. Gautier*, Voyage en Espagne (Tra los montes). París, 1845, págs. 127 y ss. — *C. Gasqu. Harley*, «Art Journal», LV, pág. 207. — *S. L. Bensusan*, Note upon the paintings of Goya, en «The Studio», XXIV (1901), págs. 155/61; el mismo, Goya: his times and portraits, en «The Connoisseur», II (1902), págs. 22/37; IV, págs. 115/23. — *M. G. Brunet*, Etude sur François Goya, sa vie et ses travaux. París, 1865. — *E. Mélida*, El Arte en España, 1864. *M. Mesonero Romanos*, Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés. Madrid, 1900. — *E. Pardo Bazán*, «La Lectura». 1906. — *A. L. Mayer*, en Geschichte der Spanischen Malerei, 2. Aufl. Leipzig, 1922, pág. 484, y en Allgemeines Künstlerlexikon (ed. Thieme), Leipzig, 1921, XIV. — *N. Sentenach*, La pintura en Madrid, 1907, caps. 18-20. — *A. de Beruete y Moret*, The School of Madrid. London, 1909. — *P. Lafond*, en «Revue de l'Art anc. et mod.», V. y VI (1889); VII (1900); IX (1901); del mismo, Goya en France, en Gaz. des Beaux-Arts, 1907, I, 114 y ss., 241 y ss. — *M. V. Boehn*, en «Die Kunst», XVII («Kunst für Alle», XXIII), 1908, págs. 121 y ss. — *Karl Voll*, en «Süddeutsche Monatshefte», 1907, I, 479/91. — *A. L. Mayer*, Goyas Expressionismus, en «Kunstchronik», N. F., XXX, páginas 370 y ss.; el mismo, Goya als Frauenmaler, en «Kunst und Künstler», XIX, págs. 515 y ss.

Exposiciones

Catál. de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción pública. Madrid,

1900; V. a este respecto, *R. Balsa de la Vega*, « Ilustración Española y Americana », 1900, pág. 299, y « Chronique des Arts », 1900, página 286.—Catál. de la Exposición Nacional de Retratos. Madrid, 1902.—*N. Sentenach*, Catál. de los cuadros, etc., de la Casa ducal de Osuna. Madrid, 1896.—« Gaz. des Beaux-Arts », 1913, II, págs. 328 y ss. (sobre la Exposición de Madrid). Span. Meister der I. Hälfte des 19. Jahrh.).—Catál. of the Exhib. of Spanish old Masters 1913-14, Grafton Gall. London.

Sobre cuadros sueltos: « Burlington Magazine », VI (1904/5), págs. 179 y ss. (Cuadros de la Col. Carvallo-París); IX (1906), pág. 141 (Portr. Seb. Martínez, New-York), 357 (Isid. Máiquez y señora, Col. Johnson).—« Gaz. des Beaux-Arts », 1885, I, págs. 503 y ss. (Cuadros de las Col. Rohtschild und Bischofsheim, París); 1905, II, págs. 39 y ss. (Cuadros en el Museo de Lille).—« Les Arts », 1913, Nr. 136, págs. 1-4. (Dos cuadros en Trotti & Cie., París).—« Chron. des Arts », 1896, págs. 99 y 107. (Tres cuadros en el Museo de Castres).—« Kunst u. Künstler », VII (1909), páginas 50 y ss. (Retrato de Llorente, fig. pág. 425).—« Münchner Jahrb. d. bild. Kunst », 1912, I, págs. 58 y ss. (Cuadros de la Pinacoteca de Munich).—« Zeitschr. f. bild. Kunst », N. F. XXII, 37 (Cuadros de la Col. Nemes-Budapest); XXIII, 104 (Cuadros en el Bowesmuseum de Barnard Castle).—« Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. », XII (1900), págs. 177 y ss. Boceto en colores para el Consejo de Filipinas, en Castres.—*E. Tormo*, en « Bolet. de la Soc. Castellana de Excurs. », V (sobre los cuadros de Valladolid).—« Museum » (Barcelona), III (1913), págs. 119 y ss. (Cuadros en el Museo de la Hispanic Society, New-York); *id.* (y Reg.) una serie de grabados en otras obras de Goya; además, págs. 429/50 apéndice de *F. González Martí*, Goya y Valencia (con grabados).—« El Arte en España », VII (Madrid, 1868), pág. 265; *Cruzada Villaamil*, La casa del sordo.—« Art in America », III (1915), páginas 85 y ss.—*Brinton*, Goya and Goyas in America.—« Die Kunst », 1917, Cuadernos 1/2 (*F. R. Martín*, Ett ungdomsarbete of Goya).—« Cicerone », IV (1912), 100 (Cuadros de la Col. Traumann, Madrid).—« Monatsh. für Kunstwissensch. », 1914, págs. 385 y ss. (Retratos de las amistades del joven Goya).

Grabados

Piot, Catal. raison. de l'oeuvre gravée de F. Goya, Paris, 1842. Le Cabinet de l'amateur.—*Julius Hofmann*, Fr. de Goya (Catálogo crítico de su obra gráfica). Viena, 1907.— Véase además, la crítica: Rep. f. Kuntwissensch., XXXI (1908), págs. 395 y ss.; « Kunst u. Kunsthandwerk », X (1907), págs. 677 y ss.; « Die Graph. Künste », XXXII (Viena, 1909), pág. 38; *id.*, XXX Mitteil., págs. 59 y ss. (*C. Dodgson*, con correcciones a *Hofmann*).—*V. v. Loga*, Goyas seltene Radierungen u. Lithographien. Berlín, 1907.—*E. Melida*, Los Desastres de la Guerra, en « El Arte en España » (Madrid, 1863).—*H. Pallmann*, Goyas Tauromachie. Edición facsímil con introd., Munich, 1912; sobre otras ediciones facsímiles de las obras gráficas de Goya, V. nuestro catálogo.—*P. Lefort*, en « Gaz. des Beaux-Arts », XXII (1867).—*H. Béraldi*, Les Graveurs du 19e siècle, 1885/92, VII (Catál.).—« Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. », XXVI (1905), 136 (*M. Schuette* sobre cuatro hojas litográficas sueltas); XXVII (1906), págs. 141 y ss. (*M. Lehrs*, sobre « El Gigante »); *id.*, XXVIII (1907), 50 (sobre « La bailarina andaluza »).—*M. v. Bohn*, en Spemanns « Museum », IX (Goya como grabador).—*V. v. Loga*, Fr. de Goya (Bd. IV, « Meister der Graphik »), Lpzg. 1910; V. informe en « Monatsh. f. Kunstw. », IV (1911), págs. 42 y ss.—Les Grands Graveurs, Fr. Goya, Paris, 1913.—*Louis Delteil*, Le peintre graveur illustré, vols. XIV y XV.—*M. Velasco y Aguirre*, en « Arte Español », XII (1923), 301 H.—*A. L. Mayer*, Zu Goyas Graphik, « Kunstchronik », 1923 (agosto), páginas 777/8.

Dibujos autógrafos

« Zeitschr. f. bild. Kunst », N. F., XVIII (1907), págs. 165 y ss. (*A. de Beruete*: una Col. de dibujos autógrafos); XX (1909), págs. 45 y ss. (*R. Förster*: Goya u. Philostrate).—*A. L. Mayer*, en « 150 Handzeichnungen span. Meister » (Leipzig, 1920).—*P. D'Achiardi*, Les dessins de D. Fr. de Goya au Musée du Prado. Preface et texte explicatif, 3 vol., Rome, 1908.—*V. v. Loga*, Goyas Zeichnungen en « Die Graph. Künste », XXXI (Viena, 1908), 1-18.—*Félix Boix*, Los Dibujos de Goya. Madrid, 1922.

ÍNDICE ALFABÉTICO

consent to

A

Abrantes, Duquesa de, 86.
 d'Achiardi, 100.
 Acuña, 100.
 Agen (Francia): Museo, 192, 226.
 Alameda, Quinta del duque de Osuna, 15, 40, 60, 72, 144, 175.
 Alba, Duquesa de, 18, 19, 65, 68, 71, 78, 100, 101, 108, 109, 137, 106 (*), 108, 110, 113.
 Alea, José, 29.
 Alenza y Nieto, Leonardo, 129.
 Altamira, Conde de, 56, 80.
 Allué, Canónigo, 9, 10.
 América: Propiedad particular, 79, 91, 170, 171.
 Amsterdam: Rijksmuseum, 203, 227.
 Apiñani, Juanito, 119.
 Apodaca de Sesma, María, 56.
 Arango, José M.^a, 24.
 Argentina: Propiedad particular, 86, 221.
 Arias Enríquez, Tadea, 64.
 Arnau, 25.
 Arrieta, 24, 30, 87, 274.
 Artiñano, P. M. de, 8.
 Asensio Juliá, 38, 41, 85, 129, 112.

B

Bajamar, Marquesa de, 88.
 Balsa de la Vega, 130.
 Barcelona:
 Sr. Bertendona, 208.
 D. Carlos Vallin, 189.
 Mercado artístico, 226.
 Barmen: C. F. Reber (antes), 218.
 Barnard Castle: Bowes-Museum, 75, 142, 194, 197, 213.

Barrón, Señora de, 57.
 Battoni, Pompeyo, 67.
 Baudelaire, 112.
 Bausset, De, 15.
 Bavi, Padre, 36.
 Bayeu, Feliciano, 47.
 — Francisco, 8, 11, 13, 16, 17, 21, 31, 46, 47, 51, 52, 53, 55, 57, 61, 64, 65, 66, 96, 70, 90.
 — Josefa, 7, 66, 123.
 — Ramón, 5, 6, 9, 13, 47, 51.
 Bayona: Museo Bonnat, 85, 93, 171, 192, 199.
 Beaumarchais, 153.
 Bedoya, 119.
 Beethoven, 29, 134, 163.
 Belmonte, 119.
 Berganza, Luis, 71.
 Berlín:
 Kaiser-Friedrich-Museum, 47, 174, 207.
 Galería Nacional, 90, 91, 216.
 Gabinete de Estampas, 113, 237, 238, 242, 247, 248, 255, 259, 260, 261, 262, 264, 281, 282, 283, 284, 285.
 Col. Feist, 202.
 Grunewald, Col. Gerstenberg, 236.
 K. Haberstock, 201.
 Herederos de Frau Mathilde Kocherthaler, 220.
 Subasta Lepke, 212.
 Col. Reinhart, 147.
 James Simon (antes), 77.
 Herr Sklarz, 210.
 Propiedad particular, 208.
 Mercado artístico, 211, 213.
 Beruete, D. Aureliano de, 6, 19, 24, 39, 41, 45, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 66, 73, 75, 76, 77, 78, 81, 86, 87, 88, 89, 93, 96, 97, 108, 112, 114, 116, 117, 120, 121, 123, 124, 129.

(*) Los números en negritas indican las ilustraciones correspondientes.

- Besançon: Museo, 218, 226.
 Biarritz:
 Mr. Cherfils, 208, 241, 243.
 Col. Landrin-Anglet, 241.
 Bilbao:
 Museo, 177, 178, 179.
 D. Eugenio de Bayo, 170.
 D. Luis de Bayo, 207, 209.
 Fot. Linker, 168.
 Boadilla de Monte (antes), 181, 182, 184.
 Bonaparte, José, 21, 22, 23, 35, 36, 79, 80, 81.
 Bondad Real, Marqués de, 129.
 Bonnington, 147.
 Borbón, Cardenal Arzobispo de, 69, 194.
 Borroni, Paolo 7.
 Bosch, Jerónimo, 59, 144, 149, 162.
 Boston: Museum of fine Arts, 46, 208, 252,
 281, 282.
 Bowood Museum, 82.
 Bravo de Rivero, Tadeo, 77, 79.
 Brema: Kunsthalle, 282.
 Bressuire: S. Alfred Barrion, 286.
 Briviesca, D.^a S. España, 220.
 Brouwer, Adriaen, 152.
 Brugada, Antonio, 26, 27, 28, 34.
 Bruselas:
 Museo, 46.
 Museo de Pintura Moderna, 209.
 Propiedad particular, 176.
 Budapest:
 Museo, 47, 56, 77, 91, 116, 185, 187, 221,
 224.
 Col. Barón Herzog, 90, 217, 223.
 M. von Nemes, 187, 222.
 Buenos Aires:
 Museo, 188, 217.
 Jockey-Club, 212.
 Burdeos:
 M. C. de Balmazeda, 218.
 Mme. de Lacy, 92, 198, 207, 209, 212,
 220, 222.
 Col. E. Vallet (antes), 241.
 Burea, General, 27.
 Burty, 111.
- C
- Caballero, Marqués de, 77, 101, 198.
 Cabarrús, Conde de, 40, 54.
 Cádiz: Museo, 52, 220, 221.
 Calderón, 249.
 Calvert, 37.
 Calleja, Andrés de, 11.
 Callot, 114, 143.
 Camarón, 96, 91.
 Campollano, Marquesa de, 7.
 Candado, Joaquina, 66, 68, 76, 164.
 Cantín, Manuel, 83.
 Capodimonte, Palacio de, 61.
 Caprichos, 19, 29, 32, 33, 40, 41, 42, 71, 72,
 95, 98 y ss., 116, 126, 127, 144, 160, 163,
 229 y ss., 248 y ss., 325 a 344, 403 a 410.
 Carabanchel, Perico de, 31.
 Cardano, 125.
 Carderera, 85, 111.
 Carlos III, 12, 54, 61, 82.
 Carlos IV, 15, 16, 21, 56, 57, 60, 61, 67, 141,
 143, 155, 158, 43, 44, 83, 86, 131, 134.
 Carmona, Salvador, 54.
 Carnicero, Antonio, 52, 101, 109, 143.
 Carnicero, José, 27.
 Carracci, Annibal, 93, 148.
 Casa Pontejo, Marquesa de, 56, 64.
 Casa Torres, Marqués de, 31, 75, 97.
 Cassel:
 Col. Habich (antes), 213, 219, 281.
 Herr Kleinschmidt (antes), 207.
 Castelfort, Marqués de, 170.
 Castillo, José del, 47.
 Castillo, Juan del, 11, 13.
 Castres: Museo, 91, 174, 192, 196.
 Castro Terreno, Duques de, 96, 97.
 Ceán Bermúdez, 33, 37, 54, 55, 71, 92, 96,
 97, 108, 109, 114, 115, 121, 124, 65.
 Ceballos, Mariano, 92, 119, 279, 376, 427.
 Cézanne, 93, 106, 146.
 Cincinnati: Mr. Taft, 176, 188.
 Cobos de Porcel, Isabel, 77, 181.
 Colón, Diego, 98.
 Colón de Larriategui, Félix, 65, 92.
 Colonia:
 Col. Steinmeyer, 185.
 Propiedad particular, 223.
 Company, Arzobispo, 69.
 Constable 135, 147.
 Copenhague: Col. Heilbuth, 183, 202.
 Cornelius, 147.
 Correa, Lorenza, 159.
 Correggio, 46, 73, 141.
 Corte, Pepito, 84, 237.
 Costillares, 31, 65, 154, 66, 94, 121.
 Cristianía: Col. Langaan, 174.
 Cruzada Villaamil, 8, 48.
 Cubells, Salvador Martínez, 89.
 Cuervo, Juan, 87.

CH

- Chicago:
 Mr. Deering, 174, 175, 183, 202, 227.
 Col. Ryerson, 217.
 Chilloeches, Marqués de, 59.
 Chinchón, Condesa de, 69, 137, 171.
 Chinchón: Iglesia parroquial, 69.
 Chodowiecki, 52.

D

- Daumier, 29, 88, 89, 136, 137, 146, 156.
 David, 153.
 Degás, 120, 135.
 Delacroix, 68, 147, 151.
 Delaroche, 151.
 Delteil, 112.
 Desastres, 24, 32, 34, 82, 114 y ss., 121, 124,
 129, 137, 154, 231, 254 y ss., 357 a 371.
 Díez Canedo, 109.
 Disparates, v. Proverbios.
 Dodgson, 127.
 Domenichino, 46, 93, 148.
 Duaso y Latre, José, 23.
 Dublín: Galería Nacional, 204, 210, 211.
 Durero, 138.

E

- Edimburgo: Museo Nacional de Escocia, 217.
 Eibar:
 D. Plácido Zuloaga, 201.
 D. Flaviano Zuloaga, 213.
 Empecinado, El, 23.
 Engelmann, G., 125.
 Erlanger, Barón de, 89.
 Escorial (antes), 178.
 Esteve, Agustín, 38.
 Esteve, Rafael, 76, 85.

F

- Fernán Núñez, Condes de, 76, 163, 177.
 Fernández, María del Rosario, llamada la
 «Tirana», 33, 66, 120, 122.
 Fernández de Rojas, Fr. Juan, 36, 84, 234.
 Fernando VII, 21, 23, 26, 34, 35, 40, 41, 52,
 63, 77, 79, 80, 81, 84, 115, 154, 155, 217,
 226, 227, 229, 230.
 Ferrer, Joaquín María, 26, 35, 39, 41, 87, 99,
 125, 126.
 Ferrières: Barón Rothschild, 204.

- Ferriz, Cristóbal, 81.
 Ferro, Gregorio, 6, 11.
 Filadelfia:
 Col. John G. Johnson, 196, 222.
 (Elkins Park), Col. Widener, 206.
 Florencia: Condesa Lardarel, 226.
 Floridablanca, Francisco Antonio, 11, 12, 20,
 29, 53, 54, 56, 16.
 Foraster, A, 77, 203.
 Fragonard, 152, 153.
 Francfort. d. M.:
 Col. Gans, 66.
 Paul Hirsch, 176.
 Mrs. Jay, 190, 237, 238, 240, 254, 261, 269.
 Francisco de Paula, Infante Don, 21, 63,
 134, 135.
 Fuendetodos: 4, 169.
 Fuentes, Conde de, 4.

G

- Gabriel Antón, Infante Don, 47.
 Gainsborough, 68.
 Galinsoya, 100.
 Galos, Santiago, 27, 34, 87, 291.
 Gallardo, 20, 36.
 Gallito, 119.
 García de la Prada, Manuel, 42, 85.
 García Hidalgo, 96.
 Garcini, Ignacio, 204.
 Gasparini, M., 103.
 Gauffier, 68.
 Gaulon, 127, 431, 432.
 Gausa, Conde de, 54.
 Geiger, Willy, 119.
 Géricault, 147.
 Gijón: Instituto Jovellanos, 239.
 D. José María Cienfuegos, 195, 220.
 Gil Ranz, Luis, 23, 24, 38.
 Giordano, Luca, 4, 46.
 Godoy, Manuel, 15, 19, 20, 35, 38, 39, 52,
 57, 62, 69, 76, 78, 85, 96, 100, 101, 109,
 122, 141, 155, 138, 166, 168.
 Goethe, 30, 138.
 Goicoechea, Gumersinda, 151.
 — Juan Martín de, 5, 22, 26, 34, 38,
 83, 158.
 Gómez, Dionisio, 78.
 Goncourt, 153.
 González, Isidro, 76, 157.
 — Velázquez, 10.
 Goten, Cornelio von der, 13.

- Goya (Animales), 161.
 — (Autorretratos), 28 y ss., 55, 192 y ss., 1, 3, 4, 5, 16, 42, 134, 239, 240, 274, 284, 314.
 — (Color y luz), 145 y ss.
 — (Composiciones), 139 y ss.
 — (Cuadros de costumbres), 151.
 — (Cuadros de historia), 151.
 — (Cuadros religiosos), 148 y ss.
 — (Naturaleza muerta), 161.
 — (Pinturas murales), 88 y ss.
 — (Retratos), 157 y ss.
 — Camilo, 3, 10, 31.
 — Francisco Javier, 7, 28, 40, 41, 152.
 — José, 4.
 — Mariano, 27, 83, 193, 231.
 — Rita, 3, 32.
 — Tomás, 3, 14, 32.
 Granada: Porcel y Zayas (antes), 200.
 Greco, 37, 59, 86, 93, 147, 148, 149, 153.
 Guillemardet, 68, 118.
 Guye, Nicolás, 83, 196.
 — Víctor, 83, 205.

H

- Hals, Franz, 145.
 Hamburgo: Kunsthalle, 64, 96, 118, 200, 231, 238, 239, 241, 242, 268.
 Haro, Condesa de, 77, 172.
 Heemstede: Ihr. A. van der Poll, 207.
 Hernández, Luis, 6.
 Herrera el Viejo, 51.
 Híjar, Duque de, 57.
 Hillo, Pepe-José Delgado, llamado, 118, 119, 154, 379, 380.
 Hofmann, J., 112.
 Hogarth, 152.
 Honthorst, 59.

I

- Ibáñez, Antonio Raimundo, 199.
 Ingres, 147.
 Inza, Joaquín, 47, 55, 56.
 Italia: Familia Príncipe Ruspoli, 182.

J

- Jiménez, Lola, 76, 158.
 Joaquín, Padre, 4, 14.
 Jovellanos, 35, 68, 84, 109, 114, 155, 117.
 Justi, Carlo, 30.

L

- La Canal, Padre, 84.
 Lacour, Antoine, 26.
 La Granja: Dr Rosillo, Escuela Municipal, 221.
 La Haya: Bachstitz Galleries, 186, 199.
 Lameyer y Berenguer, Francisco, 129.
 Lawrence, 158.
 Lazán, Marquesa de, 68.
 Lázaro, José, 29, 31.
 Lefort, 101, 121, 122, 123, 128.
 Leocadia, Doña, 25, 26.
 Lille, 79, 118, 225.
 Linton, H., 29.
 Liria, Palacio de, 65.
 Loga, 39, 56, 57, 60, 61, 66, 92, 96, 97, 98, 115, 121, 123, 127.
 Londres:
 Museo Británico, 23, 239, 241, 242, 245, 246, 247, 250, 251, 253, 278, 282, 284, 285, 286.
 National Gallery, 60, 68, 77, 199, 201, 213, 215.
 Th. Agnew, 168, 212.
 Col. Alexander, 168.
 Col. Otto Beit, 87, 206.
 Col. Burty, 239, 250, 272.
 Lord Colwey, 246.
 L. Harris, 57, 198.
 Mr. Hauzeur, 212.
 M. Knoedler, 184, 186, 187, 195, 196, 201, 202, 204.
 Lewis and Simmons, 203.
 W. Mac Kay, 222.
 General Sir John Meade, 180.
 Sir Henry Oppenheimer, 243.
 Mr. Rothenstein, 238, 248.
 Archibald Stirling, 241.
 Lope de Vega, 155.
 López de Ayala, A, 100.
 — Vicente, 27, 29, 30, 79.
 Lucas el Viejo, 92, 130.
 Lucas el Joven, 130.
 Lucerna: Galería Hansen, 221.
 Lucientes, Gracia, 3, 4.
 Luis Antón, Infante Don, 10, 12, 35, 53.
 Luis María, Infante Don, 12, 35.
 Luis de Parma, Príncipe, 63, 134, 136.
 Luna, Rita, 269.
 Luzán, 3, 4.

LL

Llorente, Juan Antonio, 36, 69, 83, 192.

M

Machuca, 65.

Madrid:

Prado, 27, 29, 56, 68, 69, 75, 77, 81, 82, 84, 113, 122, 129, 145, 150, 162, 168, 169, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 185, 188, 193, 196, 198, 199, 205, 212, 213, 214, 216, 218, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 240, 251, 254, 268.

Biblioteca Nacional, 114, 235, 239, 245, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 256, 259, 263, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 281, 282, 283, 284, 285.

Academia de San Fernando, 29, 49, 66, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 84, 85, 87, 90, 114, 141, 180, 191, 192, 198, 204, 212, 213, 217, 222, 225.

Calcografía Nacional, 245.

Academia de la Historia, 84, 178, 202, 205.

Museo Nacional de Arte Moderno, 129, 178.

Palacio Real, 54, 175, 178, 179.

Banco de España, 54, 175, 184, 186, 195, 204.

Consejo Supremo de Guerra y Marina, 84, 180.

Ministerio de Marina, 174.

— de la Gobernación, 180.

— de la Guerra, 177.

— de Hacienda, 177.

Col. Numismática Real, 179.

Museo Naval, 184.

Museo Iconográfico, 192.

Casa de Correos, 180.

Ayuntamiento, 174.

Universidad, 179.

Escuela de Ingenieros de Caminos, 177.

San Antonio de la Florida, 21, 36, 67, 72, 73, 78, 129, 140, 141, 167, 168.

Escuelas Pías de San Antonio Abad, 171.

San Francisco el Grande, 11, 51, 169, 170.

Catedral, 190.

Conde de Adanero, 218.

Duques de Alba, 65, 183, 195.

Marqués de Alcañices (antes), 184.

Duque de Aliaga, 184.

Marquesa de Almaguer, 201.

Conde de las Almenas, 211.

Conde de Alto Barcilés, 221.

Duque de Andía, 186.

Duque de Ansola, 202.

D. Constantino Ardanaz, 218.

Conde del Asalto, 188.

D. Lorenzo Azara (antes), 184.

D. Francisco Azebal y Arratia, 171, 223.

Marqués de Bajamar, 184.

Marquesa de Baroja, 189, 223.

D. José de la Bastida, 213.

Frau Gustav Bauer, 56, 199, 211, 212.

D.^a Carmen Berganza de Martín, 192, 225.

Marquesa de Bermejillo, 199.

D. A. de Beruete, 37, 75, 130, 171, 179, 186, 225.

D. Félix Boix, 240, 241, 283.

Col. Bosch (Museo del Prado), 92, 171.

Marquesa de Caltabuturu, 183.

Condesa de Campo Giro, 224.

D. Eduardo Cano, 196.

D. Antonio Cánovas del Castillo, 171.

Col. Carderera, 108, 207, 237, 240, 246, 276.

Marqués de Casa Jiménez (antes), 237.

Marqués de Casa Torres, 66, 69, 83, 169, 171, 173, 174, 178, 179, 181, 190, 191, 195, 213, 219, 238, 239, 240, 243.

Col. Castelar, 224.

Marquesa del Castrillo, 204, 205.

Marquesa de Castromonte, 238.

Marqués de Castro Serna, 217 (antes), 219.

Conde de Caudilla, 90.

Marqués de Cerralbo, 238.

Marqués de Corvera, 187.

Mr. Henry Crooke, 194.

D. Salvador Cubels, 188.

Marqués de Chilloeches, 224.

Conde de Doña Marina, 199.

Marqués de Escala, 238.

Conde de Esteban Collantes, 212, 226.

Duque de Fernán Núñez, 189, 197.

D. Pedro Fernández Durán, 201, 216, 226.

D. Cristóbal Ferriz (antes), 282, 283.

Viuda de D. Rafael García Palencia, 172, (antes) 209.

Condesa de Gomar, 211.

Condesa de Gondomar, 211.

D. Joaquín Gutiérrez Martín, 210, 211.

D. Victoriano Hernández García y Quevedo, 172

Duque del Infantado, 221.

D. José Jordán de Urriés, 184.

D. Pedro Labat y Arrizabalaga, 200.

- Herederos de Mr. Laffitte, 21, 144, 215, 216, 223.
 Col. Lázaro, 65, 84, 121, 168, 172, 188, 195, 198, 206, 209, 212, 243, 248, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 285, 287.
 Subasta Eustaquio López, 224.
 D. Patricio Lozano, 169, 209, 227.
 Duque de Luna, 200.
 D. Federico Madrazo, 29, (antes) 180.
 D. Ricardo Madrazo, 242.
 Marquesa de Martorell y Pontejos, 189, 200.
 Duque de Medina Sidonia, 183, 203.
 D. Javier Millán, 190, 240.
 Duque de Montellano, 217, 225.
 Sra. Viuda de Montero de Espinosa, 186.
 Conde Montijo (antes), 197.
 Condesa Viuda de Muguero, 198, 281.
 D. Luis Navas (antes), 178, 201, 207.
 Conde de la Oliva, 195.
 Marqués de Oquendo, 224.
 D. Enrique O'Shea, 207.
 Conde de Peñalver, 211.
 D. Juan Pérez Calvo, 217.
 D. Alejandro Pidal, 29, 38, 111, 172, 185, 191, 192.
 Herederos del Conde de Pie de Concha, 203.
 D. Santiago de Pierrard, 221.
 Conde de la Quinta de la Enjarada, 182.
 Marqués del Riscal, 218.
 Marqués de la Romana, 71, 80, 82, 142, 193, 213, 218, 225.
 Conde de Romanones, 212, 225.
 Vizconde de Rota, 221.
 D. Luis Rotondo (antes), 169.
 Marqués del Salar, 246.
 Marqués de San Adrián, 202.
 D. José Sánchez Gerona, IX, 98, 111, 121, 246, 254, 265, 270, 271, 274, 285.
 Marqués de Santa Cruz, 170, 171, 194, 221.
 Marqués de Santillana, 185, 192, 204, 207.
 Col. Schlayer, 87, 203.
 Col. del Infante D. Sebastián, 208.
 Marqués de Seoane, 240.
 Marquesa de Silvela, 198, 203.
 D. Julio Somoza, 243.
 Sr. Suárez Inclán, 197.
 Duque de Tamames, 173, 181, 203.
 Marqués de la Torrecilla, 74, 79, 85, 170, 172, 212, 213, 214, 215, 216, 223, 225.
 Duque de Tovar, 39.
 Traumann, 82, 173, 175, 187.
 Conde de Val de Erro, 84, 181.
 Marquesa de Valdeolmos, 211.
 Duque de Valencia, 103, 209.
 Instituto de Valencia de D. Juan, 95, 237.
 Marqués de la Vega Inclán, 171, 172, 181 (antes), 203.
 D. Clemente Velasco, 170, 171.
 Marquesa de los Veles, 183, 205.
 Marqués de Viana, 177.
 D. Luis Vilches, 171.
 Conde de Villagonzalo, 82, 85, 168, 188, 192, 203, 204, 214.
 Duquesa de Villahermosa, 173, 217.
 Marqués de Villamejor, 195.
 Marqués de Villavieja, 57.
 Marqués de Zugasti, 169.
 Propiedad particular, 169, 172, 176, 197, 198, 200, 201, 220, 221.
 Mercado artístico, 211.
 Maella, Mariano Salvador, 10, 13, 22, 46, 57, 80, 96.
 Máiquez, Isidoro, 33, 75, 179, 180.
 Manet, 69, 86, 89, 135, 136.
 Marées, 134.
 Mantegna, 73.
 Manzanares, Marqués de, 50.
 María Luisa de Parma, Reina, 15, 16, 19, 38, 57, 62, 67, 100, 109, 123, 137, 160, 81, 87, 119, 124, 134.
 María Luisa, Infanta, 132.
 Martincho, 55, 119, 377.
 Martínez de Puga, María, 87, 280.
 Martínez, Sebastián, 17, 64, 93.
 Matheron, 5, 126, 145.
 Mazarredo, José de, 35, 54, 75.
 Meléndez Valdés, Antonio, 33, 35, 68, 84, 125.
 Melón, Juan Antonio, 25, 26, 34.
 Mengs, Rafael, 8, 11, 39, 46, 47, 53, 54.
 Menzel, 36.
 Mercedes, Marquesa de las, 65, 109.
 Mesonero Romanos, 117.
 Milán: Raccolta Feltrinelli, 212.
 Miniaturas, 39.
 Miranda, Conde de, 49.
 Mocarte, 33, 41, 75, 77, 182.
 Molina, Pío de, 26, 88, 147, 281, 296.
 Montreal: Col. de Sir Wiliam van Horne, 67, 173, 197, 208, 210.
 Moratín, Leonardo F., 6, 25, 26, 27, 33, 34, 85, 87, 218, 282.
 Mouchy, General, 42.
 Muguero, Juan de, 26, 87, 159, 283.

Munárriz, José Luis, 86.

Munch, 87, 89, 126

Munich:

Pinacoteca Antigua, 63, 67, 92, 127, 137,
161, 162, 176, 212, 213, 219, 227.

Freiherr von Berchem, 220.

J. Böhrer, 173, 208, 220.

Galería Heinemann, 199, 210.

M. von Nemes, 202.

Galería Thanhauser, 207.

Dr. Wassermann (antes), 188.

Murillo, 41.

Muzquiz, Miguel, Conde de Gausa, 54.

N

Napoleón, 21, 22, 112, 114, 115, 125.

Nápoles: Palacio de Capodimonte, 178, 179.

Napoli, 22, 47.

Noruega: Propiedad particular, 196.

Nueva York:

Metropolitan Museum, 75, 190, 196, 200,
222.

Museo de la Hispanic Society of America,
77, 130, 173, 183, 185, 190.

Miss Sarah Cooper-Hewitt, 190.

Charles Deering, 191.

Col. H. C. Frick, 204, 221.

Ehrich Galleries, 196, 199.

I. H. Harding, 194.

E. S. Harkness, 206.

Mrs. Havemeyer, 74, 77, 78, 90, 179, 182,
186, 191, 196, 204, 206, 208, 210, 214, 220.

Mrs. Howard B. George, 206.

Archer M. Huntington, 75, 197.

Pierpont Morgan, 56, 199.

Coronel Payne, 190.

Reinhard, 194.

Mr. Arthur Sachs, 195, 202.

Mrs. A. Stern, 208.

Propiedad particular, 211.

O

O'Daly, 27.

Omulryan y Rourera, 85.

Ossorio de Zúñiga, Manuel, 56.

Ossorio y Bernard, 56.

Osuna, Duques de, 14, 15, 19, 20, 39, 40, 56,
58, 60, 61, 68, 70, 80, 139, 55, 68, 257,
258.

Overbeck, 147.

Overbrook (Philadelphia): Dr. Barnes; 190.

P

Palafox, María Tomasa, 76, 162.

— General, 77, 218.

Pamplona: Diputación provincial, 85, 179, 180.

Paret y Alcázar, Luis, 52, 143.

París:

Museo del Louvre, 65, 67, 68, 76, 147, 194,
197, 200, 210.

Biblioteca Nacional, 248, 281, 283, 285.

Cabinet d'Estampes, 250, 256, 259, 263, 264.

Mr. Aguado, 223.

Col. Aroza (antes), 212, 217.

M. Bamberger, 190, 210, 220.

Sub. Col. Bardac, 180, 242.

D. Carlos de Beistegui, 203.

Col. Benoit, 144.

Bernstein, Madame, 56, 198.

Mr. A. Beurdeley, 211, 237, 243.

Sub Beurnonville, 178.

Mr. Bilotte, 177.

Mr. Bischofsheim, 61, 188, 193.

Mde. H. B. Blodgett, 193.

Subasta Boilly, 237, 242.

Mrs. Bousot et Valadon (antes), 184.

Sub. Ph. Burty, 241, 271.

Sub. E. Calando, 243.

Col. Candamo (antes), 208.

Subasta Carlin, 222.

Vizconde de Carvalhido, 227.

Sub. Cepero, 211.

Sub. E. Colandi, 237.

Paul Cosons, 241.

Mr. Chéramy (antes), 195.

M. Dannat, 186, 197.

Ch. Davillier, 282.

M. Demotte, 175, 185, 186, 215.

Venta Doria, 242, 243.

Hotel Drouot, 225.

Durand Ruel, 181, 188, 206.

Col. Galichon (antes), 270, 271, 272, 273.

Paul Gallimard, 191.

Marquesa de Ganay, 197.

Jean Gigoux, 168.

Gimpel et Wildenstein, 185, 187, 192, 223.

Edm. Gosselin, 283.

Mr. Groult, 216, 220.

Col. M. Guérin, 252, 253.

Mr. Haro, 208.

Sub. Ricardo Heredia, 209.

Fr. Kleinberger, 201.

Sub. Lassalle, 221.

- Col. Lefort (antes), 222, 238, 239, 241, 242, 271, 272, 273, 275, 287.
 Baronesa Leonino, 210.
 Col. Madrazo, 197, 241.
 Mr. Manzi, 239.
 Subasta Marmontel, 242.
 D. P. Mersch, 191.
 G. Neumans, 186.
 M. O'rossen, 186, 207.
 Sub. Mr. Pacully 190, 207.
 Col. Mr. Pereire, 121, 206, 209.
 Sub. Porlitz, 171.
 Sub. Camille Rogier, 207.
 Col. Rothschild, 73, 282.
 Mr. H. Rouart (antes), 237.
 Col. Saint-Victor, 217.
 Charles Sedelmeyer, 187, 190.
 Seligmann et fils, 193.
 Col. Stchoukine (antes), 53, 171, 181, 206, 208, 211, 218.
 Sub. Yriarte, 225, 238.
 Propiedad particular, 74, 197, 209, 211.
 Mercado artístico, 87, 92, 182.
 Parma: Pinacoteca, 7.
 Pastor, 27.
 Pau: Col. Lafond, 241.
 Peleguer, Vicente, 27.
 Pérez, Tiburcio, 86, 87, 159, 292.
 Pérez de Castro, Evaristo, 76, 160.
 Pérez Estala, Tomás, 64, 99.
 Pérez de Nenin, Pantaleón, 77, 206.
 Perral o Peyral, Dr., 68.
 San Petersburgo: Eremitage, 18, 142.
 Pignatelli, Condes de, 4, 5, 38.
 Piazzetta, 45.
 Pittoni, 45.
 Poc, Braulio, 27.
 Ponz, Antonio, 11.
 Posada y Soto, Ramón, 64.
 Proudhon, 58.
 Proverbios, 95, 113, 120 y ss., 276 y ss., 384 a 397.
- Q
- Queralt, 83, 195.
 Quevedo, 149.
 Quijano, 33.
 Quinta del Sordo, 24, 91, 121, 122, 139, 144.
- R
- Rafael, 150.
 Ranz, Gil, 128.
 Reynolds, 68.
 Rembrandt, 88, 89, 133, 134, 138, 139, 142, 145, 146, 148, 157, 163.
 Remolinos, Zaragoza, 167.
 Rendon, 119.
 Renoir, 69.
 Rethel, 7.
 Rodríguez Solís, 155.
 Rodríguez, Ventura, 11, 53.
 Rojas, Fray Juan Fernández de, 36.
 Roma: Col. Conde Stroganoff (antes), 219, 221, 223.
 Romero, José, 19, 31, 55, 83, 119, 41.
 — Manuel, 197.
 — Pedro, 65, 119, 95.
 Rosenthal, J., 31.
 Rothschild, Barón de, 65.
 Rubens, 90, 142, 147.
- S
- Saavedra, Ministro, 68, 111.
 Saint-Aubin, 143.
 Sala, Mariano de la, 3.
 Salamanca, José, 88.
 Salzedo, D. Félix, 10.
 San Adrián, Marqués de, 76.
 San Andrés, Marquesa de, 56.
 San Carlos, Duque de, 85, 158, 238.
 Sánchez Cantón, F. J., 8.
 Sánchez Toca, Melchor, 129.
 Santa Cruz, Marquesa de, 76, 165.
 Santiago, Marquesa de, 155.
 Santillana, Marqués de, 53.
 Satué, Ramón, 42, 87, 159, 286.
 Sebastián, (antes) Col. del Infante Don, 208.
 Senefelder, 24, 125.
 Seoane, Marqués de, 30.
 Sevilla:
 Catedral, 24, 146, 171.
 Palacio de Santelmo, 176, 177, 209, 215.
 D. J. M. Asensio, 184.
 Col. Cepero (antes), 208.
 Col. Urzáiz (antes), 183, 194.
 Silvela, 26, 35, 87, 285.
 Solana, Marquesa de la, 65, 114.
 Soler, Miguel Cayetano, 40.
 Solera, D.^a Basilia, 102.
 Soria, Casa, 65.
 South Bethlehem (Pensylvania), E. G. Grace, 196.

Steen, Jan, 152.
Stirling-Maxwell, 20.
Stratfieldsaye, Hampshire, 205.
Strindberg, 123.
Strozzi, 152.
Stuik, Livinio, 13, 17.
Suiza: Propiedad particular, 181, 222.

T

Taft, Col., 65.
Tajo, Conde del, 176.
Tauromaquia, 42, 118 y ss., 268 y ss., 373 a 380.
Teba, Conde de, 77, 167.
Tejada, Gil de, 45.
Teniers, 50.
Thurso Castle: J. G. et Sinclair Bart, 222.
Tiépolo, 38, 45, 63, 87, 96, 97, 141.
Tintoretto, 30, 86, 138.
Tiziano, 84, 89, 138.
Toledo:
Catedral: Sacristía, 59, 169.
Palacio Arzobispal, 169.
Tormo, Elías, 8.
Toro, Fernando del, 119, 120.
Trastamara, Conde de, 56, 39.

U

Untergrainau-Garmisch: Dr. H. Berolzheimer, 285.
Urquijo, 64, 101.
Urrea de Gaen: Iglesia parroquial, 170.
Urrutia, General, 39, 75, 130.

V

Valdés de Barruso, Leonor, 77.
Valdés, Leal, 51.
Valdivia, Fray Pedro de, 80.
Valencia:
Catedral: Capilla de los Borjas, 17.
Catedral, 55, 170.
San Martín: Sala Capitular, 187.
Museo, 55, 76, 185, 186, 189, 243.
D. Joaquín Miguel Polo, 220.
D. José Torán, 208.
Valladolid:
Santa Ana, 171, 172.
Herederos de D. Pascual Calvo, 168.

Van Dyck, 77.
Vargas, D. José de, 37, 200.
Velázquez, 6, 21, 39, 45, 50, 54, 61, 64, 75, 76, 77, 82, 83, 95, 96, 97, 135, 141, 142, 143, 145, 146, 162.
Velázquez, Zacarías, 46.
Venecia: D. Mariano Fortuny y Madrazo, 170, 236.
Veragua, Col. del duque de (antes), 52.
Viena:
Museo Nacional, 88, 129, 193.
Col. Gottf. Eissler, 285.
Col. Hermann Eissler, 202, 218.
Herederos Hofman, 122, 254, 256, 261, 276, 277, 278, 279, 280, 282.
J. Hupka, 251, 256.
Col. Príncipe Kaunitz, 223.
Propiedad particular, 210.
Villabriga, D.^a María Teresa de, 12.
Villafranca, Marqueses de, 18, 68, 76, 89, 156, 162, 169.
Villagonzalo, Conde de, 29, 38, 45, 55.
Villahermosa, Duquesa de, 83.
Villanueva, 53.
Villaverde, Marqués de, 18.
Viñaza, Conde de la, 4, 55, 66, 100, 101, 129.
Voltaire, 153, 154.

W

Wateau, 52, 152, 153.
Weis, Isidro, 24.
— Leocadia, 24.
— Rosario, 24, 25, 26, 27, 30.
Wellington, 23, 79, 83, 219, 228.
Winterthur:
Georg Reinhart, 207.
Oskar Reinhart, 92, 208, 222.
Worcester (Mass.): Museo, 189.

Y

Yriarte, Bernardo, 18, 29, 69, 96, 120, 126.

Z

Zapater y Gómez, Francisco, 3.
Zapater, Martín, 4, 5, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 19, 31, 32, 38, 54, 57, 64, 67, 92, 72, 100.

Zaragoza:

Templo del Pilar, 7 y ss., 45, 51, 167, 169.
Cartuja de Aula-Dei, 45, 96, 180.
Convento de los Escolapios, 167.
Museo, 47, 84, 85, 180, 203.
Sociedad Económica Aragonesa de Amigos
del País, 191, 215.
D. Mariano de Ena y Villalba (antes), 192.
Conde de Gabarda, 167.

D. Antonio de Mazarredo, 196.
D. Sebastián Monserrat, 282.
Capilla de los Condes de Sobradíel, 45.
Zárate, Antonia, 77, 184, 235.
Zubieta: D. Mariano Adán de Yarza, 204,
206.
Zumaya, D. Ignacio Zuloaga, 184, 194,
199.
Zurbarán, 51.



ILUSTRACIONES

UNIVERSITY OF CHICAGO

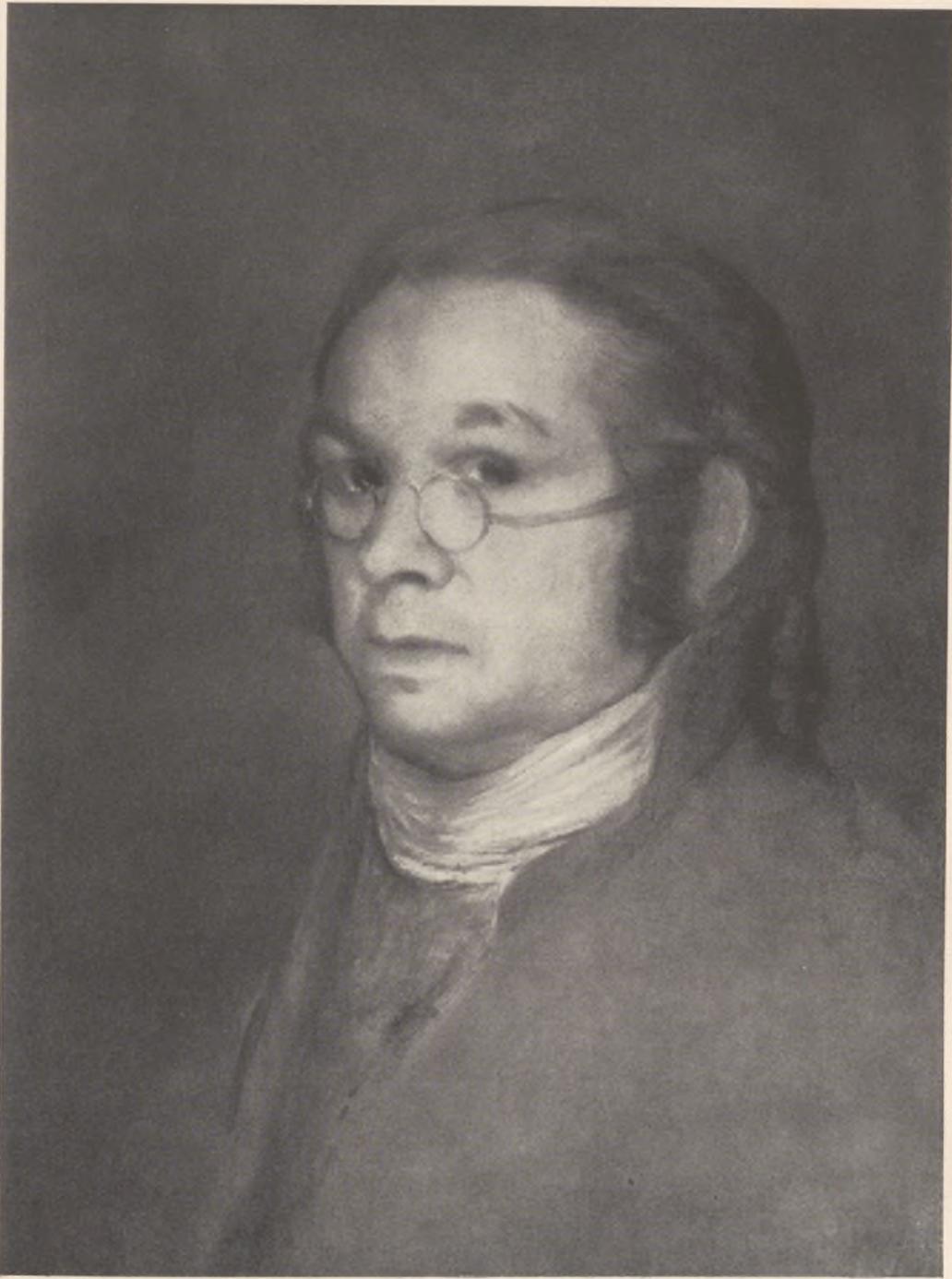


Fig. 1

Goya, Autorretrato

C 298



Fig. 2 Mengs. Retrato de hombre, hasta hace poco atribuido a Goya C 289



Fig. 3 Goya, Autorretrato C 290



Fig. 4 Goya, Autorretrato C 299



Fig. 5

Goya ante el caballete

C 293



Fig. 6 El nacimiento de María

C 56



Fig. 7 La Anunciación

C 18



Fig. 8 S. Agustin C 51

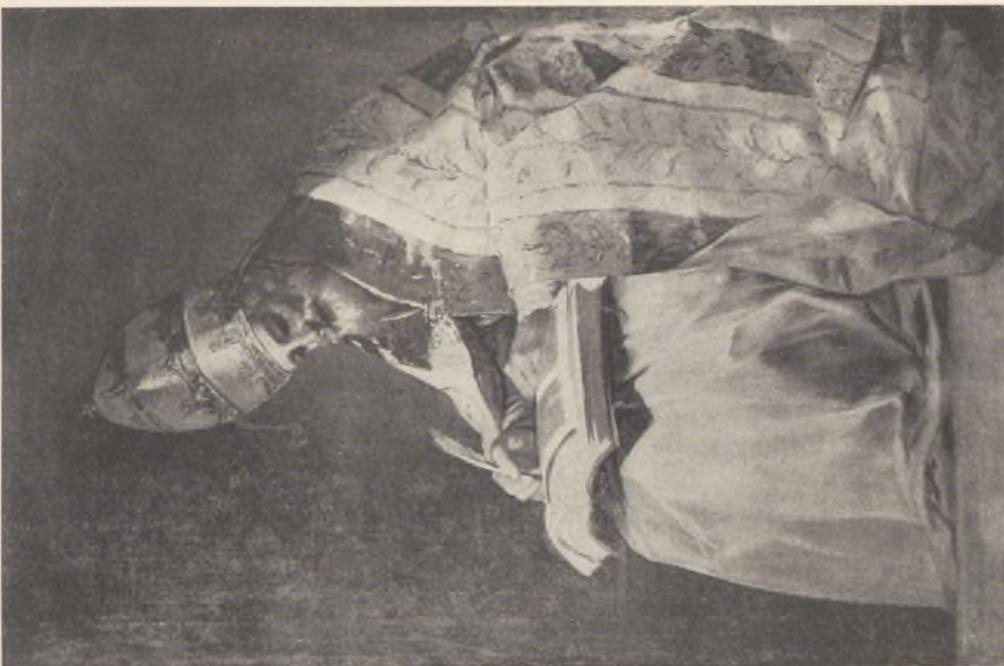


Fig. 9 S. Gregorio C 47



Fig. 10 S. Jerónimo

C 48



Fig. 11 La predicación de S. Bernardo

C 36



Fig. 12

El juego de pelota

C 572



Fig. 15

Los bebedores

C 671



Fig. 14

El quitasol

C 698



Fig. 15

Las lavanderas

C 675



Fig. 16

El Ministro Conde de Floridablanca

C 265

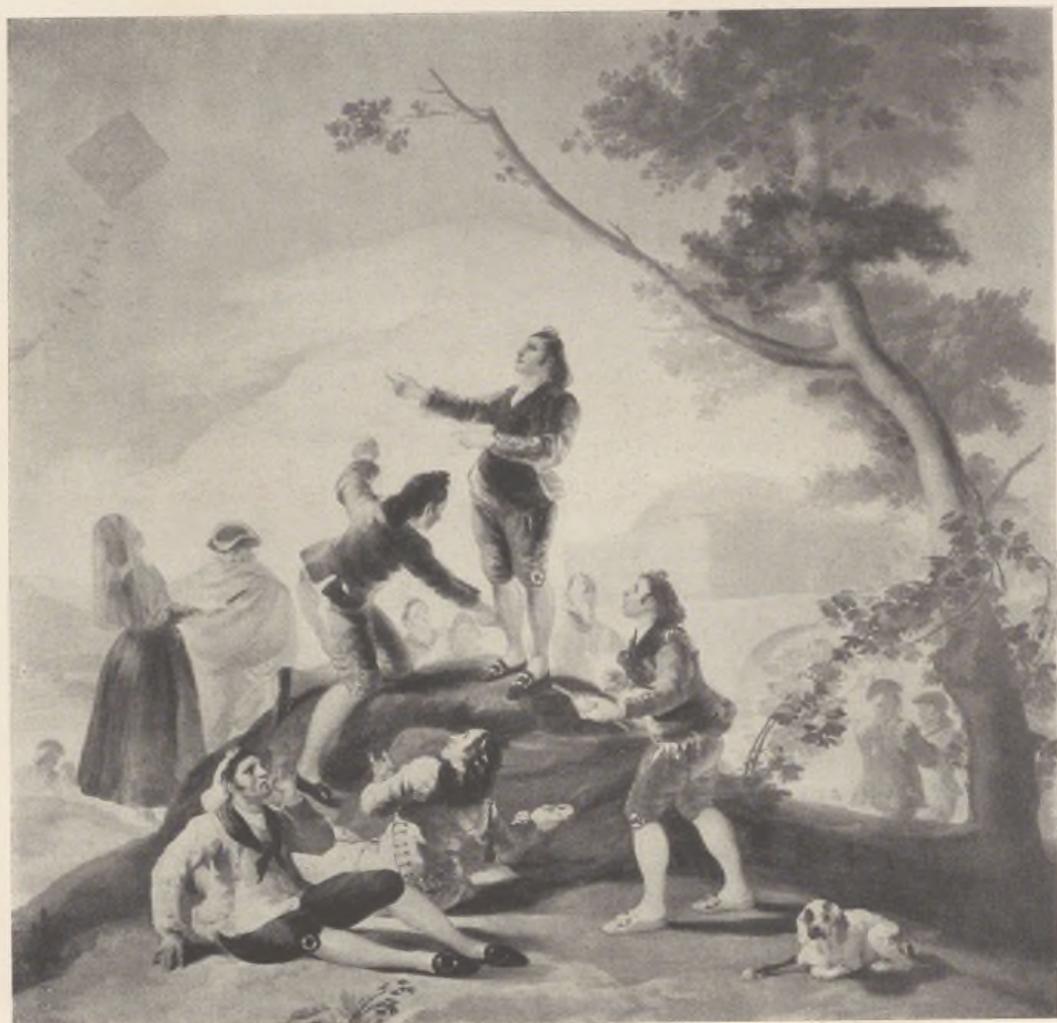


Fig. 17

La cometa

C 575



Fig. 18 Boceto para el «Baile en S. Antonio» C 585



Fig. 19 El verano (La cosecha), fragmento C 94



Fig. 20

Boceto para el cartón de tapiz «El verano»

C 95



Fig 21

El invierno

C 97



Fig. 22

Mujeres reclinadas (Panel para el montante de una puerta)

C 631



Fig. 23

Los zancos

C 574



Fig. 24 Niños trepando al árbol C 718



Fig. 25 Las gigantillas C 715



Fig. 26

El niño del camero

C 722



Fig. 27

Niños inflando una vejiga

C 719



Fig. 28

Majo y maja

C 643



Fig. 29

Majo y maja

C 644



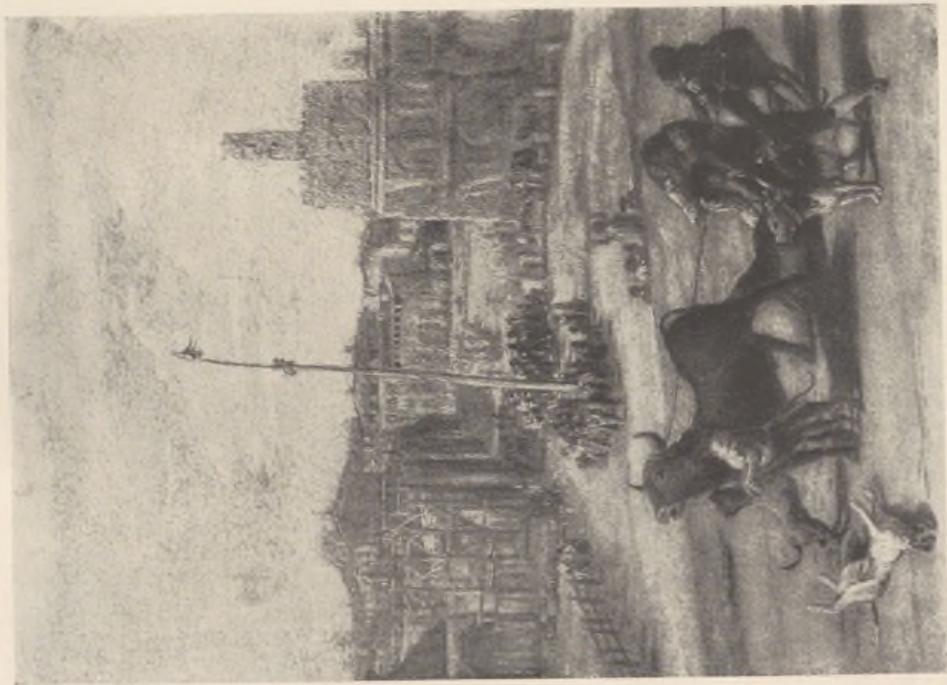
Fig. 30 Majo fumando C 659



Fig. 31

El toro huído

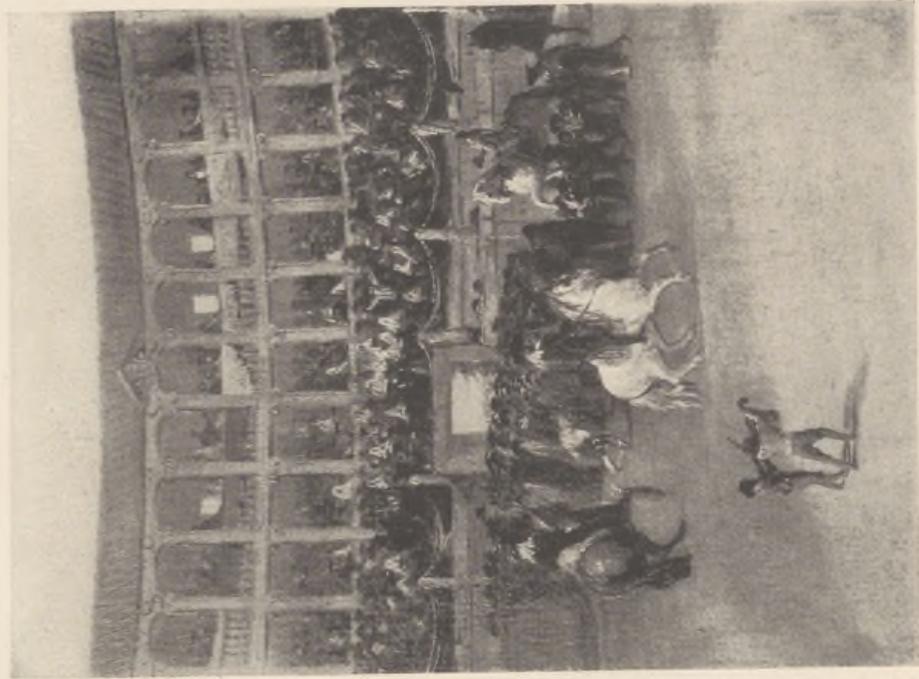
C 656



Captura del toro

C 667a

Fig. 52



Principio de la corrida

C 667b

Fig. 55



Fig. 54

Picador y capeador

C 667c



Fig. 55

Las banderillas

C 667d



Fig. 56

El matador

C 667e

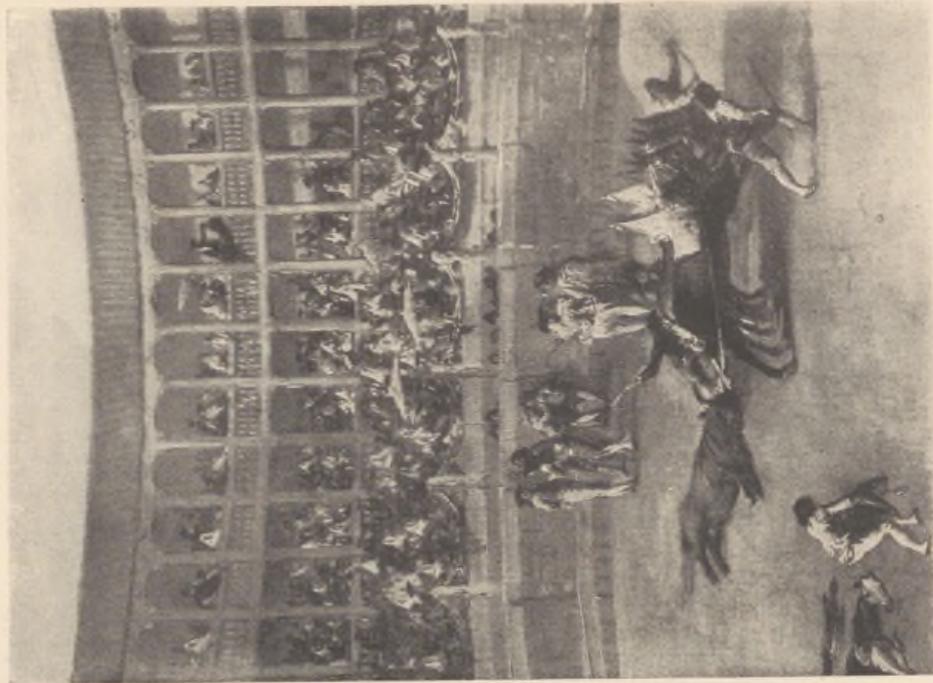


Fig. 57

Arrastre del toro

C 667f



Fig. 58

Retrato de niño

C 464



Fig. 59

El pequeño Conde de Trastámara

C 457

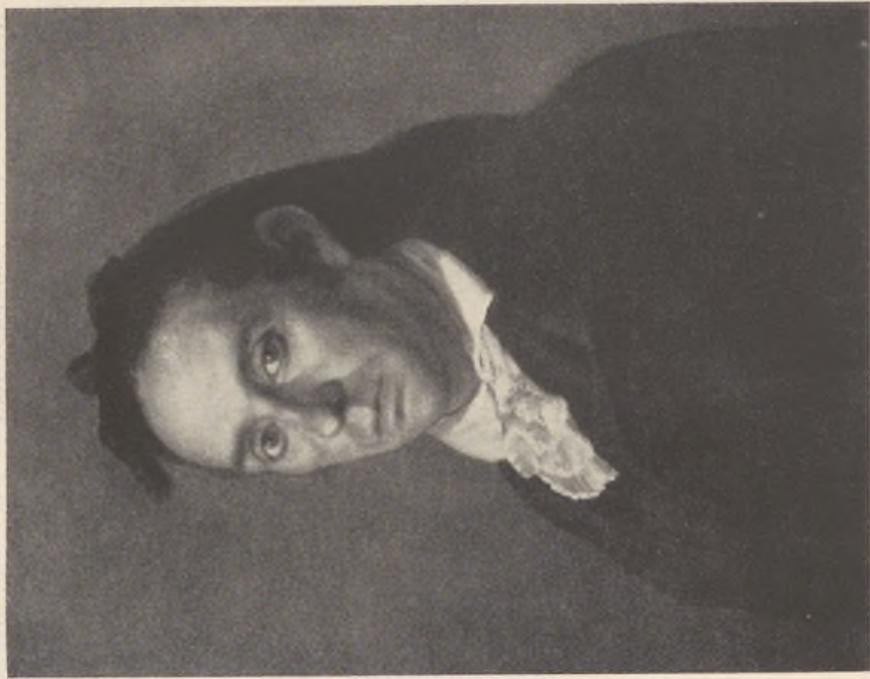


Fig. 40

Un torero

C 475



Fig. 41

El matador José Romero

C 402



Fig. 42

Goya vestido de torero

C 295—558



Fig. 45 Carlos IV. C 117
Príncipe heredero



Fig. 44 Carlos IV. C 124

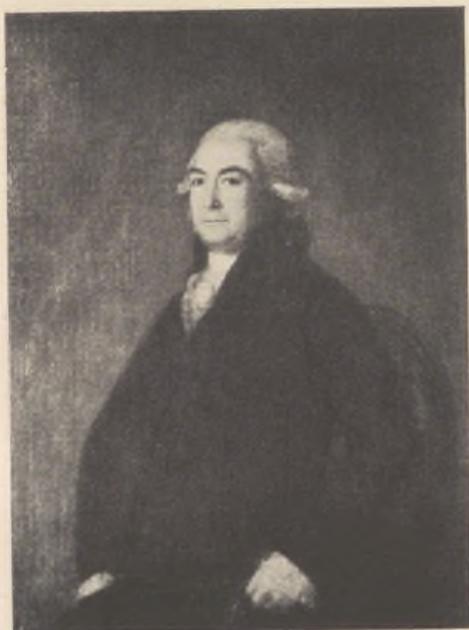


Fig. 45 D. Gil de Tejada C 451

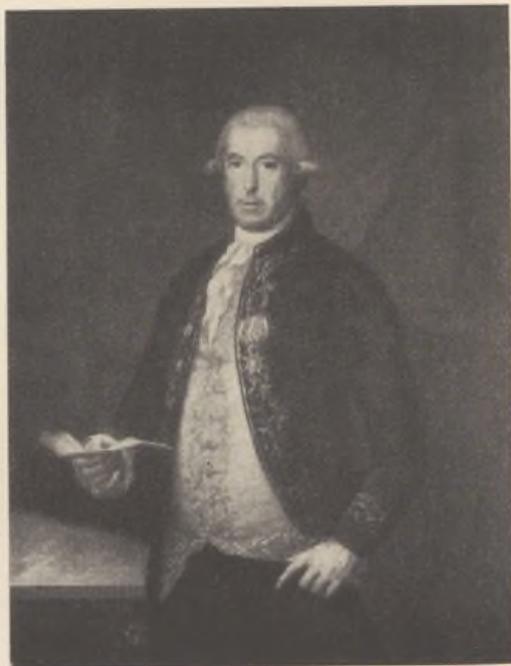


Fig. 46 Un Ministro C 467



Fig. 47 Retrato de niño C 460



Fig. 48 Retrato de hombre C 479a



Fig. 49 Un escultor C 474



Fig. 50 El marqués
Lorenzo Manzanares C 355a



Fig. 51 Los pobres en la fuente C 680



Fig. 52 El albañil herido C 704



Fig. 53

El pelele

C 570

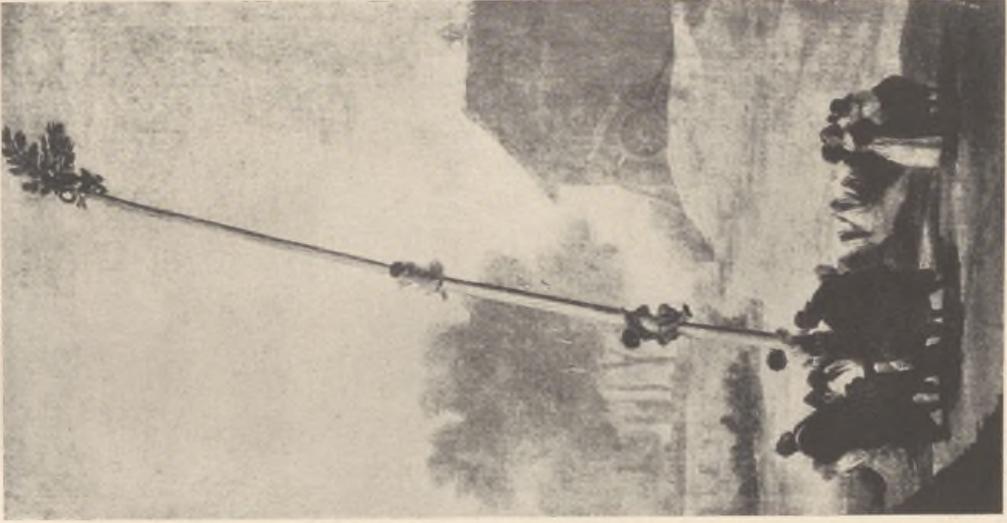


Fig. 54

La cucaña

C 578



Fig. 55

El IX duque de Osuna y su familia

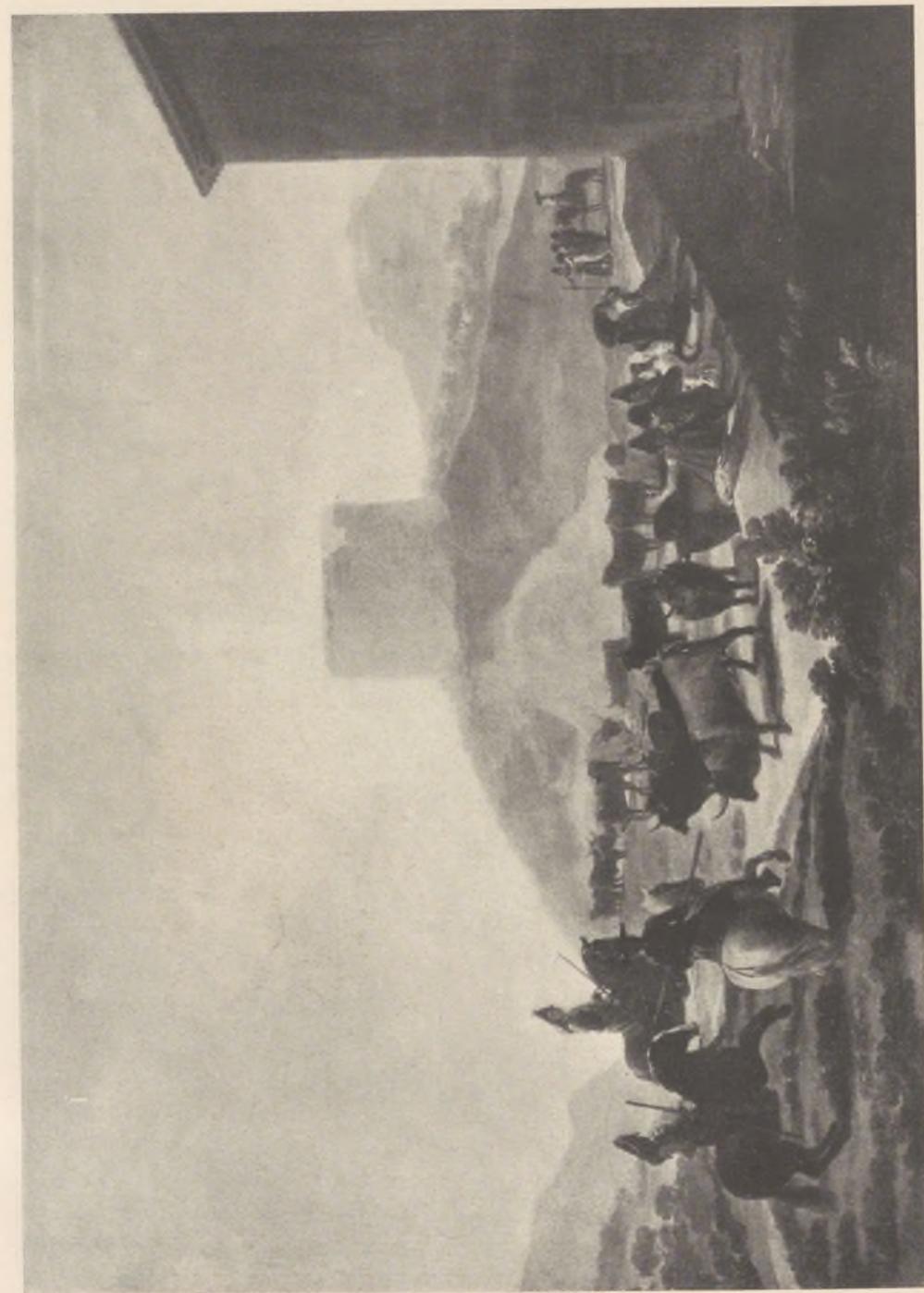
C 366



Fig. 56

Bandidos asaltando un coche

C 598



C 654

Toros de lidia en la dehesa

Fig. 57

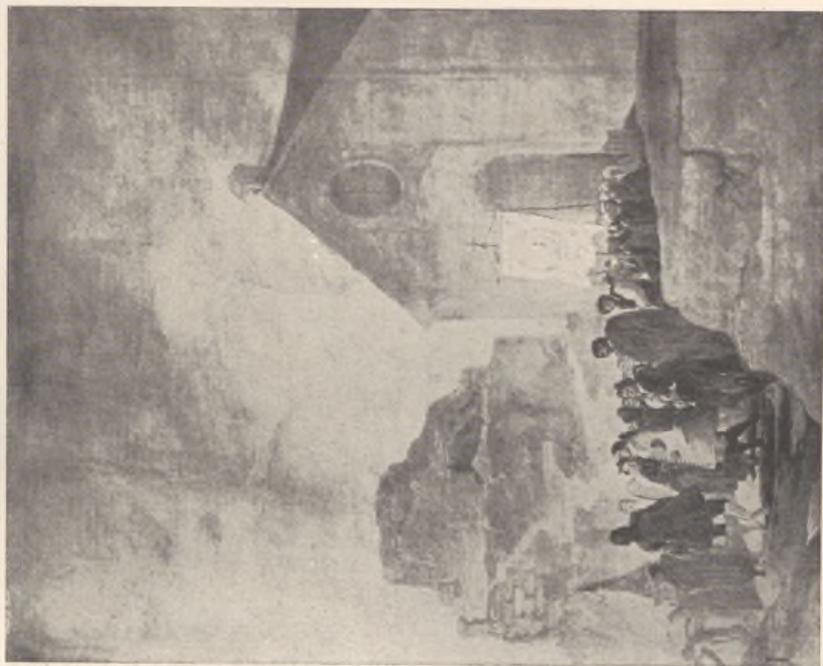


Fig. 59 Procesión de pueblo C 535

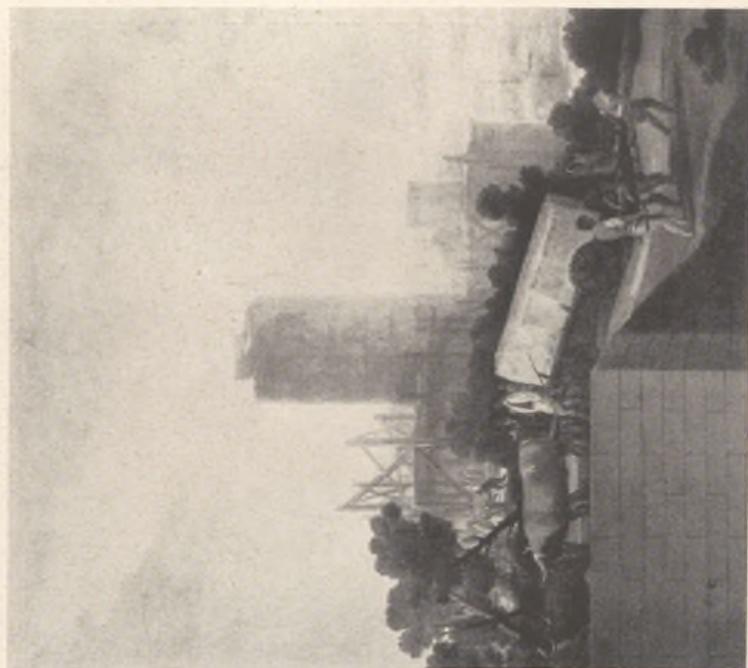


Fig. 58 La construcción C 606



Fig. 60 La Sagrada Familia C 26



Fig. 61 S. Francisco de Borja expulsando los demonios C 46

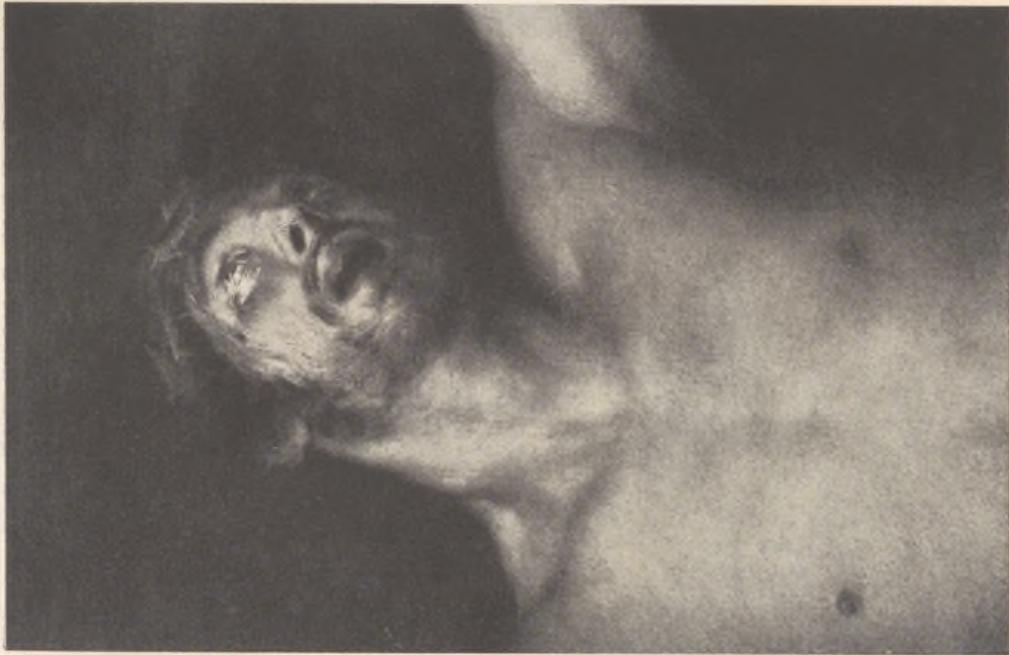


Fig. 62

Crucifijo (fragmento)

C 23



Fig. 63

El prendimiento de Cristo

C 21



Fig. 64

La marquesa de Pontejos

C 588



Fig. 65 El escritor Ceán Bermúdez C 235



Fig. 66 El torero Costillares C 244



Fig. 67

Perros de caza

C 727



Fig. 68 El duque de Osuna

C 587

Fig. 69 Presunto retrato de la mujer
de Ceán Bermúdez (antes de la restauración)

C 236



Fig. 70 El pintor Francisco Bayeu C 212a



Fig. 71 Majo C 640



Fig. 72 D. Martín Zapater C 454



Fig. 75 Retrato de una señora anciana C 506



Fig. 74 La vendedora de vino C 679a



Fig. 75 El almirante Mazarredo C 541



Fig. 76

Hércules y Onfala

C 70



Fig. 77

El cacharrero

C 685



Fig. 78

Las floreras

C 92



Fig. 79

La vendimia

C 96



Fig. 80 El conde de Altamira C 200



Fig. 81 La reina María Luisa C 156



Fig. 82 El rey Carlos IV de caza C. 101



Fig. 85 El rey Carlos IV C. 152

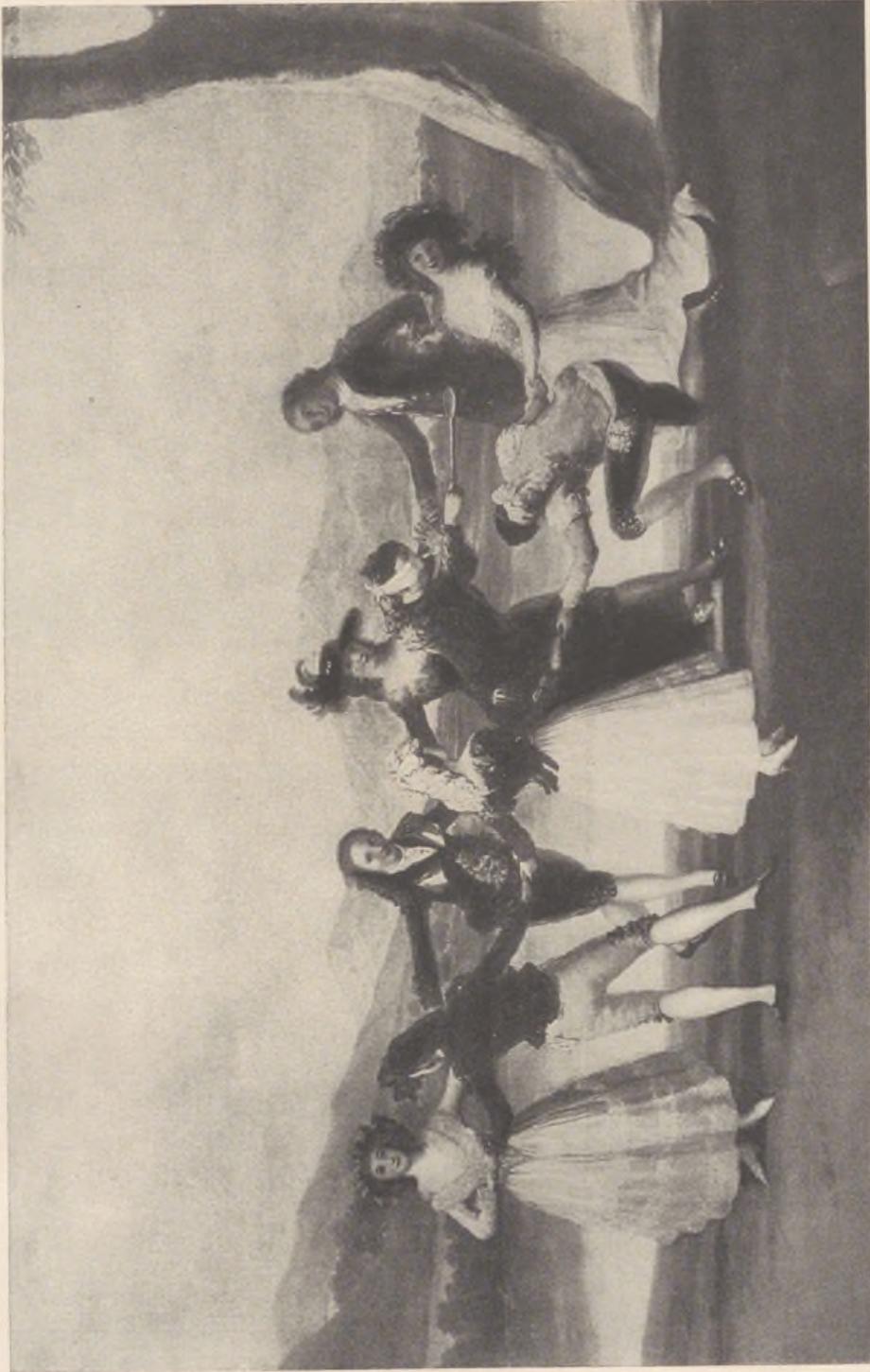


Fig. 84

La gallina ciega

C 568



LABORATORIO
A. DIAZ
GOYA, 31 - MADRID-1



Fig. 85

La pradera de S. Isidro

C 581



Fig. 86

El rey Carlos IV de caza

C 139



Fig. 87

La reina María Luisa

C. 147



Fig. 88 La marquesa de Bajamar C 208



Fig. 89 El XI marqués de Villafranca (esposo de la duquesa de Alba) C 192



Fig. 90 El pintor Francisco Bayeu C 211



Fig. 91 El grabador Camarón C 222



Fig. 92 D. Félix Colón C 239



Fig. 93 D. Sebastián Martínez C 339



Fig. 94 El torero Costillares C 247



Fig. 95 El torero Pedro Romero C 406



Fig. 96 El duque C 231
de Castro Terreno



Fig. 97 El duquesa C 232
de Castro Terreno



Fig. 98 D. Diego Colón C 238



Fig. 99 D. Tomás Pérez Estala C 385



Fig. 100 D. Francisco Zapater C 455



Fig. 101 Menipo C 349



Fig. 102 D.ª Basilia Solera C 425



Fig. 103 M. Gasparini C 274



C 517

Retrato de mujer

Fig. 105



C 472 a

Un torero

Fig. 104



Fig. 106 La duquesa de Alba y su dueña C 699



Fig. 107 La dueña de la duquesa de Alba C 700



Fig. 108

Conversación galante
(Goya y la duquesa de Alba?)

C 306 a



Fig. 109 La marquesa de las Mercedes C 350



Fig. 110 La duquesa de Alba C 193



Fig. 111 El estadista F. de Saavedra C 409



Fig. 112 El pintor Asensio Juliá C 325



Fig. 115

La duquesa de Alba

C 194



Fig. 114

La marquesa de la Solana

C 425



C 695

La casa de locos

Fig. 115



Fig. 116

La procesión de los disciplinantes

C. 554

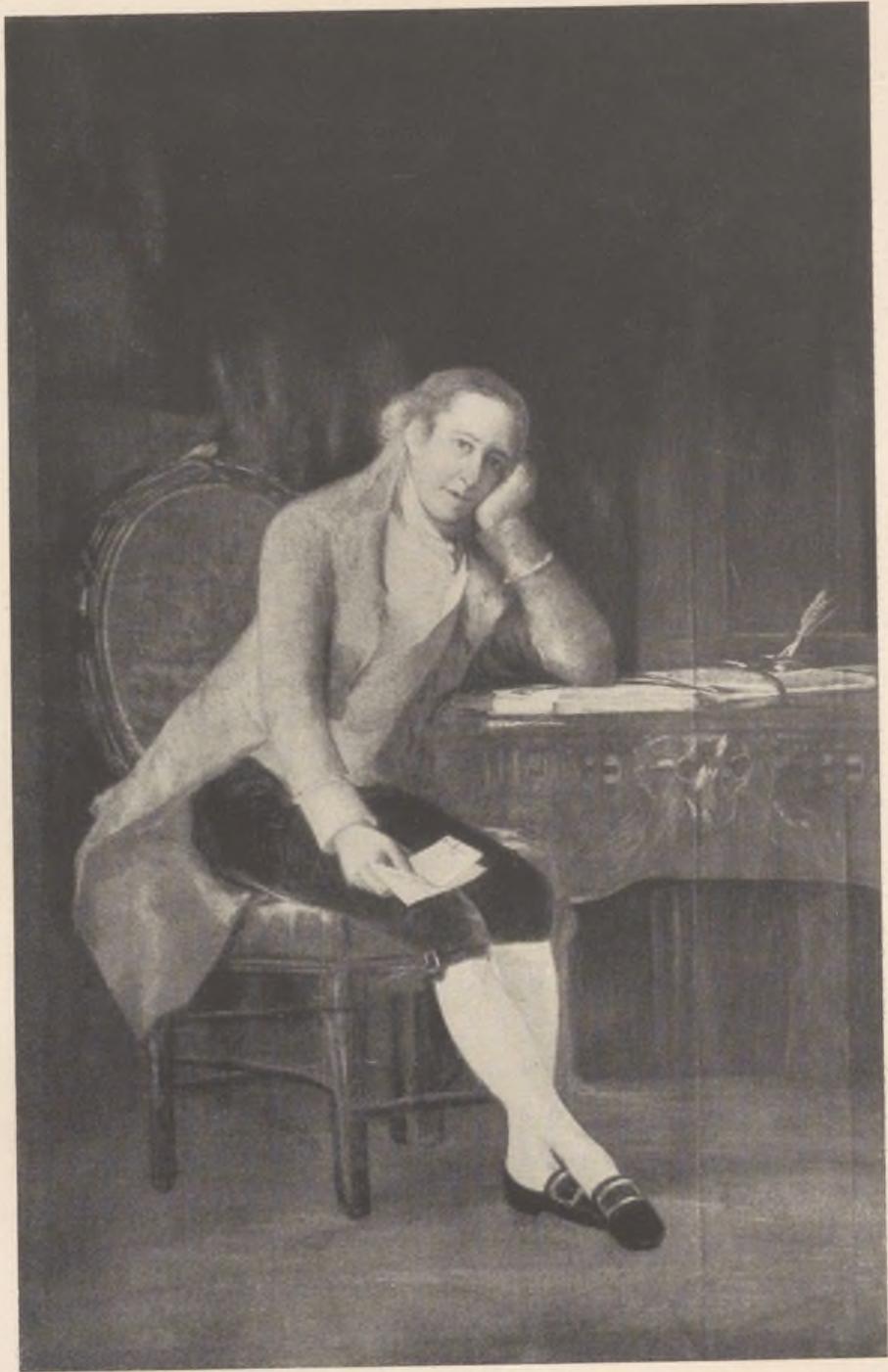


Fig. 117

Jovellanos

C 323



Fig. 118

El embajador francés Guillemardet

C 317



Fig. 119

La reina María Luisa

C 152



Fig. 120

La Tirana

C 454



Fig. 121

El torero Costillares

C 246



Fig. 122

La Tirana (Fragmento)

C 454



Fig. 125

La esposa del Artista

C 307



Fig. 124

La reina María Luisa

C 106b



Fig. 125 El poeta Meléndez Valdés C 347



Fig. 126 D. Bernardo Yriarte C 451

*D. Bernardo Yriarte, Dip. prof. de la R. Academia de las
Bellas Letras, presentado por S. M. y C. en el
año de 1787*



Fig. 127

El Comercio

C 89 c



Fig. 128

La Agricultura

C 89 a



Fig. 129 El marqués de Bondad Real C 215

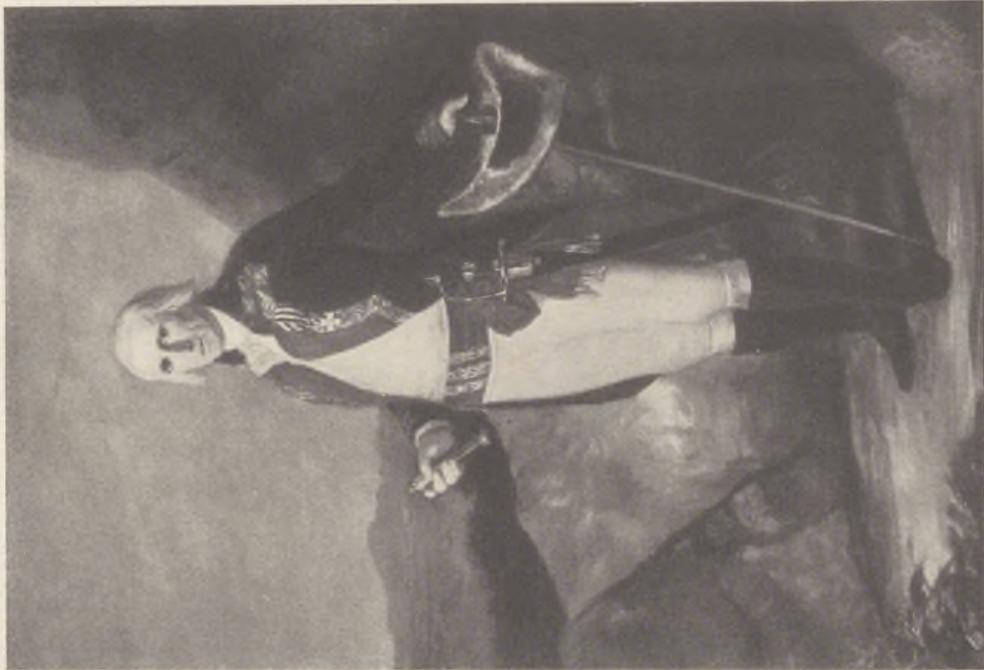


Fig. 150 El general Urrutia C 440



Fig. 131

El rey Carlos IV

C 135



Fig. 139 La infanta María Luisa C 116



Fig. 155 La infanta María Antonia? C 491



Fig. 134

La familia de Carlos IV

C 105



Fig. 155 El infante D. Francisco de Paula C 110



Fig. 156 El principe Luis de Parma C 112



Fig. 157 La condesa de Chinchón, esposa de Godoy C 187



Fig. 158

Godoy

C 281



C 550

Brujas por el aire

Fig. 140



C 549

Cocina de brujas

Fig. 139



Fig. 142 Ilustración para un libro C 557



Fig. 141 El naufragio C 668



Fig. 145

Los milagros de S. Antonio

C 8



Fig. 144

Los milagros de S. Antonio (Fragmento)

C 8



Fig. 145

Boceto de « Los milagros de S. Antonio »

C 10



Fig. 146

El tribunal de la Inquisición

C 545

¿UN NUEVO GOYA?

¿Un Goya? Así lo anuncia una información francesa. Al parecer, la obra es propiedad de un coleccionista de la localidad gala de Digne, que posee esta tabla desde hace cuatro años. La pintura va firmada Francisco Goya y Lucientes. Bordeau (con falta de la x final), 1827. De ser auténtica esta obra, habría sido pintada un año antes del fallecimiento del pintor en la misma Burdeos.

Al parecer, también, la tabla ha sido dada como auténtica por algunos expertos de París. Su propietario ha renunciado —de momento— a aceptar algunos ofrecimientos de compra. La pintura tiene, en la simple impresión visual a través de la fotografía, un acusado aire goyesco, abocetado, pronto en la expresión del motivo pictórico religioso recogido en la anécdota de esta nueva tabla de Goya, cuya medida, por el tamaño de la mano que la sujeta en la parte superior izquierda, es relativamente pequeña, como la mayoría de los cuadros últimos bordeleses del gran pintor: Moratin, Santiago Galos, Muguero, la lechera de Burdeos, José Pío de Molina...

Malos juicios los que se pueden emitir a través de fotografías. Herbert Read, el famoso crítico inglés recientemente fallecido, decía: «He conocido historiadores del arte que en sus investigaciones siempre utilizan fotografías y se sienten incómodos cuando se enfrentan a un cuadro original.» Estos historiadores son abundantes, y a su saber nos hemos de remitir para que sean ellos los que consideren este posible Goya en su autenticidad o falsedad por el grabado aquí reproducido, puesto que la ciencia aplicada en esta página de arte no alcanza tan altos dones críticos.



rios en «Música en Compostela». Cerca de centenar y medio de violinistas, cantantes, pianistas, violonchelistas, etcétera, con importante grado de formación en sus carreras de concertistas, llegan hoy a Santiago procedentes de Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Brasil, Corea, China, Cuba, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Italia, Japón, Méjico, Noruega, Perú, Portugal, Suecia, Suiza... Convivirán durante el curso con nuestros jóvenes músicos españoles y recibirán las enseñanzas de aquella verdad que todos buscamos con denuedo para la interpretación de nuestras mejores partituras. Luego, se irán por el mundo, volverán a sus hogares, pregoneros ideales de la valoración que pueda sernos acordada en el campo de lo musical, interpretando composiciones que quizá hasta aquí habían sido desvirtuadas, las más de las veces por exageración.

Cuando el rector de la Universidad compostelana, profesor García Garrido, declaraba inaugurado —hace poco más de una semana— el XI Curso de Música en Compostela, había manifestado antes su deseo, máxima aspiración, de que «pronto llegara a ser un curso universitario», recordando que desde el primer día todos tuvimos aquí «abiertas las puertas de su recinto». La investigación musicológica, laguna que será preciso cubrir algún día, la edición, la discoteca, la biblioteca, el poder facilitar nuestras partituras de algún modo, luego de debidamente estudiadas, ¿podrán llegar por el camino de la Universidad a «Música en Compostela»? Sería algo que comple-

Los directores cinematográficos franceses se han especializado en estos años en las producciones de novelas policíacas americanas y británicas. Los resultados son unos productos comerciales, vistosos y entretenidos. Recordemos «El bigamo», de Patrick Quentin, que se llamó «Rendez-vous», con un grandioso reparto; «La cámara ardiente», de John Dickson Carr, con Jean-Claude Brialy, y «Eva», de James Hadley Chase, con Jeanne Moreau.

La última producción de este género es «La mariée était en noir», basada en la novela de Cornell Woolrich, también con Jeanne Moreau y dirigida por François Truffaut.

La combinación Truffaut-Moreau es explosiva. Nos ha dado ya «Jul. et Jim», una perfecta tragicomedia agrídulce de «fin de siècle» parisiense, que, aunque con retraso, pudimos ver en su versión original este invierno, y que será difícil olvidar.

Con esta nueva película Truffaut reafirma su devoción por los «thrillers» de Hollywood de los años cuarenta. Goza de todas las cualidades de la película policíaca más su propia fluidez narrativa, digna de Proust, y su elegancia visual.

Cuenta en una serie de «flashbacks» la «venedicta» de una viuda (Jeanne Moreau). Su actuación —una de sus mejores— recuerda la de Bette Davis, y vuelve a confirmarse como una de las mejores actrices del momento internacional. Truffaut ha sabido dirigirla a la perfección.

La película destaca por la maravillosa fotografía de Raoul Coutarà, las actuaciones de Claude Rich, Michel Bouquet y Charles Dennard, y la de Jean Claude Brialy, cuya madurez, desde los días de «Le Beau Serge», deja muy atrás los días del comienzo de la «nouvelle vague». El vestuario de Jeanne Moreau es de Pierre Cardin, su modista y amigo predilecto.

Truffaut comenzó como crítico cinematográfico de los «Cahiers du Cinéma», y llegó el cine con su célebre «Los 400 golpes», «Tirez sur le pianiste», con Charles Aznavour; el ya mencionado «Jules et Jim», «La peau douce» y «Fahrenheit 451», con Oscar Werner y Julie Christie, basado

en un libro de ciencia-ficción de Ray Bradbury, yecto es «La sirena del Mississippi», con Catherine Deneuve y Jean Paul Belmondo.

Truffaut tiene un ídolo: Alfred Hitchcock, quien coloca en un pedestal junto a Kafka y Edgar Allan Poe, y sobre quien escribió un libro publicado el año pasado. «La Mariée était en noir» es un homenaje al genial director británico.

Desgraciadamente, hemos visto muy poco de Jeanne Moreau en nuestro país. Entre sus películas recientes se encuentran: «El diario de una criada de campo», dirigida por nuestro genio Luis Buñuel; «Viva María» —junto a Brigitte Bardot y George Hamilton—, de Louis Malle (quien la dirigió en «Les amants», sobre libreto de Louise de Vilmorin), y «El marino de Gibraltar», con Orson Welles. La Moreau apareció juzgadamente en «Campanadas a medianoche» y «Mademoiselle».

MARCUSE, EN

Para una visita rápida a Venecia llegó un tranquilo señor, vestido con camisa azul y pantalones celestes. Rápidamente los periodistas lo reconocieron, se trataba del filósofo Herbert Marcuse.

Preguntas sobre los movimientos revolucionarios estudiantiles llueven sobre él. Pero él prefiere pasear y comprar souvenirs, y contesta con respuestas simples y concretas.

—¿Qué piensan sus hijos de la protesta?

—Mis hijos no tienen tiempo para protestar. Los tres trabajan.

—¿Qué piensa de Venecia?

—La ciudad es bellísima; es un lugar donde se puede vivir en absoluto silencio, sin automóviles, sin ruidos, sin multitudes. Una ciudad, como decía Le Corbusier, «a la medida del hombre».

—Sí, pero, ¿qué piensa del hecho de que este paraíso haya sido creado por

el más
—La
perplej
ya pag
sión s
tenern
—¿D
—Íre
—¿P
—No
puedo
de mis
rales:
macia.
—De
Unión
—No
Soviét
Fina
vorabl
tra» d
do de
conser
fia.



Fig. 147 Angeles en S. Antonio de la Florida C 8



Fig. 148 Majas en el balcón C 626



Fig. 149

La maja vestida

C 624



Fig. 150

La maja desnuda

C 625



Fig. 151

D.ª Gumersinda de Goya, nuera del Artista
(Según el grabado de Jacquemart)

C 311

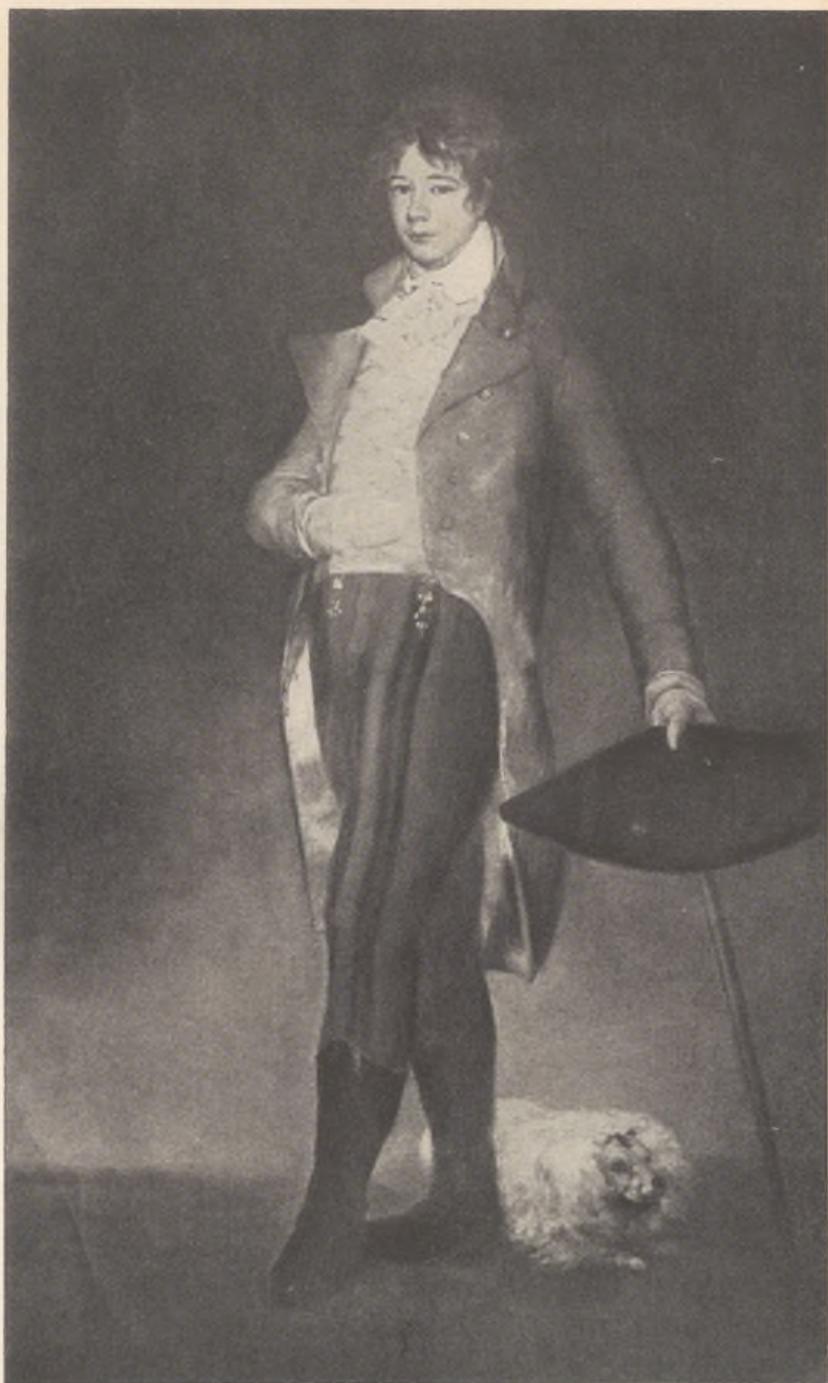


Fig. 152

Franc.º Xavier de Goya, hijo del Artista

C 309



C 621

Comediantes

Fig. 154



C 689

La quema

Fig. 155



Fig. 155 La marquesa de Santiago

C 417



Fig. 156 El marqués de Villafranca,
esposo de la duquesa de Alba

C 191



Fig. 157

D. Isidro González

C 287



Fig. 158

Lola Jiménez

C 322 a



D.ª Lorenza Correa

C 242

Fig. 159



D. Evaristo Pérez de Castro

C 581

Fig. 160



Fig. 161 Amor y Psique C 69



Fig. 162 Maria T. Palafox, marquesa de Villafranca C 444



Fig. 163

La condesa de Fernán-Núñez

C 257



Fig. 164

Presunto retrato de D.^a Joaquina Candado

C 225



C 416

La marquesa de Santa Cruz

Fig. 165



Fig. 166

Manuel Godoy, prince de la Paz

C 278



C 432

El conde de Tepa

Fig. 167



C 280

Godoy

Fig. 168



Fig. 170 Retrato de hombre
(Marqués de Castellfort)? C 476 a



Fig. 169 D.ª María A. Gonzaga
X Marquesa de Villafranca C 445



Fig. 171

La condesa de Chinchón (Fragmento)

C 187



Fig. 172

La condesa de Haro

C 520



Fig. 175 España y el Tiempo ante la Historia C 86



Fig. 174 Retrato de mujer C 499



Fig. 175

Retrato de mujer

C 505



Fig. 176

El conde del Tajo

C 429



Fig. 177

El conde de Fernán-Núñez

C 257



Fig. 178

Retrato de mujer

C 499



Fig. 179 El actor Maiquez C 554



Fig. 180 El actor Maiquez C 555



Fig. 181 D.ª Isabel Cobos de Porcel C. 391



Fig. 182 El tenor Mocarte C. 354



Fig. 185

Retrato de mujer

C 502a



Fig. 184

D.ª Antonia Zárate

C 456



Fig. 185

Captura del ladrón Maragato

C 597a



Fig. 186

Captura del ladrón Maragato

C 597b



Fig. 187

Captura del ladrón Maragato

C 597c



Fig. 188

Captura del ladrón Maragato

C 597d



Fig. 189

Captura del ladrón Maragato

C 597e



Fig. 190

Captura del ladrón Maragato

C 597f



Fig. 191

El entierro de la sardina

C 590

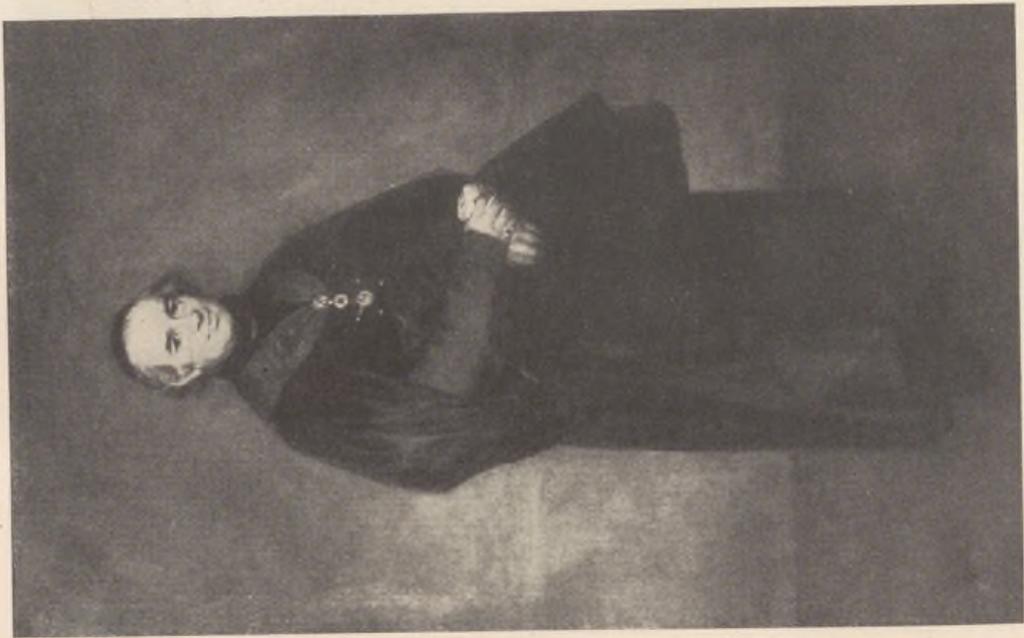


Fig. 192 El canónigo Llorente

C 552



Fig. 193 Mariano, nieto de Goya

C 512

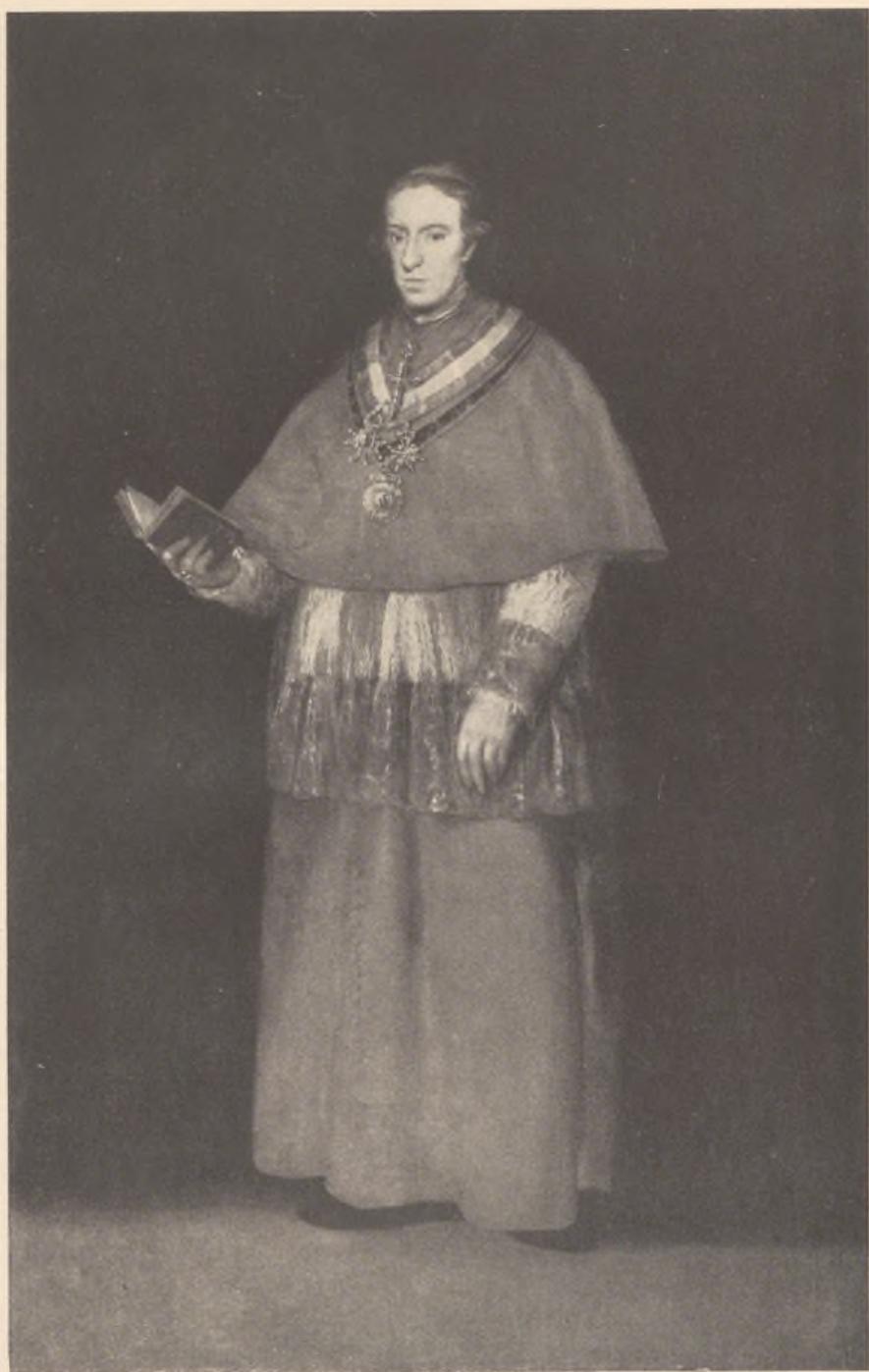


Fig. 194

El cardenal D. Luis de Borbón

C 176



Fig. 195 El general D. José Queralt C 596



Fig. 196 El general N. Guye C 318

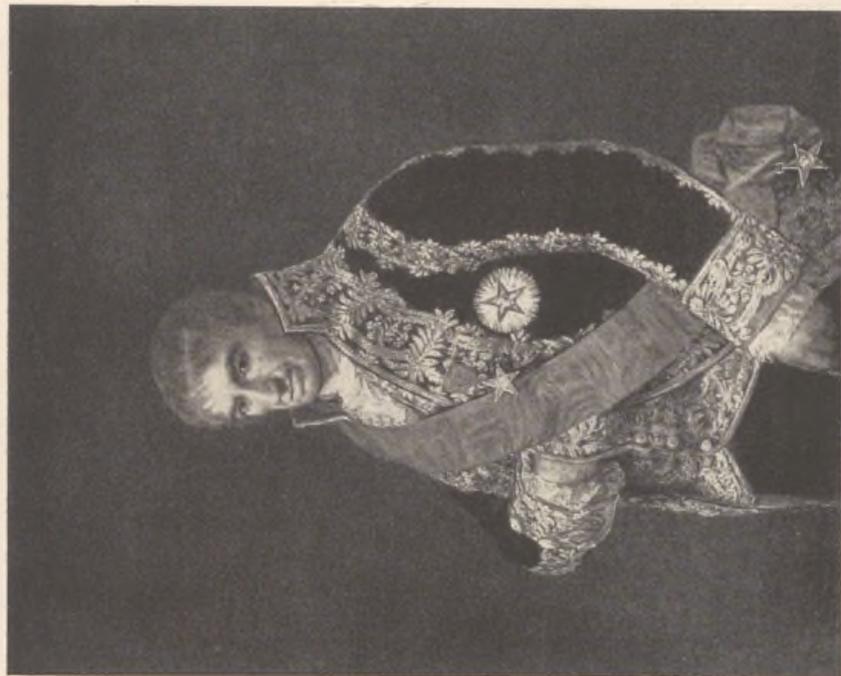


Fig. 197 El ministro Manuel Romero C 403



Fig. 198 El ministro Marqués de Caballero C 217a



Fig. 199 C 321
D. Antonio Raimundo Ibáñez



Fig. 200 C 441
D. José de Vargas y Ponce



Fig. 201 Retrato de mujer C 507



Fig. 202 Magdalena arrepentida C 64



C 272

D. Ignacio Carcini

Fig. 204



C 267

D. Antonio Foraster

Fig. 203



Fig. 205

Victor Guye

C 519



Fig. 206

D. Pantaleón Pérez de Nenín

C 384



Fig. 207

Las hilanderas

C 655



Fig. 208

La visita del fraile

C 539

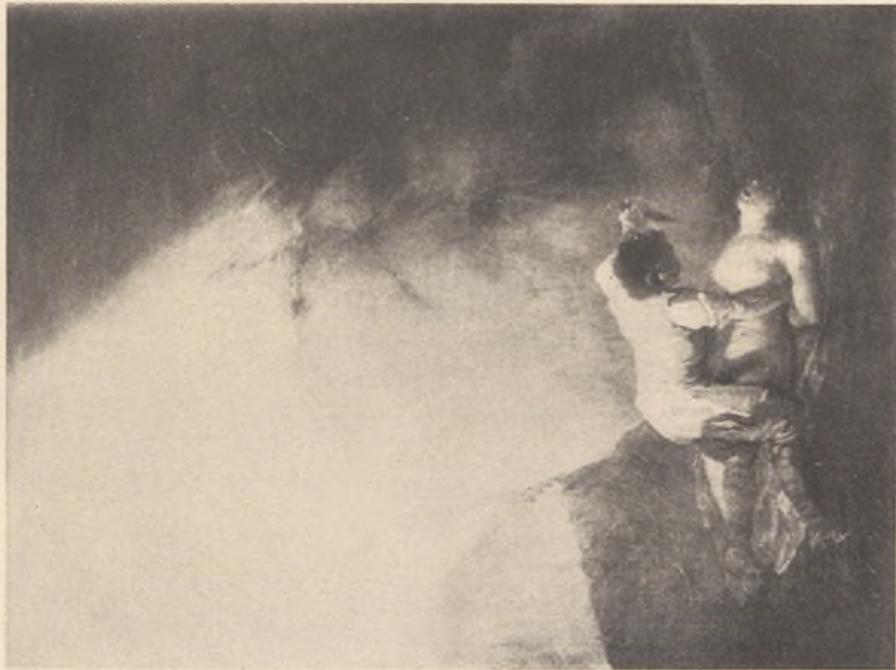


Fig. 209

El asesinato

C 607



Fig. 210 Escena de la Guerra de la Independencia C 79



Fig. 211 Escena de la Guerra de la Independencia C 78



Fig. 212

Escena de la Guerra de la Independencia

C 606



Fig. 215

El llamado hospital de apestados

C 602



Fig. 214

Escena de disciplinantes

C 554 a



Fig. 215

El sacrificio

C 555



Fig. 216

Escena de bandidos

C 604



Fig. 217

El rey Fernando VII a caballo

C 157



Fig. 218

El general Palafox

C 572



Fig. 219

Wellington en la batalla de Arapiles

C 82



C 72

El levantamiento del 2 de mayo en la Puerta del Sol de Madrid

Fig. 220

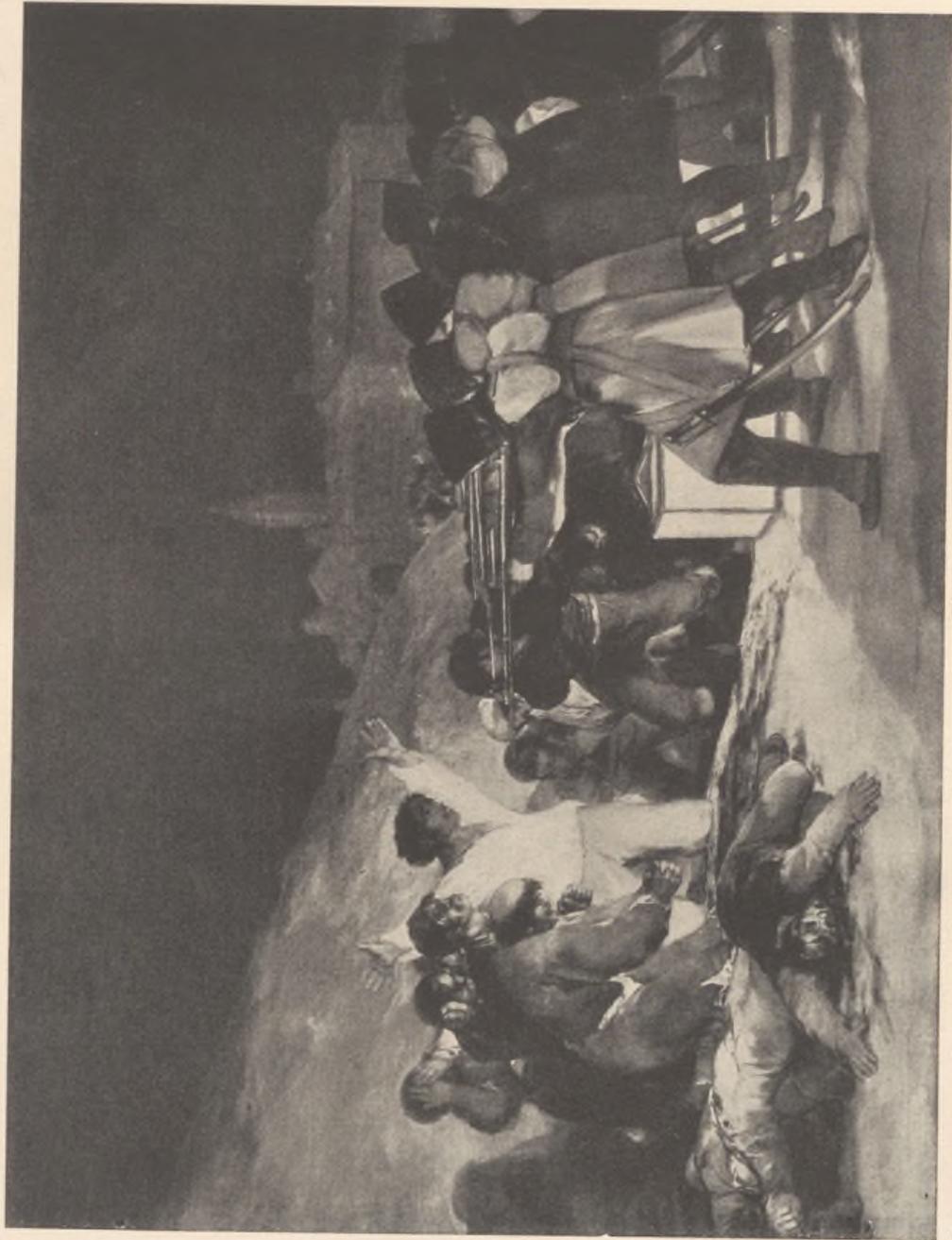


Fig. 221

Los fusilamientos de la Moncloa

© 74



Fig. 222

Escena de la Guerra de la Independencia

C 76



Fig. 225 Boceto para «Los fusilamientos de la Moncloa» C 74a
(3 de mayo de 1808)



Fig. 224

Fabricación de pólvora en la sierra de Tardienta

C 81



Fig. 225

Fundición de balas en la sierra de Tardienta

C 80



Fig. 226 El rey Fernando VII C 161



Fig. 227 El rey Fernando VII C 164



Fig. 228 El duque de Wellington C 450



Fig. 229 El rey Fernando VII C 167



Fig. 230 El rey Fernando VII C 168



Fig. 251

Mariano, nieto de Goya

C 315

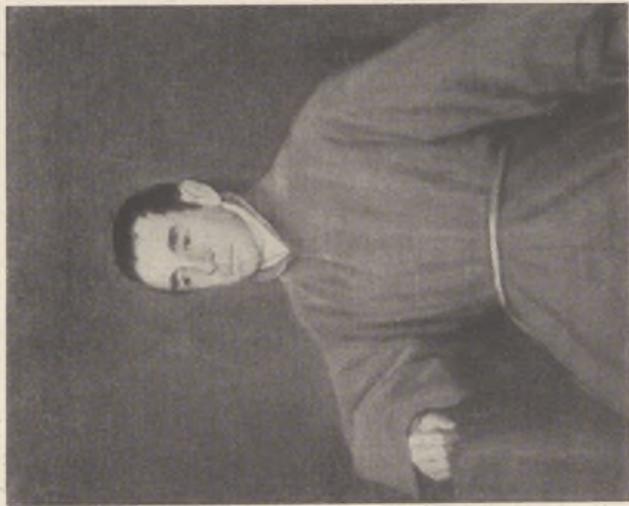


Fig. 252

Un franciscano

C 470



Fig. 255

Retrato de mujer

C 512



Fig. 254

Fray Juan Fernández de Rojas

C 408



Fig. 235

D.ª Antonia Zárate

C 457



Fig. 256

Retrato de un estadista

C 471



Fig. 257

Pepito Corte (Coste?)

C 245



Fig. 238

El duque de San Carlos

C 414

Goya X

145



Fig. 239

Autorretrato de 1815

C 302



Fig. 240

Autorretrato

C 505

10*

147



Fig. 241

Majas en el balcón

C 627



Fig. 242

Majas de paseo

C 630



Fig. 243

La edad

C 690



Fig. 244

Manola

C 559 a



Fig. 245

Las parcas

C 559 d



Fig. 246

Reunión sabática

C 559 h



Fig. 247

Fragmento de la Visión de la romería de S. Isidro

C 559g



Fig. 248

Vieja comiendo

C 559i



Fig. 249

Visión

C 559 c



Fig. 250

La cucaña

C 579



Fig. 251

Fisgonas

C 559 m



Fig. 252

Saturno

C 559 k



Fig. 255 Viejo con el diablo

C 559 f



Fig. 254

Paisaje fantástico

C 551



Fig. 255

Carnaval

C. 591



Fig. 256

Los bebedores

C 653



Fig. 258 El X. duque de Osuna C 371



Fig. 257 El X. duque de Osuna C 370



Fig. 259 Santa Isabel cuidando leprosos C 41



Fig. 260 S. Isidoro aparece a S. Fernando C 56



Fig. 262 La comunión de S. José de Calasanz C 54



Fig. 261 Santas Justa y Rufina C 59



Fig. 264 Cristo en el Monte de los Olivos C 20



Fig. 265 La predicación del fraile C 526



Fig. 265 Estudio para la cabeza
de un viejo C 485



Fig. 266 S. Pablo C 65



Fig. 267

Audiencia del Consejo Filipino

C 85



Fig. 268

Procesión

C 537



Fig. 269 La actriz Rita Luna C 331



Fig. 270

El desafío

C 616



Fig. 271

Ejecución de una bruja
(Mujer en el cadalso?)

C 546



Fig. 272

El herido

C 615



Fig. 275

Escena de bandidos

C 610



Goya agradecido á su amigo Arrieta: por el acierto y esmero con q. le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad, padecida á fines del año 1819. á los setenta y tres de su edad. Copiado en 1822

Fig. 274

Goya y su médico Arrieta

C 305



Fig. 275

Los herreros

C 649

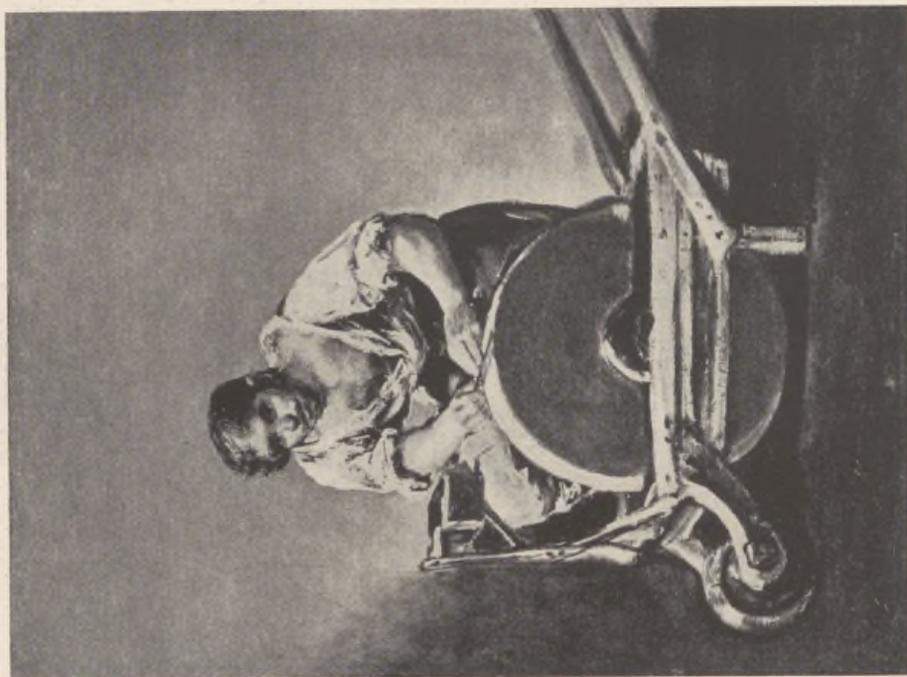


Fig. 276

El afilador

C 648



Fig. 277

La aguadora

C 677



Fig. 278

Una suerte de varas

C 664



Fig. 279

Corrida de toros

C 667

(Mariano Ceballos a caballo en un toro, banderillea a otro)



Fig. 280

D.ª Maria Martínez de Puga

C 395

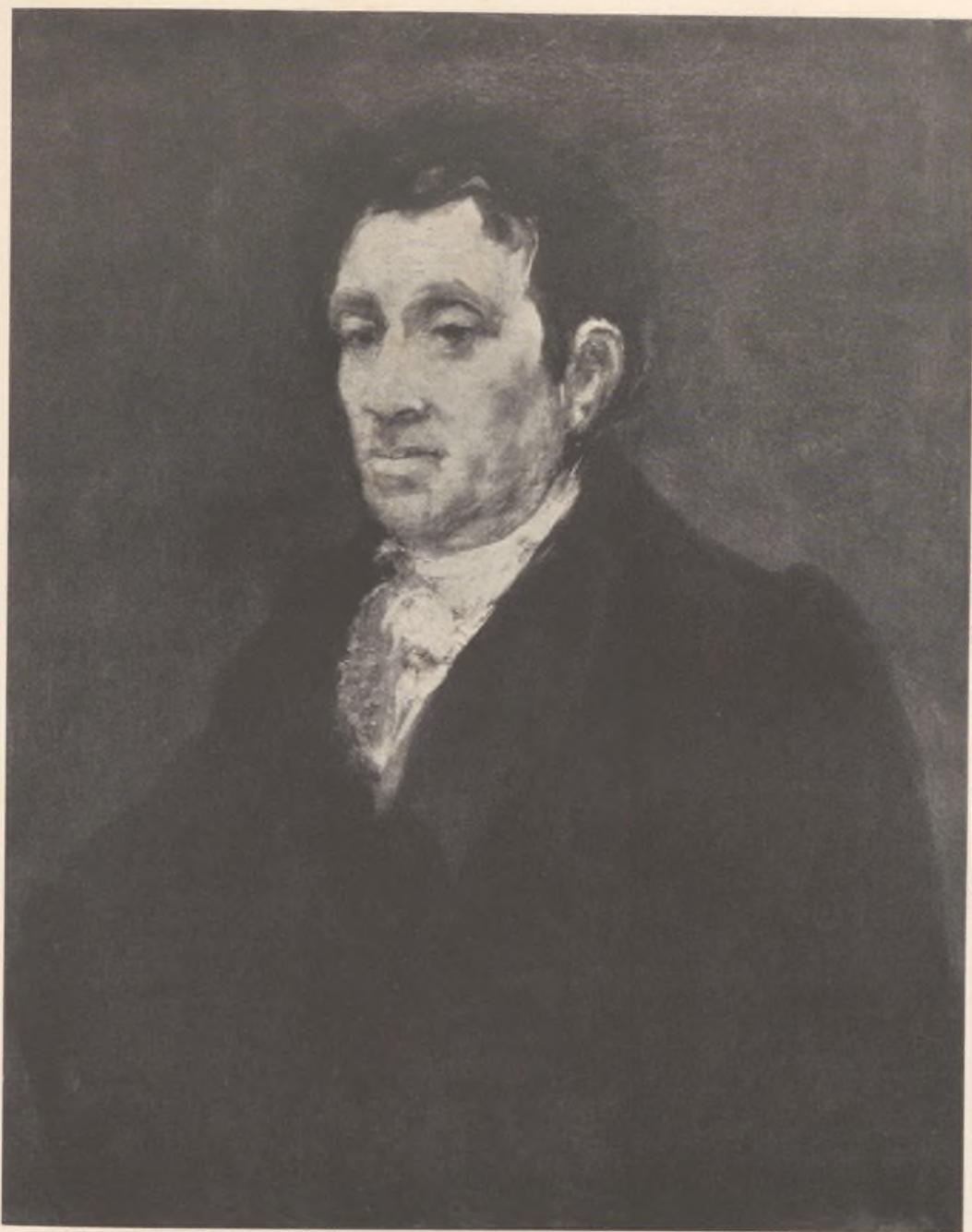


Fig. 281

D. José Pío de Molina

C 387



Fig. 282 El poeta Moratin C 585



Fig. 285 D. J. B. de Muguero C 561



Fig. 284

Autorretrato

C 506



Fig. 285

El llamado retrato de la Silvela

C 422



Fig. 286 D. Ramón Sattué C 418



Fig. 287 Mujer sentada (Dibujo) C 550



Fig. 288 Hombre castrando a un perro C 646a



Fig. 289 La casta Susana C 16a



Fig. 290 C 541a
Dos cabezas de monje



Fig. 291 J. Galós C 269



Fig. 292 D. Tiburcio Pérez C 580



Fig. 295 Cabeza de muchacha C 500



Fig. 294

Aves muertas

C 730



Fig. 295

Gallina desplumada y sardinas

C 752



Fig. 296

D. José Pio de Molina (Fragmento)

C 387



Fig. 297

La lechera de Burdeos

C 647



Fig. 298 Retrato de mujer C 501

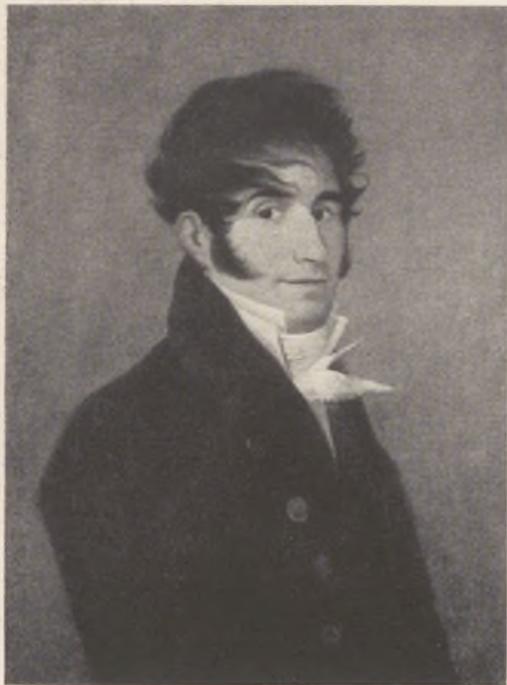


Fig. 299 Retrato de hombre
(Atribuido a Goya)



Fig. 300 Retrato de hombre C 476



Fig. 301 Retrato de mujer atribuido a Goya
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Fig. 302 Retrato de hombre C 477a
atribuido a Goya



Fig. 303 D. Joaquín Peralta C 379



Fig. 304 A. Esteve: Primogénito
del IX. duque de Osuna. Madrid,
duque de Tovar



Fig. 305 (Hoy atribuido a Goya) Fr. Bayeu (?): La familia del (infante D. Luis) VI CONDE DE FERNAN-NUÑEZ



Fig. 306 Copia por un contemporáneo de Goya: Niños jugando al toro

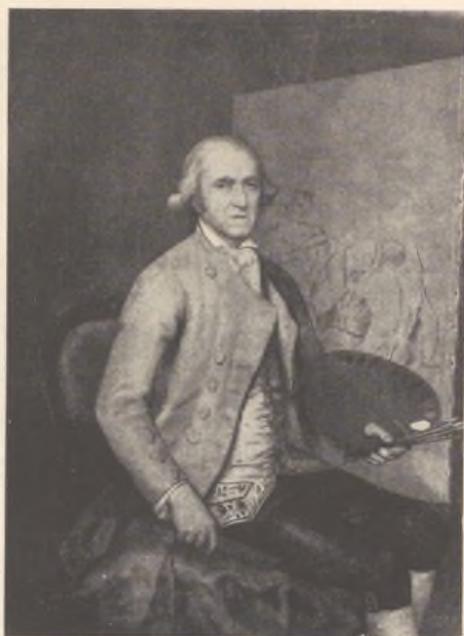


Fig. 507 Fr. Bayeu:
Autorretrato. Madrid: Marqués de Toca



Fig. 508 Fr. Bayeu:
Retrato de hombre
(Infante D. Luis?)



Fig. 509 Alenza:
D. Melchor Sánchez de Toca
(Propiedad privada)



Fr. Bayeu: Autorretrato

Fig. 511



Fr. Bayeu: Retrato de hombre

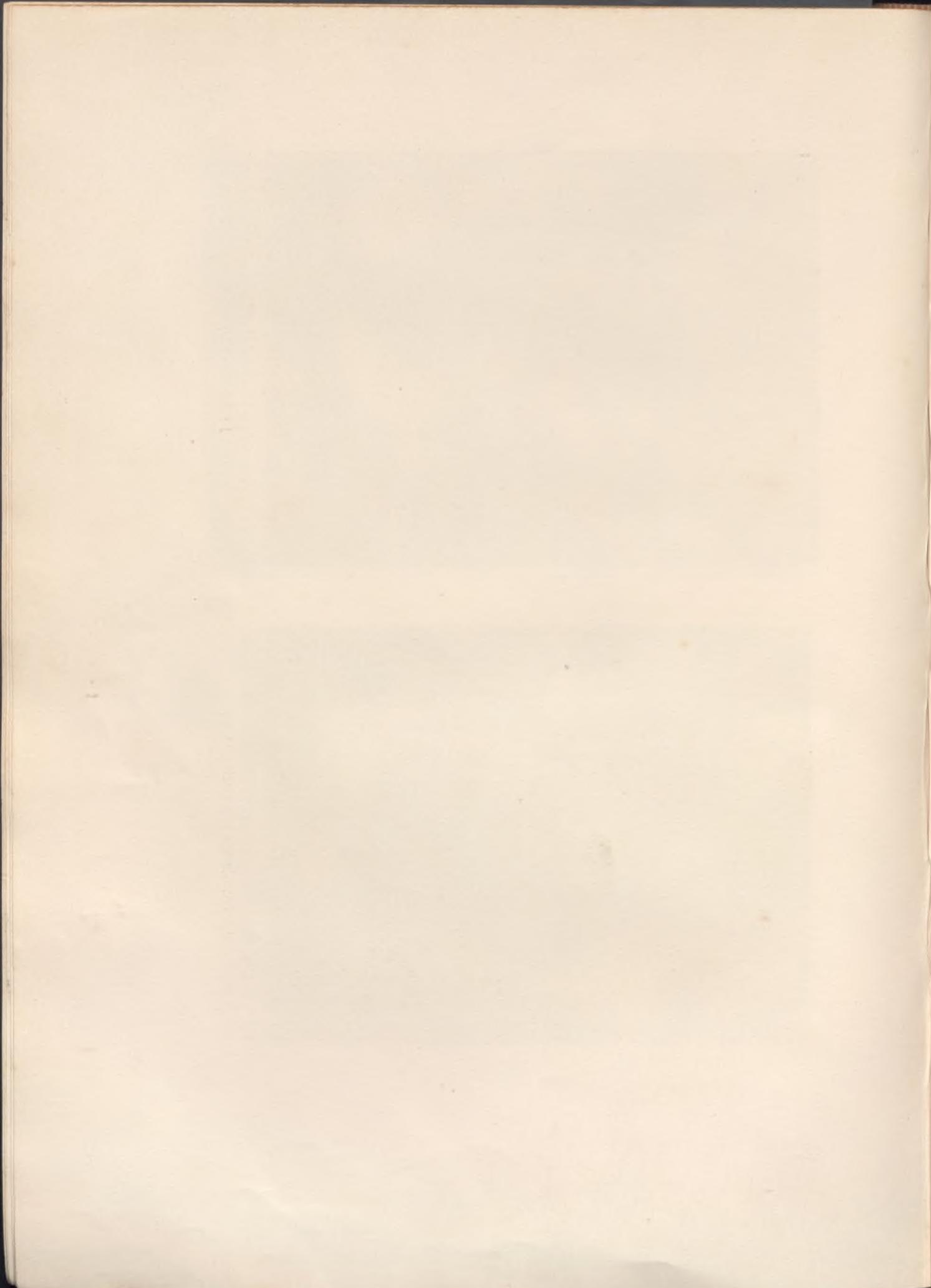
Fig. 510



Fig. 512 Fr. Bayeu (?):
La familia del rey Carlos IV



Fig. 515 Escena de la Guerra de la Independencia
Eugenio Lucas



Grabados, Litografías,
Dibujos

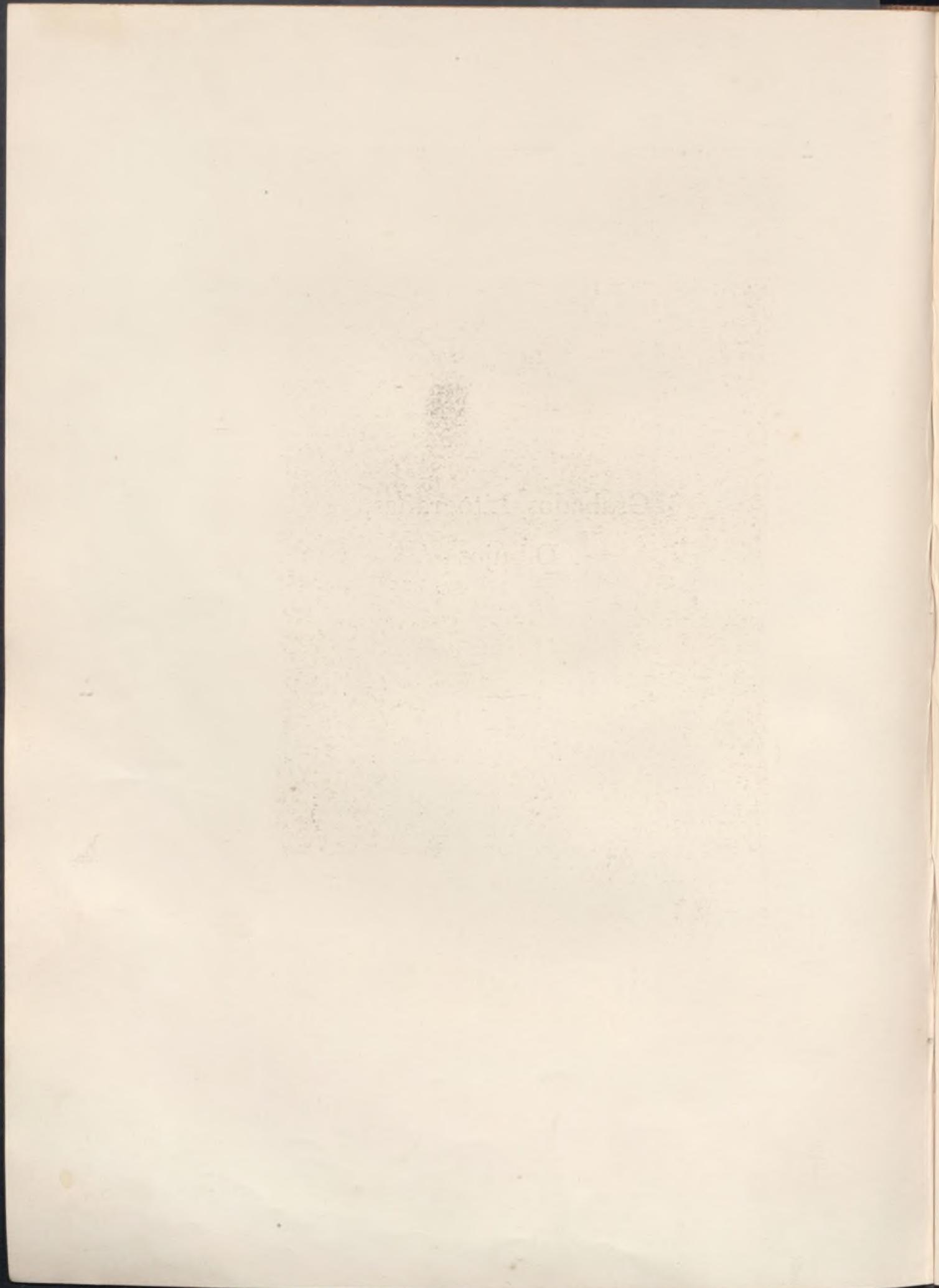




Fig. 314

Autorretrato

Caprichos n.º 1



Fig. 515 El ujier Ochoa C I. 12
Grabado según una obra de Velázquez



Fig. 316

Majos y maja (Acuarela)

C 236



Fig. 317 Fragmento del C I. 8
aguafuerte de «Los borrachos», de
Velázquez. B. 4 (Grabado)



Fig. 318 Cabeza de Baco C I. 8a
en «Los borrachos»
B. 5 (Grabado)



Fig. 519

S. Isidro el Labrador (Grabado)

C IX



Fig. 520

El ajusticiado (Grabado)

C XI



Fig. 321 Tres majas y un majo (Dibujo)

C 255 a



Fig. 322 La duquesa de Alba con un negrito (Dibujo)

C 90



Fig. 525 Pareja haciendo música (Dibujo) C 91



Fig. 524 ¿Lo creerá? (Dibujo) C 88



Fig. 525

Que se la llevaron

Caprichos n.º 8



Fig. 526

Dios la perdone; ¡y era su madre!

Caprichos n.º 16



Fig. 527 Bien tirada está Caprichos n.º 17



Fig. 528 ¿Quién más rendido? Caprichos n.º 27



Fig. 529 ¿Por qué esconderlos? Caprichos n.º 30



Fig. 530 Ni más ni menos Caprichos n.º 41



Fig. 55¹ Caprichos n.º 43
El sueño de la razón produce monstruos



Fig. 53² Mucho hay que chupar
Caprichos n.º 45



Caprichos n.º 52

Lo que puede un sastre

Fig. 534



Caprichos n.º 47

Obsequio a el maestro

Fig. 555



Fig. 335

Volaverunt

Caprichos n.º 61



Fig. 336

Allá va eso

Caprichos n.º 66



Fig. 357 ¡Linda maestra! Caprichos n.º 68



Fig. 358 ¡Sopla! Caprichos n.º 69



Fig. 339 Devota profesión Caprichos n.º 70



Fig. 340 Si amanece nos vamos Caprichos n.º 71



Fig. 541

No te escaparás

Caprichos n.º 72



Fig. 542

Despacha, que despiertan

Caprichos n.º 78



Fig. 345

Ya es hora

Caprichos n.º 80



Fig. 344

Sueño de la mentira y de la inconstancia

Caprichos n.º 81



Fig. 345

El petimetre (Dibujo)

C 97



Fig. 346

Locura de la moda (Dibujo)

C 95



Fig. 347

La confianza (Dibujo)

C 96



Fig. 348

Capricho (Dibujo)

C 101



Fig. 349

Capricho (Dibujo)

C 103



La prisionera (Grabado)

C 82a



Fig. 551

Una nueva Judith (Dibujo)

C 242



Fig. 552

Saturno (Dibujo)

C 243



Fig. 553

Paisaje con tres árboles (Grabado)

C XIII



Fig. 354

Paisaje con cascada (Grabado)

C XIV



Fig. 355

Estudio para los Desastres

(Dibujo)



Fig. 356

Estudio para el n.º 6 de los Disparates

(Dibujo)



Fig. 357

Y son fieras

Desastres n.º 5



Fig. 358

¡Qué valor!

Desastres n.º 7



Fig. 359

Amarga presencia

Desastres n.º 15



Fig. 360

Para eso habeis nacido

Desastres n.º 12



Fig. 361

Y no hay remedio

Desastres n.º 15



Fig. 362

Populacho

Desastres n.º 28



Fig. 365

Estragos de la Guerra

Desastres n.º 30



Fig. 364

Por una nabaja

Desastres n.º 34



Fig. 365

Así sucedió

Desastres n.º 47



Fig. 366

Clamores en vano

Desastres n.º 54



Fig. 367

Sanos y enfermos

Desastres n.º 57



Fig. 368

Si son de otro linaje

Desastres n.º 61



Fig. 369

Carretadas al cementerio

Desastres n.º 64



Fig. 370

Qué locura

Desastres n.º 68



Fig. 371

No saben el camino

Desastres n.º 70



Fig. 372

Dios se lo pague

C XV



Fig. 375

La invención de las banderillas

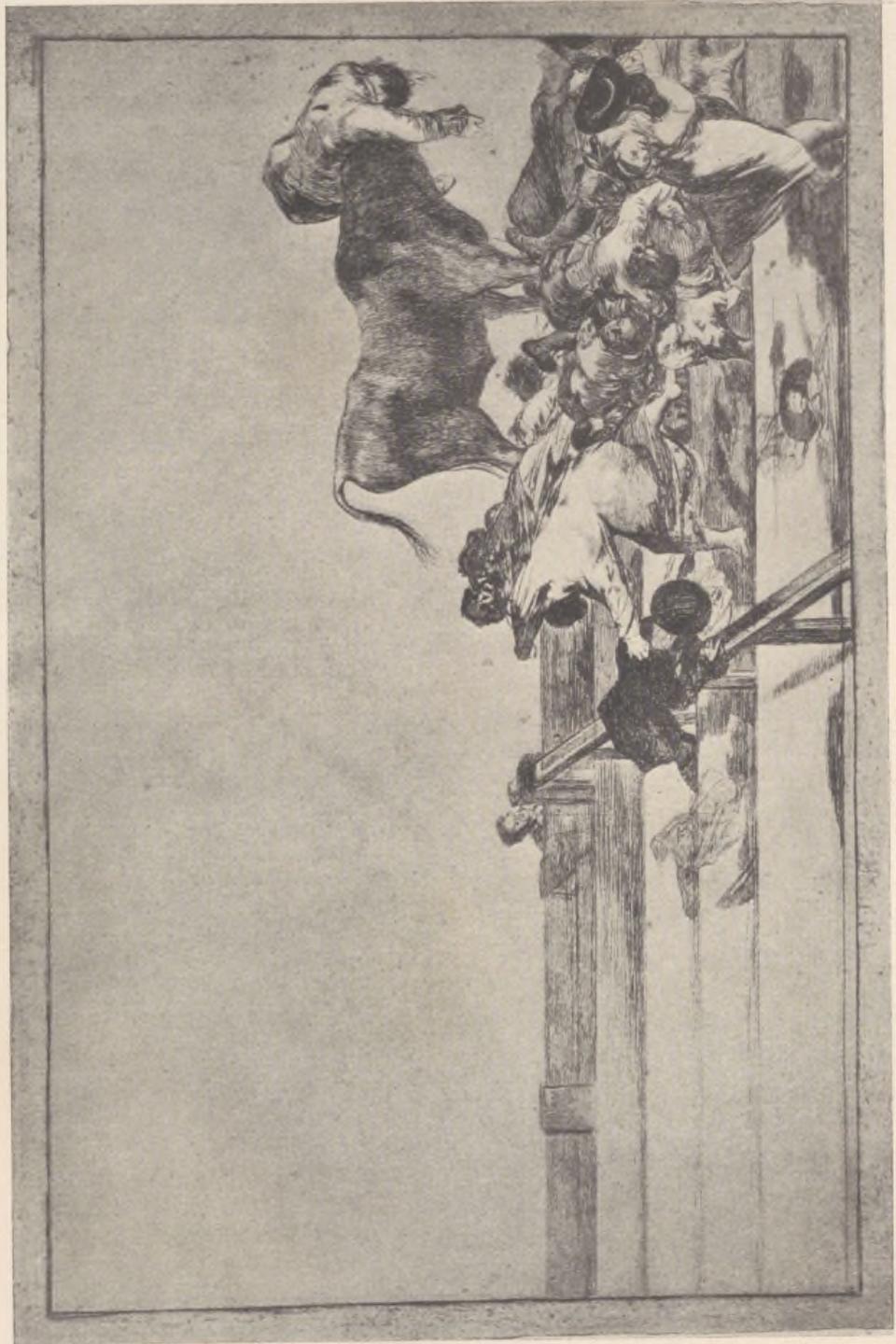
Tauromaquia n.º 7



Fig. 374

Carlos V en la plaza de Valladolid

Tauromaquia n.º 10



Tauromaquia n.º 21

La muerte del alcalde de Torrejón

Fig. 575



Fig. 376

Mariano Ceballos mata el toro desde su caballo

Tauromaquia n.º 25



Fig. 577

Temeridad de Martincho

Tauromaquia n.º 19

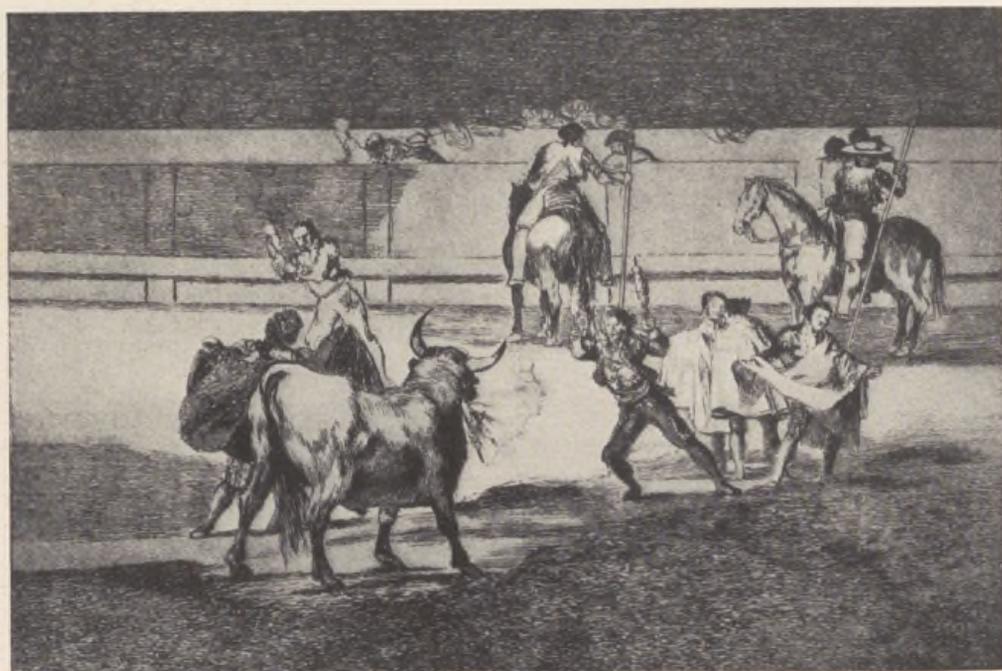


Fig. 578

Banderillas de fuego

Tauromaquia n.º 31



Fig. 379

Muerte de Pepe Illo

Tauromaquia n.º 55



Fig. 380

Pepe Illo haciendo el recorte al toro

Tauromaquia n.º 29



Fig. 381

D. Quijote (Dibujo)

C 709



Fig. 582 Bailarina con castañuelas C 282



Fig. 583 Dibujo de estudio para el cuadro del duque de Osuna C 691 a



Fig. 584

Disparates

n.º 1



Fig. 585

Disparates

n.º 4



Fig. 386

Disparates

n.º 7



Fig. 387

Disparates

n.º 8



Fig. 588

Disparates

n.º 2



Fig. 589

Disparates

n.º 10



Fig. 590

Disparates

n.º 11



Fig. 591

Disparates

n.º 12



Fig. 392

Disparates

n.º 15



Fig. 393

Disparates

n.º 14



Fig. 394

Disparates

n.º 15



Fig. 395

Disparates

n.º 16



Fig. 396

Disparates

n.º 17



Fig. 397

Disparates

n.º 20

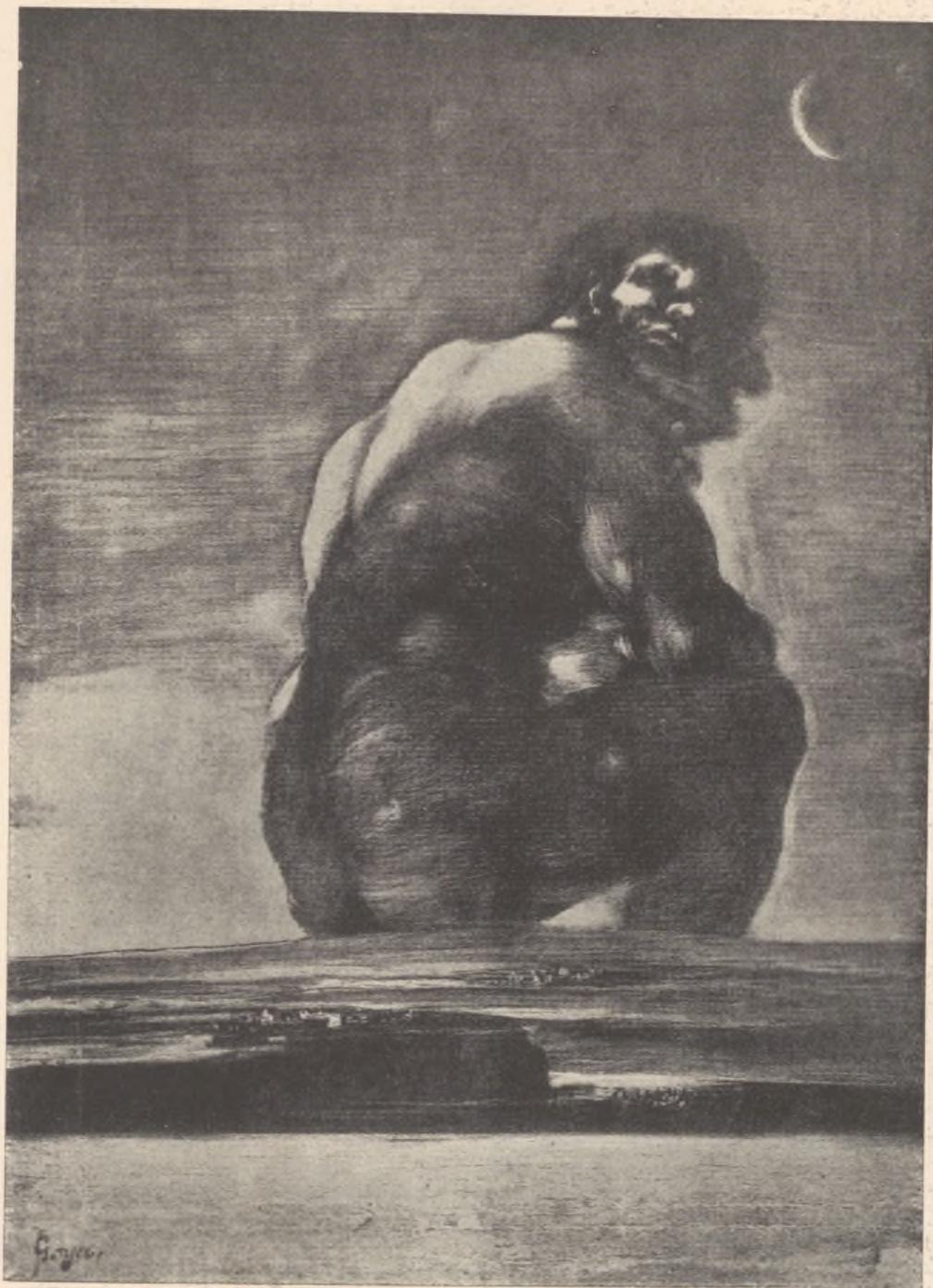


Fig. 598

El coloso (Aguafuerte)

C XVI



Fig. 599 Presidiario (Dibujo) C 499 a



Fig. 400 El preso (Aguafuerte) C VII

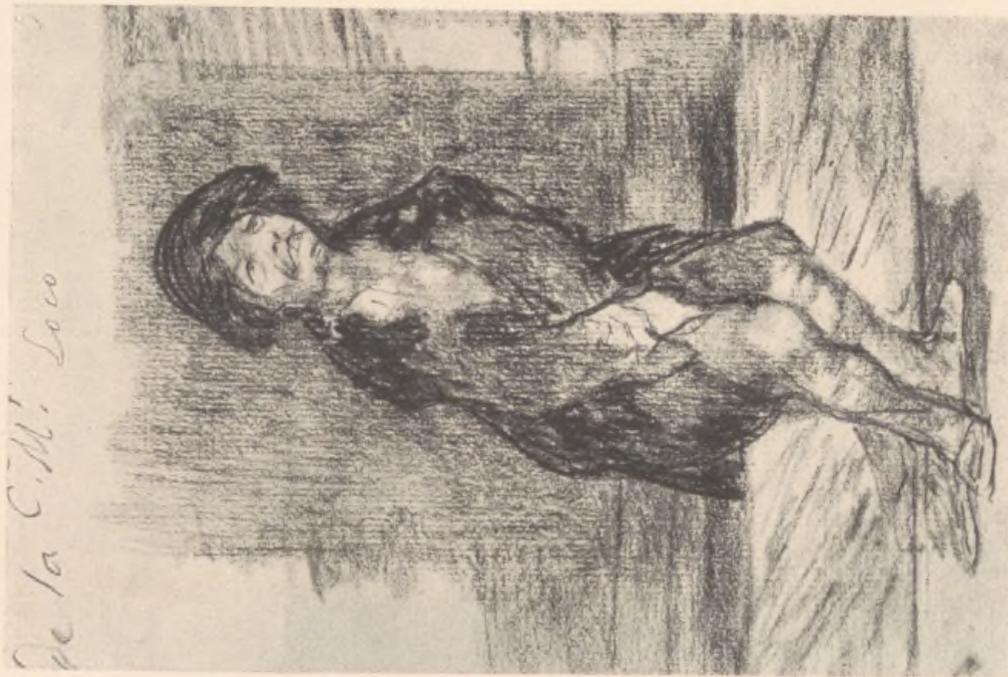


Fig. 401

Loco (Dibujo)

C 521



Fig. 402

Loco (Dibujo)

C 595



C. 403

Capricho (Dibujo)

Fig. 404



C. 364

Capricho (Dibujo)

Fig. 405



Fig. 405

Capricho (Dibujo)

C 493a



Fig. 406

Capricho (Dibujo)

C 493



Fig. 407

Capricho (Dibujo)

C 567



Fig. 408

Capricho (Dibujo)

C 501



C 381

Capricho (Dibujo)

Fig. 410



C 382

Capricho (Dibujo)

Fig. 409



Fig. 411

Sucesos campestres
(Dibujo)

C 506 a



Fig. 412

La guillotina
(Dibujo)

C 508



Fig. 414

Pronto romperá
(Dibujo)

C 495



Fig. 415

Capricho
(Dibujo)

C 515



C 405

Capricho (Dibujo)

Fig. 416



C 285

El glotón (Dibujo)

Fig. 415



Fig. 417

Procesión (Dibujo)

C 525



Fig. 418

Hombre y mujer (Dibujo)

C 254



Fig. 419 ¿Quién vencerá? (Dibujo) C 501



Fig. 420 El esqueleto viviente C 505



Fig. 421 Capricho (Dibujo litográfico)



Fig. 422 El sueño (?) (Litografía) C. XXVII



Fig. 425

El desafío (Litografía)

C XXII



Fig. 424

Lucha de un toro contra seis perros (Litografía)

C XXVIII

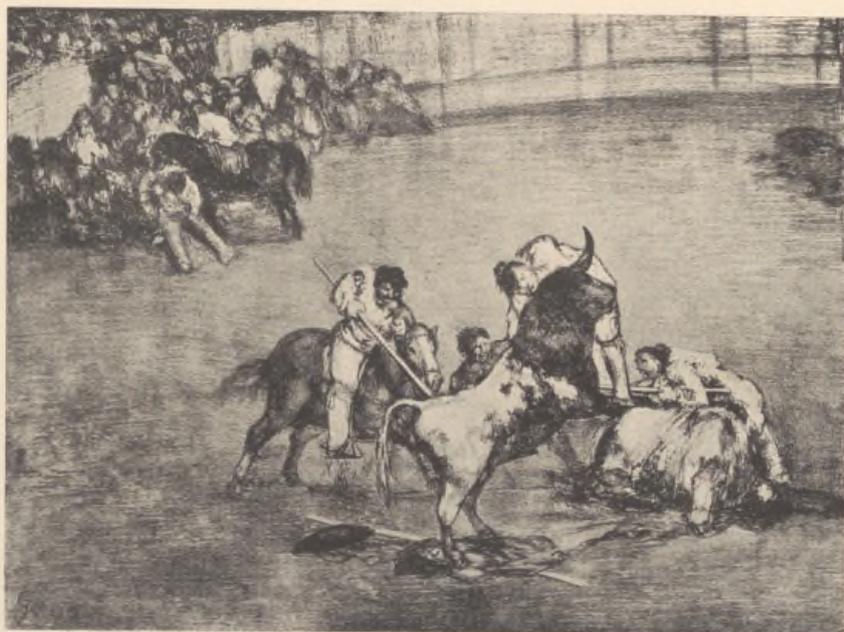


Fig. 425

El picador cogido (Litografía)

C XXXII b



Fig. 426

Diversión de España (Litografía)

C XXXII c



Fig. 427

El americano Ceballos cabalgando sobre un toro (Litografía)

C XXXII a



Fig. 428

Corrida de toros con plaza partida (Litografía)

C. XXXIII d



Fig. 429 El violador (Litografía) C XXIV



Fig. 430 Pareja de enamorados C XXIII



Fig. 45² El joven Gaulón (Litografía) C XXXIV



Fig. 45¹ El litógrafo Gaulón (Litografía) C XXXIII

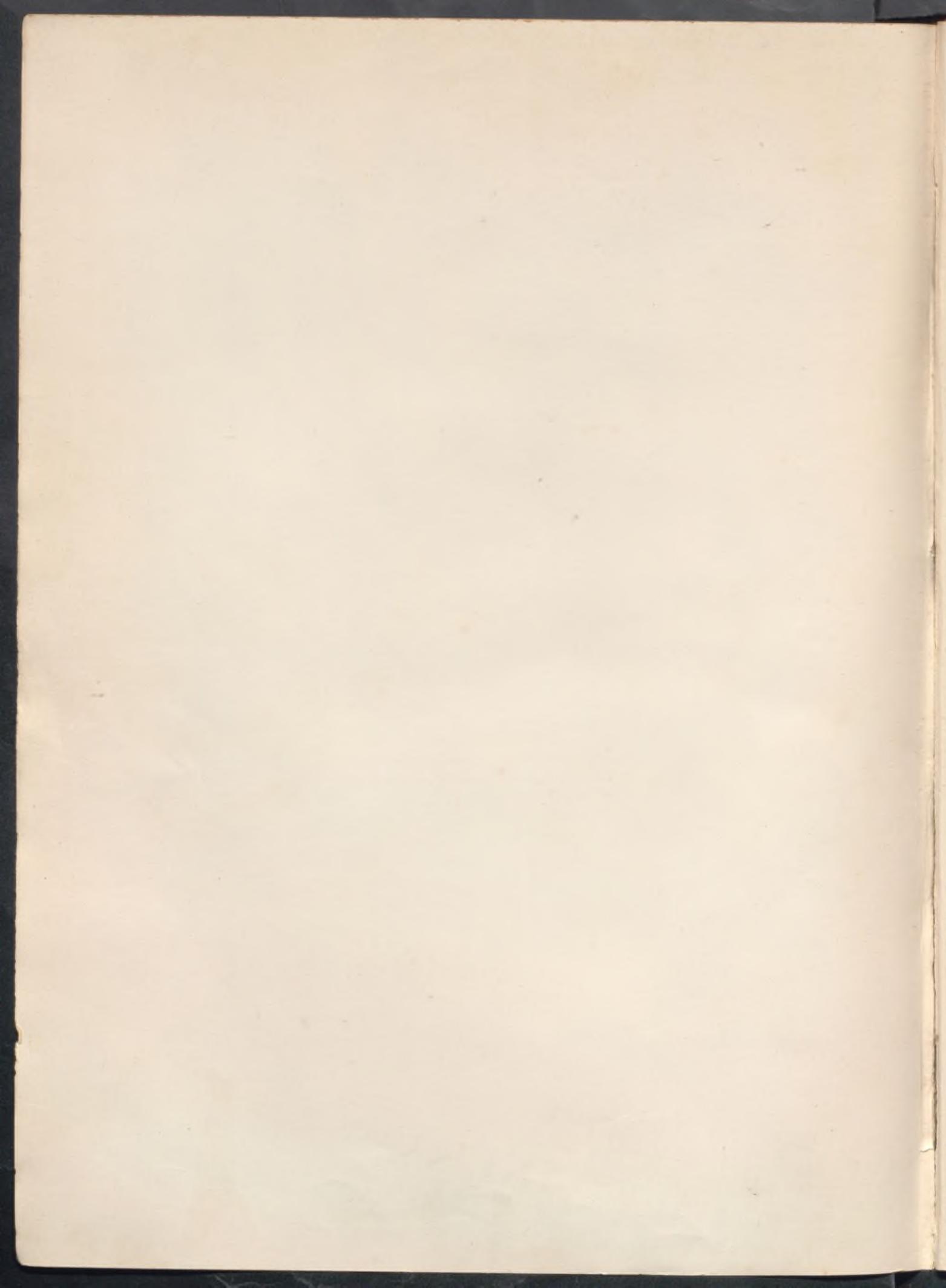
he dado gracias al Rey y
Príncipe y a los señores
Gefes, y a Bayona q. dice
q. el fue la causa q. Maella
me promusiera a mi y
a Maella por ser yo el
su parte prometido. y a Dios
q. ya he escrito
Fuyo y kerayo
T. de Julio / Juan de Goya
J. de Martin mis

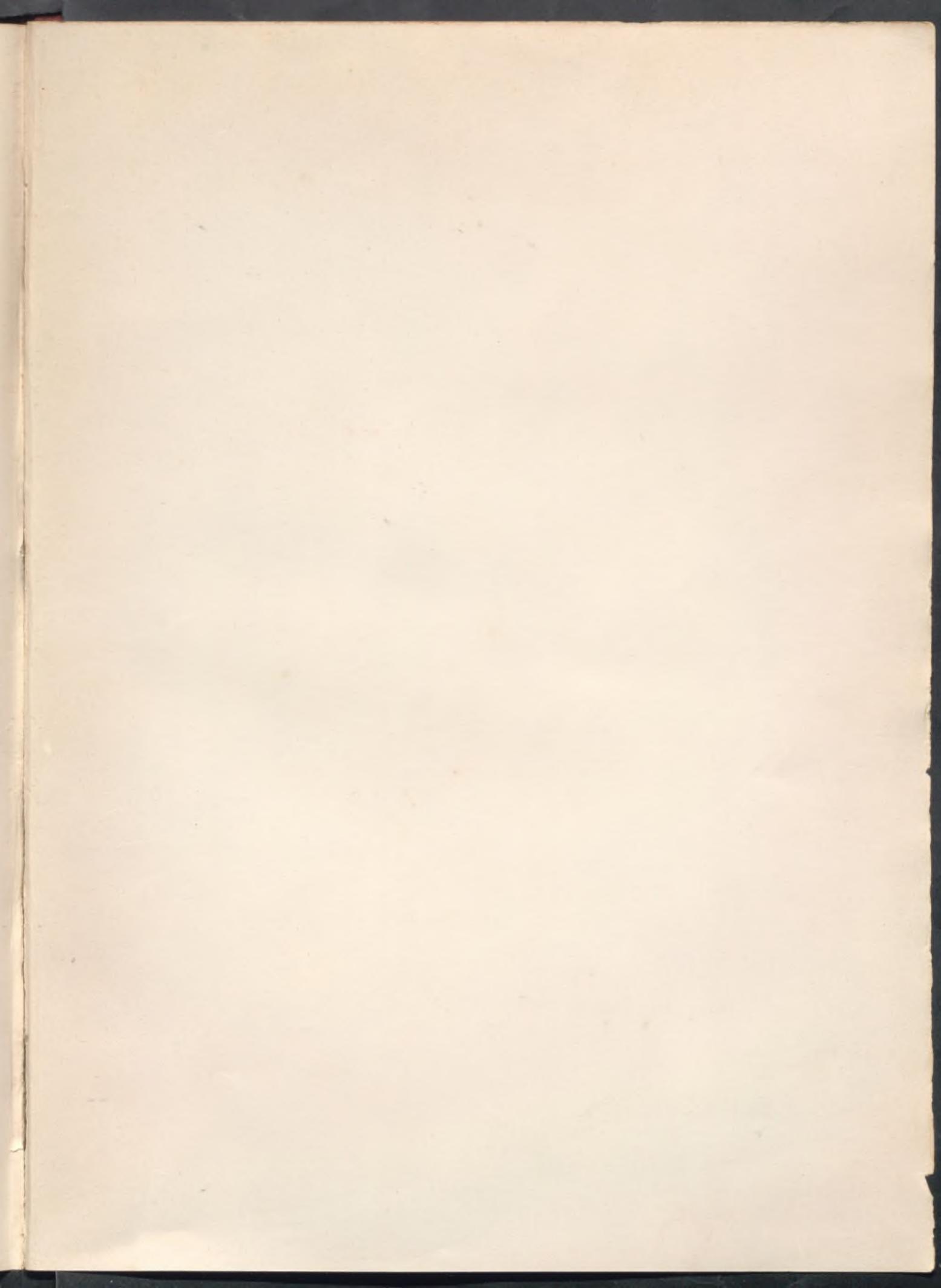
Fig. 433

Página de una carta de Goya a D. Martín Zapater

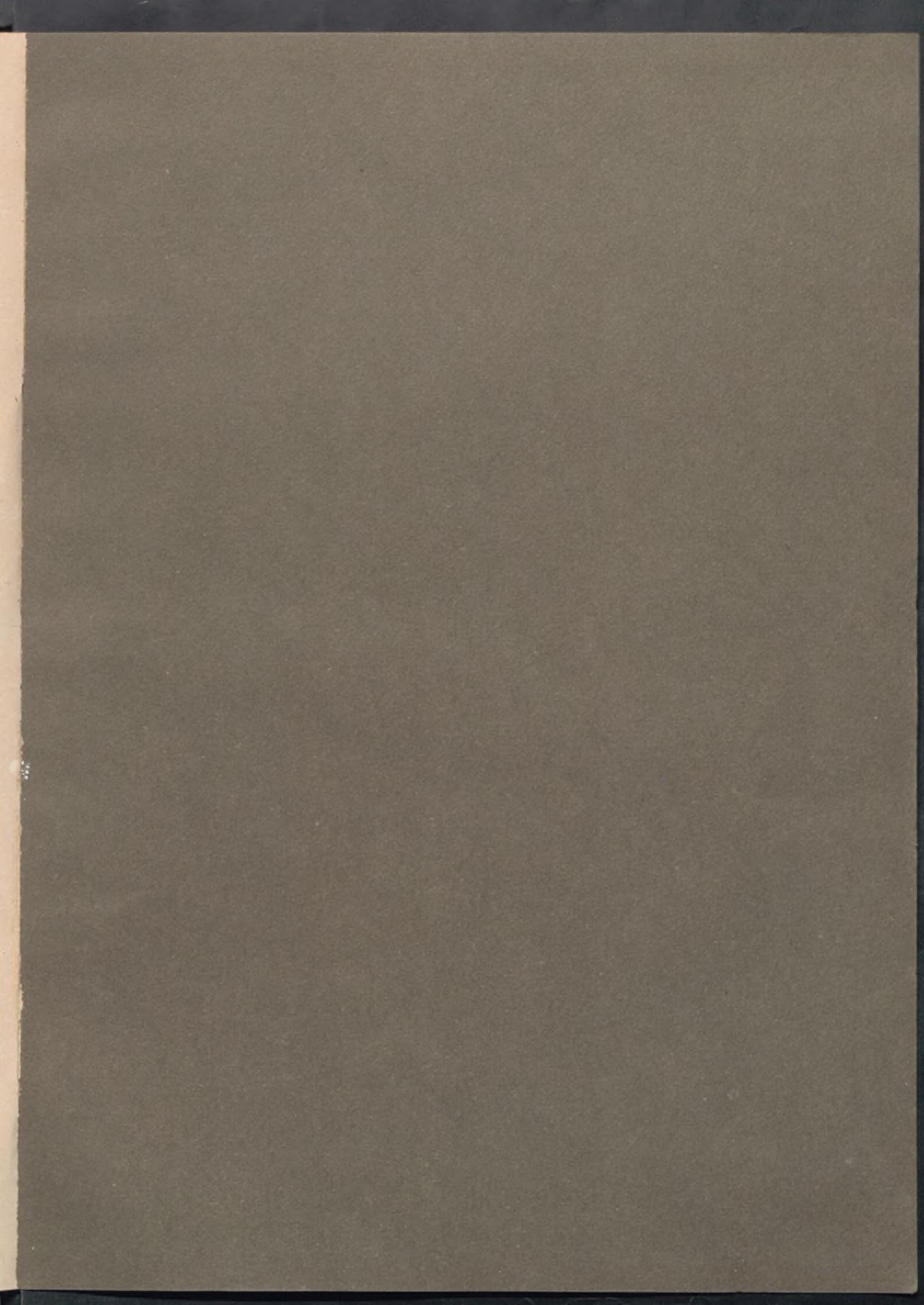


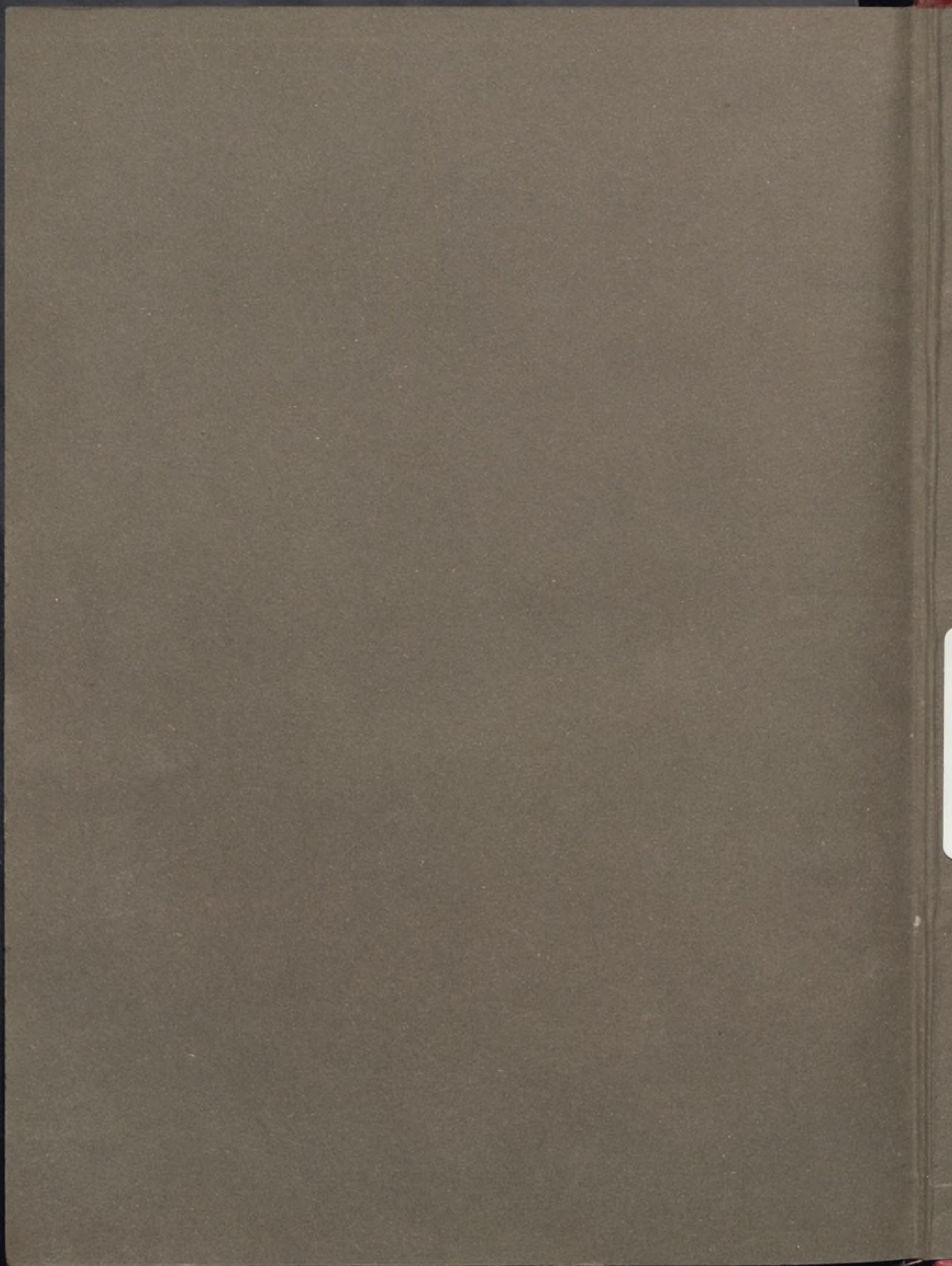
Fig. 454 Rosario Weiss: El anciano Goya
Dibujo. Madrid: Colección de D. José Lázaro





430





MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

Francisco de
Goya

Corr/17



1107688

