

GUÍA

Goya

y la pintura española del siglo XVIII



MUSEO DEL PRADO

ESPAÑOL

MUSEO DEL PRADO

24 0517

BIBLIOTECA

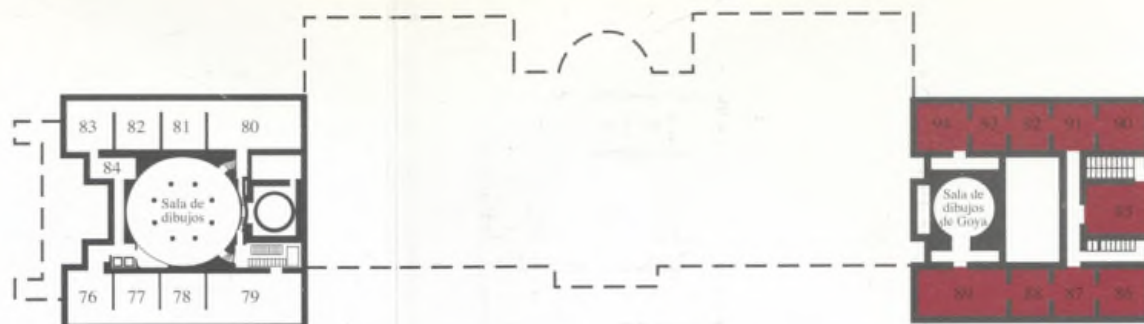
MUSEO DEL PRADO • Goya y la pintura española del siglo XVIII • GUÍA

11111

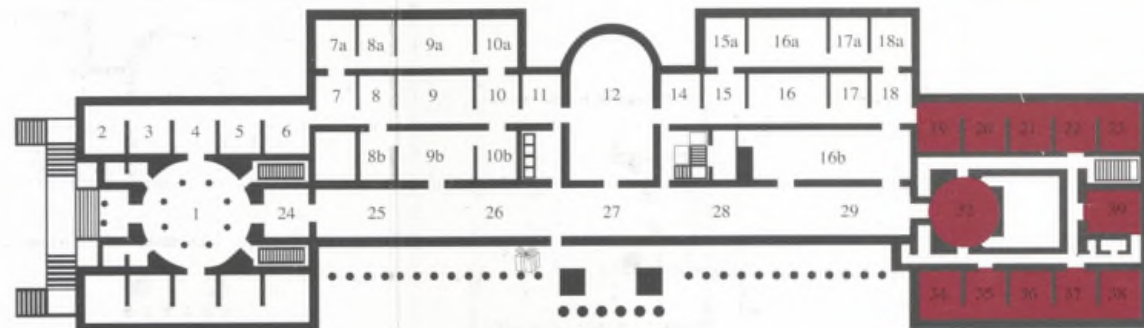
PLANO →

EDIFICIO VILLANUEVA

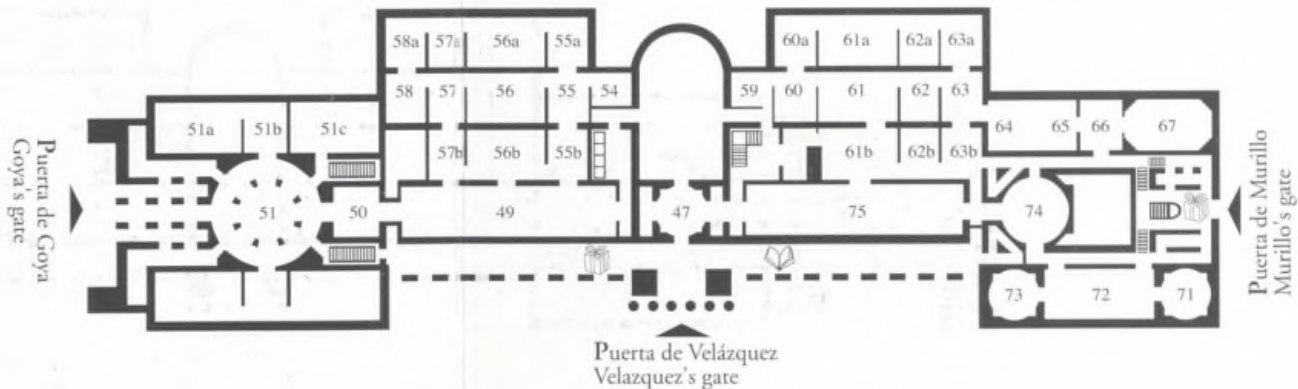
PLANTA SEGUNDA
SECOND FLOOR



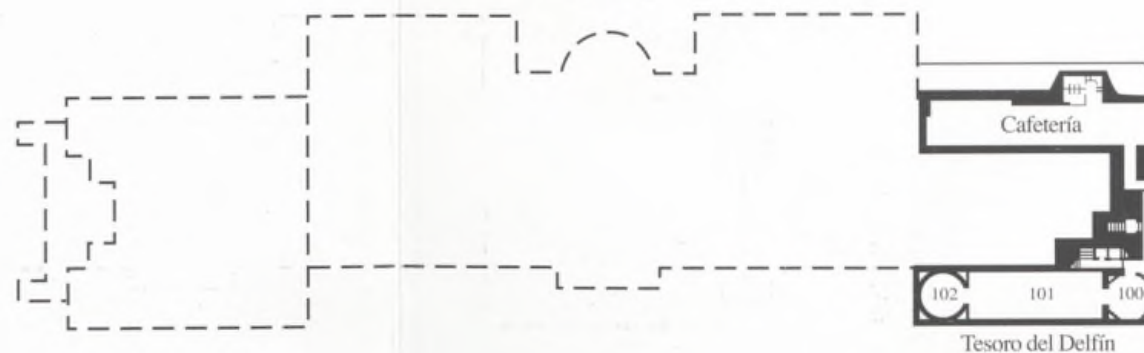
PLANTA PRIMERA
FIRST FLOOR



PLANTA BAJA
GROUND FLOOR



SÓTANO
BASEMENT



Sig.: 24/517
Sig. Supl.:
Tít.: Goya y la pintura es
TITN: 8111
Cód.: 1164922

Tienda



Librería



Salas de Goya y la Pintura Española del siglo XVIII



24.517

GUÍA

Goya

y la pintura española del siglo XVIII

winterthur

Con el patrocinio de Fundación Winterthur

MUSEO DEL PRADO

Ref 37458



Dirección científica

Manuela B. Mena Marqués

Coordinación

Anna Reuter

Textos:

Manuela B. Mena Marqués

Jefe de Departamento. Pintura Española del siglo XVIII y Goya

Anna Reuter

Becaria del Museo del Prado

Jesús María Alía Plana

Conservador del Museo Naval

Bodo Vischer

Kunsthistorisches Seminar, Universidad de Basilea

Xavier de Bray

Assistant Curator National Gallery, Londres

Miguel Ángel Elvira

Profesor titular de la Universidad Complutense de Madrid

María Isabel Gisbert

Ayudante de conservación Departamento de Artes Decorativas

El Museo Nacional del Prado es una de las pinacotecas más importantes del mundo y uno de los centros culturales por excelencia. Su prestigio no ha cesado de aumentar desde su creación, al incrementarse progresivamente los fondos y las colecciones de los mejores artistas de todos los tiempos ubicados en él.

La Fundación Winterthur es consciente de la importancia que el Museo del Prado tiene en nuestra sociedad y de la repercusión cultural, pero también humana y social, que se desprende de su existencia. Por ello, ha querido ligar sus pasos a los de la pinacoteca, y contribuir en la medida de sus posibilidades a potenciar una relación estrecha y duradera, que fructifique en beneficio de todos, de la cultura, del arte y de la sociedad en su conjunto.

La colaboración en la Guía de las Salas de Pintura española del siglo XVIII y Goya, que ahora se presenta, constituye un nuevo avance en esta relación de la Fundación Winterthur con el Museo del Prado. Esta Guía supera la concepción clásica de la palabra y se convierte en un verdadero manual de la historia y el arte, español y europeo, del siglo en el que el genial pintor aragonés deslumbró al mundo con su talento.

No será baladí recordar que el Museo del Prado posee la mayor colección de pinturas y dibujos de Francisco de Goya, así como estampas y otros documentos. Por eso, la nueva ubicación de sus obras dentro del Museo que se ha llevado a cabo —con una mayor unificación y racionalidad—, y que se recoge en la Guía, permitirá contemplar la obra en todo su contexto y en un marco acorde con su verdadera importancia.

La ya intensa colaboración establecida con el Museo del Prado, y que continuará intensificándose en un marco duradero, responde a la concepción que tiene Winterthur del mecenazgo como una auténtica responsabilidad social de la empresa, que debe contribuir al desarrollo cultural y humano de la sociedad en la que opera.

Jaime de Marichalar y Sáenz de Tejada, Duque de Lugo
Presidente de la Fundación Winterthur



PRESENTACIÓN	7
Fernando Checa Cremades	
<i>℘</i> - ENSAYOS - <i>℘</i>	11
Goya y la pintura española del siglo XVIII en el Museo del Prado	13
El siglo de las luces y el bodegón español	31
Los cartones para tapices y la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara de Madrid en la corte de los Borbones	49
La pintura religiosa en España en la segunda mitad del siglo XVIII	57
La escultura en las salas de pintura española del siglo XVIII	67
Las artes decorativas en las salas de pintura española del siglo XVIII	75
<i>℘</i> - CRONOLOGÍA - <i>℘</i>	81
<i>℘</i> - PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII - <i>℘</i>	
Sala 19 Bodegones y Frutereros de Luis Egidio Meléndez	99
Sala 20 Los Bayeu y José del Castillo	105
Sala 21 Mariano Salvador Maella	115
Sala 22 Otros artistas del último tercio del siglo XVIII. Retratos y composiciones	125
Sala 23 Luis Paret y Alcázar	133
<i>℘</i> - GOYA. CARTONES PARA TAPICES - <i>℘</i>	
Sala 85 Cartones para tapices del comedor de los Príncipes de Asturias en El Escorial (1776-1778)	143
Sala 90 Cartones para tapices del comedor de los Príncipes de Asturias en El Escorial (1775)	149
Sala 91 Cartones para tapices del antedormitorio de los Príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo (1778-1780)	153
Sala 92 Cartones para tapices del dormitorio de los Príncipes de Asturias en El Pardo (1778-1779)	159
Sala 93 Cartones para el dormitorio de las Infantas en El Pardo (1788-1789)	165

Sala 93	Cartones para el despacho de Carlos IV en El Escorial (1791-1792)	171
Sala 94	Cartones para el comedor del Príncipe de Asturias en El Pardo (1786-1788)	179
§- PINTURA RELIGIOSA - §		
Sala 86	189
§- RETRATOS - §		
Sala 87	Retrato de la condesa de Chinchón	199
Sala 88	La familia de los duques de Osuna, otros retratos y "cuadros de gabinete"	207
Sala 89	Las Majas, Jovellanos, la marquesa de Santa Cruz y otros retratos	219
§- LA FAMILIA DE CARLOS IV Y SUS ESTUDIOS PREPARATORIOS - §		
Sala 32	235
§- EL 2 Y EL 3 DE MAYO DE 1808 EN MADRID - §		
Sala 39	245
§- ALEGORÍAS DE LA INDUSTRIA, EL COMERCIO Y LA AGRICULTURA - §		
Sala 34	259
§- BODEGONES, RETRATOS TARDÍOS Y EL EXILIO EN BURDEOS - §		
Sala 35	265
§- PINTURAS MURALES DE LA QUINTA DEL SORDO (PINTURAS NEGRAS) - §		
Salas 36-38	275
OBRAS EXPUESTAS	285
BIBLIOGRAFÍA	319
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	325

PRESENTACIÓN

Varias salas, acondicionadas y decoradas recientemente en dos plantas del edificio del Museo del Prado, presentan la nueva instalación de las colecciones de pintura española del siglo XVIII, que incluyen también la obra de Francisco de Goya. Constituye la obra del genial maestro aragonés uno de los conjuntos más ricos y singulares entre las colecciones del Prado y, desde luego, el más importante del artista en museo alguno. La entrada a las colecciones en su disposición actual, se debería de hacer por las salas dedicadas a la pintura española del siglo XVIII, que enlazan, sin solución de continuidad, con las de la pintura española del Siglo de Oro. El Museo del Prado conserva obras importantes de los pintores de corte del siglo XVIII, sobre todo de los que vivieron y trabajaron en la segunda mitad del siglo. Desde hace años, pinturas de Francisco Bayeu, cuñado de Goya, de su hermano Ramón Bayeu, de José del Castillo y de Zacarías González Velázquez se encuentran depositadas en otras instituciones, como el Museo Municipal de Madrid, o en alguna de las más importantes embajadas españolas, como la de Londres o París. En las salas del Prado, sin embargo, se exponen los bocetos preparatorios de esos mismos cartones, obras de pequeño formato, deliciosas y exquisitas, que abarcan y transmiten el espíritu del siglo XVIII español.

Quizá las obras más populares, o mejor conocidas, de las colecciones del Prado en la pintura española del siglo XVIII, sean las de Luis Meléndez, con la numerosa colección de sus bodegones. También las de Luis Paret y Alcázar que, en la actualidad, con las obras procedentes de la colección real y con las antiguas y nuevas adquisiciones, forman ya un conjunto que permite estudiar la obra y la figura de uno de los más importantes pintores del siglo XVIII español, tantas veces confrontado con Goya.

De las salas de pintura española del siglo XVIII se accede por la escalera monumental a la segunda planta, reservada durante casi quince años a la Dirección del Museo y a la Biblioteca. La novedad reside fundamentalmente en la nueva instalación de los cartones para tapices de Goya. En ámbitos separados, reconstruidos y decorados con motivo de esta nueva distribución de las

colecciones, se pueden ver ahora, perfectamente situados en su contexto, los conjuntos preparados por el artista para los cartones destinados a las decoraciones de El Escorial y del palacio de El Pardo. En la crujía paralela de esa misma planta se ordenan, ganados ya definitivamente los espacios para la exposición de obras de arte, los retratos de Goya y sus composiciones más notables, como las *Majas* o el *Vuelo de brujas* y la recientemente adquirida *Condesa de Chinchón*.

La visita a las colecciones de Goya continúa de nuevo en la planta primera, donde se exhiben obras maestras de la madurez del pintor. La sala dedicada a *La Familia de Carlos IV* y sus bocetos preparatorios o la de los grandes lienzos del *2 y 3 de mayo de 1808* son las que tradicionalmente albergaron estas pinturas, pero renovadas para la ocasión. Las *Pinturas Negras* ocupan la crujía hacia el paseo del Prado, unidas a los retratos y composiciones de los años de Burdeos. En esa zona esperamos en un futuro próximo concluir la estructura de las salas y su decoración de acuerdo a los ámbitos que ocuparon las obras en la Quinta del Sordo.

La Guía que ahora se presenta ha reunido todo el conjunto de las obras expuestas. Los autores han querido que suponga, además, una aportación a la historia y al conocimiento de las colecciones, pero sin olvidar el panorama de las artes visuales de todo el siglo XVIII, así como los rasgos más sobresalientes de su cultura y de su historia. Se convierte así esta publicación en un manual, en el sentido más noble del término, para quien desee adentrarse en las propias salas del Museo y, a la vez, en la historia de ese período, uno de los más fértiles, cultos e innovadores de la Edad Moderna. Es una obra destinada al público general, interesado en las materias de carácter culturalmente amplio, pero el lenguaje sencillo que, voluntariamente, han empleado todos los autores la hace accesible también a los menos preparados en las artes visuales. Por otra parte, son muchas las novedades con respecto a las obras estudiadas que se exponen por primera vez aquí, saltándonos las rígidas barreras habituales de una historia del arte para especialistas y otra de carácter divulgativo, pues desde el Museo del Prado, nuestra idea fundamental es trabajar para todos con un alto nivel de calidad.

Manuela B. Mena Marqués, que dirige el Departamento de Pintura española del siglo XVIII y Goya, me pidió que una serie de jóvenes historiadores del arte que, en la actualidad, dedican sus investigaciones al siglo XVIII español, escribieran sobre las materias que les interesan más especialmente. Así, Anna Reuter, becaria del Museo del Prado en el año 1999 y en el 2000, que prepara su Tesis Doctoral sobre Goya, ha escrito muchos de los textos referidos a las obras expuestas; ha dedicado asi-

mismo uno de los capítulos introductorios a la menos valorada de las vertientes de la pintura dieciochesca, la de los cartones preparatorios para tapices, que fueron, sin embargo, de gran importancia en su momento y de la que los futuros estudios se encargarán, sin duda, de demostrar su valor y originalidad. El Dr. Jesús María Alía Plana, especialista en uniformes militares del siglo XVIII español, pero vasto y erudito conocedor de todo ese período, ha colaborado con su saber en aclarar el sentido de algunas de las más importantes obras del Museo del Prado. El Dr. Bodo Vischer, especialista en el bodegón español del siglo XVIII, que ha trabajado en la Kunstsammlung de Basilea y estudia en la actualidad el bodegón español desde sus comienzos, ha escrito un revelador texto; en él ha sabido fundir la historia y las ideas del siglo XVIII español con la expresión más característica de la naturaleza muerta de ese período y de su paso al romanticismo. El Dr. Xavier de Bray, que estudia la pintura religiosa española en el siglo XVIII, ha colaborado con un texto aclarador de las obras religiosas de ese período que guarda el Prado, pero también de los encargos más importantes realizados por patrocinio real. En esta Guía se ha incluido, por primera vez un texto sobre las esculturas que se exhiben en las salas del siglo XVIII español, a cargo del profesor Miguel Ángel Elvira, que durante dos años ha sido el Jefe de Departamento de Escultura y Artes Decorativas del Prado y, por tanto, buen conocedor de sus colecciones. Asimismo, María Isabel Gisbert, estudia las mesas de Piedras Duras y otros objetos de Artes Decorativas, expuestos en las salas, de los que es difícil encontrar información clara y precisa en otras publicaciones. El Dr. José Luis Díez, Jefe de Departamento de Pintura y Escultura del siglo XIX, ha elaborado las noticias de artistas de su especialidad.

Por último, la estructura de la Guía, con la rigurosa y exhaustiva cronología, que sitúa a los artistas en su contexto político y cultural, la bibliografía básica, el sucinto catálogo ilustrado de todas las obras expuestas, será un instrumento esencial de trabajo para quienes se interesan en el Museo del Prado y en particular en el siglo XVIII español. A todos los autores y, especialmente, a Manuela Mena, que ha dirigido la publicación, vaya nuestro agradecimiento por el esfuerzo y el resultado obtenido.

La Fundación Winterthur, que preside don Jaime de Marichalar, duque de Lugo, ha financiado la publicación de la Guía con su generosidad habitual hacia el Museo del Prado.

Fernando Checa
Director



E N S A Y O S

Goya y la pintura española del siglo XVIII en el Museo del Prado

El Siglo de las Luces y el bodegón español

Los cartones para tapices y la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara de Madrid en la corte de los Borbones

La pintura religiosa en España en la segunda mitad del siglo XVIII

La escultura en las salas de pintura española del siglo XVIII

Las artes decorativas en las salas de pintura española del siglo XVIII



GOYA Y LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII EN EL MUSEO DEL PRADO

GOYA

El Museo del Prado posee el conjunto más rico y variado de obras de Francisco de Goya. Cerca de ciento cincuenta pinturas y quinientos dibujos del artista, así como algunas de sus series de aguafuertes y pruebas de estado y la mayor parte de las cartas a su amigo Martín Zapater, forman en realidad un "museo dentro del Museo". El Prado permite el estudio, con profundidad, de la obra de este genial pintor, cuya vida transcurrió en un período crucial de la historia europea y española como fueron los años finales del XVIII y las primeras décadas del XIX. Retratos, composiciones de muy diverso género, pinturas murales, soportes varios, desde el lienzo y las tablas, al cobre o la hojalata, unidos a sus técnicas fundamentales, como el óleo omnipresente o el temple forman un panorama esencial para el conocimiento de su arte. Del estudio de las obras surge el conocimiento de su técnica, siempre precisa y brillante, de pintor excelente y virtuoso, conocedor de sus pigmentos y pinceles, de sus soportes y preparaciones, siempre adecuados y perfectos. Su pintura presenta a un tiempo la fuerza de la modernidad y la delicadeza del siglo XVIII.

Sin el Museo del Prado, como eje natural y vertebrador de las obras del pintor en Madrid, en otras colecciones públicas y privadas y en sus iglesias, la figura de Goya no podría ser entendida y conocida del mismo modo. La unión dentro de un mismo ámbito de todas estas obras, así como su dialogo permanente con lo que se conserva fuera de sus muros, permiten



Autorretrato, *hacia*
1796
Francisco de Goya.
Cat. nº 1995/43

estudiar, comparar, analizar y juzgar con bases seguras su modo de pintar, su estilo, sus cambios en el tiempo y, sobre todo, su expresión individual y única.

Es también de interés el ver las obras de Goya, en el Museo del Prado, en el contexto de la pintura española de su tiempo. Aquí es posible ver a Goya junto a las pinturas de los artistas que fueron sus colegas en el servicio al rey, de sus compañeros en la Academia de San Fernando o de los que trabajaron, como él, para la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara y que en muchos casos fueron sus competidores más acerbos y sus enemigos declarados. No es menos interesante entender a través de la visita general al Museo que Goya, surgió de la tradición española y que, como él mismo decía, su

maestro fue Velázquez. La técnica rápida, vibrante, enérgica y esencial del gran maestro del siglo XVII se transmite en el XVIII a Goya, pero también su sentido del espacio, su interés por el hombre y su psicología, o su paleta reducida, de tonalidades casi monocromas. Goya, cuando se decidió en el decenio de 1780, dar a conocer a través de la estampa las obras maestras de las colecciones reales, eligió precisamente para sus aguafuertes composiciones de Velázquez, que interpretó con singular libertad, fundiendo con la pintura de aquél su propio genio moderno y su visión personal de la realidad. Pero no es Velázquez el único artista del pasado a quien Goya estudió. La riqueza de las colecciones reales fue, sin duda, fuente inagotable de estudio para un artista genial como el aragonés. Admiró de igual modo a los maestros italianos del siglo XVI, como Tiziano o Veronés, o más tardíos, como Lanfranco, cuyos fondos de muchedumbres anónimas fueron evidentemente un precedente

inmediato y directo de ese sentido del pueblo anónimo y de la masa en movimiento que aparece como definitorio de las obras del pintor español.

De igual forma, es visita obligada para el buen conocimiento de Goya la de las salas del Museo del Prado que albergan ahora la pintura de los artistas extranjeros, italianos y franceses, que trabajaron para la corona española en el siglo XVIII. Sin la presencia directa en España de pintores como Michel-Ange Houasse o Van Loo, de Corrado Giaquinto y los Tiepolo, de Batoni, cuyos retratos pudo conocer durante su estancia romana en 1771, o el gran neoclásico alemán Anton Raphael Mengs, no sería posible entender la expresión artística elegida y continuada hasta el final de sus días por el pintor aragonés. La inspiración en el mundo de su alrededor, de la vida cotidiana de Houasse y su agudeza en la captación de las figuras en movimiento fueron elementos aprovechados por Goya desde sus primeros años. Asimismo supo unir a su pintura la luz y la elegancia de los modelos de los Tiepolo, sin hablar de sus series de estampas al aguafuerte, tanto como el rigor en las composiciones y la perfección en el retrato de Mengs.

En la visita a las colecciones de pintura del siglo XVIII y Goya, cuando se tienen los cuadros ante nuestros ojos, se pone de relieve, sin embargo, lo que en las reproducciones inevitablemente igualadoras de los libros puede pasar inadvertido: la gran diferencia entre la pintura de los artistas del siglo XVIII español y Goya. Ante la realidad de los cuadros, el panorama cambia. Goya fue un artista único y genial, a la altura de los grandes creadores de todos los tiempos. Sus coetáneos españoles fueron pintores dignos, en algún caso incluso brillantes y de interés, pero fueron figuras irremediabilmente secundarias en la historia de la pintura occidental. Todos pintaron escenas de la vida cotidiana para los tapices del rey; todos hicieron retratos de buena calidad; todos fueron representativos de su tiempo, pero sólo Goya tuvo, y tiene aún en nuestros días, la intensidad creativa de los grandes maestros; la calidad de las pinceladas y de la materia capaces de atraer el ojo hacia sus pinturas; la compleja relación con el mundo de los seres de inteligencia superior, cuya visión de la vida y cuyos mensajes sobre el ser humano, intemporales, fueron válidos tanto para quienes vivieron en sus propios días como para las generaciones futuras. La *Familia de Carlos IV*, cumplió en 1800 el papel de exaltación de la monarquía que se pretendía en aquellos tiempos revolucionarios, difíciles para los monarcas europeos. Ese mismo lienzo, sin embargo, en la actualidad es fuente inagotable de conocimiento de nuestra historia, de meditación ante el poder y la riqueza, de enseñanza de caracteres, o de simple placer de nuestra vista, prendida de los efectos de la materia pictórica que consiguió Goya.

La gallina ciega,
1788-89
Francisco de Goya
Cat. nº 804



CARTONES PARA TAPICES

A Federico de Madrazo, Director del Museo del Prado durante dos fructíferos y largos períodos directivos en el siglo XIX, se debió, entre otras adquisiciones de obras de Goya, como los dibujos o algunos retratos, la incorporación a las colecciones del Prado del rico, y único, conjunto de los cartones de tapices del pintor. Expuestos ahora, según el orden cronológico en el que fueron pintados, así como en la disposición de las salas del palacio de El Pardo para las que se destinaron los tapices, se pone de relieve magníficamente su variedad. Destaca la riqueza de invenciones compositivas de Goya y la alegría vital que se desprende de todos ellos, así como el sentido del humor, a veces picante, a veces ácido y mordaz del artista. Su visión personal, siempre teñida de cariño, y a veces de compasión, hacia la infancia resalta en las escenas de niños. Su representación de lo femenino, de la mujer, a la que conoce bien y admira en su belleza y gracia, es de las más notables de toda la pintura universal: sabe descubrir en ella sus defectos más íntimos, su

poder sobre el hombre, su vanidad y, en ocasiones, su maldad. Los hombres son atrevidos y valientes, bravucones, alegres, bebedores y vividores, persiguen a las damas y a las sirvientas, pero en ellos descubre Goya también la vanidad superficial, la arrogancia y la estupidez. Las escenas pensadas y planteadas por Goya, toman su inspiración de muchas y variadas fuentes. Entre ellas, de su observación personal y aguda de hombres y mujeres de su tiempo, convirtiendo así a estas composiciones en precedentes directos de sus obras más tardías, ya independientes, de sus cuadros de gabinete e incluso de la serie de aguafuertes más importante de su vida artística: los *Caprichos*.

Poco valorados, considerados como obras de un tipismo costumbrista, sucios en su mayor parte y ocultos bajo barnices amarilleados, los cartones de tapices esperan su estudio de conjunto. A la luz de las novedades que resulten de su limpieza se deberán de plantear nuevamente las ideas que hasta ahora se han vertido sobre ellos. Se conocerán indudablemente, después del levantamiento de barnices oxidados y de repintes, las intenciones del pintor, y los análisis técnicos y radiográficos y las investigaciones histórico-artísticas ya comenzadas, deberán reunirse en un nuevo estudio monográfico sobre estas primeras composiciones del artista.

ADQUISICIONES DEL MUSEO DEL PRADO DE OBRAS DE GOYA

A la apertura de sus salas, en 1819, el Museo del Prado exhibía sólo cuatro obras de Goya, la *Familia de Carlos IV*, los retratos ecuestres de los monarcas y el *Garrochista*, en realidad boceto para un retrato ecuestre de Manuel Godoy. Desde entonces, fue prioridad de todos sus directores acrecentar y enriquecer la pintura de Goya en el Museo, con una voluntad consciente de situar su figura en el Prado a la altura de las de otros artistas del pasado, como homenaje al más grande de los pintores modernos. En fecha temprana comenzaron los ingresos, bien por incorporación de las obras aún en las colecciones reales o por compra directa de pinturas de colecciones privadas, así como por donaciones de particulares, que en el caso de Goya fueron numerosas. Retratos y otras composiciones, los ya citados cartones para tapices, se fueron incorporando poco a poco, pero sin interrupción, a las colecciones del Museo hasta nuestros días.

Obras que parecen consubstanciales a la historia e imagen del Museo, como las *Majas*, el *Retrato de Jovellanos* o el *Vuelo de brujas*, son en realidad de ingreso relativamente reciente en el

Museo: El *Vuelo de brujas*, en 1997, el *Retrato de Jovellanos*, en 1974, las *Majas* en 1901. Para la adquisición de algunas de las obras, ahora más reveladoras y significativas del arte de Goya, el Museo tuvo que luchar contra la ilegalidad de exportaciones clandestinas. Ése fue el caso del *Retrato de la marquesa de Santa Cruz*, adquirido tras largo proceso judicial en 1984, y lo que fue más difícil, luchar contra la ignorancia generalizada, que la veía como una obra ajena al estilo más vulgarmente aceptado como "goyesco". Conviene mencionar también la reciente adquisición del *Retrato de la condesa de Chinchón*, obra maestra del pintor, que ha figurado desde antiguo entre las pinturas más deseadas por el Museo para el auténtico enriquecimiento de sus colecciones.

La variedad de las adquisiciones, en cuanto a su procedencia o al tiempo histórico de su ingreso en el Museo, ha determinado que en alguna ocasión legados, donaciones o compras de obras atribuidas a Goya a la luz de un conocimiento parcial del pintor, hayan tenido que ser descartadas ya como de su mano. Es ésta una labor de criba de todos los museos, obligación primordial de este tipo de instituciones que, como el lema de la Real Academia Española, "limpia, pule y da esplendor", han de hacer también lo mismo con las obras de arte bajo su custodia. Ese trabajo de criba se deriva del estudio continuado de las obras de un artista, en este caso de Goya, y del mejor conocimiento de su pintura que proporciona el contacto continuo con obras de su mano y con otras que no lo son. La investigación, las restauraciones, los análisis de tipo científico y la comparación con otras obras, a través de exposiciones temporales, son el método seguido para descartar atribuciones erróneas mantenidas por la tradición y el desconocimiento de la verdadera técnica y modo de pintar del artista. En el Museo, esa criba ha comenzado hace unos años, y no se exponen ya bajo el nombre del pintor obras que en realidad no son suyas. Tal vez el visitante asiduo pueda echar de menos pequeños cuadros como la *Corrida de toros*, *La degollación* y *La hoguera* o *El exorcismo*, ya que ha quedado sobradamente demostrado por los estudios realizados en el Museo del Prado que son imitaciones, unas más modernas que otras, del estilo y la técnica de Goya, pero no de su mano. Lo mismo sucede con *el Retrato de van der Gotten*, pintura de escasa calidad, que tal vez pudo ser copia de un original perdido, pero que en el ejemplar que guarda el Prado es objetiva y fácilmente detectable su escasa calidad pictórica. Otras obras son claramente de mano de ayudantes, como Esteve; entre ellas algunos de los retratos reales, repeticiones de taller que Goya se vió obligado a suministrar para cumplir con los numerosos encargos de instituciones y particulares que necesitaban la imagen de los monarcas. En el futuro y a la luz de nuevas investigaciones sobre Goya se irán perfilando y precisando, desde luego, otras atribuciones erróneas.



Doña María Antonia
Gonzaga, marquesa
de Villafranca, 1795
Francisco de Goya.
Cat. n° 2447

RETRATOS

Entre las obras de Goya en el Prado destacan sin duda los retratos.

Adquisiciones, legados y donaciones han hecho posible que el Museo tenga uno de los más ricos conjuntos del artista en este género pictórico fundamental. Desde retratos de sus primeros pasos en este difícil género, como el de perfil de María Teresa Vallabriga, de 1775, hasta el de Muguiro, realizado en Burdeos en mayo de 1827, pocos meses antes de la muerte del pintor. Entre esas dos lejanas fechas, se inscriben obras capitales, como el *Retrato de los duques de Osuna*, el de la *Marquesa de*

Villafranca o el de su hijo, el marqués de Villafranca, pareja del de su esposa Cayetana, que guarda la colección de la duquesa de Alba en el palacio de Liria. Destacan, sin duda, entre estas obras el ya mencionado *Retrato de Jovellanos* o el de la *Marquesa de Santa Cruz*, así como el de su hermana, la *Duquesa de Abrantes*, adquisición reciente, que ilustra el último retrato que Goya hizo por encargo de la duquesa de Osuna, una de las primeras mecenas del artista. Entre las obras maestras del artista se cuenta el de la *Condesa de Chinchón*, de reciente adquisición, que es, sin duda, retrato a la vez íntimo y oficial de una de las figuras más dramáticas de la historia española de fines del siglo XVIII. En otro nivel, más ampuloso y monumental, se cuentan los retratos ecuestres de los monarcas, de Carlos IV y María Luisa, o el del defensor de Zaragoza contra los franceses, el general Palafox. Como culminación de estos retratos de aparato, que siguen la tradición, está el del conjunto de la familia real, ya mencionado, que en el Museo se acompaña por varios de sus estudios preparatorios, entre los que destaca, por su belleza inocente, el del pequeño infante Francisco de Paula.

En el otro extremo, se pueden mencionar las miniaturas, de las que el Museo conserva en la actualidad dos ejemplos de la serie de pequeños retratos sobre cobre de la familia política de Goya. En el Prado hay varios autorretratos del pintor, desde los que aparecen en sus dibujos hasta el que se ha tenido siempre como autorretrato del artista, en el joven torero del cartón de *La novillada*, o el íntimo y magistral autorretrato de 1815, en que se firma como pintor y aragonés. De especial interés es el *Autorretrato* procedente de la duquesa de Alba, que quizá el artista le regalara en los años de su relación más cercana con la aristócrata. De frente, con el cabello revuelto y vestido con elegancia, Goya se presenta como pintor, ante su lienzo, quizá retratándose ante el espejo o retratando a su modelo.

Una categoría aparte la constituyen los retratos reales, es decir, las obras de encargo con las imágenes de los reyes, en los que Goya presentó a los monarcas en su calidad de autoridades máximas del Estado. Generalmente tuvieron valor o función de retratos oficiales, que fueron encargados después también por corporaciones, instituciones o particulares, para difundir o rendir homenaje a las imágenes de los reyes. Goya, que recibió su nombramiento de pintor del rey poco antes de la muerte de Carlos III, en 1788, tuvo, sin embargo, ocasión de realizar un espléndido retrato de ese monarca ilustrado: el que le presenta como cazador, eco seguro de los retratos de Velázquez que guardaba la colección real, y del cual el Prado conserva uno de los ejemplares conocidos. De los primeros retratos de Carlos IV y María Luisa, ya en su categoría de monarcas, y de los que se conservan numerosos ejemplares, el Museo guarda algunos de interés, como los que representan a los reyes de cuerpo entero, ella con tontillo, o amplia falda de miriñaque, a imitación de las modas del siglo XVII. De los retratos más tardíos, que el pintor repitió ya a fines del siglo XVIII, los del Museo, siendo de buena calidad, no alcanzan la maestría de los originales del artista conservados en el palacio real de Madrid, por lo que se puede pensar que sean de mano de Agustín Esteve, buen retratista y colaborador de Goya, que no tenía talante para repetir las numerosas copias solicitadas de sus originales. De Fernando VII, monarca que no gozó de las simpatías del pintor, es de altísima calidad el que le representa con manto y cetro, en el que la vivacidad de la expresión del modelo denota sin duda que es el ejemplar pintado del natural.

COMPOSICIONES PROFANAS

Si los retratos de Goya en su tiempo fueron los que determinaron el éxito público del pintor, en nuestros días gozan de mayor interés las composiciones de carácter profano.

En ellas, el artista tuvo mayor libertad para expresar sus ideas y revelar la fuerza de su imaginación y la capacidad de sus invenciones. En esa faceta de su arte el Museo del Prado cuenta asimismo con algunas de las obras maestras incuestionables del maestro aragonés. La soltura y facilidad en las composiciones la consiguió Goya tras los años de preparación de los cartones para tapices y de sus pequeños bocetos preparatorios, que resultaron verdaderos cuadros de gabinete, vendidos o regalados como tales. Cuando en 1792, el artista concluyó su relación con la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, y tras su enfermedad de 1793 de la que le quedó su sordera, comenzó a pintar una serie de cuadros sobre hojalata que iniciaron su trabajo independiente, sin estar sujeto a las imposiciones de la clientela. De esas obras el Prado conserva una, los *Cómicos ambulantes*, ejemplo de su maestría soberbia en las obras de pequeño formato. De técnica exquisita, preciosista, pero enérgica y llena de variedad, resaltada por la lisura del soporte de metal, los *Cómicos ambulantes* son ejemplo del cuadro de gabinete, íntimo, de pequeño formato. Goya pinta con la delicadeza de los mejores maestros franceses del rococó, expresando en cada figura y en sus acciones, con precisión rigurosa, una divertida historia de amor, celos y galanteo, a la que asiste embobada la muchedumbre.

Unos años después, en 1795, Goya tuvo ocasión de retratar a los duques de Alba en su palacio madrileño y de ese tiempo son las pequeñas escenas de la vida en el palacio. De las dos conocidas, el Prado guarda la de la duquesa de Alba de espaldas, embromando a su dueña, prodigio de caracterización de dos personalidades muy diferentes, la traviesa y enérgica de Cayetana, cuya revuelta cabellera negra la define de espaldas, y la rígida y asustadiza de la sirvienta, ahogada en sus cofias anticuadas.

De ese mundo que refleja la realidad, pero interpretado por Goya con categoría de alegoría simbólica del hombre o la mujer y de sus acciones, surgieron poco después otro tipo de escenas en las que la imaginación del artista se dirigió ya hacia la representación de conceptos más elaborados. Denunciaba ya abiertamente los vicios de la sociedad y el carácter moralista de las composiciones ponía de manifiesto la faceta más comprometida de Goya con los ideales del pensamiento avanzado de su siglo. De ese género es el *Vuelo de brujas*, que formó parte de una serie de cuadros de gabinete preparada por Goya para los duques de Osuna. Se hace presente en ellos el mundo de las brujas, utilizado por el pintor para expresar conceptos como la ignorancia del vulgo, a través de las prácticas supersticiosas, y la presencia del mal, encarnado en esas figuras malignas que Goya fue capaz de representar como ningún otro pintor.

Del pequeño formato, del cual forman parte también los dos excelentes bodegones, el artista podía pasar a las obras de carácter monumental sin esfuerzo aparente y con la misma calidad pictórica de los cuadros de gabinete. Para Goya y hacia 1805 pintó cuatro composiciones de carácter alegórico, de las que el Museo conserva tres, la *Industria*, el *Comercio* y la *Agricultura*. Estuvieron expuestas tradicionalmente en la sala de la *Familia de Carlos IV*, buscando la perspectiva original de pinturas situadas en la parte alta de la escalera monumental del palacio del ministro. Se exponen ahora en una sala reservada para ellas solas, en las que brilla la fuerza de una técnica poderosa, de pinceladas seguras y de perspectivas espaciales luminosas y modernas.

De ese mismo carácter grandioso son los dos lienzos en que el artista rindió homenaje a los héroes anónimos de la guerra de la Independencia: *La carga de los mamelucos* y los *Fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, en los que reflejó los sangrientos acontecimientos del 2 y el 3 de mayo de 1808 en Madrid, que determinaron el estallido de la guerra contra las tropas invasoras de Napoleón.

PINTURA RELIGIOSA

La pintura religiosa de Goya, tenida siempre como la faceta menos popular de su arte, tiene en el Prado algunos ejemplos de excepción, como el *Cristo crucificado*, tema que eligió el artista para su ingreso como académico en la Academia de San Fernando en 1780. En esa obra el artista se decidió por un género, el religioso, en el que había realizado ya obras de relevancia en años anteriores, como los frescos de la cartuja de Aula Dei o los de la basílica del Pilar en Zaragoza. En su obra expresaba, sin duda, a los académicos que manejaba el lenguaje de la pureza neoclásica de las formas, presentando un desnudo de academia de gran belleza y rigor, en el que, sin embargo, se trasluce la pasión y las emociones de Goya en la expresión del Cristo y en el naturalismo directo del bello modelo de desnudo masculino.

Varios bocetos, que van desde el del *Prendimiento*, de 1798, hasta las *Santas Justa y Rufina* de 1816, con la *Inmaculada* de 1784, dan idea del modo cuidadoso que Goya tenía de preparar sus composiciones y cómo de temas convencionales, tratados numerosas veces en la pintura, el artista sabía transmitir su propia visión de hechos milagrosos.



El aquelarre
(Asmodea).
Francisco de Goya.
Cat. nº 756

PINTURAS NEGRAS

Uno de los centros de máximo interés artístico del Museo del Prado lo constituye indudablemente el conjunto de las catorce pinturas murales, traspasadas a lienzo, que decoraron dos de las salas de la casa que Goya compró a las afueras de Madrid en 1819, conocida como la Quinta del Sordo. Tituladas ya de forma generalizada como *Pinturas Negras*, tanto por el colorido de las mismas como por los temas expuestos, son las obras en las que culminaron muchos años de experiencias estéticas y de libertades formales del pintor. Repasando los dibujos de sus álbumes, sin embargo, el lenguaje empleado por el artista en las *Pinturas Negras* se hace familiar. La belleza de la monocromía, del blanco y del negro o de los toques castaños, es la misma que trasciende de los dibujos realizados por el pintor en los años inmediatamente anteriores o de los aguafuertes que en ese mismo momento estaba creando: los *Disparates*, en los que el mundo alegórico y formal es similar al de las famosas pinturas de su casa. Surge en ellas el mundo de las brujas, de la violencia y la maldad o de la soledad del hombre, pero también hay escenas llenas de humor, amargo y fuerte, en las que se adivinan engaños, burlas y desprecios, presidido todo bajo la mirada serena y pensativa de la Leocadia, su compañera. Nada más lejano a las *Pinturas Negras* que las creaciones de quienes fueron los artistas españoles de la generación de Goya. En estas obras pensadas y

realizadas por el artista para la intimidad de su casa y de sus amigos quedaba ya muy lejana, completamente olvidada, la perfección académica de Francisco Bayeu, la delicadeza refinada y modélica de Maella, o los juegos florales perpetuos de Paret, Camarón y José del Castillo. Goya, que también físicamente había sobrevivido a los artistas de su generación, había sabido entrar en el siglo nuevo, el siglo del romanticismo, del naturalismo, del impresionismo, rompiendo con lo aprendido en su juventud y encontrando caminos nuevos de expresión, que buscaban su mensaje en las profundidades del ser humano, en los sueños y pesadillas del subconsciente, evolucionando hasta el final de sus días de Burdeos, como revela el magnífico *Retrato de Muguiro*.

LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII EN EL MUSEO DEL PRADO

La pintura española del siglo XVIII presenta unas características propias, muy definidas, que la diferencian del resto de la pintura europea de ese período. Desde muy pronto las necesidades de la nueva dinastía de la casa francesa de Borbón, establecida en 1700 con Felipe V, fueron marcando el rumbo que tomó el arte en España. Estuvo destinado fundamentalmente al servicio del rey y de la decoración del nuevo Palacio Real, tras la destrucción del viejo Alcázar por el incendio de la Nochebuena de 1734. También fueron importantes las decoraciones para los palacios de recreo del monarca, cercanos a Madrid, algunos nuevos y otros remodelados en este siglo: La Granja, Riofrío, Aranjuez y El Escorial.

Los reyes de la nueva dinastía y fundamentalmente Felipe V, deseaban rodearse de pinturas y de retratos que siguieran las nuevas modas, por lo que el barroco decorativo tardío, de carácter nacional, quedó relegado a los centros artísticos secundarios y a encargos menores. Si en tiempos de los Austria, la utilización de artistas extranjeros había sido puntual y para casos concretos, desde Felipe V se comenzó la importación de artistas franceses e italianos, que determinaron el progreso de las artes en España, incluida la pintura. La colección del Museo del Prado es un fiel reflejo de lo que fue el arte en la España del siglo XVIII. Por sus orígenes, como Museo de origen real, el Prado posee pinturas de todos los artistas que trabajaron para la corte y de sus inmediatos seguidores españoles y los temas y las obras son, salvo las adquisiciones recientes que han ido rellenando los huecos más notorios, las obras procedentes de la propia colección real.

No se puede entender la pintura española del siglo XVIII sin conocer el arte de los artistas extranjeros que vinieron a trabajar a España. Sin los retratos de Michel van Loo, de Jean Ranc, de Michel-Ange Houasse o de Anton Raphael Mengs, ya en la segunda mitad del siglo, los retratistas españoles habrían sido muy diferentes, pero también hubiera sido diferente la pintura religiosa o profana sin el influjo de las obras de Corrado Giaquinto o, en menor medida, de Giambattista y Giandomenico Tiepolo.

EL RETRATO

La elegancia de los franceses como retratistas de corte fue determinante para la evolución y el estilo de los retratos de los pintores españoles de la segunda mitad del siglo. No sería hasta ese momento, cuando los artistas de origen español tuvieran éxito propio ante su monarca. El papel decisivo de los pintores extranjeros se puede apreciar cuando se ve cómo la mayor parte de los rasgos de Felipe V y de sus hijos, salvo los retratos del asturiano Miguel Jacinto Meléndez, han llegado hasta nosotros a través de las sofisticadas imágenes de los artistas franceses. Incluso más tarde, los monarcas españoles, como Carlos III, aún seguían prefiriendo la calidad y novedades de los pintores de fuera, y en su reinado, el retrato oficial de este monarca fue la imagen proporcionada por Anton Raphael Mengs. Los infantes, sus hijos, fueron retratados también por artistas foráneos y ejemplo de ello son los bellísimos pasteles que guarda el Prado del menor de los Tiepolo, Lorenzo.

El retrato como género fue decisivo en el siglo XVIII español. Su papel en la corte había sido siempre determinante, desde la formación de la imagen pública del monarca reinante y de su familia para los propios españoles, hasta las necesidades de envío de estos retratos oficiales a otras cortes europeas enlazadas con la nuestra. También el retrato aristocrático había sido importante en España desde el siglo XVI y continuó siéndolo en el XVII y, ahora, en el XVIII. Los nobles españoles, a imitación de sus reyes se hicieron retratar también por los pintores extranjeros que extendieron su clientela a la aristocracia; de ello puede ser ejemplo el bello retrato del marqués de la Ensenada del italiano Giacomo Amigoni, también en el Museo del Prado.

Tanto los artistas franceses como los italianos relacionados con la corte configuraron un retrato de gran valor decorativo, en el que el reflejo del papel social del retratado constituía el factor más importante. Elegantes y distinguidos, damas y caballeros e incluso los niños, vestían



Doña María Pilar de la Cerda y Marín de Resende, duquesa de Nájera y condesa de Oñate, *hacia 1795*
Vicente López
Cat. nº 3238

lujosas casacas de seda, bordadas y adornadas de joyas, y aparecían sentados o en pie en escenarios grandiosos, palaciegos, con cortinajes y rico mobiliario de madera dorada o en jardines de bellas perspectivas, con frondosos árboles y fuentes de mármol. Las alusiones al poderío y a los hechos más notables de los retratados seguían, dentro del nuevo estilo, los esquemas de la retratística áulica, formulados ya por los artistas italianos y flamencos desde el siglo XVI.

Poco importaba en esas obras la psicología de los retratados o su caracterización individual. Ennoblecidos y embellecidos, todos bajo sus pelucas igualadoras, los modelos se ajustaban

a un tipo de belleza y de elegancia sofisticada que era semejante en todas las cortes europeas. La blancura de las damas o el aire altivo y distante de los caballeros eran las notas definitorias de los personajes. La técnica empleada en estos retratos tenía que ser evidentemente tan rica y preciosista como los personajes representados. Los artistas, franceses o italianos, lograron, como no se había hecho con anterioridad, los brillos de las sedas y de los terciopelos y el peso de los encajes con un realismo singular, que parecía inspirarse en los modelos del naturalismo flamenco medieval más exquisito o en la pintura holandesa del siglo XVII.

A lo largo del siglo XVIII el ascenso de una clase poderosa y nueva, la burguesía, determinó la aparición de un tipo de retrato diferente. No interesaban ya las sedas ni el ambiente palaciego, sino la individualidad de unos modelos que se habían labrado su propio ascenso en la sociedad. En Francia o en Italia, la representación de estos personajes dio lugar a un tipo de retrato íntimo, riguroso y preciso en la captación de la psicología de los retratados. No

interesaban ya las actitudes elegantes y amaneradas, sino los gestos propios de cada ser humano individual, hombre o mujer. Aparece el retrato íntimo, con los retratados en actitudes informales, vestidos confortablemente, con ropas cómodas, con las camisas abiertas y las casacas de estar en casa. Coincide con el movimiento neoclásico que propone precisamente este tipo de retratos sencillos, como los ejemplos de Pompeo Batoni y del ya mencionado Mengs. En España, salvo algún ejemplo de importancia, como el *Autorretrato* del pintor Luis Meléndez, habría que esperar a la segunda mitad del siglo para encontrar retratos de este nuevo carácter más directo y natural. Incluso en un retrato tan sofisticado como el de la poderosa e ilustrada familia de los duques de Osuna, Goya se había esforzado por conseguir unas actitudes naturales y unas relaciones informales, de cariño y de juego, entre los duques y sus hijos. Ya lo había hecho anteriormente en el monumental retrato de un miembro de la familia real, el del desterrado infante don Luis, conservado en Italia, rodeado de su mujer y de sus hijos y de su pequeña corte, en el que había desaparecido por completo la delicadeza sofisticada y palaciega de décadas anteriores.

El rostro de los retratados se convierte ahora, en esta segunda mitad del siglo, en la parte fundamental de los retratos. La intensidad de las miradas, la sonrisa, la importancia de las manos y de sus gestos y el no ocultar rasgos como una nariz o una boca grande, pero marcadamente individuales, serán importantes en los retratos de esta segunda mitad del siglo XVIII. Destacan en este sentido las obras de Bayeu o de Maella, y desde luego las de Francisco de Goya.

El Museo del Prado guarda algunos ejemplos de retratos de los artistas de esta segunda mitad del siglo, exceptuando los de Goya, que revelan también las nuevas tendencias. No son numerosos, pues no es pintura cortesana, procedente de la colección real, sino que todos ellos son resultado de adquisiciones relativamente recientes. Conviene citar los de Maella, como el *Retrato de don Froilán de Berganza*, o el *Retrato de Feliciano Bayeu*, de Francisco Bayeu. Un ejemplo interesante es el *Retrato de Iriarte* por Joaquín Inza, que refleja bien las tendencias expresadas anteriormente.

PINTURAS DE GABINETE

Una nueva decoración de interiores y un gusto por los ambientes íntimos, pequeños, de riqueza y gusto excepcionales, fue determinante en la aparición de un tipo de pintura de características especiales. Esos nuevos espacios formaban remansos de tranquilidad, destinados

a la conversación entre un grupo reducido de personas, o a la lectura y el estudio, en medio de los grandes salones palaciegos o, incluso ya, de las casas de la burguesía. La pintura que decoraba esos ámbitos de la intimidad se conoció en su tiempo como "pintura de gabinete" o de "cuadros de gabinete". Eran obras de pequeño formato, de técnica preciosista y minuciosa, de colorido brillante, pintadas para ser vistas de cerca; podían formar parejas o series, con escenas que iban desde las fábulas mitológicas hasta los asuntos de género o de la vida cotidiana. En España, como en otros países europeos, la moda se extendió y aparecieron numerosos ejemplos de este nuevo género que, sin embargo, tenía sus raíces en la pintura holandesa del siglo XVII y en la decoración de las confortables y cuidadas casas burguesas de ese país. Aparecieron también los gabinetes temáticos, en los que la decoración giraba en torno a un tema, como los que presentaban paisajes o marinas o basaban su decoración en motivos chinescos y orientales.

Los artistas españoles representados en el Museo del Prado se dedicaron también a este género especial, del que se sirvió Goya para hacer algunas de sus creaciones más originales, como se menciona más arriba. Las dos obras de Camarón, con escenas galantes en un jardín son ejemplo típico de esa pintura, o cuadros, de gabinete, pero también, en España, se utilizaron los bocetos preparatorios para los cartones de tapices con esa misma finalidad decorativa. En ese sentido los bocetos de Bayeu, de Castillo o de Maella pueden considerarse dentro de ese género especial. Hay, sin embargo, una excepción, la del pintor Luis Paret y Alcázar, de quien el Museo, gracias a una serie de adquisiciones afortunadas de los últimos años, unidas a las obras del pintor procedentes de la colección real, ha logrado reunir un conjunto notable y muy representativo de su arte. Los *Floreseros*, pero también las pequeñas escenas de género, como *El ensayo de una comedia* o *El paseo del Prado ante el Jardín Botánico* forman parte de la pintura para la decoración de pequeños gabinetes.

Salvo algunos ejemplos muy concretos, el Prado, no posee obras de carácter mitológico de los pintores de este período, tan aficionados a la utilización de un lenguaje basado en el clasicismo literario. Formados en la recién creada Academia de San Fernando, que se preocupaba asimismo de la cultura clásica de sus alumnos, los artistas dominaron el lenguaje de la mitología y de la historia clásica y crearon ellos sus propias y eficaces alegorías al servicio del rey. Ejemplos de ello pueden considerarse los bocetos de Francisco Bayeu para el fresco de la *Caída de los Gigantes*, del palacio real, o las más modestas *Alegorías* de José del Castillo, en los que ambos artistas demuestran su conocimiento de los modelos antiguos y su buen hacer en el plegado escultórico de túnicas y mantos clásicos. Diferente,



Baile en máscara,

1766

Luis Paret y Alcázar

Cat. nº 2875

por apartarse de un lenguaje grandioso, es en Maella ese conocimiento y utilización del mundo antiguo en su serie de *Alegorías de las Cuatro Estaciones*.

Aunque desde varios artículos monográficos se estudian en las páginas de esta guía algunos géneros bien representados en el Museo del Prado, como ejemplo de la pintura española del siglo XVIII, conviene señalar aquí la rica presencia de un género propio de lo español. Se trata de los cartones de tapices, que decoraron los palacios de recreo de los reyes desde principios del siglo XVIII y hasta sus finales. A lo largo de las nuevas salas del Prado, las obras de José del Castillo, de Francisco y Ramón Bayeu y, por supuesto, de Goya, van desgranando todo un mundo nuevo de composiciones. Son pinturas alegres y decorativas, basadas en los presupuestos de la pintura del tiempo y bajo la guía de figuras como Mengs y Bayeu. Componen, por otro lado, un mosaico de escenas en las que se fija para siempre la sociedad y el pueblo madrileño de fines del siglo XVIII, con la aparición en la pintura de personajes como los vendedores ambulantes y los majos y majas de la ciudad.

También es forzada la referencia a la impresionante colección de los bodegones de Luis Meléndez. Ocupan toda una sala y en ellos se funde la tradición española de la naturaleza muerta, presentada bajo una iluminación fuerte y directa, con elementos tomados del género italiano, expresados en una mayor abundancia de objetos, animales y frutas que los tradicionales de la austera presentación de estas obras en el siglo XVII.

Manuela B. Mena Marqués



El comienzo de un nuevo siglo anuncia muy pocas veces una nueva época. Esto se puede aplicar, en particular, al desarrollo del bodegón español del siglo XVIII. El año de 1700 marca, con la muerte de Carlos II y la subida al trono de Felipe V (1683-1746), una cisura política importante, porque la dinastía de los Habsburgo dio paso a la de los Borbones. Sin embargo, el cambio de la casa austríaca a la francesa con su nuevo ceremonial y su diferente cultura no determinó una innovación inmediata en las artes. Por el contrario, después de la Edad de Oro del siglo XVII los primeros decenios del nuevo siglo se pueden considerar como un período de decadencia. Esto se acusa también en el hecho de que no se conserva ningún bodegón madrileño de calidad en la primera mitad del siglo XVIII.

Habrá que esperar a los años entre 1740 y 1780 para encontrar obras de interés, que anuncien ya una nueva época. Tres centros geográficos adoptaron, en momentos diferentes, un papel importante: primero Sevilla, donde la pintura de trampantojo renació entre 1730 y 1765; después Madrid, donde en la segunda mitad del siglo se formó un nuevo concepto pictórico que, durante la Ilustración, vivió su momento más alto con la pintura de bodegones de Luis Meléndez; y finalmente en Valencia, donde se cultivó fundamentalmente, en el último tercio del siglo XVIII, la pintura de flores, promocionada por la Academia de San Carlos, y su Sala de Flores, fundada en 1768.

El reinado de Felipe V no tuvo al principio consecuencias para el arte, debido, sin duda, a la inestabilidad política de su llegada al

trono. Las primeras décadas de su gobierno estuvieron selladas por conflictos, frentes bélicos y alianzas en cambio continuo durante la guerra de sucesión, entre 1701 y 1713. El declive cultural, aparte de la guerra, tuvo también su razón en la propia personalidad del rey. Felipe V destacó por su valor en el campo de batalla, por el que consiguió el sobrenombre de "El Animoso", pero no tuvo interés alguno en los negocios de gobierno, que se resintieron de su pasividad y falta de decisiones. Los impulsos decisivos vinieron de sus dos mujeres, que le dominaron. Primero, selló las líneas políticas María Luisa de Saboya (1688-1714), que murió joven; después, Isabel de Farnesio (1692-1766), con la que Felipe V casó en septiembre de 1714 en Parma. El enlace con la princesa italiana, que procedía del antiguo linaje de los Medicis, trajo un cambio. La nueva reina impulsó a su marido en la decisión de no aceptar la pérdida de los territorios italianos, cedidos en 1714 a raíz del tratado de Utrecht. Felipe V, que de hecho había sido colocado en el trono español por su abuelo Luis XIV, se desligó de la alianza con Francia y orientó desde entonces sus intereses políticos hacia Italia. Detrás de todo ello no estaba solamente un cálculo político de poder sino también los intereses dinásticos personales de Isabel de Farnesio; puesto que el trono español estaba reservado a los hijos del primer matrimonio de Felipe V, ella tenía interés en que sus propios hijos varones tuvieran sus derechos al trono en Italia. En 1731 consiguió su meta. Con el acuerdo de los ingleses conseguiría que su hijo mayor, don Carlos (1716-1788) fuera nombrado duque de Parma y de Toscana. Tres años más tarde se recobró el reino de Nápoles y las Dos Sicilias, cuya corona recibió don Carlos, reinando como Carlos VII. Con la recuperación de los reinos españoles se reconstruyó el antiguo eje entre Nápoles y Madrid, a partir del cual se inició la llegada de artistas y obras de arte de procedencia italiana.

El último rey de la dinastía de los Austrias, Carlos II (1661-1700), había llamado a la corte, ya a finales del siglo XVII, a algunos artistas napolitanos de importancia. Probablemente se vio obligado a ello, porque varios de los mejores artistas españoles de ese tiempo, como por ejemplo Mateo Cerezo (1637-1666), habían muerto prematuramente o no alcanzaron el nuevo siglo, como por ejemplo Claudio Coello (1643-1693) o los pintores de flores como Gabriel de la Corte (1648-1694) y Bartolomé Pérez (1634-1698). Parece que Carlos II quiso remediar, a través de la incorporación de pintores extranjeros, la muerte de toda una generación de pintores y la decadencia de las artes. En el año 1692 se llamó al pintor napolitano Luca Giordano (1634-1705), de gran prestigio, a la corte de Madrid, encomendándosele obras decorativas. Dos años más tarde llegó otro napolitano, Andrea Belvedere (hacia 1652-1732), especialista en pintura de floreros. En 1695 se llamó a Giuseppe

Recco (1634-1695), que murió, sin embargo, en Alicante, antes de llegar a su destino. En esta época, en España, eran muy populares los bodegones de flores de la pintora lombarda Margherita Caffi (1650/1-1710), de la que se conservan numerosas obras en colecciones españolas. Aparentemente, el bodegón de flores de carácter decorativo, disfrutó de gran popularidad y cuando la demanda no se pudo satisfacer con la producción propia, se importaron de Nápoles pinturas de este género o se llamó a pintores de relevancia. Por este medio, llegaron los últimos ejemplos de pintura barroca de naturaleza muerta, de procedencia italiana, a la península y tuvieron su influencia durante los primeros decenios del nuevo siglo, incluso cuando el eje Nápoles-Madrid se rompió.

La naturaleza muerta del barroco se caracteriza por la abundancia y lo exuberante, ama los gestos grandiosos y la pompa, recurre a los cortinajes y mármoles para engrandecer los objetos presentados y no teme las exageraciones. Celebra a la Naturaleza y la presenta en todo su esplendor, como por ejemplo la *Marina con Neptuno y dos nereidas* (hacia 1680), obra de Giuseppe Recco y Luca Giordano, que presenta los frutos del mar como tesoros rescatados de las aguas. En estos cuadros de gran formato ambos napolitanos rompieron los límites del género. La naturaleza muerta entró en el terreno de la pintura de paisaje y se hizo dueña de los elementos de la pintura de historia. Tales rupturas de las fronteras del género se pueden observar también en las obras de Andrea Belvedere o Margherita Caffi. Integraron elementos arquitectónicos o vistas hacia amplias perspectivas de paisaje. Este ímpetu de ruptura de los géneros se utilizó también en la dirección opuesta. Lo que se expandía desde la grandeza hacia lo infinito también se podía comprimir: de revuelta en revuelta se iba hacia el siguiente giro y cada parte se descomponía en elementos cada vez menores. Frente a los floreros barrocos de Juan de Arellano (1614-1676) o Gabriel de la Corte el espectador se siente agobiado, no consigue percibir a primera vista su abundancia y queda impresionado por el efecto vibrante de imágenes sobrecargadas. A través de infinitos giros se llega a finísimas ramificaciones que llevan a lo infinito. Cuanto más se entra en ello más se abre a nuestra vista un microcosmos repleto de insectos, lagartijas y escarabajos. Una naturaleza muerta de este tipo estaba determinada por la visión del barroco, que Gilles Deleuze definió como "pliegue hacia lo infinito", y cuyas últimas derivaciones eran todavía notables al comienzo del reinado de Felipe V.

Esta visión seguía aún viva en los floreros elegantes del pintor catalán Francisco Lacoma y Fontanet (1784-1849), aunque a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, se impuso, con la Ilustración, una nueva visión del mundo. No siempre se pueden, sin embargo, limitar las

fronteras entre distintas épocas de forma clara. A menudo siguen vivos conceptos diferentes de forma paralela.

La transición del barroco al rococó se realizó por etapas y sucesivos impulsos. Isabel de Farnesio tuvo un papel determinante en ese cambio: "Elle est femme, elle a de l'ambition". Así la describía el duque de Noailles en una carta, del 30 de abril de 1746, al rey francés. Fue verdaderamente ambiciosa, pero tenía también una gran sensibilidad para el arte. Gracias a su iniciativa se recuperó el eje Nápoles-Madrid y se llamó a artistas italianos para trabajar en la corte. En la música, a Domenico Scarlatti o el corto contrato con el famoso *castrato* Farinelli (1737); en pintura, a Andrea Procaccini (1671-1734), también decorador, al que recién llegado de Roma, se le encargó el programa decorativo del palacio de La Granja, en el que se dio una gran importancia a la altísima calidad del diseño de los interiores: "L'assemblage magnifique de tableaux et de statues antiques, surpasse ce que l'on peut dire. On y voit des ouvrages les plus exquis de tout ce que l'Italie et la Flandre ont produit de plus grands peintres", comentaba con gran entusiasmo el duque de Noailles, el 14 de junio de 1746, desde La Granja. Unos días después moría el rey Felipe V. Un inventario realizado a su muerte menciona esos cuadros "exquisitos" de La Granja, entre ellos hay que destacar la serie de veinticuatro bodegones del pintor napolitano Giacomo Nani (1698-1779), que vio sin duda el duque de Noailles. La importancia de estos bodegones reside en que se anuncia en ellos un nuevo concepto del mundo, que rompía ya con el barroco y que preparaba al mismo tiempo la obra de Meléndez, que había dibujado las célebres fuentes de La Granja en 1746. Se trata de cuadros sencillos, de construcción clara, en los que la abundancia del barroco se reduce ahora a pocos objetos, que a su vez destacan por su tamaño en la composición. El espectador no se pierde ya en los detalles infinitos sino que consigue ver de una vez los tres o cuatro objetos de una escena. En lugar de la dispersión anterior domina la imagen una concentración de pocos elementos.

El cambio de las "aberraciones" del barroco hacia la clara objetividad de Giacomo Nani se ha de poner en relación con las nuevas tendencias científicas de la Ilustración. La construcción de una nueva visión empírica y científica del mundo se impuso con la fundación en 1732 de la *Accademia delle Scienze* en Nápoles, basada en las teorías de Locke y Newton. Esa nueva tendencia científica se opuso al ocultismo del siglo XVII. El término Ilustración hacía precisamente referencia a este programa: Se debe llevar la luz hacia los terrenos de la Ciencia y desterrar la superstición. En vez de una metafísica especulativa se propagó la observación exacta y el análisis de los fenómenos de la Naturaleza. Sus diversas

manifestaciones no se explican ya a través de un origen divino sino que, por el contrario, se intenta, a partir de ese momento, abarcar todas sus formas y ordenarlas en un sistema. En 1736, comenzó Linneo (1707-1778) en su *Fundamenta botanica* un sistema en el que clasificó todas las plantas según géneros. Para tener una idea de hasta donde llegó la dimensión de este proyecto, se puede citar su *Genera plantarum* (1737) en donde mencionó nada menos que 935 géneros de plantas. No se trataba de explicar los fenómenos de la Naturaleza sino de abarcar y ordenar los datos conocidos. La clasificación de Linneo sobre la Ciencia (Botánica) fue ampliada por Diderot y d'Alembert, en su *Encyclopédie*, a todos los terrenos científicos. Los autores hicieron hincapié en su obra en que en ella se observaban y ordenaban exclusivamente todos los fenómenos, renunciando a su explicación.

Este cambio histórico y científico en la explicación de los fenómenos de la Naturaleza hacia su clasificación, tuvo también consecuencias en el desarrollo del bodegón, porque con ello se cambió el *status* de los objetos. Lo representado ya no sería portador de un significado simbólico, como en los bodegones barrocos de Juan de Valdés Leal (1622-1690), sino que presentan únicamente, de una forma clara y precisa, la circunstancia de la cosa en sí. Aparte de Giacomo Nani, sería Tommaso Realfonso (hacia 1677-1743) el segundo pintor napolitano en importancia, cuyas naturalezas muertas reflejan esta nueva tendencia. Inmediatamente después de la fundación de la ya mencionada *Accademia delle Scienze*, se observa en el desarrollo de estas obras cómo Realfonso se libera del modelo barroco de su maestro Andrea Belvedere y descubre soluciones pictóricas más sencillas y objetivas, cercanas a las de Giacomo Nani. Es probable que Meléndez viera en su viaje a Italia (1748-1752), primero en Roma y después en Nápoles (donde fue recibido por Carlos VII, que le compró tres cuadros), obras de estos artistas. El joven rey de Nápoles no estaba solamente abierto hacia las ideas de la Ilustración, que incorporó en parte en su programa de gobierno, sino que promovió también generosamente las artes. Dos años después de su subida al trono, puso en 1737 la primera piedra de la ópera de San Carlos. En 1743 fundó la manufactura de porcelanas de Capodimonte, donde, por ejemplo, encontró empleo como pintor y decorador Mariano Nani (1725-1804), hijo de Giacomo Nani. Probablemente Carlos VII fue quien encargara esos veinticuatro bodegones de Giacomo Nani, mediando su madre Isabel de Farnesio. La familia de bodegonistas de los Nani debió de contar con la protección del rey, pues, cuando Carlos VII regresó a Madrid en 1757 (para hacerse cargo del trono español como Carlos III, a la muerte de su hermanastro, Fernando VI), se encontraba ya en su entorno Mariano Nani. Éste hizo rápidamente carrera en España, primero como decorador en la Fábrica de Porcelana

del Buen Retiro, que había organizado Carlos III en Madrid según el modelo de Capodimonte. A la vez dio clases de pintura a don Luis (1725-1785), hermano del rey y en 1764 se le concedió, por la Academia de San Fernando, el título de académico de mérito por su obra de presentación, *Bodegón con cordero y aves*. Había entregado una pintura ambiciosa, tanto en el formato (140 x 100 cm) como en la composición y era más bien un *tableau vivant* que una naturaleza muerta, con el gato que salta desde el techo hacia el arnillo colgado, con el que da movimiento a la composición. El motivo de integrar animales vivos en las naturalezas muertas, quizá lo había tomado Nani de modelos flamencos, como Frans Snyders (1579-1657) y Jan Fyt (1611-1661), cuyas obras habría podido ver en la colección real, y en las que perros ladrando llenan de gran emoción una naturaleza muerta pobre de acción. En 1775, Anton Raphael Mengs (1728-1779) descubrió el talento de Mariano Nani y le llamó a la Real Fábrica de Tapices, donde trabajó entre otros al lado de Goya, los hermanos Bayeu y José del Castillo. En esta época pintó un pequeño grupo de bodegones de caza para la nuera de Carlos III, la futura reina María Luisa. Son obras decorativas, que se ajustan al gusto de la corte, pero sin alcanzar la seguridad y la tensión en la composición de Francisco de Goya (1746-1828), en sus contemporáneos *Perros y útiles de caza* (hacia 1775, sala 90), con su clara composición piramidal o de José del Castillo (1737-1793), con su *Bodegón de caza* (sala 90), en el cual el tronco del árbol en la diagonal del cuadro establece un acento destacado.

En este tiempo de transición tomó Sevilla una posición especial. Mientras que en Madrid el nuevo tipo ilustrado de bodegón se desligaba poco a poco del bodegón barroco, en Sevilla gozó de gran popularidad, entre 1730 y 1765, el trampantojo, cuya inspiración vino probablemente a través de modelos holandeses. No se conocen las razones que impulsaron en Sevilla esa preferencia por el trampantojo, que no tiene que ver ni con la abundancia del barroco ni con la escueta objetividad de la Ilustración. No se sabe mucho de las vidas de sus autores. La mayoría se conocen sólo a través de sus firmas, como Pedro de Acosta, Carlos López y Francisco Gallardo y sólo del más conocido de ellos, Bernardo Lorente y Germán (1680-1759), se tienen noticias de algunos datos biográficos.

El trampantojo se caracteriza por la sugerencia de que su superficie está en relieve. No se utiliza una mesa horizontal, como en los bodegones tradicionales, sino que el lugar presentado por el trampantojo es la pared vertical. En algunas variantes se recurre a un tablón o a paneles de madera como fondo, sobre los que se fijan o se cuelgan de clavos los objetos, de tal manera que produzcan una sombra engañosa. Gracias a esa sombra se destacan



Perros en trailla,
1788-89
Francisco de Goya.
Cat. nº 753

ligeramente del fondo y parecen entrar de forma "real" en el espacio. Tan importante como la ilusión es la desilusión. El placer estético para el espectador no consiste solamente en ser engañado sino también en reconocer el engaño y dudar del contenido.

Generalmente se trata de objetos del pintor. En el caso de Francisco Gallardo son generalmente grabados, dibujos y pequeños lienzos al óleo, que fija sobre una tabla de madera. El conjunto parece como casualmente ensamblado, pero no hay que engañarse con ello ni con el efecto de trampantojo, pues se esconde tras esta elección un concepto que desafía a la inteligencia del espectador. Por ejemplo, en un cuadro fechado en 1764, de colección privada madrileña, Francisco Gallardo ha fijado en la parte inferior izquierda del tablón un grabado con la figura mitológica de Pan. Se reconoce al semidiós por las patas de cabra, persiguiendo a Siringa por el cañaveral.

El final de la historia nos lo cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis* (I. 705/6). Antes de que Pan alcanzara a la ninfa, ésta se transformó en caña. El tema mitológico se corresponde también con la estrategia del cuadro: igual que la ninfa se zafa del abrazo de Pan, se le escapan al espectador los objetos del trampantojo. Arriba, en el centro, se encuentra un dibujo al albayalde, donde se presentan dos luchadores enlazados. Como vencedor real de este combate (Paragone) sale el

pintor con su engaño perfectamente conseguido. Triunfa sobre todas las escenas y finalmente sobre el espectador engañado.

La producción de trampantojos llegó a su fin en Sevilla cuando Carlos III fue coronado rey en 1759 y se comenzaron las reformas que llevaron a España al período de la Ilustración. La base de estas innovaciones había sido ya preparada por su hermanastro, Fernando VI. Cuando éste sucedió en 1746 a su padre, Felipe V, se despertaron muchas esperanzas de este reinado y los círculos de intelectuales esperaban el comienzo de una nueva época. El más prominente y progresista de éstos fue el padre Feijóo, que en su prosa substituyó las fórmulas barrocas abundantes por frases sencillas y claras. En sus cartas de 1750 pidió la fundación de academias científicas. Ésos fueron realmente los primeros pasos hacia la Ilustración, que el rey Fernando VI había preparado en sus comienzos. Para la historia del arte español, una de sus decisiones más importantes y de mayores consecuencias fue la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el año 1752.

Carlos III forzó después de su ascenso al trono en 1759 las fundaciones de academias que había iniciado su hermanastro. Después de la apertura de la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, inauguró al subir al trono, la Academia de San Carlos de Valencia, en 1768. Siguiéron más tarde las de Barcelona (1775), Zaragoza (1778) y Cádiz (1789). Sin embargo, a partir de la reforma de las universidades, alrededor de 1770, que frenó la influencia de la Jurisprudencia y la Teología, llegó la apertura de la Ilustración, con la aplicación de términos como "nueva ciencia" y "nueva pedagogía". Con la fundación de las Academias de la Historia y de Medicina, la instalación de la Biblioteca Real, en 1727; el Nuevo Gabinete de Historia Natural, en 1773; y el Jardín Botánico, en 1755, se cumplieron las demandas de Feijóo sobre la creación de instituciones científicas.

En el mismo momento de la reforma universitaria, demostraron los príncipes de Asturias, el futuro Carlos IV (1748-1819) y su mujer María Luisa, interés por conseguir una cantidad importante de bodegones de Meléndez para su nuevo gabinete y por esta razón invitaron al pintor a una audiencia el 6 de enero de 1771. Probablemente este "gabinete" era el nuevo Gabinete de Historia Natural de Carlos III, que después de 1773 fue depositado en el mismo edificio de la Academia de San Fernando. Meléndez reunió apresuradamente entre quince y diecinueve cuadros. No se pudo acordar de la cantidad exacta, tan rápidamente había hecho esta agrupación, tal como escribió más tarde en su documento de "entrega". Eran las mejores piezas, "las cavezas de la obra", lo que había agrupado. Entre ellas, se encontraban, por una parte, obras anteriores, que había pintado en los últimos catorce años; por otra parte, había también cuadros

inacabados. Estos bodegones debieron de gustar a los príncipes, porque encargaron más pinturas, que suministró Meléndez en dos etapas: el 5 de julio de 1771 y el 5 de enero de 1772, entre treinta y siete y cuarenta y un cuadros. Más tarde se añadieron algunos bodegones más. En una factura final, de enero de 1778, se mencionan en total cuarenta y cuatro cuadros. Parece como si los bodegones no hubieran estado nunca, o al menos mucho tiempo, en el lugar planeado originalmente, el Gabinete de Historia Natural. Como muy tarde, a partir de 1776, están documentados en la Casita del Príncipe en el Real Sitio de El Escorial, donde colgaron hasta 1800. Después fueron llevados a Aranjuez, donde, como consta en el inventario de 1818, decoraron el comedor del palacio real. El que el príncipe de Asturias, más tarde el rey Carlos IV, guardara estos bodegones de Meléndez en su entorno más privado, demuestra el gran aprecio en que tuvo a este amplio conjunto. No queda claro, sin embargo, cuánto tiempo fueran estos bodegones propiedad de la familia real o en qué momento fueron trasladados al Museo del Prado, donde sólo se inventarían por primera vez en 1857, y donde forman, desde entonces, la colección más importante de bodegones españoles del siglo XVIII. Su éxito con el príncipe de Asturias animó a Meléndez, en 1772, a dirigir a Carlos III una petición por la que solicitaba el cargo de pintor de cámara. Aunque recibió nuevamente una respuesta negativa, como en 1760, esa carta, no obstante, es de interés histórico, porque en ella describía Meléndez el programa del conjunto completo: "cuya representación consiste en las quatro Estaciones del año, y más apropiadamente los quatro Elementos, a fin de componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima Español produce en dichos quatro Elementos de la que solo tiene concluido lo perteneciente a los Frutos de la Tierra por no tener medios para seguirla, ni aun los precisos para alimentarse...".

La ambición de Meléndez, de presentar todos los frutos de España, recuerda el proyecto enciclopédico de la Ilustración, de abarcar el universo a través de la pura cantidad de datos y de la taxonomía y clasificación. Por esta razón, se ha visto el mundo de los objetos de Meléndez como la personificación de la época ilustrada y sus bodegones fueron considerados como la pintura de los fenómenos puros, carentes de cualquier significado simbólico, sirviendo meramente a la "diversión". Aunque estas interpretaciones tienen algo de verdad, no aciertan por completo con la cuestión principal.

Es cierto que la idea original de los príncipes de Asturias, de encargar semejante conjunto de bodegones para el Gabinete de Historia Natural, estaba motivada por el espíritu de la Ilustración. También corresponde la precisión científica con la que Meléndez presenta los objetos a esa nueva tendencia, pero no se debería acudir a ello como único factor para

justificar sus bodegones. Meléndez mismo había escrito en su "entrega" que algunos cuadros suministrados alrededor de 1771/1772 habían sido pintados ya catorce años antes, es decir, con anterioridad a la planificación del Gabinete. La primera obra de toda la serie, *Manzanas, peras, cajas de dulce y recipientes* (cat. nº 936, sala 19), lleva la fecha de 1759. Es a la vez el bodegón más temprano conservado. Se encuentran, además, en este conjunto varios cuadros que están fechados en 1760, 1762 y 1764. Esto significa que algunas obras fueron definidas *a posteriori* como parte de un ciclo de Historia Natural, cuando el pintor fue invitado el 6 de enero de 1771 a la audiencia con los príncipes. Esta agrupación posterior explicaría las desigualdades dentro de la serie. Los cuadros pequeños, de formato vertical, del decenio de 1760, tienen un carácter rústico. Como protagonistas aparecen sencillos platos y jarras de barro, acompañados por panes, huevos, jamones y cebollas. A veces, aparece una cesta de mimbre o un barril de aceitunas. Alrededor de 1770, se observa un cambio de formato y composición, Meléndez preferirá a partir de ahora un formato apaisado y mayor. Mientras que en los cuadros de formato vertical, de los años sesenta, los objetos estaban presentados en un espacio reducido, uno detrás de otro, en los cuadros de formato apaisado, los objetos están organizados bien de forma circular, alrededor de un plato de frutas en el centro, como por ejemplo, el *Pan, granadas, plato de higos, cuchillo, botella y copa de vino* (1770, cat. nº 937), bien puestos unos al lado de los otros, como por ejemplo en *Pan, peros, queso y varios recipientes* (hacia 1772, cat. nº 917). Un grupo aparte presenta finalmente cuatro bodegones de formato grande, en los que se acumulan los frutos en plena naturaleza, delante de vistas paisajísticas, como, por ejemplo, en *Peros, granadas y uvas en un paisaje* (1771, cat. nº 922).

Otro cambio consistió en que Meléndez integraría en algunos cuadros fechados en 1770 objetos de gran riqueza o exóticos. En *Caja de dulce, frutero, rosca, vaso enfriador y otros objetos* (1770, cat. nº 906) hace resaltar un vaso de cristal tallado de La Granja sobre un plato de metal fino. Puede colocar también, en medio de dulces de un "bodegón de postre", una taza china, como en *Servicio de chocolate y dulces* (1770, cat. nº 929). En vez de un mundo rústico, como el de los años de 1760, Meléndez paga aquí tributo al refinamiento de una forma de vida exquisita, para regresar más tarde a sus platos y jarras cotidianas de barro. Si se mira todo esta serie es evidente que aparecen siempre los mismos objetos en diversas combinaciones. Básicamente se trata de un repertorio limitado el que Meléndez varía en sus bodegones. Este resultado contradice la declaración de su petición al rey Carlos III de haber representado de forma sistemática todos los frutos de España. La definición parcial de Meléndez de sus bodegones, como proyecto de una historia natural, aparece como una



Frutero: un plato con
uvas blancas y tintas,
1771

Luis Egidio Meléndez.

Cat. nº 904

estrategia para ganarse al soberano ilustrado, pues un nombramiento como pintor de cámara le hubiera asegurado un ingreso fijo. Sus esperanzas, sin embargo, no se cumplieron, pues con casi doce pintores de cámara fijos, el cupo estaba ya agotado, como decía fríamente el informe negativo. Ocho años después, el 11 de julio de 1780, moría uno de los bodegonistas más importantes del siglo XVIII español en la pobreza más absoluta. Unos días antes de su muerte, Meléndez se había visto obligado a firmar una declaración de pobreza.

La secularización del mundo que supuso la Ilustración explicaría la falta de simbolismo en los bodegones de Meléndez. Una manzana no hace referencia al pecado original, sino que es un puro motivo sin alusiones metafísicas. La carencia de valores simbólicos no significa que sus bodegones no tuvieran un significado, que no aportaran contenidos, que sirvieran solamente para la diversión. Para esto último son demasiado ambiciosos en la precisión con la que Meléndez concibió cada poro de los objetos y la elevada tensión en la construcción de las imágenes.

Los bodegones de Meléndez revelan su significado por una parte del *status* de los objetos y por otra de la forma en que los objetos

están puestos en relación unos con otros. En los cuadros de formato vertical, del decenio de 1760, en donde los diferentes elementos están colocados unos detrás de otros hacia el fondo, Meléndez se refiere a un modelo muy conocido, *El Aguador* de Velázquez (1599-1660), de hacia 1620, que en 1772 estaba en el palacio real, habiendo sido copiado muchas veces y siendo una imagen muy difundida. Velázquez demostró "ingenio" e "invención" en su disposición inusual al ordenar los objetos (y figuras) unos detrás de otros hacia el fondo, en vez de colocarlos unos al lado de los otros, como era lo habitual en los bodegones. Meléndez, en *Pan, cantarilla, frasca y cesta con servilleta, platos y una copa* (cat. nº 932), parece responder de forma clara a la disposición velazqueña. Lo que se desarrolla en Velázquez paso a paso, hacia el fondo, en Meléndez está reunido en un espacio estrecho, de tal forma que todo se amontona de forma compacta, produciéndose una sensación de estrechez claustrofóbica.

Los bodegones de formato apaisado, como *Acerolas, manzanas, queso y recipientes diversos* (1771, cat. nº 909) dejan mayor espacio a los objetos, que están aquí separados unos de otros por espacios pequeños, para apreciarlos individualmente. La individualidad y verticalidad de los objetos, en el registro medio del cuadro, les confiere una calidad de estatuas y, a modo de vigías mudos, sobresalen sobre los frutos del primer plano. A la vez guardan un orden sistemático en su sucesión. Así, alterna un queso anguloso con un recipiente redondo (orza vidriada) y nuevamente una botella de vino, de perfil picudo, con un recipiente redondo (mielero de Manises). Una alternancia tal une los objetos y es la causa de la perfecta conexión entre ellos.

Meléndez destaca en sus bodegones no sólo por una composición cuidadosamente pensada sino también por la precisión con la que retrata cada objeto. Parece haber trabajado en el vacío, como si hubiera querido excluir todo lo atmosférico, todo lo que pudiera distraer la vista de los objetos. Con eso consigue una visión nítida de las cosas, que se presentan sin disimulo alguno, en su más pura materialidad. Las cosas hacen hincapié en su esencia misma, es una afirmación que las transforma en algo mensurable, como si se pudieran pesar con la vista: la leña seca de los tizones al fondo, el peso pétreo de los jarros, la solidez de las manzanas. Esta posibilidad de mensurar las cosas con la vista es una de las experiencias más fuertes que se pueden tener ante los bodegones de Meléndez. En el contexto de esa posibilidad de medir las cosas, aparece siempre la mesa, paralela al plano del cuadro. Forma no sólo una barrera óptica latente entre la imagen y el espectador sino que tiene también una función equilibradora. De forma sólida mantiene la horizontalidad y sugiere así un equilibrio básico, al cual tienen que adaptarse los restantes objetos. Todo está exactamente afinado,



Ramillete de flores.
Luis Paret y Alcázar.
Cat. n° 1042

923) las sandías, ante un cielo dramático, de rápidos nubarrones llevados por el viento; están en parte reventadas, "como las rocas partidas, de las que brotan las pipas como una avalancha y de las que se derraman las gotas de agua" (Veronika Schroeder). Meléndez realza en estas pinturas, rebosantes de vitalidad, la antigua idea de una *natura naturans* a lo monumental.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799), de padre francés, representa a una generación más joven que la de Meléndez. Recoge la antigua tradición de los floreros tal y como la había cultivado en el siglo XVII Juan de Arellano (1614-1676) y su yerno Bartolomé Pérez (1634-1698). En vez de presentar, sin embargo, como sus antecesores una abundancia barroca, recurre a un tono más íntimo y privado. El Prado conserva dos pequeños floreros ovales, que había adquirido el príncipe de Asturias para su Casita de El Escorial y que de ese modo estuvieron durante algún tiempo en el mismo ámbito en que colgaron los bodegones de Meléndez. En estos dos *Ramilletes de flores* (hacia 1780, cat. n° 1042-1043, sala 24) los pétalos parecen brillar fríamente, como joyas, con una luz interior. Cada ramillete

lográndose con ello la armonía. Mientras que Meléndez había juntado los objetos en sus cuadros de formato vertical, del decenio de 1760, con una densidad claustrofóbica, establece en *Acerolas, manzanas, queso y recipientes diversos* (1771) un mundo en pequeño, en el cual la parte del ser humano (los objetos) y la parte de la Naturaleza (las cosas naturales) equilibran la balanza.

En los cuatro bodegones de gran formato, ante fondos de paisaje, se inclina esta balanza hacia la parte de la Naturaleza, cuya vitalidad se celebra con monumentalidad. Como una montaña enorme se elevan en *Peros y sandías en un paisaje* (177., cat. n°

lleva un lazo blanco y azul, justamente los colores de la orden fundada por Carlos III en 1771, que reúnen a las flores en un ramo suntuoso.

La fría elegancia y la nobleza son características de los floreros de fines del siglo XVIII, que fueron cultivados sobre todo en Valencia, en la "Sala de flores", fundada en 1778. De esa institución salieron muchos pintores de flores como José Ferrer (1746-1815), Benito Espinós (1748-1818) y Juan Bautista Romero (1756-posterior a 1802). De poco éxito en el retrato, José Ferrer se especializó en los floreros, en los que enlazó, más claramente que Paret y Alcázar, con la tradición barroca. Una estrecha relación existe sobre todo entre el *Jarrón de flores* de Ferrer (1780. Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi) y el *Cestillo de flores* de Margherita Caffi (Madrid, Fundación Santa Marca). Ferrer parece haber tomado de aquélla el gesto exuberante con el que se inclinan las flores sobre el borde del tiesto, hacia la mesa. A diferencia de la exuberancia barroca de Caffi, Ferrer aclara, sin embargo, la composición. Aparte de una paleta más fría, es la moderación de esa exuberancia la característica más sobresaliente de esta época, que muestra con ello una predilección por un sentido de la nobleza de carácter íntimo.

Benito Espinós es el más conocido entre los pintores de flores valencianos. En 1783 ganó el primer premio en su especialidad, por lo cual fue nombrado un año después director de la Escuela de Flores. En 1788 fue recibido por el príncipe de Asturias, al que presentó tres floreros para su Casita de El Escorial, entre ellos el *Florero* del Museo del Prado (cat. nº 4293). Sobre una base de piedra se encuentra un jarrón de cristal del que surgen flores diversas, que llenan la imagen de una manera que no podría ocurrir en la realidad. Esta composición, que se puede identificar con los "floreros de invención", es un ejemplo del traslado del florero barroco a la pintura fría y elegante del siglo XVIII. Tal como antes con Ferrer, existe una gran afinidad con Arellano, que creó una serie parecida de *Floreros de cristal* (Prado, cat. nº 596).

El pintor de más talento del círculo valenciano fue sin duda Juan Bautista Romero. Poco se sabe sobre su vida y no se conoce el año de su muerte. Muy temprano, es decir, ya antes de su ingreso en la Escuela de Flores, donde ganó en 1785 el primer premio, practicó el género del bodegón. Parece que viajó pronto a Madrid donde, según sus propias declaraciones, estudió en la Academia de San Fernando. Tomó contacto con el ministro Manuel Godoy (1767-1851), a quien regaló dos floreros fechados en 1796. Godoy, que se concedió a sí mismo el título de Protector de la Real Academia, vio como una de sus obligaciones principales llamar la atención de las clases altas sobre las obras de los pintores. Como favorito

de la reina María Luisa se encontraba en una posición de gran influencia, por lo que los artistas de la corte solían regalarle cuadros, con la esperanza de que él les ayudara a hacer una carrera como pintores de cámara.

Los dos floreros, que llegaron a la Academia de San Fernando tras la caída de Godoy en 1808, acusan influencias de Benito Espinós, pero son, sin embargo, de un carácter totalmente diferente. No tienen ni la energía ni la plenitud de los de Espinós, ni su empuje, sino que son moderados y contenidos. Y con el reflejo de dos figuras en el jarrón de cristal (Inventario, Academia, 96), que están situadas ante el florero, mirándolo, introduce Juan Bautista Romero una nota íntima, de la que surge un tono melancólico que tiene su origen, además, en su pálida y reducida paleta. Aparte de floreros, Romero realizó también exquisitos "bodegones de postre" y escenas de merienda, como por ejemplo *Fresas y chocolate* (Raleigh, North Carolina Museum of Art). Un paño blanco y bordado se extiende bajo el cielo, sobre el suelo. Lo cubre una taza de chocolate, pasteles, panes y un plato con fresas, que prometen una comida deliciosa. El trozo de tiesto en el primer plano, caído entre las piedras, invita a la meditación. Recuerda que todo placer es pasajero, que, como el día, se va pronto. Las piedras producen ya sombras largas y el horizonte está cubierto y oscuro, sugiriendo un toque de melancolía. La creación de un ambiente melancólico es propia de Romero, que anuncia ya los bodegones de Goya (1808-1812), sobre todo en las *Chochas muertas* de este último (Dallas, Meadows Museum). De este cuadro, por el clima deprimente de los colores, que van del verde oscuro hasta el ocre mate, y por la languidez de los gestos, brota una melancolía fúnebre.

José López Enguñados (1751-1812) es también de Valencia. Comenzó su formación artística en la Academia de San Carlos de esa ciudad, que continuó en 1774 en la Academia de San Fernando de Madrid. En ésta ganó, en los años 1781 y 1784, el primer y segundo premio. Acompañó en sus viajes, como ilustrador, al secretario de la Academia, Antonio Ponz, para su *Viaje artístico de España*. El 4 de enero de 1795 consiguió el título de académico de mérito en la pintura. José López Enguñados comenzó relativamente tarde a pintar bodegones. Se documentan dos bodegones que regaló, junto con una *Sagrada familia*, el 26 de octubre de 1806 al rey Carlos IV, para presentarse en la corte. Al rey le gustaron sobre todo los bodegones, de los que elogió su exactitud en la presentación de la naturaleza, y nombró dos días después a López Enguñados como pintor de cámara. En estos dos bodegones, que se encuentran hoy día en la Casita del Príncipe de El Escorial, se basó en la obra de Meléndez sin alcanzar, sin embargo, su maestría. Su influencia se acusa si se comparan las *Perdices, barril, melón, botella de vino y nabo* (1806, Patrimonio Nacional) de López Enguñados y *Acerolas*,



Bodegón, 1785

José López

Enguídanos.

Óleo sobre lienzo

© Patrimonio

Nacional



manzanas, queso y recipientes diversos de Meléndez (1771, cat. n.º 909), del cual aquél parece haber tomado la disposición del barril y de la botella de vino. Sin embargo, no consigue la monumentalidad, casi estatuaría, que daba Meléndez a sus objetos. Con las influencias de las obras de Meléndez ayudó Enguídanos, sin embargo, al redescubrimiento del maestro, muerto hacía ya veinticinco años, de quien también Goya iba a tomar su inspiración. Probablemente encomendó Manuel Godoy a José López Enguídanos a Carlos IV, determinando con su recomendación el nombramiento de pintor de cámara. Se supone que, como gesto de gratitud, regalaría López Enguídanos al ministro, al año siguiente, cuatro bodegones que, como los dos floreros de Romero, llegaron después de la caída de Godoy, en 1808, a la Academia de San Fernando.

Inmediatamente después, más bien en 1808 que en 1812, pintó Goya un gran conjunto de doce bodegones. El impulso procedía probablemente de su conocimiento de las obras de López Enguídanos. Esto se puede deducir por la estrecha relación que existe en algunos casos. Parece como si Goya hubiera tomado su *Pato muerto* (Zúrich, colección particular, GW 908) del bodegón de



Un pavo muerto,
entre 1800-1812
Francisco de Goya.
Cat. nº 751

Enguídanos, *Pato, perdices, naranjas y frasco de cobre* (Real Academia de San Fernando, Madrid), fechado en 1807 y que Goya pudo haber visto en la colección de Manuel Godoy. Más importantes que las analogías son sus diferencias, que existen en la distancia que separa la claridad en López Enguídanos de lo indefinido de Goya, lo que anuncia una visión totalmente nueva del género. En aquél la posición del pato sobre la mesa está exactamente definida. El eje del borde de la mesa y los objetos forman coordenadas que permiten al espectador situar con precisión al ave. Esta posibilidad desaparece en Goya. En sus bodegones faltan tales puntos de orientación. Así, parece que el pato está echado tanto en el suelo como volando con una de sus alas abiertas. La alternativa de *dos* maneras de ver es lo innovador en la historia del desarrollo pictórico. Esta estructura del "tanto-como", del yacer y volar al mismo tiempo, lleva a una ambivalencia del contenido pictórico, que se puede apreciar también en el resto de sus bodegones. En el *Pavo muerto* (Cat. nº 751, sala 35), la expresión que sugiere el ave oscila entre la bravura y la desolación, entre el orgullo y la vulnerabilidad. Por una parte parece presentar de nuevo con su cabeza alzada y su actitud altanera toda la

grandeza de su existencia pasada. Por otra, se encuentra en un estado lastimoso y deplorable, caído y desamparado, con su plumaje alborotado, como intentando erguirse sobre su ala doblada. Indefenso, con los "brazos" extendidos, yace como una víctima, apoyado en el cesto de mimbre, provocando así la compasión del espectador. La capacidad de provocar un sentimiento es, aparte de la ambivalencia, la segunda innovación importante y por la que difiere Goya de sus antecesores. Sus motivos, en su mayoría animales muertos, no son meramente casos descritos con exactitud científica sino que son portadores de emociones. Goya rompe así con la tradición y con la descripción objetiva de Giacomo Nani, Luis Meléndez y López Enguídanos y, finalmente, con los modelos de la Ilustración. Sus ambivalentes y emotivos bodegones deben ser considerados en el horizonte de una nueva época, ya definitivamente en el preromanticismo.

Bodo Vischer

LOS CARTONES PARA TAPICES Y LA REAL FÁBRICA DE TAPICES DE SANTA BÁRBARA DE MADRID EN LA CORTE DE LOS BORBONES

Felipe V contrató al maestro tapicero de Amberes, Jacobo Vandergoten, en 1720 para fundar cerca de la Puerta de Santa Bárbara de Madrid la Real Fábrica de Tapices. La manufactura de tapices fue imprescindible para cubrir las necesidades de la corte española, pues la nueva dinastía de los Borbones comenzó la renovación de los viejos sitios reales, construyó otros nuevos, como La Granja, y tuvo que acometer la decoración del nuevo Palacio Real, tras el incendio del Alcázar en 1734. Los tapices tenían desde antiguo funciones decorativas, pero sirvieron también siempre para aislar del frío los aposentos a que iban destinados y sobre todo en los palacios de los Sitios Reales, algunos en clima frío, su uso hacía más confortables las habitaciones.

Después de la pérdida de los Países Bajos en 1713 se habían roto las relaciones comerciales con los famosos talleres de Amberes, lo que dificultaba la importación de tapices flamencos. Las autoridades se propusieron, además, evitar la salida de capitales a través de productos importados, promocionando la industria nacional, doctrina que defendían, además, los reformadores de la economía del siglo XVIII. Para frenar la importación de productos suntuosos y para dar prestigio a la Corona se había fundado la manufactura de Santa Bárbara en 1720; en 1727, la Fábrica de Cristales de San Ildefonso de la Granja y más tarde, ya bajo el patrocinio de Carlos III, la Fábrica de Porcelana, conocida como del Buen Retiro, por haberse instalado en los jardines de ese nombre.

En el desarrollo estético de los tapices que salieron de la Real Fábrica de Santa Bárbara se vieron implicados pintores de la talla de

El muchacho de la
esportilla, *hacia 1786*
Francisco Bayeu
Cat. nº 2523



Francisco de Goya; pero todos ellos, incluso los que se pueden considerar secundarios en nuestros días contribuyeron a la creación de la nueva estética que supuso en España los cartones de tapices con escenas de la vida cotidiana. Goya estuvo al servicio de la Real Fábrica entre los años 1775 y 1792, realizando unos sesenta cartones para tapices destinados a vestir las salas de los Reales Sitios de El Escorial y el palacio de El Pardo.

Los "cartones" son en realidad pinturas al óleo sobre lienzo, que servían a los tejedores de la Real Fábrica como modelos para realizar los tapices. La técnica utilizada para su tejido era la de bajo lizo, practicada en las manufacturas flamencas desde el siglo XVII, época en que se abandonó la técnica de alto lizo, especialidad de los Gobelinos en París, de donde vino en 1727 Antoine Lainger para enseñarla en España. La ventaja del bajo lizo era la rapidez en la ejecución, mientras que la técnica de Lainger era normalmente más exacta en la copia del modelo.

Una vez terminada su función en la Real Fábrica, los cartones se iban depositando en los almacenes de la misma. Permanecieron allí hasta 1858, año en el que todo el lote, los de Goya y los de otros pintores, fueron trasladados a los sótanos del Palacio Real, hasta

que en 1870, siendo Director del Museo del Prado Federico de Madrazo, se decidió su entrega al Museo.

Debido a que las obras de los pintores sólo se podían ver a través de su interpretación en los tapices, la tarea de realizar cartones no fue muy apreciada. Esto es lo que manifiesta Francisco Bayeu en un memorándum del 17 de abril de 1786: "...ningún Pintor de primera clase, o de mérito conocido quiera emplearse por no ser pinturas q. los acreditan, y acaban en la fábrica sin berlas el público." No obstante fue siempre el Pintor del Rey el que llevó la dirección artística de la Real Fábrica: en tiempos de Carlos III, Corrado Giaquinto, y a partir de 1762, Antón Rafael Mengs, que fue sustituido durante una ausencia de cinco años, de 1769 a 1774, y tras su partida definitiva para Roma, en 1777, por Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella.

Los directores artísticos se hicieron cargo de la supervisión de los demás pintores, como José del Castillo, pero también de los recién incorporados, como Ramón Bayeu en 1774, Francisco de Goya en 1775, Ginés de Andrés y Aguirre en 1776, José Camarón y Zacarías González Velázquez, incorporados en los años ochenta. Estos pintores trabajaron según las indicaciones de los directores, que en muchos casos pintaron también los bocetos preparatorios. Una vez aprobadas las composiciones por el rey, se pasaban al lienzo, cuyo tamaño correspondía exactamente a la pared del aposento al que iban destinadas. Ramón Bayeu preparó cartones a partir de los bocetos de su hermano y Zacarías González Velázquez realizó los suyos basándose en los de Maella.

Goya, sin embargo, a diferencia de otros pintores, preparó pronto sus propias composiciones, tal y como consta en la factura del año 1776 para *La merienda a orillas del Manzanares*, en la cual notifica por primera vez que la composición es de su propia "ynbención". A pesar de su superioridad creativa, Goya tampoco pudo evitar que sus cartones cayeran en el olvido, habitando éstos en los almacenes de la fábrica. No obstante consiguió que sus bocetos preparatorios fueran apreciados por sí mismos, como si se tratara de "cuadros de gabinete", como cuando Francisco Sabatini, arquitecto real, se "echó sobre unos guapos borrones" de Goya, según palabras del propio pintor. A la muerte de Francisco Bayeu, que había conservado la mayor parte de sus bocetos para cartones de tapices en su casa, éstos fueron adquiridos por Chopinot, joyero y anticuario.

La creatividad de los pintores, empeñados en un nuevo género, pudo desarrollarse sólo dentro del marco temático elegido por el rey o sus asesores. Años atrás, a principios del siglo XVIII, habían dominado los asuntos de carácter histórico y alegórico, como por ejemplo la serie de Luca Giordano sobre Salomón, los modelos de Houasse con Telémaco o las escenas del Antiguo Testamento, basadas en composiciones de Corrado Giaquinto, obras diseñadas todas ellas para las residencias más representativas de la corte: el Buen Retiro y el Palacio Real.

El baile a orillas del
Manzanares
Francisco de Goya
Cat. nº 769



La composición de Luis Paret titulada *Carlos III, comiendo ante su corte*, aunque es una escena de fantasía en que se magnifica el espacio, da, sin embargo, buena idea de la espectacular decoración que tuvieron las habitaciones reales, con sus paredes completamente cubiertas de tapices de asuntos mitológicos, como por ejemplo *La Fragua de Vulcano*. Pero este tipo de temas no parecieron los más adecuados para la decoración de los palacios de campo, donde Carlos III prefirió rodearse, según sus palabras, de “asuntos jocosos y campestres”.

La modificación del programa iconográfico para espacios menos formales, como fueron los Sitios Reales, se atribuye a Mengs, pues hasta entonces se hacían exclusivamente copias o variaciones sobre escenas de género y cacerías de los Países Bajos, basadas en cuadros de David Teniers y Philips Wouwermans. Estos modelos flamencos, muy del gusto de la dirección técnica de la Real Fábrica, que estaba en manos de la familia Vandergoten, fueron sustituidos ahora. Se

cambió por completo la estética de este género por paisajes y tipos de todas las regiones españolas, desapareciendo las tonalidades oscuras tan características de la pintura flamenca a favor de una paleta más clara, ya típicamente dieciochesca.

El interés por la presentación de la vida cotidiana del pueblo era un fenómeno que se había expandido desde el siglo anterior por toda Europa. En Italia, por ejemplo, se popularizaron los tipos populares a través de los *Bamboccianti*, con escenas de género, como Pieter van Laer y sus seguidores. Los mendigos de Giacomo Cerutti y las escenas de Guiseppe María Crespi, a principios del siglo XVIII, son descritos con características italianas, un procedimiento pictórico que realizarán poco después los pintores de los cartones para la Fábrica de Santa Bárbara retratando escenas típicamente españolas, ya a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

Los pintores de cartones pretendieron retratar la vida cotidiana a través de un estilo decorativo y superficial, sin entrar en honduras psicológicas o sociales: majas y majos, petimetras y caballeros, vendedores ambulantes y campesinos, aparecen como personajes



Carlos III, comiendo
ante su corte, *hacia*
1785

Luis Paret y Alcázar.
Cat. nº 2422

estereotipados que cumplen el tópico del gracioso, pero que no desean revelar los sufrimientos de los más necesitados o la tragedia de la pobreza. Estos personajes pasan su vida jugando a las cartas, merendando, bailando y paseando, temas que guardan relación con los asuntos de la pintura francesa del rococó. Los pintores no transmitieron una visión crítica de la situación del pueblo, tal y como lo hicieron los escritores ilustrados; Gaspar Melchor de Jovellanos, Blanco White, Leandro Fernández de Moratín y tantos otros, estaban empeñados en denunciar la situación del pueblo o en estudiar sus costumbres y criticar las supersticiones, visión que sí pretendió Goya en las últimas series de cartones, cercanas ya a 1790.

Francisco Bayeu presentó a majos y majas en paisajes rústicos, por ejemplo en *La merienda en el campo* o al lado del *Puente del Canal de Madrid*. Por el contrario, a la refinada sociedad madrileña la pinta reunida y entretenida en sus charlas en el elegante *Paseo de las Delicias*, situado al sur del paseo del Prado. Aunque ése fuera un lugar frecuentado por todas las clases sociales en el siglo XVIII, Bayeu dio en su boceto todo el protagonismo a las elegantes petimetras, damas que imitaban a la sociedad francesa, y a sus caballeros. De esa manera convirtió el castizo paseo madrileño en un paisaje de jardín francés, subrayado, además, con la estricta disposición en hileras de los árboles. Hay que recordar que el tema de los encuentros de la sociedad al aire libre, recogido también por Castillo en su *Pradera de San Isidro* de 1788, manifiesta la influencia del rococó francés, de la pintura de Watteau y de sus imitadores, conocidos por los pintores españoles a través de las numerosas estampas de sus composiciones.

Es patente en muchas de las figuras de los cartones más amables, la influencia de las series de "gritos callejeros" y "trajes típicos" o "nacionales", una tradición que se difundió desde Italia a toda Europa, iniciada a principios del siglo XVII con las *Arti di Bologna* de Annibale Carracci, y continuada más adelante por otros artistas italianos y franceses. Francisco Bayeu y su hermano Ramón mantuvieron en sus composiciones de vendedores callejeros, por ejemplo en *El Choricero*, el *Vendedor de flores* o en *Abanicos y roscas*, los criterios generales de ese género, donde la figura aparece en primer plano, mirando hacia el espectador, al que ofrece su mercancía.

Estos tipos se convirtieron en protagonistas de muchos cartones pequeños, como pudieron ser las franjas laterales, más estrechas, así como los espacios sobre las ventanas y las puertas. En ellas la dificultad artística no se manifestaba tanto en la organización rítmica de una composición compleja, sino más bien en acertar en la forzada perspectiva de abajo arriba, que siempre tenía que estar perfectamente medida. Los pintores trataron a menudo en dichas composiciones asuntos del mundo infantil, tal y como se aprecia en la obra de José del Castillo o Francisco de Goya, que dedicó algunas de sus más famosas escenas a este tema.



Marina, 1785-86
 Mariano Salvador
 Maella
 Cat. nº 874

A pesar de las influencias de la pintura flamenca, italiana y francesa, el arte español de ese tiempo generó un lenguaje pictórico propio, donde la pintura de cartones y la pintura de historia se influyeron mutuamente. En el *Jardín Botánico frente al Paseo del Prado* de Luis Paret, obra de 1790, el pintor supo aunar la delicadeza de su estilo rococó con una visión costumbrista, típica también de los pintores de la época que trabajaron para la Fábrica de Santa Bárbara. Paret no había planteado esta escena como modelo para un cartón, pero el resultado pictórico sí habría podido servir perfectamente como tal. Goya también sacó provecho de sus creaciones para tapices. En los siete cuadros sobre *Asuntos del campo*, realizados para el palacete de la Alameda de los Duques de Osuna, fechados en 1787, recurrió al mismo concepto pictórico que aparece en el paisaje de los cartones pintados en 1786 y 1787. Abundan en ellos los fondos de paisajes grandiosos, con escenas de género, que narran una pequeña historia graciosa o "dramática". Pero no sólo le sirvieron para hacer, al mismo tiempo, variaciones para su clientela, sino que el ejercicio de creación que supuso la invención de más de sesenta escenas de iconografía nueva, supuso la base sobre la que Goya asentó su arte.

Goya cuidó desde sus primeros cartones el ambiente topográfico, como por ejemplo en *La merienda a orillas del Manzanares*, donde por vez primera aparece la iglesia de San Francisco el Grande. En *La pradera de san Isidro* presentó toda la silueta de Madrid, en la que se reconocen todos los edificios emblemáticos de su tiempo. Demuestra con ello el interés topográfico iniciado por las *vedutte* (vistas de ciudades) italianas y las vistas y marinas de Claude Joseph Vernet, de quien compró numerosas obras el príncipe de Asturias y futuro Carlos IV. La obra de Vernet dejó también su huella en los tres bocetos de Mariano Salvador Maella titulados *Marinas y Pescadores* para un cuarto de la infanta Carlota Joaquina en el palacio de El Pardo. Maella renuncia al casticismo tan en boga para recurrir a un estilo más tradicional, donde sus personajes se basan en un dibujo académico y sus paisajes acaban en castillos y ruinas de fantasía.

Trabajar en la Fábrica de Santa Bárbara era vital para los pintores menos dotados, y para Goya constituyó una plataforma ideal para iniciar su carrera. Una vez consolidado, sin embargo, como pintor de cámara intentó evitar el trabajo para la Fábrica, negándose a realizar los cartones para el despacho de Carlos IV en el Escorial, diciendo en 1791 al director técnico, Livinio Stuyck "que ni pinta ni quiere pintar". El rey le advirtió de la posible suspensión de su sueldo, por lo cual Goya se retractó y entregó a la Fábrica su última serie llena también de novedades. En *La Boda* denunciaba, por ejemplo, el casamiento de conveniencia, asunto que aparecería después en los *Caprichos* y el engaño que se establece en las relaciones humanas sería asimismo tema de su obra posterior. Aunque no pudo finalizar este proyecto por su enfermedad a fines de 1792, esta serie abrió nuevos caminos temáticos y pictóricos, hasta entonces desconocidos en la Fábrica de Santa Bárbara.

Los cartones de Goya, sin embargo, no podían frenar la decadencia artística y económica que empezó a sufrir la Fábrica de Santa Bárbara. La guerra contra Francia que duró hasta 1795, el bloqueo inglés, que impedía la llegada de efectivos de América y las catastróficas cosechas de esos años colocaron a la Hacienda Real en una pésima posición económica. Cesaron los encargos y los pagos de la corona, imprescindibles para el sostenimiento de las manufacturas reales. Comenzó el progresivo declive de la Fábrica, que se convirtió, además, en los años de la guerra de la independencia, en cuartel de las tropas franceses. Aunque la Real Fábrica de Santa Bárbara volvió a reanudar sus labores en 1815, ya no consiguió el mismo nivel artístico que había mantenido a finales del siglo XVIII, época de las composiciones maestras de Francisco de Goya.

Anna Reuter

LA PINTURA RELIGIOSA EN ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Carlos III, que llegó a España en 1759 como heredero del trono a la muerte de su hermanastro, Fernando VI, transformó radicalmente el país y bajo su gobierno se reformó la sociedad, la política y la economía. Un aspecto de su reinado frecuentemente ignorado, sin embargo, fue su interés en reformar la Iglesia, al tiempo que afirmaba su poder como monarca absoluto. Persiguiendo estos dos objetivos, Carlos III expulsó a los jesuitas de España en 1767, apoderándose de áreas que habían estado previamente bajo el dominio de esta orden, como el gobierno de la Iglesia y la educación de la nobleza. En su impulso reformista fue apoyado por ministros de mentalidad progresista, como el conde de Floridablanca y el de Aranda, y por intelectuales como Antonio Ponz, que echaban la culpa de lo que percibían como degradación espiritual de España a la pobreza educativa y a la extendida falta de buen gusto en el arte y en la arquitectura.

El arte y, sobre todo, el arte religioso, desempeñó un papel significativo al apoyar las reformas de Carlos III. En lugar de los retablos recargados y de las tallas policromas de subido naturalismo del período barroco, Ponz y otros abogaron por un estilo neoclásico para el arte eclesiástico, basado en la verdad, en el rigor histórico y en la correcta interpretación de las Sagradas Escrituras. Las iglesias fueron "limpiadas" de sus populares decoraciones churriguerescas, reemplazadas por sobrios altares neoclásicos. Como pintores del rey y de sus clientes aristocráticos, a los artistas de la corte, como Anton Raphael Mengs, Giambattista Tiepolo, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella y Francisco de Goya se les exigió que crearan obras

que tuvieran a un tiempo un propósito didáctico y decorativo, en armonía con los ambientes arquitectónicos para las que iban destinadas.

Para afirmar su papel de monarca católico, al mismo tiempo que reducía la influencia de los jesuitas, Carlos III tenía que presentarse como personalización del verdadero monarca católico. Dado su profundo sentimiento religioso, eso no le resultó difícil. Su vida privada se caracterizaba por un devoto y ferviente catolicismo, como atestiguaba su observancia de numerosas formas de piedad personal. Además de oír misa diariamente, creía en la eficacia de las santas reliquias y observó un riguroso voto de castidad tras la muerte de su esposa en 1760. Su compromiso moral estaba en consonancia con los encargos que hizo a los artistas de corte. Su dormitorio privado y los apartamentos reales estaban decorados con numerosas imágenes religiosas, que incluían cuatro sobrepuestas de la *Pasión de Cristo* y una *Adoración de los pastores* de su pintor de cámara favorito, Anton Raphael Mengs. Carlos III tenía una especial predilección por Mengs y parece que vio en sus figuras idealizadas y en su técnica pictórica, exageradamente pulida y brillante, la perfecta imagen de devoción. En la misma veta de piedad, Carlos III se declaró como un auténtico seguidor del misterio de la Inmaculada Concepción, elevándola a la categoría de patrona universal de España e instituyendo una nueva orden militar en su nombre. El modelo de Maella, ahora en el Prado (sala 21), para uno de los altares de San Francisco el Grande de Madrid (el lienzo está aun *in situ*), muestra a la Inmaculada Concepción con ángeles que sostienen la cadena de oro con el medallón, atributos de la real orden.

Para llenar el vacío creado en la política eclesiástica española que siguió a la expulsión de los jesuitas, Carlos III dio su patronazgo a la orden mendicante de los franciscanos, en su rama reformada, fundada en el siglo XVI por san Pedro de Alcántara, célebre místico español. Esta iniciativa culminaría en una serie de edificios y de proyectos decorativos en apoyo de la orden franciscana. Para el primero de ellos, construido entre 1765 y 1770, el convento de San Pascual Baylón en Aranjuez, cerca de Madrid, el rey encargó primeramente una serie de cuadros de Tiepolo, que reemplazaría después, a la muerte del pintor veneciano en 1770, por otros de Mengs y de sus colaboradores, Maella y Bayeu. Aunque aún no está claro por qué fueron desplazados los lienzos de Tiepolo, parece que pudo ser una cuestión de gusto personal del rey. Quizá los cuadros de altar de Tiepolo fueron vistos como pintados con una técnica demasiado enérgica y abocetada, sin alcanzar la finura de acabado que Carlos III admiraba en Mengs y sus seguidores. Por ironías del destino, aunque el cuadro de Mengs para el altar mayor ha llegado hasta nosotros, el resto fue destruido en 1936, durante la Guerra Civil



San Marcos, 1772
Francisco Bayeu
Cat. n° 2488

española, mientras que la mayoría de los cuadros de Tiepolo se conservan en el Prado. Se incluye entre estos fragmentos, el *San Pascual Baylón arrodillado ante la visión de la Eucaristía*, pensado originalmente para el altar mayor; la *Inmaculada Concepción*, para uno de los altares laterales, y *San Antonio de Padua y la visión del niño Jesús*. Con su diestro pincel, Tiepolo ha logrado una notable intensidad espiritual en las actitudes de las figuras y en las expresiones de sus rostros. Aunque estos cuadros fueron rechazados por el rey, su originalidad debió de impresionar al joven Goya, que

indudablemente conoció estas pinturas, principalmente porque su cuñado, Francisco Bayeu, poseía los bocetos de Tiepolo para todas ellas.

Posiblemente el encargo más importante que promovió Carlos III para los franciscanos fue la reconstrucción y decoración de la basílica de San Francisco el Grande. Construida según el proyecto del arquitecto del rey, Francisco Sabatini, la iglesia conventual fue de singular importancia en el contexto del impulso real para la reforma política y religiosa. Tanto en términos arquitectónicos como eclesiásticos representa la culminación del patrocinio de Carlos III a la orden de los franciscanos como sustituta, y contrapunto, de los jesuitas. Su espacioso interior, circular, muy alterado en la actualidad, presenta tres capillas a cada lado del altar mayor, iluminadas por claraboyas en la parte superior. En una ruptura muy significativa con la costumbre anterior del rey de dar el papel principal de tales proyectos a uno de los pintores extranjeros, traídos de Italia, los lienzos que iban a decorar estos altares se encargaron a un grupo de artistas exclusivamente españoles. Cuatro de los seleccionados, Francisco Bayeu, Mariano Maella, Andrés de la Calleja y Antonio González Velázquez eran ya pintores de cámara, mientras que Goya

y otros dos, Gregorio Ferro y José del Castillo, no habían trabajado previamente para un encargo real de estas características.

En una escala más privada, Carlos III decoró las capillas de sus palacios con frescos y cuadros de altar. El primero y más importante de estos encargos fue la nueva decoración de la iglesia Colegiata y capilla real de la Santísima Trinidad en San Ildefonso de La Granja (1769-1772), en la que se empleó a Francisco Bayeu para pintar la cúpula con ocho escenas alusivas a la Santísima Trinidad. Aunque la cúpula fue destruida por un incendio en 1918, han llegado hasta nosotros algunos bocetos preparatorios, ocho de los cuales se conservan en el Museo del Prado (sala 21), que dan idea de cómo fue la cúpula originalmente. Los bocetos del Prado presentan a los cuatro evangelistas, así como la *Creación de Adán*, la *Caída del hombre*, *Abraham y los tres ángeles* y la *Profecía de Isaías*; todos muestran la habilidad de Bayeu para fundir el colorido rico, de tonos pastel, de Giaquinto, con la aproximación académica de Mengs a las anatomías y ropajes. Aunque estos bocetos pueden ser admirados sólo por su mérito artístico, deben, sin embargo, ser vistos dentro de un esquema decorativo de conjunto. El programa estaba cargado a la vez de significado político y religioso. Su tema principal, el poder de la Santísima Trinidad, a la que la colegiata estaba dedicada, ilustraba en definitiva las bases ideológicas y teológicas por las cuales Carlos III había pretendido el trono de España.

GOYA COMO PINTOR DE IMÁGENES RELIGIOSAS

Como en muchas otras áreas de la pintura, Goya se iba a demostrar como el creador más original de imágenes religiosas durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. Los admiradores de los *Caprichos* y de las *Pinturas Negras* de Goya pueden pensar legítimamente en cómo es posible que el mismo artista pudiera haber sido capaz de producir también obras religiosas de profundo contenido devocional. Que ese fue el caso, queda demostrado, sin embargo, por ejemplos tales como sus cuadros para la capilla de San Francisco de Borja en la catedral de Valencia, de 1788, o su *Prendimiento de Cristo* para la sacristía de la catedral de Toledo de 1798. Mientras que era ciertamente anticlerical en sus opiniones, no hay pruebas de que Goya no fuera religioso o de que faltara a sus obligaciones con la iglesia. Un estudio de su pintura religiosa le revela con tanta maestría en ese campo como lo pudo ser en el retrato o en los cuadros que representan temas sociales o políticos. Igual que sus cartones de tapices, sus cuadros religiosos le dieron, en diferentes períodos de su carrera respetables sumas

de dinero de un amplio grupo de mecenas. Incluían éstos al rey y a miembros de la nobleza española, así como a confraternidades de reciente creación, como el Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz.

Además de estos encargos, Goya, como cualquier otro pintor de ese período, tenía que ajustarse a la estricta visión de sus clientes en asuntos de decoro artístico o de iconografía. Que esto supuso a veces una barrera para su inventiva y su exuberancia artística es evidente si se revisan las ideas iniciales de algunos de sus cuadros. La habilidad de Goya para conferir a sus lienzos un sentido de inmediatez y modernidad fue, por otro lado, altamente valorada por sus contemporáneos. Como observó Ceán Bermúdez, Goya "buscando el efecto en la común naturaleza con ilusión sorpresa y verosimilitud inimitables".

Cuando se le requería, Goya supo como responder apropiadamente a los dictados del gusto académico. Su obra de presentación del *Cristo crucificado* (sala 86) para la Academia de San Fernando, que le hizo obtener la posición de académico de mérito en 1780, está pintada con todo el refinamiento y perfecto acabado del detalle anatómico exigido por Anton Raphael Mengs, el primer pintor del rey, nacido en Dresde. Pero en lugar de copiar directamente a Mengs, Goya supo combinar su frío estilo con la luminosidad de las superficies pictóricas más libres de Velázquez.

Habiendo trabajado, junto con otros artistas, como pintor de cartones de tapices para los sitios reales durante el decenio de 1770, la década siguiente, representó para Goya un paso decisivo en su carrera. Su nombramiento, por la real Academia, como académico de mérito en 1780, confirmó su posición de artista capaz de recibir encargos privados. Después de pintar uno de los altares de San Francisco el Grande, con la *Predicación de San Bernardino de Siena*, lo que le valió un gran éxito, recibió uno de las primeras y más importantes comisiones a través de Jovellanos, en 1783. Como miembro del Consejo de las Ordenes Militares, Jovellanos presentó a Goya ante los caballeros de Calatrava, que deseaban que su iglesia, recientemente renovada por el arquitecto de la corte, Sabatini, se adaptara a los cánones del neoclasicismo y fuera decorada con cuatro cuadros de altar. Como principal arquitecto del rey, Francesco Sabatini fue responsable de la supervisión de muchas de las obras que se llevaron a cabo en este período. Suministró los planos arquitectónicos y supervisó a los pintores empleados en la decoración de los interiores. Su arquitectura se caracterizó por amplios espacios abiertos y bien iluminados, en que los altares se distinguían claramente en la distancia. Desgraciadamente ninguno de los cuadros de Goya ha llegado hasta nosotros, habiendo desaparecido durante la guerra de la Independencia. Sólo se ha conservado un

boceto para la *Inmaculada Concepción* del altar mayor (sala 86). Goya utilizó una composición en dos cuadrados, para crear unas proporciones armoniosas. La sencilla figura de la Virgen, llena de gracia, vestida de blanco y de un rico azul traslúcido, se relacionaría perfectamente con el alto y estrecho espacio entre las columnas pareadas de la iglesia.

A fines del decenio de 1790. Mientras Goya estaba ocupado con los *Caprichos*, pintó también tres lienzos de tema religioso para el oratorio la Santa Cueva de Cádiz. En estos cuadros, Goya demostró su habilidad para transmitir un complejo mensaje religioso a través de la narración pictórica. Sus tres escenas, el *Milagro de la multiplicación de los panes y los peces*, la *Invitación del padre de familia* y la *Última Cena* se relacionan con el sacramento de la Eucaristía, tema en el que deseaba hacer hincapié la confraternidad de la Santa Cueva. Mientras que en los *Caprichos*, Goya criticaba al clero, a las ordenes religiosas y a las supersticiones populares, estos cuadros demuestran su disposición para desplegar todo su talento en respuesta a un encargo religioso de claro fundamento intelectual.

Otras dos comisiones recibidas en 1798 evidencian otros aspectos interesantes de la obra religiosa de Goya. El primero de ellos fue su cuadro del *Prendimiento de Cristo*, para la catedral de Toledo, en el que, más que unir su obra con el ambiente arquitectónico, Goya se esfuerza en situar su creación en el contexto de una tradición pictórica anterior. La segunda, era para la decoración de la cúpula y las pechinas de la capilla de San Antonio de la Florida, cerca del río Manzanares, en Madrid. En este fresco, Goya, en lugar de sentirse cohibido por el ambiente arquitectónico, demostró su capacidad de aprovechar el espacio físico, rompiendo las barreras tradicionales entre arte y realidad.

El encargo para la catedral de Toledo tuvo su origen en una decisión del capítulo de la catedral de reorganizar y presentar su rica colección de cuadros en la sacristía, una sala larga y rectangular con el techo pintado al fresco por Luca Giordano. Entre esos cuadros se encontraba la obra maestra de El Greco, *El Expolio*, que los canónigos decidieron instalar en un magnífico altar neoclásico, acompañado de dos nuevos cuadros de altar, dedicados a la *Oración en el huerto* y *El Prendimiento de Cristo*. Los canónigos invitaron a la Real Academia de San Fernando para que nombrara a dos de sus mejores pintores para este trabajo. Goya y su compañero, Francisco Ramos, entonces considerado como el heredero artístico de Mengs, fueron seleccionados para esta comisión.

El tratamiento que dio Ramos a su cuadro, la *Oración del Huerto*, contrastaba enormemente con el *Prendimiento de Cristo* de Goya, demostrando la diferente aproximación de ambos artistas al ambiente en que iban a ser vistos sus cuadros y, sobre todo, al cuadro de El Greco,



Prendimiento de
Cristo, 1798
Francisco de Goya
Cat. nº 3113

Cristo de una muchedumbre de similar agitación. Mientras que El Greco subraya el drama con la aplicación de colores primarios que chocan entre sí, con el rojo de la túnica de Cristo y el amarillo de la Magdalena en primer plano, Goya utiliza fuertes contrastes de luces y sombras para intensificar su escena. En su borrón, conservado en el Prado (sala 86), el pintor planteó la composición y definió la iluminación de su escena ocultando la fuente de luz detrás de uno de los soldados, con efecto sorprendente. Utilizando toques de amarillo, estudió el reflejo de la luz sobre las vestiduras del Cristo y de sus agresores y cómo se va difuminando hacia el fondo. Para este modo de hacer, Goya se inspiró probablemente en los aguafuertes de Rembrandt de efectos similares, que le pudo mostrar Ceán

junto al cual tenían que mantenerse. Mientras que Ramos se concentró en alcanzar la perfección técnica, particularmente con relación a los rasgos faciales de Cristo, su composición resultó aburrida, no demostrando sensibilidad alguna hacia la obra de El Greco. Goya, por contraste, se acercó a la manera compositiva de El Greco, en un esfuerzo por emular e incluso sobrepasar al maestro del manierismo en su tratamiento dramático de este tema.

La composición de El Greco se centra en la monumental figura del Cristo, que se yergue con los pies desnudos sobre una rica túnica roja, en directa alusión a su inminente sacrificio. Del momento del expolio son testigos varias figuras que, en filas unas sobre otras, miran, gritan y gesticulan. En un esfuerzo para confrontarse a la composición de El Greco y reflexionar sobre la misma, Goya rodea su figura de



Santa Justa y Santa
Rufina, 1817
Francisco de Goya
Cat. n.º 2650

Bermúdez. En la composición final, la luz adquiere un carácter difuso, casi de *sfumato*. Antes de la instalación del cuadro en la sacristía, se expuso en la Real Academia, donde fue recibido con general aclamación.

El encargo de Goya para San Antonio de la Florida fue resultado de los buenos oficios del Ministro de Gracia y Justicia de Carlos IV, Gaspar Melchor de Jovellanos, nombrado en octubre de 1797. Aunque Jovellanos estuvo en el poder sólo hasta agosto de ese año, su breve paso por el gobierno representó para muchos intelectuales una bocanada de aire fresco y la llegada de un régimen reformador, que esperaban traería la justicia y una administración basada enteramente en la razón. A Goya se le dio libertad absoluta para la interpretación de una escena de la vida de San Antonio de Padua, rara vez

representada en el arte. El padre Jean Croisset, en su "Año Cristiano", describía como el padre de san Antonio había sido acusado de asesinato. Llegó a oídos de San Antonio, que fue milagrosamente transportado de Padua a Lisboa, su ciudad natal, donde resucitó al muerto para que confirmase la inocencia de su padre ante los jueces. Goya interpreta la escena como si se tratara de un gran cartón de tapiz, rodeando a san Antonio, cuando se dirige al cadáver, con la muchedumbre arremolinada para asistir al milagro. En el borrón preparatorio, Goya refleja la unión entre el mundo real y el celestial, centrándose en el cadáver y en la blancura del sudario, mientras que los ángeles en la parte superior demuestran la señal de la intervención divina. En la composición final, sin embargo, elimina estos detalles, relegando a los ángeles a los lunetos de la parte inferior. Sirviendo de intermediarios entre el



Última comunión de
san José de Calasanz,
1819

Francisco de Goya
Cat. nº 2650

horrores de la guerra de la Independencia le dieron impulso para expresar sus opiniones negativas sobre un clero corrupto, reflejado en sus aguafuertes de los *Desastres de la Guerra*. Las únicas pinturas religiosas de la fase final de su producción son su lienzo de *Santa Justa y Santa Rufina*, para la sacristía de los cálices de la catedral de Sevilla, de 1817, y la *Última Comunión de San José de Calasanz*, encargada en 1819 por las Escuelas Pías de San Antón de Madrid. El boceto para las santas Justa y Rufina del Prado, demuestra que Goya no había perdido su habilidad para pintar con bravura. Aunque la monumentalidad de las figuras sugiere que estaba satisfecho con la solución compositiva, los arrepentimientos del fondo, que incluyen el cambio de la torre de la Giralda desde el lado izquierdo al derecho, revelan que Goya estaba haciendo cambios según pintaba. La *Última comunión de san José de Calasanz* muestra al santo recibiendo la Eucaristía en presencia de sus jóvenes discípulos. Es una de las más poderosas representaciones de Goya de la

espectador y el mundo milagroso sobre su cabeza, hacia el que dirigen su atención a través de sus gestos, los ángeles se muestran en el acto de apartar el telón que ha tapado la escena previamente. La revelación de la verdad resultante de esta resurrección milagrosa del hombre asesinado podría ser vista como una referencia a las esperanzas de Jovellanos en un gobierno liberal. Antítesis de las *Pinturas Negras* de Goya, estos frescos son una afirmación de su humanismo, que sirve en esta ocasión para afirmar la fuerza y el triunfo de la verdad sobre un mundo cruel y malvado.

San Antonio de la Florida, representa en muchos aspectos la culminación de la obra religiosa de Goya. Después de 1800, los

espiritualidad católica. San José de Calasanz había fundado en 1557 a los Piaristas, congregación que promovía las ideas contrarreformísticas sobre la enseñanza de la religión a los niños. La intensidad espiritual del cuadro tal vez se pueda ver como un eco del propio estado mental del envejecido Goya, en un momento en el que él mismo, enfermo, se enfrentaba a los terrores de la muerte.

Xavier de Bray

LA ESCULTURA EN LAS SALAS DE PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

En el Museo del Prado es costumbre decorar las salas de Goya con los dos bustos en bronce del artista que se conservan en sus colecciones. El nuevo montaje ha respetado este principio, y ello permite estudiar dos visiones totalmente opuestas de su imagen, aunque destinadas ambas, cada cual desde su planteamiento, a enaltecer su recuerdo.

Se sitúa la primera (E-768) en la sala 32, casi enfrente de *La familia de Carlos IV*. El Goya que se autorretrata en el gran cuadro al lado de la familia real es el mismo hombre que, por esos mismos años, posa con cierto orgullo ante Gaetano Merchi. El bronceista, sin embargo, parece alejado de la estética de su modelo: nacido en Brescia (1747) y autodidacta, había aceptado bases neoclásicas para elaborar un estilo enaltecedor y hacía ya tiempo que lo practicaba en las cortes europeas: tras una larga estancia en San Petersburgo bajo Catalina II, se instaló en París (1777-1795), y sólo las incertidumbres de la revolución le decidieron a venir a Madrid y obtener de Carlos IV el título de Escultor de Cámara. Fue entonces cuando realizó el presente retrato, no ajeno a la estética francesa del momento, antes de trasladarse a Bilbao (1802). El resto de su vida, como la vejez de Goya, siguió dominado por los trastornos de la época: en 1812 se retiró a Agen, no lejos de Burdeos, y allí siguió trabajando hasta su muerte, ocurrida once años más tarde.

Frente al busto clasicista de Merchi, Mariano Benlliure propone, en 1902, su visión particular del genio ya consagrado: en esa fecha realiza el monumento que habría de adornar, precisamente, la calle de Goya en Madrid —el mismo que, unos cuarenta años más tarde,

se instalaría ante la puerta norte de nuestro museo— y, en relación con esta obra, ejecuta el busto (E-407) que hoy contemplamos en la sala 38, situado entre las Pinturas negras. El emplazamiento no es casual: Benlliure, el prolífico y longevo escultor valenciano (1862-1847), autor de numerosísimas esculturas monumentales de políticos y personajes famosos —en torno al Prado cabe señalar, además del ya citado *Goya*, la estatua sedente de *Velázquez*, y, frente al Casón del Buen Retiro, la *Reina gobernadora María Cristina*— decidió inspirarse en el *Francisco de Goya* de Vicente López, cuadro fechado en 1826, sólo tres años después de concluirse la decoración de la Quinta del Sordo. Goya aparece ya, por tanto, anciano, pero engrandecido por el dramatismo tardorromántico y el impresionismo superficial que tantos éxitos y honores confirieron a su autor.

Ascendiendo a la Planta Segunda, se advierte que el montaje de las nuevas salas dedicadas a Goya ha venido acompañado por la instalación de esculturas y relieves del siglo XVIII. Casi todas ellas se encuentran en los pasillos de distribución de la planta, pero preferimos iniciar nuestros comentarios con un pequeño busto situado en la sala 88, junto a los retratos pintados por el maestro: se trata, en efecto, de la obra más íntimamente ligada al ambiente artístico y humano de Goya.

Tradicionalmente, los catálogos e inventarios suelen identificar esta pieza (E-451) como *Busto de Juan de Villanueva*. Sin embargo, basta observar el retrato que el propio Goya hizo al famoso arquitecto, autor del edificio que hoy alberga el Museo del Prado, para comprobar las diferencias fisonómicas: quien realmente aparece aquí representado —y de nuevo podemos acudir a retratos realizados por Goya y su taller— es el famoso jurista D. José Moñino, Conde de Floridablanca. Este ministro, gran defensor y ejecutor de la política ilustrada durante el reinado de Carlos III, se mantuvo en el poder hasta 1792, cuando fue desposeído de todos sus cargos por Carlos IV y encerrado en la ciudadela de Pamplona. El retrato nos lo muestra en sus últimos momentos de esplendor: por detrás lleva inscrita la fecha de 1791, además de la firma de un desconocido artista apellidado “Díaz”.

Entre las obras que adornan los pasillos de esta planta destacan siete grandes relieves: formaban parte de un grandioso proyecto decorativo que Fernando VI encargó para el Palacio Real de Madrid, entonces en construcción, y estaban destinados, junto con otros muchos, a coronar las puertas que daban al corredor principal o superior en torno al patio del edificio. Sabemos que fue el erudito Padre Sarmiento el encargado de elegir los temas que habrían de representarse, y que la dirección artística fue encomendada a dos escultores muy apreciados entonces por la corte: Felipe de Castro y Giovan Domenico Olivieri.

Según el proyecto inicial, al sector oeste del patio se destinarían once sobrepuestas con alegorías de nueve ciencias o disciplinas y representaciones de dos acontecimientos científicos españoles: las publicaciones de la *Biblia Complutense* y de la *Biblia Regia de Arias Montano*. En la parte meridional, los temas escogidos fueron nueve consejos políticos —órganos supremos del gobierno español de la época— y dos escenas históricas de carácter jurídico: un *Concilio de Toledo* y la *Promulgación de las Siete Partidas*. La parte oriental estaba reservada a los once hechos de armas más gloriosos de nuestra historia, incluidas las dos “derrotas” de Sagunto y Numancia. Finalmente, para la parte septentrional, la centrada en la Capilla del Palacio, se sugirieron once escenas religiosas —dos de ellas, concilios—, aunque sabemos que posteriormente se redujo su número, dado que la fachada del templo exigía otros elementos decorativos.

La talla de las obras comenzó en 1753, un año después de fundarse la Real Academia de San Fernando. En cierto modo, el proyecto serviría de prueba para los profesores y alumnos de la institución, que tendrían derecho, una vez concluido un relieve, a solicitar la adjudicación del siguiente. Pero la muerte de Fernando VI en 1759 supuso la interrupción de estos planes: a su llegada al trono, Carlos III consideró estos relieves excesivamente aparatosos —no en vano avanzaban por entonces las ideas neoclásicas— y decidió no instalarlos en el lugar previsto. Aún pensó durante unos meses en la posibilidad de acabar los ya comenzados para darles otro destino, pero lo cierto es que, en 1761, se dio por finalizado el proyecto reuniendo todas las obras, tanto las concluidas como las inacabadas, y olvidando las apenas esbozadas. A la muerte de Carlos III se conservaban en el Palacio Real treinta y dos relieves, cuatro de ellos sin acabar.

Al Museo del Prado llegaron, en el siglo XIX, treinta y una de estas obras, nueve de ellas con escenas bélicas, siete con alegorías, siete con escenas religiosas y seis con consejos, además de dos representaciones de concilios, de las que una, como hemos señalado, pudo ser diseñada para completar el conjunto de las asambleas políticas. Actualmente, seis de los relieves se hallan depositados en la Real Academia de San Fernando, donde sirven como sobrepuestas en el salón de actos; otro —la *Batalla de Covadonga* (E-476), obra de Carlos Salas y Manuel Bergaz— adorna en nuestro museo una de las salas dedicadas a la pintura europea del XVIII; otros diecisiete se encuentran en los almacenes de escultura, y los siete restantes son los que ahora contemplamos.

Dos de ellos representan otros tantos consejos u órganos colegiados de gobierno. Uno de ellos, el *Consejo de Indias* (E-474), obra del portugués Juan Antonio de Padua, resalta por su carácter inacabado, por su perspectiva y talla inseguras y, sobre todo, por la curiosa presencia

de personajes alegóricos –Hércules, dioses marinos, Mercurio– que parecen irrumpir en la escena acompañando a un indio de exótica vestimenta. Este consejo era muy importante en la corona española, ya que, desde su fundación en 1524, ejercía la jurisdicción suprema en todos los territorios de América y concentraba poderes gubernativos, judiciales y legislativos en este enorme ámbito geográfico.

Desde el punto de vista artístico resulta más interesante, sin embargo, el *Consejo de Guerra* (E-458): su autor, el salmantino Manuel Álvarez (1727-1797), llamado “el griego” por sus inclinaciones estéticas, evidencia sus cualidades como retratista –pese a la rotura de la cara, se aprecian las facciones de Fernando VI en el rey que preside la reunión–, lo que explica que, ya en 1753, compartiese con Roberto Michel las primeras medallas de escultura que otorgó la Academia de San Fernando. Con el tiempo, llegaría a dirigir la institución y obtendría justa fama por sus esculturas y monumentos, entre los que destaca la *Fuente de Apolo o de las Cuatro Estaciones*, en el Paseo del Prado.

Frente a estos dos relieves se ha situado el único de tema bélico que aquí podemos contemplar: se trata del inacabado *Asedio de Numancia* (E-461), que muestra la gloriosa y desdichada defensa de la ciudad celtibérica frente a las tropas de Escipión (133 a.C.). De su autor, Antonio Valeriano Moyano, podemos decir que era sacerdote, que fue nombrado en 1754 teniente director de la Academia de San Fernando, que sus funciones religiosas le llevaron a la catedral de Guadix, y que murió en dicha localidad en 1772, después de esculpir varias obras de tema sacro tanto allí como en Granada.

Los relieves que ocupan el pasillo principal son los de carácter alegórico y los religiosos, y se cuentan entre los mejor acabados y los más perfectos de todo el ciclo, además de haber llegado a nosotros en muy buen estado de conservación.

Los dos alegóricos aparecen firmados en los laterales, y entre ellos destaca *La filosofía* (E-465), obra maestra de Fernando Ortiz, un escultor malagueño que moriría, aún joven, en 1770. Sabemos que concluyó el presente relieve en 1756, y que fue premiado por él con el título de Individuo de Mérito de la Academia. En realidad, la figura que domina la composición portando cetro, libro y reloj de arena parece representar más bien la *Filosofía natural* o las *Ciencias naturales*, pues los sabios que la rodean se encuentran absortos en estudios de geografía, zoología y botánica.

A juicio de Olivieri, el relieve de *Las ciencias matemáticas* (E-462) tenía en cambio numerosos defectos, que él mismo había señalado al autor, su joven discípulo Andrés de los



La Paz
Mármol 87 x 30 x 27 cm.
Cat. nº E-370

muchas imágenes de santos, pero es más conocido hoy por sus decoraciones escultóricas de monumentos madrileños —recuérdense los trofeos de la Puerta de Alcalá— y por una obra relativamente menor: los leones de la Fuente de Cibeles.

Helgueros. Poco sabemos de este hombre, salvo que emparentó con una gran familia de artistas casándose con una hija de Juan de Villanueva “el mayor”, padre del famoso arquitecto. En cuanto a la obra, se ha señalado la fidelidad con que sigue el escultor la imagen propuesta por Cesare Ripa, en su *Iconología*, para representar esta ciencia con una mujer y un niño; en torno a este grupo se mueven varios sabios vestidos de árabes: se trata de un homenaje a los matemáticos de esta cultura y de una alusión a Pitágoras, que solía ser imaginado con turbante; no en vano se repite en varios puntos la representación plástica de su famoso teorema.

Los relieves de tema religioso figuran pasajes de la vida de dos Santos españoles, y son ambas obra de Roberto Michel (1720-1786), uno de los más importantes escultores de su generación. Nacido en Puy-en-Velay, vino este artista a Madrid con su maestro Luquet en 1740, y se introdujo pronto en las obras del nuevo Palacio Real. Logró de este modo numerosas prebendas: fue Teniente Director de la Academia de San Fernando en el momento mismo de su fundación, además de Escultor de Cámara de Fernando VI y de Carlos III, y llegó finalmente a dirigir la Academia. Realizó

El *Martirio de Santa Eulalia* (E-473) plantea un problema iconográfico, ya que existen dos Santas con el mismo nombre que sufren martirios semejantes en Barcelona y en Mérida. Sin embargo, la más conocida es la emeritense, cuya muerte fue cantada por Prudencio en su *Peristephanon*: “Dos sicarios hieren sus tiernos pechos, a la vez que la uña desgarrar sus costados virginales y llega hasta los huesos, mientras Eulalia canta... Y viene el tormento postrero:... ahora, llamas atizadas por teas se hincan en sus costados y en su estómago... De repente se ve una paloma más blanca que la nieve que abandona la cara de la mártir y sube al cielo: es ésta el alma de Eulalia”.

En cuanto al relieve de *San Ildefonso y Santa Leocadia* (E-460), representa la aparición de la mártir, muerta en el año 304, al famoso arzobispo de Toledo (h.600-667). Según relata en su *Historia* el P. Mariana, “acudió el pueblo a la iglesia de Sta. Leocadia, do estaba el sepulcro de aquella virgen; halláronse presentes el rey y el arzobispo. Alzóse de repente la piedra del sepulcro, tan grande que apenas treinta hombres muy valientes la pudieran mover. Salió fuera la santa virgen, tocó la mano de San Ildefonso y díjole estas palabras: Ildefonso, por ti vive mi Señora la Virgen María. El pueblo con este espectáculo estaba atónito... Y porque la virgen se retiraba hacia el sepulcro, con deseo que quedase para adelante memoria de hecho tan grande, con un cuchillo —que para este efecto le dio el mismo rey— le cortó una parte del velo que llevaba sobre la cabeza”.

Una vez contempladas las sobrepuestas del Palacio Real, apenas cabe detenerse unos momentos ante las obras que completan la decoración del pasillo. La más interesante es, sin duda, una pequeña escultura en mármol de Carrara que personifica *La Paz* (E-370), o más bien la Paz Victoriosa, pues la imagen combina los laureles con la antorcha inclinada hacia el suelo. Sin embargo, nada se sabe en concreto de su autoría y origen: Parece obra neoclásica italiana, y se ha querido relacionar su estilo con el del escultor y falsificador de antigüedades Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799), activo en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII. Podemos suponer que la pieza fuese adquirida por Carlos IV durante su exilio en Italia y viniese a España tras su muerte.

Concluye la relación con dos bustos en mármoles de colores, ambos del siglo XVII, que representan a dos jóvenes de raza negra: uno de ellos, el *Busto de etíope* E-381, muestra rasgos más idealizados, y perteneció en Roma a Cristina de Suecia, pasando con posterioridad a la colección de Felipe V. El otro, el caricaturesco *Busto de etíope* E-360, formó parte de un grupo de cuatro —dos masculinos y dos femeninos, todos ellos conservados en nuestro Museo— que adquirió Carlos II para el Palacio del Buen Retiro. Estas obras, herederas de los modelos que



creó en Roma el francés Nicolas Cordier (1567-1612), testimonian, pese a su cronología, un gusto por lo exótico que perduró hasta el siglo XVIII y, por tanto, completan una sugestiva ambientación del mundo que vio nacer a Goya.

Miguel Ángel Elvira

M

Busto de Goya

Gaetano Merchi

Bronce 46 x 25 x 22 cm.

Cat. nº E-768



LAS ARTES DECORATIVAS EN LAS SALAS DE PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

El mecenazgo hacia las artes que caracterizó al rey Carlos III, se refleja tanto en la pintura, que podemos admirar en las salas, como en la pasión que sintió hacia el trabajo de mosaico de Piedras Duras que, junto a aquéllas, aparece representado en las mesas y consolas que se exhiben.

La colección de mesas y consolas de Piedras Duras del siglo XVIII del Museo se cuenta entre las mejores del mundo, responde con precisión al lujo y desarrollo de las artes suntuarias en las cortes europeas de este siglo. La técnica de ejecución de los tableros se conoce con el nombre de *commesso*, que consiste en la elaboración de un mosaico, derivado del *opus sectile* romano, o taracea, en la que se combinan de manera magistral los mármoles con las piedras duras o semipreciosas, consiguiendo una representación semejante a la pintura en cuanto a color y composición. No se debe olvidar que la primitiva intención que tuvo el mosaico fue la de asemejarse a la pintura.

La utilización de esta técnica se remonta a la antigüedad clásica y renace en la Italia del siglo XV. Sobre todo en la Roma papal y en la corte de los Medícis en la Florencia del siglo XVI, donde adquirió todo su esplendor tanto la talla de camafeo y del cristal de roca como la ejecución de los tableros de "Piedras Duras".

Los tableros de las mesas del Museo, se realizaron en los Reales Laboratorios de Piedras Duras, fundados por Carlos III, primero en Nápoles, en 1737, en San Carlo alle Mortelle, y luego en Madrid, en 1763, en el Buen Retiro, como parte de la Fábrica Real de la China.

REAL LABORATORIO DE PIEDRAS DURAS DE NÁPOLES

El Real Laboratorio de Nápoles fue organizado a imagen y semejanza del *Opificio* que fundara en 1588 el cardenal Fernando de Medicis, aunque fuera su padre Cosme I, el que iniciara estos trabajos. Carlos III tuvo ocasión de conocer esta técnica durante su estancia en Florencia, en donde se divertía viendo a los "profesores" trabajando en los talleres de piedras duras, como lo relata la carta que Ghinghi mandó a Francesco Gori. En realidad no tenemos la certeza de si la fundación se debió a su amor a los camafeos antiguos y a las piedras duras o al deseo de demostrar a las cortes europeas que se consideraba el auténtico y legítimo heredero de los Medicis. De lo que sí tenemos certeza es de que las piezas son un ejemplo del arte de corte en su aspecto más internacional.

La relación con el taller florentino, se confirma por el traslado de maestros-profesores y operarios, conseguido por el rey, así como por la presencia de Ghinghi como director del Real Laboratorio, a veces no muy diligente, como comprobamos en los continuos requerimientos que le hace el rey, para la terminación de unas mesas. Se trata de los bufetes de la sala XXIX, nº *de Inv. O-466* y *O-467* que pertenecen a la primera época, fechado uno en 1753 y el otro en 1763. La causa de estos diez años de diferencia en la terminación de una y otra mesa, se debió al comienzo de una obra extraordinaria como fue el Tabernáculo de Caserta, que nunca llegó a finalizarse.

Las mesas evidencian un cierto retraso estilístico, siendo más barrocas que rococó a pesar de la fecha. Este barroquismo se manifiesta en el tablero, para el que se utiliza un fondo oscuro, de *paragone*, sobre el que aparecen motivos naturalistas de flores, frutos, pájaros y algunos animales extraños como la ardilla, diseño creado años antes por Foggini, maestro de Ghinghi. Los apoyos, también barrocos, tienen forma de pata de caballo, adornados a su vez con plaquetas de lapislázuli.

La estructura del mueble es de ébano, obra de Gaspero Donnini, sucesor en la dirección del Real Laboratorio a la muerte de Ghinghi, y, sobre todo, hay que destacar las cuatro cabezas de las esquinas que representan alegorías de las Estaciones, cuya autoría se debe a Giovanni Morghen. Una cierta inmovilidad clásica se refleja en los rostros de las figuras que dejan sentir ya los aires del Neoclasicismo. Por la valoración realizada por Luigi Poggetti, en 1794, de los aposentos de la Reina en el Palacio Real, conocemos que allí estaban esta mesa y su compañera.

A la muerte de su hermano Fernando VI en 1759, Carlos III accede al trono de España y, a pesar de su marcha, el Real Laboratorio de piedras duras que fundara en Nápoles,



Paisaje con jugadores
de pelota.

Consola 1784-1796.

Bronce dorado.

Mármol. Piedras

duras.

90 x 190 x 100 cm.

Cat. nº O-455

continuó funcionando hasta la Unificación italiana, desmantelándose hacia 1860.

REAL LABORATORIO DEL BUEN RETIRO

En España, el nuevo monarca creó otra gran manufactura, en el Buen Retiro, dedicada principalmente a la producción de porcelana, que fue otra de las pasiones de Carlos III y para la que se trajo de Capodimonte operarios, materiales, barnices, etc. Dentro de la Fábrica del Buen Retiro, entre otros, organizó en 1763 el nuevo Laboratorio de Piedras Duras. Para su instalación, al igual que hizo para el de Nápoles, el rey pidió consejo a sus parientes, los Grandes Duques de Toscana, consiguiendo de nuevo el traslado de algunos de los artesanos que trabajaban en los talleres florentinos, como Domenico Stecchi, uno de los maestros directores del Real Laboratorio, según aparece en la inscripción de la consola O-477.

Las ocho consolas que se exhiben en las salas del Museo, fueron realizadas en este Real Laboratorio, pero de ellas, desgraciadamente, apenas queda información, a causa de la dramática destrucción de sus archivos en 1812, a manos de las tropas inglesas del duque de Wellington, antes de abandonar Madrid. Son las propias consolas, a

través de sus inscripciones, las que proporcionan los datos acerca de los nombres de sus maestros-profesores o de las fechas de ejecución. En el examen de los temas representados se puede encontrar la relación con la pintura contemporánea. En cuanto a las dataciones, podemos citar en la sala XX, la n.º: O-214 en cuya inscripción se precisa: *Se empezó esta obra a 27 / de Enº de 83 y se acabó a 30 / de dici^{re} de dho año*. En la sala 85 en la n.º: O-476: *Se empezó a 10 de / 8^{bre} 1781 y se dio / fin a 25 de 9^{bre} de 11782*. La n.º O-477 es aún más rica en datos, pues está firmada por D^ñ. Josⁿ Flipart / pintor de camara / De S.M.^a.C y dedicada: *A los Maes^{os}: Pro^f: del / R.^l. Elabor^o. de Mosaicol en Pied^{ra}: Di^o: de S.M.C. / Domingo Stecchi / D^ñ: Fran^{co} Poggetti*; figurando a continuación la fecha de realización: *Se empezó el dia / 1 de Enero de 1779 / y se Remato el dia / 30 Nob: ^{re} de 1780*. En la sala 22, la n.º O-455 y la O-456, elaboradas con lapislázuli, puede que fueran las últimas que se hicieron en el Real Laboratorio, ya en el año 1788. Se llega con ello a la conclusión de que todas se realizaron en el reinado de Carlos III, entre los años 1770 al 1788, fecha de su muerte.

Entre los escasos documentos que se conservan están los del archivo del Ministerio de Hacienda, donde se ha encontrado un Memorial de los maestros- directores y demás operarios pidiendo un aumento de sueldo, con fecha 1 de enero de 1783. En el documento se hace una aclaración estilística interesante, diferenciándose las mesas que ya *estaban en palacio* entregadas, de las que tenían que realizar aún, en un *estilo más dificultoso*. No se sabe con certeza a qué se refiere con exactitud el memorial, pero al examinar los motivos que adornan el tablero se distinguen los que tienen disposición de trampantojo, como los de: *la n.º 214*, sala 20, los n.ºs. O-474 y O-475, sala 21 y la n.º O-476, sala 85, de admirable dibujo, con sombras marcadas que destacan sobre el fondo negro. Sin embargo, los que representan paisajes, como *Vistas de puerto* (sala 85, n.º O-477), *Paisaje con ruinas clásicas* (Sala 20, n.º O-215) o *Paisaje con jugadores de pelota y jugadores de volante* (sala 22, n.ºs O-455 y O-456), podrían responder al *estilo más dificultoso*.

En las composiciones de las mesas revueltas, aparecen motivos relacionados con el juego como, naipes o tableros de ajedrez inspirados en los modelos franceses contemporáneos de V. Penot; *retratos en silhouette*, similares a los que adornan las piezas de porcelana en los que se representa a la familia de Nápoles y a la imperial austríaca, o las hojas con planos de fortificación militar, tipo Vauban. Junto a estos motivos, es frecuente la presencia de las Artes Liberales, que podemos relacionar con el género barroco de *la naturaleza muerta*, sobre todo con las *Vanidades* y *las Artes identificadas por sus atributos*.

En las composiciones luminosas y llenas de colorido, como las *Vistas de puerto* y los *Paisajes con ruinas clásicas*, recuerdan las obras de Michele Mareschi y Bernardo Belloto, revelando la



Mesa revuelta.
 Consola 1775-1783.
 Bronce dorado.
 Mármol. Piedras
 duras.
 95 x 190 x 95 cm.
 Cat. nº O-476

influencia veneciana contemporánea. Los maestros venecianos trabajaron en la corte borbónica y junto a éstos, otros pintores, como el caso de Flippart, pintor de cámara, que, aunque francés de nacimiento, su formación era italiana y especialmente veneciana. Su nombre aparece, como ya hemos visto en la consola O-477, junto a la de los maestros directores del Real Laboratorio de origen florentino: Francesco Poggetti y Domenico Stecchi. Si el dato de la firma de la consola, lleva a pensar que Flippart fue el creador de los bocetos, en ellos se aprecia la influencia veneciana ya comentada, a través de su formación con Amigoni, con quien vino a España y con quien participó en la decoración de diferentes obras palaciegas, así como la de Giambattista Tiepolo. Sin duda, la impronta de Tiepolo, cuya estancia en España se documenta entre los años 1762 y 1770, se refleja en los personajes que aparecen representados en los cuadritos de las mesas revueltas, como en la consola nº O-476 y la O-214.

En las escenas de paisaje con ruinas clásicas, sobre todo en las consolas de lapislázuli O-455 y O-456, la influencia de los modelos que creó Giuseppe Zocchi, pintor florentino, en los años 1748 y 1765 para el Emperador, el gran duque Francisco de Lorena, son evidentes. Posiblemente Flippart conoció a Zocchi durante el periodo en que ambos estuvieron trabajando en Venecia para el grabador Wagner, donde pudieron haber conocido los bocetos del

florentino. Por el contrario, los motivos marinos de corales, caracolas y frutos, destacados sobre el intenso azul del lapislázuli, de las consolas O-455 y O-456, recuerdan los diseños de las obras de Antonio Cioci. Ahora bien, en estas composiciones con bellas y alegres escenas que adornan los tableros o cuadros de Piedras Duras no sólo se advierte la influencia veneciana sino que también hay recuerdo de las brillantes escenas de los cartones para tapices creados por maestros españoles seguidores de Mengs, como los Bayeu.

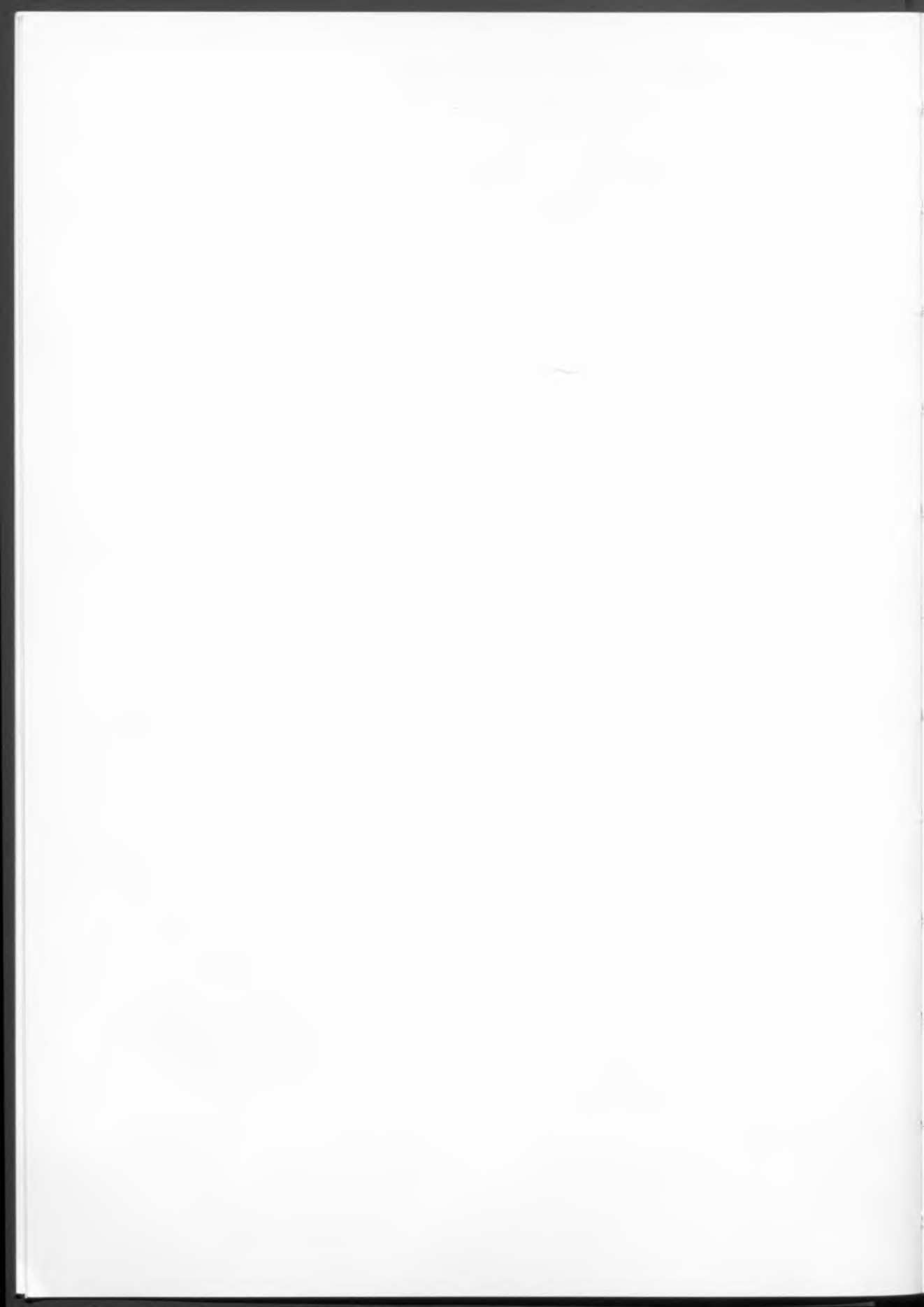
Especial mención se ha de hacer de los trabajos en bronce realizados en los dos talleres que existieron en el Buen Retiro, para satisfacer la demanda que requerían las piezas de diferentes materias que se elaboraban en la manufactura. Los tableros iban montados sobre una estructura de hierro, revestida por pies de bronce, realizados por Giovan Battista Ferroni, que seguía el modelo de las mesas napolitanas de la primera mitad del siglo, el de las "espagnolettes" en la rodilla, según el proyecto de Basilio Fumo. Curiosamente, podemos constatar esta moda italiana, en el anónimo *Retrato de un abate*, (Museo del Prado cat. nº. 7036), depositado en el Palacio de Riofrio, en el que aparece el personaje de pie, junto a una mesa, cuyos soportes son las "espagnolettes", de las que surgen unas guirnaldas florales, como aparecen en algunas de estas consolas. Este modelo es el que presentan las consolas O-214, O-215, O-474, O-475, O-476, O-477 y también la que se conserva en el palacio de Ajuda de Lisboa, regalo de Carlos III a su hermana Ana Victoria de Borbón, casada con José I rey de Portugal, pareja de la O-215 de la sala 21.

La cronología de estos pies debe pertenecer al periodo entre 1775 y 1783, mientras que las consolas O-455 y O-456 de la sala 22, debieron ser hechas después de la muerte del rey, y los pagos datan de los años 1791-1796, ya dentro del reinado de Carlos IV. La diferencia de años en la ejecución, origina un cambio estilístico en el pie, cuyas cabezas son más estáticas y los rasgos entroncan de manera clara con el gusto neoclásico. En el faldón, la cartela central lleva las iniciales de Carlos III en todas las consolas, excepto en la O-455 y O-456, adornado con la torre y el león, insignias heráldicas de España.

Para finalizar, en la sala 90 hay expuesto un jarrón de mármol italiano, en forma de crátera con asas serpentiforme, realizado hacia 1830 por Antonio Solá. Fue un regalo del Papa Pío IX a la Reina Isabel II. Este escultor español fue seguidor de Thorwaldsen, uno de los pioneros del neoclasicismo, y vivió en Roma.

María Isabel Gisbert

C R O N O L O G Í A



CRONOLOGÍA

Los datos suministrados en esta "Cronología", recogen los hechos históricos, políticos y sociales más sobresalientes entre 1700 y 1828, fecha de la muerte de Goya. Asimismo, se señala el nacimiento y la muerte, o las fechas más significativas, de las vidas de las figuras del pensamiento, el arte, la música y la literatura que definieron el siglo XVIII y los comienzos del XIX, así como la aparición de sus creaciones más representativas. Los descubrimientos científicos del Siglo de la Razón están reseñados en sus fechas correspondientes y a través de ellos se explican los avances que para la humanidad supuso ese importante período de la historia de Occidente.

- 1700 Se instaura en España la dinastía de los Borbones con el duque Felipe de Anjou, el rey Felipe V de Borbón, nieto de Luis XIV, que provoca la guerra de Sucesión.
- 1704 El físico Isaac Newton, que muere en 1727, publica la *Óptica*.
- 1711 El inglés Thomas Newcomen inventa la máquina de vapor, sin condensación, primera máquina empleada en el trabajo, que fue utilizada hasta su sustitución por la máquina de vapor condensado de Watt, abriendo la era de los inventos mecánicos, útiles para el hombre de la industrialización.
- 1712 Fundación de la Real Biblioteca, hoy Biblioteca Nacional de Madrid - Nace en Ginebra el filósofo Jean Jaques Rousseau.
- 1713 Paz de Utrecht y pérdida para España de los Países Bajos - Fundación de la Real Academia Española.
- 1715 El físico alemán Daniel Gabriel Fahrenheit graduó el termómetro, que fijó entre el punto de congelación del agua y la temperatura del cuerpo humano.

- 1716 Muere el filósofo y matemático alemán Gottfried Wilhelm Leibnitz, creador del cálculo infinitesimal (a la vez que Newton) y autor de *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, escrito contra Locke.
- 1717 Queda constituida en Inglaterra la Gran Logia de la Masonería, como organismo permanente, cuya influencia se extiende a todo el mundo.
- 1718 El astrónomo inglés Edmund Halley, que había costeado la publicación de los *Principia* de Newton (1687), descubre el movimiento de las estrellas fijas.
- 1719 El escritor inglés Daniel De Foe publica su *Robinson Crusoe*.
- 1721 Fundación de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara - El filósofo francés Charles Luís de Secondat, barón de Montesquieu publica las *Cartas persas*. - Muere el pintor francés Antoine Watteau, creador del género rococó de las fiestas galantes.
- 1723 Nace el economista escocés Adam Smith y, en España, el político Pedro Rodríguez de Campomanes.
- 1724 Felipe V encarga la construcción del palacio y los jardines de San Ildefonso, La Granja (Segovia), a imitación de Versalles, primero al arquitecto italiano Antonio Juvara y después a Sacchetti - Nace en Königsberg el filósofo alemán Immanuel Kant.
- 1726 El beneditino y filósofo Benito Jerónimo Feijóo publica su *Teatro crítico universal* (1726-39), compendio del saber europeo hasta sus días, similar a la *Enciclopedia francesa* - El escritor inglés Jonathan Swift escribe sus *Viajes de Gulliver*.
- 1729 El compositor alemán Johann Sebastian Bach escribe su *Pasión según San Mateo* - Nace el naturalista italiano Lazzaro Spallanzani, autor de *Opuscoli di fisica animale e vegetabile*, donde demuestra que la digestión es resultado del poder disolvente del jugo gástrico.
- 1732 Nacen el músico austriaco Franz Josef Haydn y el pintor francés Jean Honoré Fragonard.
- 1734 Primer pacto de familia entre la casa de Borbón de Francia y de España, tratado de San Lorenzo, para afianzar la alianza entre ambas naciones y sostener los derechos de España al reino de Nápoles y Sicilia - La noche del 24 de diciembre un incendio destruye el Alcázar de Madrid, el viejo palacio de los Austrias, ardiendo, además, más de quinientos cuadros de la Colección Real - Comienza la construcción del nuevo Palacio Real, primero bajo la dirección de Filippo Juvara y, después, de Giovanni Battista Sacchetti, ambos, arquitectos italianos al servicio de la corona española - Nace el pintor Francisco Bayeu - El filósofo francés Voltaire publica sus *Cartas filosóficas*.
- 1735 Fundación de la Real Academia de la Historia - El naturalista sueco Carl von Linne, conocido en España como Linneo, publica su *Systema naturae* (1735-68), en donde

- expone su famoso sistema de clasificación, basado en la disposición y estructura de los órganos reproductores de las plantas.
- 1737 El gramático y jurista valenciano Gregorio Mayáns y Siscar (1699-1781) publica *Orígenes de la lengua española*, uno de los primeros estudios rigurosos sobre el tema - El matemático suizo Leonard Euler publica *Mechanica sive motus scientia*, acometiendo la mecánica como una rama de la matemática pura.
- 1738 El físico suizo Daniel Benouilli publica su *Hidrodinámica*, donde estudia las propiedades de los fluidos y expone el teorema de su nombre.
- 1739 Nace el pintor Mariano Salvador Maella - El filósofo inglés David Hume (1711-76) publica su *Tratado de la naturaleza humana*.
- 1740 El compositor alemán, establecido en Inglaterra, Georg Friedrich Haendel, compone *El Mesías* - El biólogo y filósofo suizo Charles Bonnet descubre la partenogénesis de la hembra del pulgón.
- 1741 Nace el escritor José Cadalso - Nace la pintora alemana Angelica Kauffmann.
- 1742 Feijóo escribe sus *Cartas eruditas* (1742-60).
- 1743 Segundo pacto de familia de la casa de Borbón, firmado en Fontainebleau. Se renovó la alianza defensiva y ofensiva de los monarcas de la estirpe borbónica. Se unen Francia, España y las Dos Sicilias contra Inglaterra y Austria - El escritor satírico y matemático Torres de Villarroel escribe su *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras de don Diego Torres de Villarroel* (1743-1758).
- 1744 Nace el pensador ilustrado más importante del siglo XVIII español, Gaspar Melchor de Jovellanos - Muere el filósofo napolitano Giambattista Vico, autor de *Scienza nuova* (1744), donde se opone radicalmente al mecanicismo racionalista cartesiano.
- 1746 Muere Felipe V, se inicia el reinado de Fernando VI y nace su sobrino, el futuro Carlos IV - La Junta Preparatoria, que proponía la creación de una Academia de Bellas Artes en España, expulsa a Luis Meléndez, su Director - Nacen los pintores Ramón Bayeu, Luis Paret y Francisco de Goya - Descubrimiento de las ruinas de Pompeya y Herculano y comienzo de las excavaciones, financiadas por el rey de Nápoles, Carlos VII, futuro Carlos III de España - Euler publica su *Teoría ondulatoria*.
- 1748 Montesquieu publica *El espíritu de las leyes*, donde aplica el método de razonamiento histórico e inductivo a los fenómenos sociales y políticos, y donde postula, en la línea de Locke, la separación de poderes - Nace el filósofo y reformador inglés Jeremy Bentham.
- 1749 Thomas Gainsborough pinta a *Robert Andrews y su esposa*. - Nace el poeta y escritor alemán Johann Wolfgang Goethe en Frankfurt - Johann Sebastian Bach escribe *El arte*

- de la fuga* – El naturalista francés George Leclerc, conde de Buffon, publica su *Historia del hombre*.
- 1751 Aparecen *El siglo de Luis XIV* de Voltaire y los dos primeros tomos de la *Enciclopedia* (1751-1772), bajo la dirección de Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert.
- 1752 Tratado de paz de Aranjuez, entre España y Austria – Fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – El filósofo, físico y político americano Benjamín Franklin inventa el pararrayos.
- 1753 Se establece el Patronato Regio: poder del rey para designar a quienes habían de ocupar cargos eclesiásticos – Llega a Madrid el pintor italiano Corrado Giaquinto, nombrado pintor de cámara de Fernando VI. Fue también Director General de la Academia de San Fernando.
- 1755 Terremoto de Lisboa, catástrofe de repercusión intelectual en toda Europa – El arqueólogo alemán Hans Joachim Winckelmann publica *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas*, fundamento teórico del neoclasicismo – Nace la pintora francesa Madame Vigée Lebrun – Muerte de Rousseau; se publican sus *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. – Euler publica *Institutiones calculi differentialis* – Nace el médico alemán Samuel Friedrich Hahnemann, creador de la homeopatía.
- 1756 Comienza la Guerra de los Siete Años entre Francia e Inglaterra. Fernando VI mantiene la neutralidad de España – El pintor y grabador italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) publica cuatro tomos de aguafuertes de las *Antichità Romane* – Nace el compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart.
- 1757 Nacen los caricaturistas ingleses más destacados: James Gillray y Thomas Rowlandson.
- 1758 Aparece la obra *El famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, del Padre Isla (1703-1781).
- 1759 Fallece Fernando VI y se inicia el reinado de Carlos III, hasta entonces rey de Nápoles – Fundación de la Manufactura Real de Porcelana del Buen Retiro – El padre Feijóo publica sus *Cartas eruditas* – Diderot inicia su serie de comentarios sobre los *Salones* y Voltaire publica su *Cándido* – Nace el poeta alemán Friedrich Schiller – Johann Heinrich Lambert, matemático, físico, astrónomo y filósofo alemán (1728-1777), publica un tratado de perspectiva, destinado a su aplicación a la pintura, aunque constituye un texto de geometría descriptiva.
- 1761 Tercer pacto de familia entre España y Francia. El reto era poner coto a la expansión marítima británica – El pintor alemán Anton Raphael Mengs,

- nombrado pintor de cámara de Carlos III - Inicio de la construcción en Madrid de la basílica de San Francisco el Grande, según el proyecto de F. Cabezas - Se publica el *Contrato social* de Rousseau - Piranesi publica su serie de aguafuertes de las *Carceri d'Invenzione*.
- 1762 Inglaterra declara la guerra a España - Corrado Giaquinto regresa a Italia - Aparecen las *Observaciones sobre la arquitectura de los Antiguos* de Winckelmann - Mengs se encarga de la dirección artística de la Real Fábrica de Santa Bárbara y publica la *Consideración de la belleza y el gusto en la pintura*. - El arquitecto italiano Francesco Sabatini proyecta la ampliación del palacio de El Pardo - Llegan a Madrid el pintor veneciano Giambattista Tiepolo, y sus dos hijos, Giambattista y Lorenzo - El padre Antonio Soler (1729-83), el músico español más importante del siglo, publica su obra didáctica: *Llave de la modulación y antigüedades de la música* - Aparece el *Emilio* de Rousseau - Nace el filósofo alemán Johann Gottlieb Fichte.
- 1763 Paz de París entre España, Francia, Inglaterra y Portugal - Francisco Bayeu es llamado por Mengs a Madrid - Nace el pintor Zacarías González Velázquez.
- 1764 Carlos III nombra ministros a los italianos Grimaldi y Esquilache - Para el fomento de la agricultura, la industria, el comercio y las ciencias se funda la primera Sociedad Económica de Amigos del País en España, la Bascongada, dirigida entre otros, por el conde de Peñafloreda. Este tipo de institución ilustrada y progresista se extendió por toda España en años posteriores, impulsando las "ciencias útiles" y a ellas pertenecieron figuras relevantes de la aristocracia, la política y el pensamiento - Giambattista Tiepolo termina *La gloria de la Monarquía Española*, para el techo del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid - Winckelmann: *Historia del Arte en la Antigüedad* - Muere el pintor y grabador inglés William Hogarth, autor de obras de carácter satírico y moralizante, como la serie de la *Carrera del libertino* (1735) y el *Matrimonio a la moda* (1745) - Muere el padre Feijóo.
- 1765 El ingeniero mecánico inglés James Watt inventa la máquina de vapor condensada, instrumento fundamental para la revolución industrial.
- 1766 "Motín de Esquilache" en Madrid, provocado por la subida del precio de los alimentos. El ministro fue sustituido por el conde de Aranda - El escritor alemán Gotthold Ephraim Lessing publica el *Laocoonte* - Fragonard pinta *El columpio*.
- 1767 Expulsión de los jesuitas de España - Francisco Bayeu, pintor del rey.
- 1768 Muere Winckelmann - Fundación de la Royal Academy of Arts de Londres, siendo el pintor Reynolds su primer Presidente - Muere el paisajista italiano Canaletto.

- 1769 Nacen Napoleón Bonaparte y el duque de Wellington - Voltaire publica el *Diccionario filosófico* - El compositor alemán Christoph Willibald Gluck (1714-1789) estrena en París su segunda versión de la ópera *Aleste*, que acompaña con un escrito fundamental sobre la reforma de ese género musical, base de la ópera moderna - El compositor italiano Luigi Boccherini llega a Madrid.
- 1770 Muere en Madrid Giambattista Tiepolo - Muere François Boucher, pintor por excelencia del rococó francés - Nacen el músico Ludwig van Beethoven, el filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel y el poeta Johann Christian Friedrich Hölderlin, figuras capitales de la cultura alemana, y europea, entre los siglos XVIII y XIX - Nace el escultor danés Bertel Thorvaldsen, junto con Canova el mejor representante de la escultura neoclásica - Nace el poeta inglés William Wordsworth.
- 1771 Antonio Ponz, escritor y erudito en materia de arte, inicia su fundamental libro *Viaje de España*. - El escultor francés Jean Antoine Hudon realiza el *Retrato de Diderot*. - Nacen el pintor Vicente López y el poeta Manuel José Quintana.
- 1772 Cadalso publica sus *Eruditos a la violeta* - El pintor inglés Joseph Wright de Derby pinta su *Forja de hierro*, primer cuadro sobre la revolución industrial - Nacen el economista británico David Ricardo, autor de *Principios de economía política y tributación* (1817) y el poeta, filósofo y crítico inglés Samuel Coleridge.
- 1773 Nace el príncipe de Metternich, figura esencial de la política y la diplomacia europeas - Jovellanos, escribe *El delincuente honrado*, drama político y social, ejemplo de las tres unidades en el teatro - El arquitecto Diego de Villanueva remodela la fachada del palacio de Goyeneche de Madrid, sede de la Academia de San Fernando - El científico británico Joseph Priestley descubre el "aire desflogistizado", al calentar óxido de mercurio, bautizado por Lavoisier, posteriormente, como oxígeno - Nace el pintor José de Aparicio.
- 1774 Se inicia en Francia el reinado de Luis XVI y María Antonieta - El pedagogo Basedow funda en Dessau el instituto pedagógico ilustrado de mayor repercusión en Alemania, el "Filantropio", y publica su *Obra elemental* - Goethe escribe la obra más representativa del movimiento estético "Sturm und Drang", *Werther*, que incluso Napoleón aprendió de memoria - Mengs regresa a España e invita a Goya a colaborar en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara - Nace el pintor romántico alemán Caspar David Friedrich.
- 1775 Goya recibe su primer encargo como pintor de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara y Luis Paret marcha al exilio a Puerto Rico - Nace el ilustre

- pensador angloespañol José Blanco White, autor de *Letters from Spain* y la autobiografía *The life* - Nacen también el pintor inglés Joseph Turner y el poeta alemán Friedrich Schelling - En Francia nace el físico André Ampère.
- 1776 Independencia de los Estados Unidos, declarada el 4 de julio por Thomas Jefferson - Floridablanca, primer ministro en España. Prisión de Pablo Antonio de Olavide, que es condenado por el Santo Oficio - Francesco Sabatini se ocupa de la conclusión de San Francisco el Grande, finalizando el proyecto en 1784; sustituye a Hermosilla en las obras del Hospital General de Madrid (hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) - Se publica *La riqueza de las naciones* del economista escocés Adam Smith - Nace el físico italiano Amadeo Avogadro, primero en diferenciar entre átomo y molécula.
- 1777 Paz entre Portugal y España - Mengs vuelve a Italia - El conde de Floridablanca declara a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo director es Manuel Salvador Carmona, institución aprobatoria para obras civiles y religiosas en España - F. Gutiérrez y R. Michel proyectan la fuente de la Cibeles, de Madrid, concluida en 1782 - Lavoisier descubre la composición química del aire - Nace el matemático y astrónomo alemán Karl Friedrich Gauss, autor de la *Theoria motus corporum coelestium* (1809).
- 1778 Se concluye la Puerta de Alcalá en Madrid, obra de Sabatini - Nace el químico francés Joseph Louis Gay Lussac, que en 1805 determina con gran precisión la composición del agua - Jean Baptiste Greuze, pintor favorito de Diderot, realiza con *El hijo castigado* una de sus características composiciones moralistas - Mueren Voltaire, Rousseau y Piranesi.
- 1779 Guerra entre España e Inglaterra - Muere Mengs en Roma - Nace el químico sueco Jöns Berzelius.
- 1780 Puesta en circulación del papel moneda en España - Goya es elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y realiza el *Cristo en la cruz*, como obra de admisión - El pintor suizo Johann Heinrich Füssli pinta el *Juramento en el Rütli* - Nace el pintor francés Jean August Dominique Ingres.
- 1781 Jovellanos, lee su *Elogio de las Bellas Artes* en la Academia de San Fernando, Goya estuvo presente en el acto - El astrónomo anglosajón William Herschel descubre el planeta Urano - Kant, *Crítica de la razón pura*. - Muere Lessing y nace el arquitecto y pintor alemán Karl Friedrich Schinkel - Nace el pintor José de Madrazo.
- 1782 Muere en Bolonia el *castrato* Farinelli, cantante excepcional que actuó para Felipe V y Fernando VI, con este último había iniciado el teatro de Ópera del Buen Retiro - El escritor francés, Pierre Choderlos de Laclos, publica su novela *Les liaisons dangereuses*

- 1783 Paz de Versalles, entre Inglaterra, Francia, España y los Estados Unidos – Fundación del Banco de San Carlos por Floridablanca y Cabarrús – Primera ascensión en Versalles de un globo aerostático, por los hermanos Montgolfier. En España el primer experimento se debió a Agustín de Betancourt, ocurrido el 29 de noviembre en la Casa de Campo en Madrid.
- 1784 Kant hace la pregunta clave del siglo XVIII, ¿Qué es la Ilustración? Responde: *El fin de la minoría de edad del hombre, el fin de su incapacidad para utilizar su razón sin la dirección de otro* – Nace el futuro Fernando VII – Muere Diderot – Jacques Luis David realiza *El juramento de los Horacios*, mostrado en París al año siguiente y Etienne Louis Boullée proyecta el fantástico *Cenotafio de Newton*.
- 1785 El arquitecto neoclásico Juan de Villanueva proyecta los primeros planos del edificio que iba a albergar la colección de la historia natural de Carlos III y que luego se convirtió en el Museo del Prado – Fallece el infante don Luis de Borbón, hermano de Carlos III, el primer mecenas importante de Goya y único que tuvo Luis Paret – Mozart, *Las bodas de Figaro* – El físico francés Charles Coulomb expone sus trabajos sobre la electricidad y el magnetismo abogando por la concepción newtoniana para interpretar tales fenómenos – Nace el escritor italiano Alessandro Manzoni.
- 1786 El Canal Imperial, uno de los proyectos de ingeniería más ambiciosos del siglo XVIII español, llega a Zaragoza – Goya es nombrado junto con Ramón Bayeu pintor del rey – Jovellanos, oda *A Arnesto* (1786- 87) – El pintor alemán Johann Heinrich Tischbein retrata a *Goethe en la campiña romana* – Muere Federico II de Prusia, cuya frase: “Yo soy el primer servidor del Estado”, marca las ideas del absolutismo ilustrado.
- 1787 Muere el pintor neoclásico Pompeo Batoni, nacido en 1708, gran dibujante y retratista, de éxito entre los viajeros del “Grand Tour” en Roma – La masonería se establece en Madrid y Zaragoza.
- 1788 Fallece Carlos III y se inicia el reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma – Francisco Bayeu es nombrado director de Pintura de la Academia de San Fernando – El matemático francés Joseph Louis Lagrange publica *Mecánica analítica*, donde establece la mecánica como una rama de la matemática pura – Kant, *Crítica de la razón práctica*. Nacen el filósofo alemán Arthur Schopenhauer y el poeta inglés George Gordon, más conocido como Lord Byron – Muere uno de los mejores retratistas ingleses, Thomas Gainsborough, nacido en 1727.
- 1789 Con la toma de la Bastilla, el 14 de julio, estalla la Revolución Francesa. En el Jeu de Pomme de París se declaran los Derechos del Hombre. El pintor neoclásico David

- refleja en una obra maestra este hecho histórico - Las Cortes españolas abrogan la ley sálica - Goya, pintor de cámara - La Inquisición gana de nuevo un papel importante en la vida pública española, publica el *Índice Último*, que condena las obras "jansenistas", entre las que se cuentan todas las de Voltaire, Rousseau, Montesquieu, así como la *Enciclopedia* - Se publican póstumamente *Las cartas marruecas* de Cadalso. - Goethe publica *Ifigenia* - El químico francés Antoine Lavoisier establece la ley de conservación de la masa y la tabla de elementos químicos.
- 1790 Los acontecimientos en el país vecino provocan las campañas reaccionarias de Floridablanca, que cierra las fronteras para impedir la importación de ideas revolucionarias. A los españoles se les impide cursar estudios en el extranjero - Caída de Cabarrús y Jovellanos - Villanueva comienza la construcción del Observatorio Astronómico de Madrid y restaura y unifica la Plaza Mayor después de un nuevo incendio, que devastó, salvo la Casa de la Panadería, todo el recinto - Johann Heinrich Füssli pinta su obra más emblemática: *El Incubo* - Aparece la *Crítica del juicio* de Kant y se estrena *Così fan tutte* de Mozart.
- 1791 Primera Constitución francesa - Ramón Bayeu es nombrado pintor de cámara - *La flauta mágica* de Mozart, basada en los principios de la Masonería, se estrena el mismo año de su muerte - Nace el eminente físico Michael Faraday - El escritor francés Donatien Alphonse, marqués de Sade publica *Justina o las desdichas de la virtud*.
- 1792 El conde de Aranda que había reemplazado a Floridablanca en el gobierno, es sustituido por Godoy - Golpe de estado de Danton. La Asamblea destituye a Luis XVI y Francia se convierte en República - El pintor José Camarón recibe (1760-1819) el nombramiento honorífico de pintor de cámara - Cabarrús, *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública* (1792-93) - Vicente Lunardi lleva a cabo la primera ascensión de un globo aerostático tripulado en España - Nace el poeta británico Percy Shelley - Muere Reynolds.
- 1793 La guillotina, perfeccionada por el médico francés Joseph Guillotin, pero utilizada anteriormente en Escocia e Inglaterra, decapita a Luis XVI y María Antonieta. David toma apuntes de la condenada en su camino al patíbulo. El pintor realiza también el retrato del ciudadano Marat asesinado en la bañera, por Charlotte Corday. Leandro Fernández de Moratín visita París y queda, como el resto de los ilustrados españoles, espantado por los acontecimientos. La ejecución del rey francés provoca la guerra entre España y Francia - El grabador y caricaturista inglés James Gillray publica su *Pináculo de la Libertad*, contra la Revolución Francesa - Mueren Ramón Bayeu y José del Castillo.

- 1794 La "Revolución devora a sus hijos": Danton, Robespierre, Lavoisier y Herbert son ejecutados. Mueren el autor Ramón de la Cruz y el pintor Antonio González Velázquez. Aparece *Oda a la Paz* de Quintana - Se inventa la prensa hidráulica.
- 1795 La época del Terror Blanco en Francia acaba con las nobles ideas de *Liberté, Égalité et Fraternité*, promovidas por los primeros revolucionarios idealistas. España tiene que aceptar condiciones pésimas en la Paz de Basilea, pero Godoy, gracias a los reyes de España, recibe el honorífico título de Príncipe de la Paz - Jovellanos escribe su *Informe sobre la ley agraria*, que no llega a publicarse - Muere Francisco Bayeu - El pintor, grabador y poeta inglés William Blake realiza el *Nabucodonosor* - Nacen el poeta inglés John Keats y el escritor e historiador escocés Thomas Carlyle.
- 1796 En el Tratado de San Ildefonso se fragua la alianza hispano francesa y se declara la guerra a Inglaterra. Campaña de Bonaparte en Italia - Antonio Carniceró (1748-1814), pintor de cámara honorífico - Alois Senefelder inventa la litografía - El naturalista francés George Cuvier publica *Descripción elemental de la historia natural de los animales*. El astrónomo francés Pierre Laplace publica *Exposición del sistema del mundo*, donde enuncia su hipótesis nebular - Nace el pintor francés Jean Baptiste Corot.
- 1797 Jovellanos, Ministro de Gracia y Justicia y Saavedra, Secretario de Hacienda, de un gobierno renovador - Meléndez Valdés, Fiscal de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte - Hölderling publica su *Hyperion*.
- 1798 Dimisión de Jovellanos - Saavedra ocupa la Secretaría de Estado - Creación de la República Helvética - El economista británico Thomas Robert Malthus publica su polémico libro *Ensayo sobre la población* - Nacen el poeta italiano Giacomo Leopardi y el filósofo francés Auguste Comte - Muere el aventurero italiano Giacomo Casanova, figura que en sus *Mémoires* refleja con fidelidad el espíritu cosmopolita, desenfadado y libertino del siglo XVIII. Vivió en Madrid entre los años 1767 y 1768.
- 1799 Bonaparte, a su regreso de Egipto, da un golpe de estado el 18 Brumario e inicia el Consulado - En España las fuerzas reaccionarias vuelven a tomar el poder, lo que se manifiesta en la sustitución de Saavedra por Urquijo - En el año en el que muere Paret, Goya pone a la venta su serie de aguafuertes de los *Caprichos*, realiza los retratos ecuestres de los reyes y es nombrado junto con Maella primer pintor de cámara. También se finaliza la reforma del Hospicio de San Fernando en Madrid, iniciado en 1720 - Nace el poeta y novelista ruso Alexander Pushkin.
- 1800 Urquijo deja el puesto y Godoy vuelve a tomar las riendas del Estado - Agustín Esteve (1753-1820), al que en la correspondencia de María Luisa se cita como copista de los

- retratos de Goya, es nombrado pintor de cámara, al igual que Zacarías González Velázquez (1763-1834), aunque a éste se le concedió sólo como cargo honorífico - Goya realiza el encargo oficial más importante de su vida: *La familia de Carlos IV*. Aunque era el artista más importante del siglo XVIII, su nombre no aparece en el *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, escrito por su amigo Ceán Bermúdez, que se vio obligado a mencionar solamente a los artistas fallecidos - David pinta *El rapto de las sabinas* - Beethoven compone su *Primera sinfonía* - El físico italiano Alessandro Volta construye la primera batería primaria o pila voltaica.
- 1801 Destierro de Jovellanos en Mallorca. Urquijo permanece encarcelado en Pamplona - En la Guerra de las naranjas Francia apoya a España contra Portugal.
- 1802 Paz de Amiens entre España, Francia, Inglaterra y Holanda - El valenciano Vicente López Portaña, que representa a la nueva generación artística, es nombrado primer pintor de cámara de Fernando VII - Nace el poeta y novelista francés Víctor Hugo.
- 1803 Muere Pedro Rodríguez de Campomanes - Nace el escritor francés Prosper Mérimée.
- 1804 Mientras que España entra en guerra contra Inglaterra, Napoleón se corona emperador de los franceses y David, olvidándose de las ideas republicanas del pasado, se convierte en su primer pintor - Entre 1804 y 1808 realiza Antonio Canova la escultura *Paulina Borghese Bonaparte como Venus* - Se estrenan la *Sinfonía Heroica* de Beethoven y el *Guillermo Tell* de Schiller - Nace el filósofo alemán Ludwig Feuerbach y muere Kant.
- 1805 Nelson derrota a la flota franco-española en Trafalgar, tema de la obra de Quintana *Oda a Trafalgar* - Victoria de Napoleón en Austerlitz, que se proclama, además, rey de Italia - Se estrena el *Fidelio* de Beethoven.
- 1806 Bloqueo a Inglaterra - Leandro Fernández de Moratín estrena el *St de las niñas* - Nace el filósofo y economista británico John Stuart Mill.
- 1807 Tratado de Fontainebleau - Godoy es nombrado príncipe de los Algarves - Batalla de Eylau - Vísperas de la tragedia bélica que estallará al año siguiente: Las tropas francesas atraviesan España para atacar a Portugal. El ejército de Junot permanece en España. Godoy descubre el complot que Fernando, príncipe de Asturias, había organizado en El Escorial para derrocar a su padre - Quintana publica el primer tomo de las *Vidas de españoles célebres*.
- 1808 El 18 de marzo cae Godoy en el motín de Aranjuez y huye enrollado en una alfombra. Se expropian sus bienes. Carlos IV, retenido en Bayona, abdica en favor de Fernando VII. El 2 de mayo, el pueblo de Madrid se alza contra los franceses.

- Derrotados los españoles, las tropas francesas ejecutan a los patriotas. Fernando VII abandona el país, en Bayona devuelve la corona a su padre que, a su vez, abdica en Napoleón. José Bonaparte ocupa el trono español. Los ingleses dirigidos por el futuro duque de Wellington desembarcan en Portugal. El ejército francés es derrotado en Bailén por las tropas mandadas por Wellington y el general Castaños, pero gana, después de un cruel combate en diciembre, el segundo sitio de Zaragoza. En octubre, el general Palafox había invitado a Goya a ver las ruinas de la capital aragonesa - Muere José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca - Beethoven compone su *Quinta sinfonía* y Goethe presenta el *Fausto* - Antoine Jean Gros, pintor de las hazañas bélicas de Bonaparte, finaliza *Napoleón en la batalla de Eylau*.
- 1809 Jean Baptiste Moner, caballero de Lamarek, publica su *Filosofía Zoológica*, donde expone una teoría evolutiva de las especies animales - Nacen el naturalista inglés Charles Darwin, el economista francés Pierre Joseph Proudhon, el novelista y dramaturgo ruso Nikolai Gogol y en España Mariano José de Larra - Muere Haydn.
- 1810 Comienzan en España las guerrillas contra el ejército francés invasor, los cabecillas más importantes fueron El Empecinado, Espoz y Mina y el cura Merino - José I redacta una Constitución y aprueba a lo largo del año siguiente reformas liberales, como la supresión de la Inquisición, el poder de la Iglesia y el dominio de la aristocracia local. Goya refleja los acontecimientos bélicos en su serie de aguafuertes de los *Desastres de la guerra*, cuyas primeras planchas datan de este año.
- 1811 En el año de su muerte, aparece la obra de Jovellanos, *Bases para la formación de un plan general de instrucción pública* - Nace el poeta francés Théophile Gautier, que visitará España en 1840 - Nace también el matemático francés Évariste Galois, muerto románticamente a los veintinueve años en duelo por el amor de una mujer. La última noche de su vida, sabiendo que iba a morir a las pocas horas, vertió sus teorías sobre las ecuaciones algebraicas, las integrales abelianas y los llamados grupos de sustitución.
- 1812 Las Cortes, que el año anterior se habían trasladado a Cádiz, proclaman el 19 de marzo la Constitución liberal, creando una única cámara legislativa, elegida por sufragio universal - A la muerte de Josefa Bayeu, Goya realiza con su hijo Javier inventario y división de sus bienes - La Constitución disuelve los órdenes religiosos contemplativas.
- 1813 Abolición de la Inquisición por las Cortes de Cádiz.
Después de la derrota de los franceses en Vitoria, sale José Bonaparte definitivamente de España. El 11 de diciembre se firma el tratado de Valençay.

- 1814 En enero se establece en Madrid un Consejo de Regencia, a cuyo presidente, Luis María de Borbón (hijo del infante), se dirige Goya para comunicarle su deseo de pintar las acciones heroicas contra "el tirano" de Europa. El pintor realiza sus obras monumentales sobre el 2 y 3 de mayo. Fernando VII regresa a España y entra el 13 de mayo en Madrid recibido con los gritos: ¡*Que viva la Inquisición!* y ¡*Que muera la Constitución!* El rey anula la Constitución y restablece la Inquisición, persiguiendo a los liberales. Goya tiene que pasar por un proceso de depuración de los funcionarios de palacio, para investigar su posición hacia los franceses en la guerra.
- 1815 Napoleón sufre su definitiva derrota en la batalla de Waterloo. En el Congreso de Viena se debate la reestructuración de Europa - Goya queda, al contrario que Maella, absuelto de la sospecha de colaboración con los franceses. No obstante, se le cita ante el tribunal del Santo Oficio para declarar sobre la "obscena" *Maja desnuda* y su pareja, incautadas con los bienes de Godoy.
- 1816 Goya sigue con su labor como grabador y publica los treinta y tres aguafuertes de la *Tauromaquia*. Comienza los *Disparates* - Gioacchino Rossini estrena *El barbero de Sevilla*.
- 1818 Nacen Carlos Marx y el novelista ruso Ivan Turgenev.
- 1819 El 19 de diciembre abre al público sus puertas el Museo del Prado con 311 cuadros, entre ellos los dos retratos ecuestres de Carlos IV y María Luisa, realizados por Goya. El pintor cae enfermo y, una vez recuperado, retrata a su amigo el doctor Arrieta, realiza la *Última comunión de San José Calasanz* y se muda a la Quinta del Sordo, comprada el 27 de febrero - El pintor francés Théodore Géricault realiza *La balsa de la medusa* - Carlos IV muere en Napolés.
- 1820 Levantamiento del coronel Rafael Riego, para derribar el gobierno absolutista de Fernando VII. Éste acepta forzosamente la Constitución de 1812, se abren de nuevo los Cortes y comienza la fase llamada Trienio Liberal - Goya empieza a decorar su casa de campo con las *Pinturas Negras* - Muere Napoleón en Santa Elena - Nace Federico Engels.
- 1821 Nace el novelista ruso Fiodor Dostoievski.
- 1822 Nace el químico y bacteriólogo francés Louis Pasteur, descubridor de la vacuna de la rabia.
- 1823 Luis XVIII de Francia envía a España en abril a los Cien Mil Hijos de San Luis, ejército al mando del duque de Angulema, que derroca al gobierno liberal y restaura el poder absoluto. En septiembre se rinden las Cortes españolas y Fernando VII jura una amnistía para los liberales, no obstante rompe su promesa y comienza de nuevo una fase de terror y persecución. El 7 de noviembre Riego es ejecutado en público.

- 1824 Goya abandona el país y se exilia en Burdeos (Francia). Allí pasará sus últimos años dibujando, pintando y preparando la serie de cuatro litografías de los *Toros de Burdeos*, así como miniaturas sobre marfil.
- 1826 Muere el médico francés Philippe Pinel, figura emblemática en la reforma de los manicomios; por ejemplo, liberó a los enfermos mentales de las cadenas con que se les confinaba en los hospitales.
- 1828 Nace el escritor ruso León Tolstoi - El 16 de abril, hacia las 2 de la madrugada, Goya muere en Burdeos, acompañándole al pie del lecho el joven artista Brugada y José Pío Molina; Leocadia Zorrilla, amante del pintor, comunica la muerte a Moratín. Enterrado en Burdeos, sus restos se exhumaron y trasladaron a Madrid en 1901. Las cenizas del artista se enterraron entonces en la ermita de San Antonio de la Florida, donde Goya había pintado en 1798 sus famosos frescos.

V

P I N T U R A E S P A Ñ O L A
D E L S I G L O X V I I I

Luis Egidio Meléndez

Francisco Bayeu y Subías

Ramón Bayeu y Subías

José del Castillo

Mariano Salvador Maella

José Camarón Boronat

Antonio Carnicero

Joaquín Inza

Agustín Esteve

José Ribelles

Vicente López Portaña

Luis Paret y Alcázar



Autores:

MANUELA B. MENA MARQUÉS, salas 19, 20, 21, 22, 32, 34, 35, 86, 87, 88 y 89.

ANNA REUTER, salas 23, 36, 37, 38, 85, 90, 91, 92, 93 y 94.

JESÚS MARÍA ALÍA PLANA Y MANUELA B. MENA MARQUÉS, sala 39.

JESÚS MARÍA ALÍA PLANA, todas las precisiones acerca de indumentaria militar, biografías de militares y acciones del ejército en los siglos XVIII y XIX.

JOSÉ LUIS DIEZ GARCÍA, Jefe de Departamento Pintura y Escultura del siglo XIX, ha contribuido en la redacción de los textos de la sala 22.

La Guía está planteada para la visita de las salas. Las obras se agrupan por el número de las salas en las que están expuestas. En cada una de las salas, las pinturas aparecen identificadas con su número de catálogo, que corresponde también al que figura en las cartelas de las obras expuestas. Al final de la Guía, hay un plano de las salas con su numeración y el sentido ideal de la visita, asimismo ésta se corresponde con el "catálogo" completo de las obras expuestas.



SALA 19 ℘ BODEGONES Y FRUTEROS DE LUIS EGIDIO MELÉNDEZ ℘

La sala 19 inicia en el Museo del Prado las dedicadas a la pintura española del siglo XVIII y Goya, enlazando con las crujías reservadas a la pintura española del siglo XVII. Meléndez (Nápoles, 1716-Madrid, 1780), es el artista dieciochesco, de los representados en el Prado, cuya pintura deriva en mayor medida de la estética del realismo de fuertes contrastes de luces y sombras tan característico de la pintura, y en concreto del bodegón, de la España del Siglo de Oro. El numeroso y rico conjunto de bodegones de Meléndez que guarda el Museo del Prado, único en su género, sirve así de nexo de unión entre el mundo pictórico del siglo XVII y la pintura colorista, amable, palaciega y altamente decorativa del siglo XVIII.

Luis Egidio Meléndez de Rivera Durazo y Santo Padre, que así se firmó el artista en el último de sus bodegones fechados (cat. nº 930), nació en Nápoles, hijo de un pintor español, Francisco



LUIS EGIDIO MELÉNDEZ

Bodegón: servicio de chocolate, 1770

Cat. nº 929

Antonio Meléndez, de origen asturiano, cuyo hermano, Miguel Jacinto, fue también figura de interés en la corte como retratista y autor de pintura religiosa. Tanto Luis Egidio como su hermano, José Agustín, y una de sus hermanas, Ana, se dedicaron en sus comienzos a la miniatura, técnica en la cual había sobresalido su padre y que en Meléndez facilitó sin duda, más adelante, la precisión asombrosa que caracterizó a sus bodegones.

Al regreso de su padre a España, Luis Egidio tuvo ocasión en Madrid de recibir una enseñanza más elevada en el campo de la pintura. El padre figuraba entre los miembros fundadores de la Junta Preparatoria que pugnó por la creación de una Academia de Bellas Artes en Madrid, a imitación de otros países, llegando a ser su Director. Meléndez fue admitido entre los estudiantes escogidos de esa incipiente Academia y fue discípulo del francés Louis-Michel Van Loo, "pintor del rey" y excelente retratista. Muestra de las posibilidades de Meléndez en este género es el excelente *Autorretrato* que conserva el Museo del Louvre. La expulsión de su padre como

Director de la Junta Preparatoria, causada por su rebelde actitud al ser rechazados por sus compañeros unos dibujos suyos para un encargo oficial, determinó también la expulsión de su hijo de las clases en 1746. Quedó así truncada con ello para siempre una carrera de más altos vuelos, como hubiera sido la dedicada al retrato y a la pintura de historia.

Marchó a Nápoles, donde pintó algunas obras para Carlos III, esperando encontrar un ambiente más favorable a su pintura, pero tuvo que regresar a España en 1753, debido al poco éxito de sus obras y a las dificultades de abrirse camino en un país donde había un gran número de excelentes artistas. En 1760 solicitó de Carlos III la plaza de pintor de cámara, que le fue denegada, recurriendo entonces para vivir a las miniaturas y a los bodegones, géneros considerados menores en el panorama de las artes de su tiempo. Quizá de entonces partiera el encargo de Carlos III de una serie de bodegones de los que formó parte el conjunto de cuarenta y cuatro que guarda el Museo del Prado. En el palacio de Aranjuez figuraban por primera vez, según el Inventario de la Colección Real de 1818, situados en la Pieza de cubierto del rey.

El artista describió estas obras en el memorial de 1772 dirigido al rey, en que le proponía la continuación de la serie, comenzada con anterioridad y que, según sus propias palabras: "consiste en las quatro Estaciones del año, y más propiamente los quatro Elementos, a fin de componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima Español produce en dichos quatro Elementos...". En ese año el pintor había concluido sólo los bodegones de la serie "*pertenecientes a los Frutos de la Tierra por no tener medios para seguirla ni aún los precisos para alimentarse*". Los alimentos que aparecen en los bodegones del Prado parecen indicar que, efectivamente, la mayoría de los frutos representados se refieren sobre todo a la Tierra. Algunos de los pescados y mariscos tal vez indicaban el Agua; otros, con la presencia de aves, quizá se refirieran al Aire, mientras que los alimentos cocidos, como el pan, las rosas y los dulces, podrían indicar el Fuego, aunque esta hipótesis no tiene apoyo documental.

Los bodegones de Meléndez se caracterizan por la perfección con que intentaron reproducir la realidad, según la más pura tradición del bodegón español, llegando a extremos de precisión obsesiva, cercana al movimiento pictórico de nuestro siglo conocido como "hiperrealismo". La materia está fuertemente destacada por su posición ante un fondo muy oscuro y la luz es intensa y dirigida sobre el plano donde se sitúan los alimentos, los cacharros y los utensilios. En los *Fruteros*, Meléndez empleó un estilo más decorativo, al situar algunos de gran tamaño ante un fondo de paisaje luminoso, poco frecuente en el bodegón español y de tradición más italiana. En todas las composiciones resalta la maestría del artista en la reunión de elementos muy diferentes, desde los variados alimentos y los animales muertos hasta las vasijas de distintas materias, de barro, madera, cobre, cristal o porcelana.

Los bodegones de Meléndez están generalmente firmados, frecuentemente sólo con las iniciales abreviadas del artista, que aparecen en lugares resaltados de la composición, como en el borde de las mesas o en las cajas de madera clara, y acompañados en numerosas ocasiones de fecha. En los bodegones del Prado, la cronología abarca un período de quince años, entre 1759 (cat. nº 936) y 1774 (cat. nº 930), seis años antes de la muerte del pintor, ocurrida en Madrid en 1780. Es posible que en el gabinete del palacio de Aranjuez tuvieran una disposición similar a la que muestra su actual exhibición en el Museo; es decir, las obras pudieron estar juntas, marco contra marco, recubriendo por completo las paredes de la salita que las contenía, lo que parece desprenderse de la descripción del mencionado Inventario de 1818 en Aranjuez.

Todos los cuadros tienen medidas y formatos muy concretos: existe un modelo de composición vertical, de medidas idénticas, 0,47 x 0,34 cm; en otros, sobre lienzos de estas mismas medidas, las composiciones se presentan, sin embargo, en horizontal. En obras más tardías, el artista hace un tipo de bodegón apaisado de mayor tamaño, con lienzos de 0,42 x 0,62 cm. Por último, existen cuatro *Fruteros* de medidas excepcionales, de 0,62 x 0,84 cm. Esta igualdad en el formato indicaría también su destino para la sala en la que tal vez estuvieron distribuidos con gran simetría y regularidad.

El conjunto revela muy pocos cambios en la concepción de estas obras, como si Meléndez no hubiera evolucionado en su idea de representación de la "naturaleza muerta", o como si hubiera tenido que ajustarse a un esquema preestablecido, para conseguir la unidad del gabinete. A pesar de ello, los que se fechan en un período más temprano, desde el 1759 al 1764, presentan una mayor abundancia de frutos y objetos, que llenan, además, todo el espacio, en una especie de *horror vacui*, como los catalogados con los números 936, ya citado, o 911, 912, 913, 914, 919 y 921. Todos ellos tienen un formato vertical y aquí los objetos, frutos y animales son de gran tamaño con relación al espacio que ocupan.

Los bodegones fechados en torno a 1770 muestran los elementos de la composición más espaciados y entre estos últimos se hallan algunos de los ejemplos más notables de Meléndez pintor de "naturalezas muertas", como el *Bodegón con servicio de chocolate* (cat. nº 929) o el *Bodegón con caja de dulce, frutero de plata y copa de cristal*. Con posterioridad a esa fecha y hasta el año del último bodegón fechado, 1774 (cat. nº 930), el artista continuó por el camino emprendido de mayor claridad espacial y compositiva e iluminación uniforme, desprendiéndose de ellos una quietud singular, como en el *Bodegón con besugos y naranjas* (cat. nº 903) y en el *Bodegón con un trozo de salmón, un limón y tres vasijas* (cat. nº 902), ambos de 1772. Estos últimos ejemplos fechados son aún más sencillos en su organización y las frutas, de menor tamaño, ocupan el centro de la escena, dejando un gran vacío a su



LUIS EGIDIO
MELÉNDEZ

*Bodegón: dos perdices,
cebolletas, ajos y vasijas*
Cat. nº 908

alrededor, luminoso y poético, como el *Frutero con uvas blancas y tintas* de 1771 (cat. nº 904), el *Frutero con albaricoques y guindas*, de 1773, (cat. nº 920), el *Frutero con peras y guindas* del mismo año (cat. nº 921) o el *Bodegón con ostras, ajos, huevos y jarra* (cat. nº 918), de 1772.

El conjunto de los *Bodegones* y *Fruterios* de Meléndez del Museo del Prado muestra una gran variedad de alimentos, que constituyen una especie de diccionario ilustrado de los alimentos más frecuentemente utilizados en la cocina española del siglo XVIII. Desde la crujiente belleza de los panes de trigo, de diferentes formas: hogazas, libretas, rosas y trenzas, hasta las aves muertas, producto de la caza, como las palomas, los pichones o las perdices. Están representados asimismo los embutidos: los jamones y chorizos tradicionales de la matanza; las carnes, como los chuletones; y los huevos, presentes en un número elevado de estas obras. Entre los pescados y mariscos, destaca la presencia del salmón, que aún era habitual en el siglo XVIII en los ríos del norte de España, pero como plato nacional el bodegón dedicado a los besugos es una de las imágenes más bellas y logradas de esta serie. Anchoas o boquerones, así como ostras relucientes completan los dedicados a los frutos del mar.

En muchos de estos *Bodegones* queda de manifiesto que son alimentos preparados sobre la mesa de una cocina, esperando su pronta preparación, pues se acompañan de papelillos de especias, de hojas de laurel, de guindillas o de ajos y cebollas, los condimentos naturales de muchos de ellos en la cocina española más tradicional y popular. Fue ésta sin duda la que



LUIS EGIDIO MELÉNDEZ

Bodegón: un trozo de salmón, un limón y tres vasijas de cobre, 1772

O/l. 42 x 62 cm.

Cat. nº 902

quiso representar el pintor, que huye de los platos sofisticados que se podían esperar en la mesa de los reyes o de la aristocracia.

La cerámica y el vidrio que acompaña a los alimentos también indican el carácter popular de estos bodegones, pues la mayoría de los cacharros corresponden a manufacturas populares en la época, como Alcorcón, Talavera, Puente del Arzobispo o Andújar. Otros objetos son más finos, tal vez de la nueva manufactura de Alcora, promovida por el conde de Aranda, y de la antigua y refinada de Manises, como los cacharros de reflejos dorados. En otros lienzos se ha identificado la procedencia americana, frecuente en España, como la cerámica mexicana de Guadalajara (cat. nº 925), así como oriental (cat. nº 929), con el servicio de chocolate que podría ser de porcelana China de Cantón. Meléndez incluyó también excepcionalmente algunas salvillas de plata, así como vasos y copas de vidrio fino, tal vez de la recién creada manufactura de La Granja.



SALA 20 8' LOS BAYEU Y JOSÉ DEL CASTILLO 8'

La Sala 20 reúne obras de carácter profano de tres de los más importantes pintores españoles de la segunda mitad del siglo XVIII, José del Castillo, Francisco Bayeu y Subías y el hermano de éste, Ramón Bayeu y Subías. Los tres, pero en especial José del Castillo y Francisco Bayeu, artistas de mejor calidad, representaron la pintura que unió la tradición del barroco tardío a la española. Las nuevas ideas importadas de Italia, que a su vez suponían el influjo del delicado rococó a la romana de Corrado Giaquinto y las novedades del Neoclasicismo expresadas por el pintor alemán, afincado en Roma, Anton Raphael Mengs, fueron de gran importancia en la formulación del estilo pictórico español de la segunda mitad del siglo XVIII.

Francisco Bayeu y Subías nació en Zaragoza en 1734. Estudió allí con un modesto pintor, José Luzán, pero la influencia decisiva en su

carrera fue la de Antonio González Velázquez (1723-1794), que había sido discípulo del napolitano Corrado Giaquinto en Roma. González Velázquez, que se encontraba trabajando en Zaragoza en los frescos de la basílica del Pilar en 1752 y el propio Giaquinto, que se detuvo en esa ciudad en su viaje hacia Madrid, al haber sido nombrado pintor de cámara de Fernando VI, procuraron el ingreso del joven en la recién fundada Academia de San Fernando. Bayeu regresó pronto a Zaragoza, pues su orgullo le hizo abandonar sus estudios y no acudir a las clases, lo que le valió su expulsión de la Academia.

Llamado a Madrid diez años más tarde, en 1762, en esa ocasión por Anton Raphael Mengs, nuevo pintor de cámara de Carlos III, Bayeu inició entonces, con el fresco de la *Caida de los Gigantes* en el Palacio Real, su carrera de éxitos artísticos y ascensos sociales y burocráticos. La influencia de Mengs en los rigurosos estudios de dibujo del natural, le llevó a Bayeu a alcanzar una perfección difícil de encontrar en otros artistas españoles de su tiempo. Sus bocetos así lo atestiguan, pues si bien Bayeu careció de la genialidad de Goya, su pintura revelaba, sin embargo, una capacidad notable para las composiciones decorativas, tanto profanas como religiosas.

Sus exquisitos bocetos, preciosistas y llenos de color, de toques rápidos y fluidos, revelaban, además, facilidad y gracia en los difíciles escorzos de las figuras en perspectiva, en la belleza de los ropajes a la manera clásica y en la sabia armonía de los colores. En ellos unía a la técnica y los recursos pictóricos de Giaquinto el rigor formal de Mengs. Las obras definitivas, como los mencionados frescos del Palacio Real o los del claustro de la catedral de Toledo, en los que intervinieron sus ayudantes, apenas necesitaban cambios con respecto a los bocetos, pero resultaban, sin embargo, frías y académicas. Mostraban siempre, desde luego, la perfección casi obsesiva de su autor, conseguida por medio del dibujo.

En 1777 Francisco Bayeu, nombrado Director artístico de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, contrató a su hermano menor, Ramón Bayeu y Subías (Zaragoza 1747-Aranjuez 1793), que no alcanzó nunca el nivel artístico de Francisco, y a su cuñado Goya. Con la preparación de los numerosos cartones de tapices, para las decoraciones de los palacios de recreo del rey, cercanos a Madrid, pintados según bocetos e indicaciones de Francisco (salas 19-21), comenzaron Ramón Bayeu y Goya (salas 85-94) su carrera en la corte.

Bayeu fue nombrado en 1788 pintor de cámara de Carlos IV y Director de la Real Academia de San Fernando, puesto que desempeñó hasta su muerte, ocurrida en Madrid en 1795, y que suponía entonces el máximo reconocimiento a un artista. Las esferas oficiales consideraron a Bayeu como el mejor y más importante pintor de su tiempo algo difícil de entender en nuestros días, al comparar su pintura con la de su cuñado Goya, casado con Josefa Bayeu.

El Museo del Prado exhibe ejemplos señalados de la pintura de Bayeu, aunque sólo en el formato de "cuadros de gabinete" o cuadros de pequeño tamaño. En su mayoría son bocetos preparatorios para sus decoraciones al fresco, de carácter profano (sala 20) o religioso (sala 21). También bocetos para cartones de tapices, que fueron pintados por su hermano Ramón (situados en las salas 19, 20 y 21), siguiendo al pie de la letra las composiciones de Francisco. En estos deliciosos bocetos, que suponen tanta innovación en los temas como los más famosos y populares de Goya, aparece la vida madrileña representada con la gracia y donaire que se espera del mundo de los majos y las majas, aunque carecen indudablemente de la intensa expresividad y de la calidad pictórica y narrativa de las composiciones geniales de Goya.

La pintura religiosa de Bayeu, cuyos ejemplos, todos bocetos para frescos, se exponen en esta sala y en la sala 22, siguió las directrices de mesura y naturalidad impuestas por el neoclasicismo, que iba en contra de la exuberancia formal y decorativa del barroco, y presenta las mismas características de perfección formal y rigor en las anatomías procedente de su formación neoclásica.

Se exhibe en esta sala *La Asunción de la Virgen* (cat. nº 600), boceto de Bayeu de fecha muy temprana, de hacia 1760, aún en Zaragoza. Es preparatorio para un segmento de la cúpula de la iglesia del monasterio de Santa Engracia, de esa ciudad. Quedó en propiedad de Bayeu, en cuyo testamento figuraba en 1795, y fue adquirido por Leonardo Chopinot, joyero de la corte y marchante de obras de arte. Fernando VII y la reina María Cristina lo compraron con destino al Museo Real, más tarde Museo del Prado. El estilo de esta obra está muy cerca aún del de Antonio González Velázquez y presenta un colorido denso característico, de tonalidades oscuras, marrones y castaños rojizos, en el que resuenan aún los ecos de la pintura española del siglo XVII. La técnica es ya de gran precisión y el artista emplea unas pinceladas finas, cargadas de pigmento blanco, que resaltan los paños y algunos perfiles, dotando a la obra de una luminosidad brillante y efectista.

En el muro principal de la sala, bajo los bocetos de José del Castillo, se exhiben varios de los pequeños lienzos de Bayeu, preparatorios para cartones de tapices. *El puente del Canal de Madrid* (cat. nº 605), *El Paseo de las Delicias en Madrid* (cat. nº 606), *Merienda en el campo*, (cat. nº 607) y un lienzo que agrupa *Trece bocetos para cartones de tapices* (cat. nº 2599). Los tres primeros son bocetos preparatorios y de presentación al rey, para tapices destinados al cuarto de los príncipes de Asturias, en el palacio de El Pardo, obras de 1784-85, que pintó su hermano Ramón Bayeu y que conserva el Museo del Prado depositados en varias instituciones madrileñas. Son obras espontáneas, que presentan escenas de la vida en Madrid, como las



FRANCISCO BAYEU
*El Paseo de las Delicias,
en Madrid, 1784-85*
Cat. nº 606



FRANCISCO BAYEU
*El puente del canal de
Madrid, 1784-85*
Cat. nº 605

figuras de majos y majas, bailando seguidillas, junto al río Manzanares; o el Paseo de la Delicias que bajaba hasta el canal del río Manzanares desde la Puerta de Atocha, en el que Bayeu consiguió una rápida y animada vista de una de las zonas de paseo más populares del Madrid de fines del siglo XVIII, que continuaba por su parte norte con el Paseo del Prado y el Jardín Botánico. Así como la escena que se desarrolla en el patio de una casa de campo, cercada con tapias características de la arquitectura madrileña de ladrillo y mampostería, en la que meriendan majos y majas sentados en el suelo y en mesas.

Bayeu fue un buen pintor de las costumbres de su tiempo, pero no transmite, como Goya, un mensaje crítico sobre su época o sobre el hombre, sino, como en los otros dos bocetos de la serie, solamente lo anecdótico y costumbrista del asunto. En Bayeu, además, está ausente la sensación de vida real que animaba las obras de su cuñado, estando sus bocetos y pinturas de



FRANCISCO BAYEU
El vendedor de claveles, 1778
 Cat. nº 7181

gabinete, exquisitamente pintados, pero faltos de la dimensión universal sobre el hombre y sus acciones que logró dar Goya a sus composiciones del mismo género.

Hacia 1780 se fecha el cuadro con los *Trece bocetos para cartones de tapices*, considerado actualmente como obra de Francisco Bayeu, aunque estuvo atribuido a Ramón, su hermano, tal vez por ser de su mano los cartones definitivos para los tapices, también en el Museo del Prado y algunos expuestos en estas salas (ver salas 19, 20 y 21). Entre los cartones para tapices de Francisco y Ramón Bayeu, que se exhiben entre esta sala, la sala 19, y la sala 21, merece destacarse sin duda el *Vendedor de flores* (cat. nº 7181), de hacia 1778, cuyo boceto preparatorio forma parte de la singular composición con trece bocetos (cat. nº 2599). En esta ocasión, la calidad de la obra hace pensar que el cartón sea de Francisco Bayeu, en lugar de su hermano Ramón. Sigue la tradición de presentar a vendedores callejeros, basada en los populares y muy difundidos aguafuertes del boloñés Annibale Carracci, de principios del siglo XVII. Francisco Bayeu, retomó las composiciones frontales del maestro italiano, pero utilizando los trajes y atuendos de su propio tiempo. Todas estas composiciones, de carácter alegre y decorativo, presentan, sin embargo, a los personajes con un curioso e inexplicable aire melancólico.

Otros cartones aquí expuestos son, sin embargo, de mano de Ramón Bayeu, que colaboró con su hermano, pasando sus bocetos a cartones, para ser tejidos los tapices en la Fábrica de Santa Bárbara. Ramón siguió al pie de la letra las indicaciones de Francisco y su personalidad artística quedó oculta bajo la del hermano, de quien fue un mero ayudante. Sin vida personal

propia y siempre a la sombra de Francisco, en cuya casa vivía en Madrid, Ramón, sin embargo, tuvo una gran facilidad para la pintura de cartones de tapices, convirtiéndose esa actividad en su casi exclusiva expresión pictórica. *El choricero* (cat. nº 2451), de 1778, era cartón para un tapiz de la Sala de Embajadores de El Escorial. *Abanicos y roscas* (cat. nº 2452), del mismo año, era sobrepuerta para el comedor del palacio de El Pardo, sobre un boceto, perdido, de Francisco Bayeu, pues se conocen dibujos de él para esta composición. Es un ejemplo más de las escenas que reflejan tipos de vendedores callejeros de la época y que están en los orígenes de la pintura de costumbres, cuyo máximo desarrollo tuvo lugar ya en el siglo XIX. El *Obsequio campestre* (cat. nº 2453), pintado según boceto de Francisco Bayeu (cat. nº 2599), es uno de los más bellos ejemplos de la serie de cartones para tapices de Ramón, así como *El majo de la guitarra* (cat. nº 2521), según el boceto de su hermano (cat. nº 2599). Es de interés en este caso la comparación con el cartón del mismo tema de Goya (sala 91). Los Bayeu, presentan una composición amable y llena de colorido, en la que el traje popular del majo está utilizado precisamente para realzar la belleza decorativa de la escena.

Más personales, aunque seguramente sobre bocetos de Francisco Bayeu, son los dos cartones de *El ciego músico* (cat. nº 2522) y *El muchacho de la esportilla* (Cat. nº 2523), de hacia 1786, para una sobrepuerta o sobreventana. El primero de ellos es uno de los más bellos ejemplos de la serie y por su grado de terminación se podría considerar como un cuadro en sí mismo. El tema del ciego músico tuvo una larga tradición en el arte europeo y fue utilizado también por Goya, aunque de muy distinta manera, en dos de las escenas de sus cartones para tapices (sala 91).

El muro lateral derecho de esta sala presenta tres bocetos de carácter profano, obras de Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, cuyo estilo similar, aunque con características propias cada uno, se puede comparar bien aquí. De Francisco Bayeu es el *Olimpo: Batalla de los Gigantes* (cat. nº 604), boceto preparatorio para el fresco del Palacio Real de Madrid, en la antecámara del cuarto de los príncipes de Asturias, pintado por Bayeu, en 1764, al poco de ser llamado por Mengs a la corte en 1762, constituyendo el encargo más importante de su vida. Se pone aquí de manifiesto en la delicadeza de los colores la dependencia del estilo de Giaquinto, así como en la airosa disposición de las figuras, pero el rigor en las anatomías y la construcción de los grupos derivan del neoclásico Mengs. El asunto, inspirado en textos de Homero, Apolodoro, Ovidio y Virgilio, presenta el asalto de los Gigantes al Olimpo y la defensa de Júpiter, rodeado de los dioses, como Marte, Minerva, Eolo, Saturno, Plutón, Rhea, Proserpina y Neptuno, con otras divinidades menores, como Hércules. Tifón, el más poderoso de los Gigantes y su jefe, cae herido de muerte por el rayo de Júpiter.



FRANCISCO BAYEU

El olimpo: batalla de los gigantes, 1764

Cat. nº 604

También de Francisco Bayeu es el boceto de *La Monarquía Española* (cat. nº 2481), para el techo correspondiente del Palacio Real de Madrid, pintado en 1794. Bayeu utilizó la técnica de la grisalla, es decir, la pintura de un solo colorido, fundamentalmente en tonos grises y castaños. La Monarquía Española está representada como una imponente matrona tocada con un yelmo. La rodea una multitud de figuras alegóricas, formando un conjunto de gran interés iconográfico, para el que Bayeu tuvo que documentarse concienzudamente en los tratados al uso entre los artistas. La Religión aparece a la derecha de la Monarquía, y entre otras figuras están la Autoridad, las Virtudes de la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza, así como la Nobleza, la Constancia, el Dominio, el Honor, el Premio, la Abundancia, el Mérito, el Tiempo o la Historia.

Junto a los dos bocetos de Francisco Bayeu, se expone un pequeño boceto cuadrado, considerado como de Ramón Bayeu en el inventario del Museo del Prado, aunque en realidad es de Mariano Salvador Maella (ver sala 21). Es claramente preparatorio para el fresco, de la sala de la reina María Luisa, en la Casita del Labrador en Aranjuez, obra de de Maella en

1799. Se trata de *La diosa Cibele ofreciendo a la Tierra sus productos* (cat. nº 3118). La alegoría referida a la Naturaleza, por su destino en un palacete de recreo en los jardines de Aranjuez, presenta a Apolo en su carro, símbolo del sol fertilizante; bajo el dios, dos ancianos desnudos con vasijas, personalizan sin duda a los dos ríos que se unen en Aranjuez: el Tajo y el Jarama. Flora esparce flores sobre la Tierra, volando en primer término, y debajo Cibele, con su corona de oro y su cetro recibe gavillas de trigo y preside la marcha de los rebaños. En otro de los grupos se representa a Ceres, coronada de espigas y rodeada de gavillas, con dos amorcillos a su lado, plantando y regando su cosecha.

La sala 20 presenta también dos obras de José del Castillo, de quien se exhiben varias obras más en las salas 21 y 22, así como en la escalera de acceso a la planta segunda y en la sala 90. Fue pintor de la misma generación que los Bayeu y algo mayor, diez años, que Goya. Había nacido en Madrid en 1737 y murió en la misma ciudad en 1793. Se formó ya en la recién creada Academia de San Fernando y disfrutó de la beca de Roma promocionada por la Academia para los más brillantes alumnos. Castillo residió en Roma desde 1751 hasta 1753, estudiando allí con Corrado Giaquinto y el Museo del Prado conserva en su colección de dibujos el curioso e interesante *Cuaderno* (1761-1762) de apuntes realizado por el joven artista en sus años romanos. Regresó a Italia de nuevo entre 1758 y 1765, teniendo ocasión de estudiar entonces las pinturas de Herculano, cerca de Nápoles.

A su vuelta a España fue seleccionado por Anton Raphael Mengs como uno de los jóvenes pintores que iba a dedicar al servicio real. Copió cuadros de Luca Giordano, para realizar tapices, y en su relación con la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara hizo cartones de su propia invención, sin someterse a las indicaciones del todopoderoso Francisco Bayeu. José del Castillo fue nombrado Académico de Mérito en 1785 y Teniente Director de Pintura de la Academia en 1788. Su pintura, alegre y colorista, revela su maestría en el dibujo. Como otros artistas de su generación, dedicados al servicio real, tuvo que hacer principalmente cartones para los tapices que decoraban las habitaciones del Palacio Real en Madrid y otros sitios reales, como El Escorial, muchos de los cuales, así como algunos exquisitos bocetos preparatorios, guarda el Museo del Prado.

Los cartones para tapices de temas infantiles que se exhiben en esta sala, así como en la sala 21, se fechan en el momento de madurez de la carrera de Castillo, en 1780. El pintor ideó una serie de graciosas composiciones de asuntos infantiles, para la decoración de las sobrepuertas del tocador de la princesa de Asturias, en el palacio de El Pardo, que también Goya emplearía en sus composiciones del mismo género para dicho palacio (salas 91-92).



JOSÉ DEL CASTILLO

Estudio de dibujo (niños jugando con un gato o "El taller del pintor"), 1780

Cat. nº 3534

En Castillo, sin embargo, el mundo infantil parece utilizado para mostrar las ideas pedagógicas de su tiempo. El estudio de las artes, del dibujo, y de la música en el período de la Ilustración se consideró esencial para la educación de los niños, pero compaginando las actividades intelectuales con los juegos y sobre todo con los juegos al aire libre. Era ésta una educación ajustada a las necesidades de crecimiento y desarrollo de los niños, que debían de vestir ropas ligeras y flexibles, como las que muestran estos pequeños de José del Castillo. Así, entre estas composiciones, destacan las relacionadas con la educación, como el *Estudio de dibujo*, uno de los más bellos de este conjunto (cat. nº 3534, sala 21) y *Muchachos solfeando* (cat. nº 3312, sala 21), mientras que otras se refieren a los juegos de destreza y habilidad, que pueden ser considerados también como educativos, como *Muchachos jugando a la peonza* (cat. nº 3311), *Muchachos jugando al boliche* (cat. nº 3313) y *Muchachos jugando al chito* (cat. nº 3314). La forzada perspectiva de abajo arriba, puesto que eran sobrepuestas, hace que

el pintor dote a sus figuras de curiosas deformaciones en la proporción, por lo que se aprecian mejor estas obras cuando se cuelgan con cierta altura. De carácter más popular es el cartón, expuesto en la sala 21, titulado *El vendedor de abanicos* (cat. nº 3535), de 1786, preparatorio para un tapiz de sobrepuerta en el dormitorio del Infante en el palacio de El Pardo.

De la vertiente de Castillo como decorador de temas de mayor interés, alegóricos y de composiciones, en esta sala y junto a las obras de Bayeu, se exponen cuatro bocetos preparatorios para cartones de tapices. Fueron diseñados para la decoración de la "pieza de conversación del cuarto del rey", Carlos III, en el Palacio Real de Madrid, obras de 1770-1772. El Museo del Prado conserva también los cartones finales, de los que varios se exhiben como parte de la decoración del techo de la sala 84, en la segunda planta del ala norte del Museo. Estas figuras alegóricas van acompañadas de complejos símbolos definitivos de cada una: *La Castidad* (cat. nº 7726), de blanco y apoyada en una columna, un cetro en la mano derecha y en la izquierda un ramo de laurel, los amorcillos llevan las tórtolas y el cedazo lleno de agua; *La Profecía* (cat. nº 7727), con la espada en la mano derecha y la trompeta en la izquierda, el sol tras las nubes y una paloma sobre su cabeza; dos amorcillos llevan una tablilla con la palabra PROFECIA en latín; *La Abundancia* (cat. nº 7728), de verde, con una gavilla de espigas de trigo y el cuerno lleno de frutos; coronada de flores, y *La Sabiduría Divina* (cat. nº 7729), de blanco, mirando hacia lo alto, de donde recibe la luz divina, con yelmo y escudo como Minerva, diosa clásica de la Sabiduría, y el cordero sobre un libro, la Biblia, como fuente de nueva Sabiduría.

Son todas ellas ejemplo de la técnica refinada de Castillo, así como de su conocimiento de la estatuaria clásica, que se manifiesta en las actitudes de las figuras y en la belleza de los ropajes.





SALA 21 8' MARIANO SALVADOR MAELLA 8'

Mariano Salvador Maella (Valencia, 1739-Madrid, 1819) fue uno de los artistas más significativos junto con Bayeu y Goya de la pintura española de la segunda mitad del siglo XVIII. Nacido en Valencia en 1739, llegó aún niño a Madrid, acompañado de su padre, para estudiar escultura con Felipe de Castro. Dos años después, sin embargo, en 1752, se matriculaba en la recién fundada Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la sección de pintura. Fue discípulo de Antonio González Velázquez, como Francisco Bayeu, por lo que su primera formación tenía todos los elementos del barroco tardío dieciochesco, con la delicadeza del rococó romano, a través de la figura del italiano Corrado Giaquinto.

La influencia de la pintura de Corrado Giaquinto, como en otros artistas de su generación, fue importante en la obra de Maella, pero a esa primera formación unió el pintor su conocimiento directo del

arte italiano, a través de su prolongada estancia en Roma, desde 1758 hasta 1765, como pensionado de la Academia. Fue alumno brillante, que recibió premios y honores desde sus primeros años de estudiante, como las medallas de plata y oro en 1753 y 1754 y el segundo premio de pintura en 1757. En Roma obtuvo también el primer premio de pintura de la prestigiosa Academia de San Lucas, en 1762, y a su regreso a España, en 1765, fue nombrado por aclamación académico de mérito de la de San Fernando.

Maella fue en la Academia de San Fernando ayudante de Anton Raphael Mengs y en 1768 le sustituyó en sus clases. Tras el puesto de Teniente Director de Pintura de esa institución, obtenido en 1771, el año en que Goya marchó a Italia, en 1774 se le nombraba, aún muy joven, pintor de cámara de Carlos III. Veinte años más tarde, en 1795, llegó a Director de la Academia tras la muerte de Bayeu, que había sido, sin embargo, la figura dominante de la pintura cortesana en ese tiempo. Maella alcanzó por fin en 1799 el puesto de Primer pintor de cámara, que compartió con Goya.

A partir de ese momento es poco lo que se conoce de Maella. Durante la guerra de la Independencia colaboró activamente con el gobierno de José Bonaparte, lo que supuso, tras la depuración de los funcionarios de la corte, su separación definitiva del servicio real en 1815. Seguramente hubo de mantenerse pintando retratos, género siempre de moda y en el que había sobresalido, que habrá que buscar entre los anónimos y las obras erróneamente atribuidas a otros artistas, incluido Goya.

Maella había trabajado en los más importantes encargos de la corona desde su regreso a España en 1765. Colaboró con la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara; decoró al fresco salas del Palacio Real de Madrid y del palacio de Aranjuez y sus obras religiosas fueron muy numerosas, tanto para el rey como para la clientela eclesiástica y privada. Supo encontrar Maella en la pintura religiosa un estilo devoto y sentimental atractivo para los fieles de su tiempo. Fue también hábil retratista, aunque superficial en la captación de la personalidad de sus modelos, pero de técnica fácil y de colorido agradable, sabiendo introducir detalles de suntuosidad, que reflejaban el nivel social de sus modelos y que fueron apreciados por la clientela de la alta burguesía y de los funcionarios de la corte.

Maella se caracterizó por un estilo fino y delicado, evidente en las pinturas de esta sala, en el que resalta la belleza de su colorido, de tonalidades cambiantes, sabiamente mezcladas, entroncado aún con la tradición del rococó e, incluso en la disposición de las figuras y en la armonía de sus agrupaciones, con el último barroco. A pesar de su cercanía a Mengs, la pureza neoclásica de aquél fue para Maella difícil de incorporar a su propia pintura, aunque la claridad del dibujo, la inspiración en modelos clásicos y la perfección de la técnica revelan su



MARIANO SALVADOR
MAELLA

*La diosa Cibele
ofreciendo a la Tierra sus
productos, 1799*

Cat. nº 3118

dependencia del maestro alemán del Neoclasicismo. Fértil y hábil dibujante, Maella de quien el Museo del Prado guarda una numerosa colección de sus dibujos, como otros artistas de su generación, sobresalió en las obras de formato pequeño, de bocetos y de "cuadros de gabinete" tan del gusto del siglo XVIII.

Tanto los retratos, como los lienzos de gran tamaño y los de "gabinete" de Maella se siguen confundiendo, entre los no especialistas, con Goya, tan distinto, sin embargo, de aquél, como bien puede apreciarse en las salas del Museo del Prado. El carácter dieciochesco de su pintura, el recuerdo del barroco en la ordenación de sus composiciones y la técnica vibrante y refinada se acercan al estilo del genial maestro aragonés, pero sólo por ser elementos comunes a los mejores pintores de su generación. Maella utilizó figuras idealizadas y genéricas, como Bayeu; modelos de belleza que no variaban de unas obras a otras y careció por completo de la capacidad de recrear la realidad y de la profunda visión del ser humano, consustanciales al arte de un genio como fue Goya.

En el muro principal de la sala 21 se exhibe una de las obras más interesantes de Maella en el Prado, que le presenta como hábil retratista de la realeza, el *Retrato de Carlota*



MARIANO SALVADOR MAELLA
La infanta doña Carlota Joaquina,
hacia 1785
Cat. nº 2440

Joaquina, infanta de España y reina de Portugal (cat. nº 1440). Fechado hacia 1785, por la edad de la niña, nacida el 25 de abril de 1775, presenta a la mayor de las hijas de Carlos IV y María Luisa de Parma, que ese mismo año de 1785 casaba con el príncipe heredero de Portugal, el infante don Juan de Braganza, príncipe de Brasil y futuro rey, Juan VI, de Portugal.

Maella realizó aquí uno de los más bellos retratos de su producción y un ejemplo perfecto de la delicadeza del retrato cortesano de ese período. El rico traje de corte que viste la infanta, rosa con ramos plateados, sigue la moda francesa, así como el peinado empolvado y el sombrero de lazos. La niña aparece erguida y altiva, consciente de su papel de infanta de España y heredera de un reino. Maella la presenta sosteniendo un canario que ha salido de su



MARIANO SALVADOR MAELLA

El Otoño, hacia 1795

Cat. nº 2499

jaula, domesticado por ella, en un juego muy utilizado en el retrato europeo, femenino e infantil del siglo XVIII. Otro retrato de la infanta, con variantes, se conserva en el Palacio Real de Madrid.

El retrato de la infanta es muy diferente al *Retrato de don Froilán de Berganza* (cat. nº 7052), expuesto en el muro lateral de la sala. De fecha cercana a 1798, se lee en los papeles que acompañan al personaje: "Supl. V.G. concederle Mariano Maella", en el que lleva en la mano, y en el que está sobre la mesa, "Excmo. Señor Froylan de Berganza suppl". Caballero de la Orden de Santiago, cuya cruz luce sobre la casaca, bordada y en un medallón, el personaje está en pie ante su mesa de trabajo, en la que hay una escribanía de plata, un libro y papeles, en un ambiente suntuoso que revela la importancia social del retratado, entre la alta burguesía y la nobleza. Los memoriales de súplicas, así como el uniforme de funcionario de la corte que viste, con "casaca de patente", que por los bordados característicos corresponde a la de secretario del rey, permite suponer que el caballero fue alguien con capacidad para decidir el destino de sus semejantes. El pintor, que se sitúa entre los suplicantes, resalta en el rostro del retratado los caracteres de una personalidad bondadosa y afable, contento sin duda de recibir las súplicas y solicitudes de los necesitados y de trasladarlas a su rey. Es un ejemplo excelente del retrato de una clase social inferior a la retratada por Goya, que reservó su arte para la realeza y la más alta aristocracia.

A los lados del retrato de la infanta, en el muro principal de la sala, se exhiben los cuatro lienzos de la serie de *Las cuatro Estaciones: La Primavera* (cat. nº 2497), *El Verano* (cat. nº 2498), *El Otoño* (cat. nº 2499) y *El Invierno* (cat. nº 2500). Mencionados por primera vez en el Inventario de la colección real en 1814, se encontraban entonces en el Palacio Real de Madrid y debieron de ser hechos con destino a su decoración, posiblemente a mediados del decenio de 1790, ya que la fusión entre rococó y clasicismo así lo sugiere. Esta serie de las Cuatro Estaciones pone de manifiesto la profunda diferencia entre el arte de Goya y el de su amigo y colega Maella.

Aquél también había pintado poco antes, en 1786, una serie de cartones para tapices con el tema de las Estaciones (sala 94), muy frecuente en el arte europeo desde el Renacimiento. Su concepción de la alegoría, para la que buscó escenas de la vida real, difería por completo de la utilización literal que de la Antigüedad clásica hizo aquí Maella, siguiendo los gustos de la época. Para *La Primavera*, el artista utilizó la imagen clásica de la diosa Flora, situada aquí en un jardín y rodeada de flores, con un amorcillo a sus pies. La figura recuerda modelos de la estatuaría clásica, como también sucede en *El Otoño*, para el que Maella aprovechó la figura tradicional del dios del vino, Baco, vinculado a esta Estación del año. El joven alza una copa de vino con su



MARIANO SALVADOR MAELLA
La Inmaculada Concepción, 1781
 Cat. nº 7602

mano derecha y se apoya descuidadamente sobre un tonel, acompañado de un sátiro que forma parte de la comitiva que al fondo transporta a Sileno ebrio. En el palacio de La Granja se conservaba entonces el mármol clásico del joven Sátiro en reposo, copia de Praxiteles y ahora en el Museo del Prado (sala 71-73), similar en su actitud al modelo elegido por Maella.

En *El Verano*, la diosa elegida para representar la alegoría es Ceres, disfrazada aquí de campesina, con una antorcha en la mano derecha y una gavilla de trigo en la izquierda. Su rostro y mirada alzados a un cielo tormentoso, con nubarrones y relámpagos, parecen implorar que pase la amenaza que suponen para los campos sembrados la violencia de la lluvia y el granizo, antes de que los segadores hayan concluido su tarea.

Por último, para *El Invierno* eligió Maella otra imagen tradicional en el arte para la representación de esta Estación, la de las figuras sentadas en un interior al amor de la lumbre, mientras que nieva en el exterior. No habría que descartar aquí que se tratara también de algún pasaje de la literatura o la mitología clásicas, aunque las figuras visten los trajes de campesinos contemporáneos del pintor.

En la sala se han incluido también otros ejemplos de la pintura profana de Maella, como son los tres lienzos con escenas de vida marinera y de pescadores que utilizó el pintor como bocetos para cartones de tapices. Se trata de varias obras fechadas entre 1785 y 1786, destinadas a la decoración de la "pieza de damas del cuarto de la Serenísima Señora Princesa", la infanta Carlota Joaquina, en el Real Sitio de El Pardo.

Los cartones fueron pintados por Zacarías González Velázquez, otro de los artistas de la joven generación

formada en la Academia de San Fernando, que entraron por indicación de Mengs al servicio del rey. En estas tres obras, tituladas *Marina (El embarque)* (cat. n.º 874), *Pescadores (Venta de pescado)* (cat. n.º 875) y *Marina (Pescador de caña y navío al fondo)* (cat. n.º 873) se evidencia la facilidad del artista para la composición, así como sus posibilidades en la captación de la vida real, que en su caso aparece idealizada, vista a través de ejemplos de la pintura italiana y francesa del siglo XVIII. El colorido es amable, con toques y acentos de color que hacen vibrar la superficie y las pinceladas son ligeras y transparentes, casi a modo de acuarela.

El Museo guarda un interesante ejemplo de la pintura religiosa de Maella, fecundo pintor de cuadros de altar, una *Inmaculada Concepción* (cat. n.º 7802), de gran importancia, al tratarse del boceto de presentación del cuadro del mismo tema que pintó el artista, en 1781, para el altar de la capilla de San Antonio en la basílica de San Francisco el Grande de Madrid. La decoración de la iglesia había sido promovida por el rey Carlos III y participaron en tan importante proyecto siete de los pintores de corte: Andrés de la Calleja, Francisco Bayeu, Antonio González Velázquez, Gregorio Ferro, José del Castillo, Francisco de Goya y el propio Maella. La composición de Maella es uno de los temas más repetidos de la pintura española y no se aparta de las convenciones al uso desde el Barroco. La Virgen, vestida de blanco y envuelta en una amplia túnica azul que vuela a su alrededor, movida por el viento, aparece rodeada de angelitos. La imagen resultante es muy diferente del naturalismo impuesto por Goya a su representación del mismo tema (ver sala 86).

Junto a la obra religiosa de Maella se expone en esta sala 22 un conjunto de bocetos de Francisco Bayeu, preparatorios también para obras, en este caso al fresco, de carácter religioso, correspondientes a varios encargos distintos. En la parte superior del muro, los *Cuatro Evangelistas* (cat. n.º 2485, 2486, 2487, 2488) acompañados cada uno de sus símbolos. Bayeu concibió cuatro figuras monumentales, revestidas de mantos de bellos plegados clásicos y estudió cuidadosamente el colorido de cada uno de los apóstoles, para conferir variedad a sus composiciones.

En la fila inferior se exhiben cuatro segmentos de cúpula: a la izquierda, *Adán y Eva reconvenidos por su pecado* (cat. n.º 2491) y la *Creación de Adán* (cat. n.º 2480); a la derecha, *Abraham en oración* (cat. n.º 2482) y *El Sacrificio de la Ley Mosaica* (cat. n.º 2493). Todos ellos son estudios preparatorios para los frescos de las pechinas y varios segmentos de la cúpula de la colegiata de La Granja, obra de 1772. En estas escenas, el artista se manifestó como un consumado pintor neoclásico, cuya dependencia del dibujo y la claridad compositiva de Mengs son patentes.

En el centro se expone el boceto de *El Triunfo del Cordero de Dios* (cat. n.º 601), preparatorio para el fresco del luneto de la bóveda sobre el altar mayor de la capilla



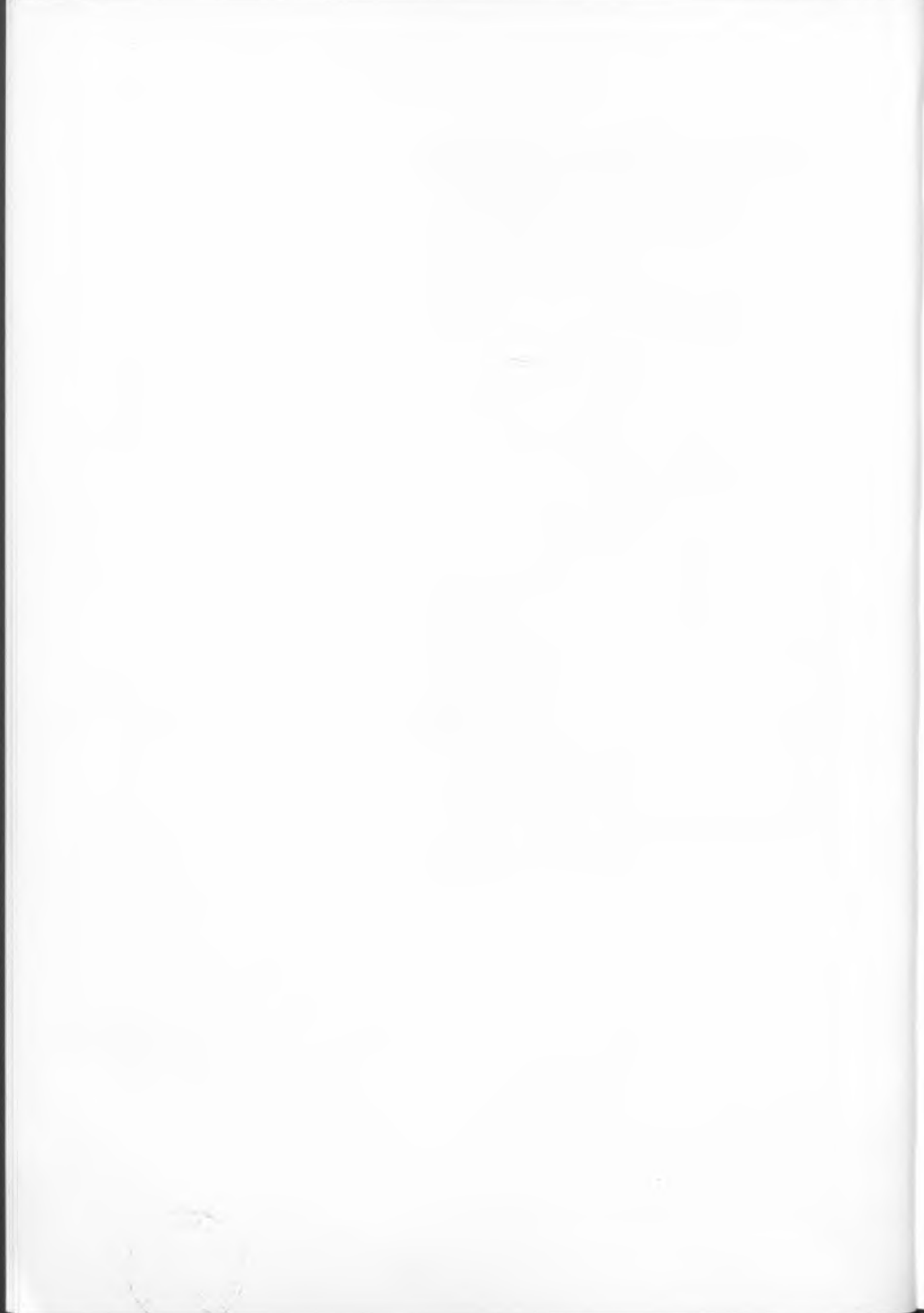
FRANCISCO BAYEU

Adán y Eva reconvenidos por su pecado,

1772

Cat. nº: 2491

pública del palacio real de Aranjuez, obra de 1781. A ambos lados, dos pequeños bocetos con los *Atributos de la Virgen* (cat. nº 2952, 2953), preparatorios para los frescos del presbiterio del Oratorio de la reina en el mismo palacio de Aranjuez, de 1780. Estos tres bocetos para frescos en el palacio de Aranjuez, de fecha más tardía, revelan, sin embargo, en su técnica minuciosa y brillante el influjo del napolitano Corrado Giaquinto.





SALA 22 8 OTROS ARTISTAS DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII
RETRATOS Y COMPOSICIONES 8

La sala 22 reúne un conjunto de pinturas de varios artistas que trabajaron en el último tercio del siglo XVIII, algunos vistos ya en las salas anteriores, como Francisco Bayeu y José del Castillo. Se incluyen otros de una generación posterior, que no tuvo un contacto tan estrecho con la Corte, como José Camarón Boronat o Antonio Carnicero, mientras que algunos de ellos entraron plenamente en el siglo XIX, como Agustín Esteve, Vicente López o José Ribelles.

Se han reunido aquí algunos de los retratos de estos pintores que guarda el Museo del Prado, para que puedan establecerse comparaciones entre ellos y entender con mayor claridad la diferente aproximación personal de los artistas a sus modelos. Retratos plenamente dieciochescos, como los de Francisco Bayeu o Vicente López Portaña, cuelgan cerca de otros de carácter neoclásico, como son los de Inza, Esteve o Ribelles. Se establece así un paralelo revelador

del cambio de estilo entre el decenio de 1780 y el de 1790, con lo que ello puede resultar para el conocimiento del más insigne de los retratistas de su tiempo, Francisco de Goya.

Algunos de los ejemplos aquí presentados, de pinturas de gabinete, enlazan con la tradición del rococó, que en España tuvo varios representantes de interés, como José Camarón Boronat y Luis Paret y Alcázar (ver sala 23). José del Castillo o Antonio Carnicero se cñieron, sin embargo, a las novedades impuestas por Mengs a los pintores que trabajaron en la preparación de cartones para tapices de los palacios y Sitios Reales. Vicente López Portaña, cuya pintura se desarrolló en el siglo XIX tuvo, sin embargo, unos inicios dieciochescos que enlazaban con la tradición de artistas como Bayeu y Maella.

Destaca en esta sala el bello *Retrato de Feliciana Bayeu* (cat. nº 7109), uno de los escasos ejemplos conocidos de la retratística de Bayeu, aquí en una obra de 1788 de carácter íntimo y personal, en la que captó con ternura las facciones de su hija Feliciana, llenas de dulzura, en un retrato intenso, apenas concluido, que sigue la naturalidad y sencillez de las ideas del neoclasicismo para el retrato. A la izquierda de la cabeza, de letra del propio Bayeu, se lee: "RT^o.DE LA FELICIANA NIÑA DE 13 AÑOS". Fue hija única, habida del matrimonio del pintor con Sebastiana Merklein y nació ya en Madrid en 1774, casándose poco antes de la muerte del padre, que ya estaba muy enfermo, en junio de 1795, con Pedro Ibañez, oficial de la Contaduría General de Correos. A Feliciana se debió el retrato de Bayeu por Goya (ver sala 88), pintado para las honras fúnebres del artista en la Academia de San Fernando.

Cercano al retrato de Feliciana en naturalidad y cercanía al modelo, aunque es sin duda un retrato muy elaborado y concluido, como lo demuestra el cuidado en la representación de la materia, de las telas y entorchados de la casaca, es el *Retrato de Tomás de Iriarte* (cat. nº 2514) por Joaquín Inza, uno de los más interesantes retratistas del último tercio del siglo XVIII. Había nacido en Ágreda (Soria) en 1736 y fue alumno de la Academia de San Fernando, siguiendo los modelos de retratos de Louis-Michel van Loo y después de Mengs. Gracias a una estampa del grabador Manuel Salvador Carmona, fechada en 1792, se pudo identificar al autor, así como al retratado, Don Tomás de Iriarte, célebre literato, quizá el más enciclopedista de los autores españoles de su tiempo. Autor de poemas, como el conocido y divulgado a *La Música*, tal vez el libro sobre el que se apoya el escritor en el retrato, su fama se debió sobre todo a las numerosas ediciones de sus *Fábulas Literarias*, recopilación de ese género literario basado en las fábulas de Esopo y publicadas por primera vez en 1782. Iriarte, que viste aquí la casaca característica de los académicos, por las palmas bordadas en la bocamanga y en las solapas, había nacido en el valle de la Orotava (Tenerife) en 1750, de una ilustre familia de escritores que dio a las letras españolas otros dos nombres, su hermano Bernardo de Iriarte y su tío Juan de Iriarte. La edad



FRANCISCO BAYEU

Retrato de Feliciano Bayeu, hija del pintor, 1788

Cat. nº 7109

del retratado, de unos cuarenta años, así como el hecho de haber sido grabada esta obra en 1792, situaría el retrato poco antes de la muerte del escritor en Madrid, ocurrida en 1791.

Muy diferente a la naturalidad y agudeza psicológica de Iriarte es el *Retrato de doña Tomasa de Aliaga* (cat. nº 2649) de Antonio Carnicero, fechado en 1795 y obra de estilo seco y lineal, centrada en el elaborado atuendo y tocado de la dama, no precisamente joven ni agraciada. Junto a este pintoresco retrato femenino, de realismo casi fotográfico y superficial, hay que destacar el sugestivo y poético *Retrato de la duquesa de Nájera* (cat. nº 3238) por Vicente López Portaña, el retratista más importante de los primeros decenios del siglo XIX en España y nacido en Valencia en 1772. Vicente López estudió en Madrid en unos años en los que el estilo rococó todavía tenía su influjo en España, conociendo los retratos de Maella y la pintura de Paret, a quien este retrato se atribuyó con anterioridad por su similitud con la técnica brillante y elaborada de aquél. La elegancia misteriosa de la dama convierte este retrato en un ejemplo ideal del último rococó. Doña María Pilar de la Cerda, duquesa de Nájera, había nacido en Valencia en 1775, era muy joven aquí y su mirada melancólica sugiere su personalidad. El virtuosismo en la representación de

las sedas y las gasas o las joyas y la morbidez sensual del modelado de las carnaciones representan lo más refinado del arte del siglo XVIII. El colorido chispeante, con fugaces toques luminosos, e inesperados acentos de color serán característicos del período maduro del maestro valenciano, muy bien representado en el Museo del Prado (Casón del Buen Retiro).

Al lado de la duquesa de Nájera, el *Retrato del poeta Manuel José Quintana* (cat. n.º 2904, sala 23), de José Ribelles y Helip (Valencia 1778-Burdeos 1835), pintor valenciano, como Maella y como Vicente López, es un ejemplo de la sencillez del retrato neoclásico. Ribelles, de quien apenas se conocen ejemplos en este género, revela aquí su capacidad para la asimilación de estilos ajenos. La exquisitez de la técnica, la morbidez de las pinceladas y la atmósfera que envuelve al personaje evocan el estilo del Esteve más selecto y aún del propio Goya. Quintana había nacido en Madrid en 1772, logrando su primer éxito con la célebre *Oda a Trafalgar*, de 1805, alcanzando su consagración definitiva con su monumental trabajo sobre las *Vidas de Españoles Célebres*, cuyo primer tomo se publicó en 1807. Fue ayo de la reina Isabel II, que en 1855, poco antes de su muerte, ocurrida en 1857, le ciñó solemnemente una corona de oro en la cabeza en sesión pública del Senado.

Quintana se contaba entre los poetas que formaban la pequeña corte literaria de *Doña Joaquina Téllez-Girón, marquesa de Santa Cruz* (cat. n.º 2581, sala 23), hija de los duques de Osuna, y cuyo retrato por Agustín Esteve se exhibe al lado de la imagen del poeta. Goya la había retratado ya, de niña, en el retrato familiar que guarda también el Prado (ver sala 88). Lo volvería a hacer en 1805, cuando la joven, casada ya, en 1801, con don José de Silva y Bazán, marqués de Santa Cruz, aparecía en la plenitud de su belleza, en el bellísimo retrato que la representa como una musa de la poesía lírica (ver sala 89). En el retrato de Esteve, de 1798, la joven tenía trece años de edad, pues había nacido en Madrid el 21 de septiembre de 1784, y viste una sencilla bata de gasa blanca, de talle alto, según la última moda francesa. La joven se apoya en un globo terráqueo, mostrando con ello el pintor la cuidada educación que recibía de su ilustre y cultivada familia. La técnica de Esteve es, sin embargo, pesada y opaca, sin alcanzar en el vestido las sutiles transparencias de Goya, pues las pinceladas carecen de la jugosa materia de su maestro, y el colorido, monótono, está lejos de la belleza luminosa de los retratos de aquél. Con todo Esteve logra transmitir el encanto, aún infantil, de la joven, que conseguiría, sin embargo, mejor en el *Retrato de don Mariano San Juan y Pineda, conde de la Cimera* (cat. n.º 2876, sala 23), ya de hacia 1813. El niño, nacido en 1803, aparece ante un jardín, vestido de colegial y representado con una técnica precisa, como de miniaturista, que pone de relieve su formación dieciochesca. Esteve, el más brillante de los discípulos directos de Goya y su colaborador en numerosos encargos, revela aquí, en la captación del mundo infantil, la deuda con su maestro.



JOSÉ CAMARÓN Y
BORONAT

Parejas en un parque,
hacia 1785

Cat. nº 6733

Uno de los muros de la sala 22 presenta dos ejemplos de interés de la pintura rococó en España, las *Parejas en un parque* (cat. nº 6733) y *Una romería* (cat. nº 6732), obras de José Camarón Boronat. Nacido en Segorbe (Castellón) en 1731, murió en Valencia en 1803, siendo quizá el mejor ejemplo del exquisito y rebuscado estilo rococó, pero a la española. Pintados hacia 1785, los cuadros muestran temas como el del jardín y el galanteo amoroso, característicos de la pintura francesa del siglo XVIII, transportados aquí al mundo castizo español. Camarón sustituyó en estas composiciones los elegantes vestidos a la moda francesa contemporánea por los atuendos del pueblo de Madrid, de los majos y majas. El jardín, tema fundamental de la pintura rococó, es decir, la naturaleza modelada por el hombre, le sirvió al pintor, como en las famosas composiciones de Watteau, de escenario artificioso para la reunión de unas cuantas parejas galantes que bailan el fandango al son de la música, o para el jugueteo amoroso de las damas, que juegan con el arco y las flechas, temerosas de ser heridas por ellas y por Cupido, cuya figura acompaña a Venus en la escultura que preside la escena. Nada hay en estas composiciones de realismo directo, sino que la idealización elegante de los personajes guía la mano del pintor.

Junto a estas dos composiciones resaltan los dos pequeños cuadros de género religioso de Vicente López Portaña, un tiempo atribuidos a Maella, pero ahora perfectamente identificables con el estilo del joven López. El *Sueño de San José* (cat. nº 3140) y la *Liberación*



VICENTE LÓPEZ
El sueño de San José,
 hacia 1791
 Cat. nº 3140

de San Pedro (cat. nº 3141) son una pequeña pareja de óleos sobre papel, pegados a cartón, lo que indica su posible carácter de estudios de composición o bocetos para obras de mayor tamaño. Fueron tal vez parte de la decoración de un techo o escenas de sobrepuestas o sobreventanas, por el formato y la perspectiva tan forzada de abajo arriba. Están muy influidos por la técnica brillante, llena de color y de toques rápidos y vibrantes del pincel que había podido estudiar López de la generación anterior, especialmente de su maestro y paisano Maella. Los plegados angulosos de las telas, el canon alargado y fusiforme de las figuras, los pequeños toques luminosos del pincel, así como la fría gama de colorido, pertenecen, sin embargo, al estilo característico del joven López, hacia 1791.

El muro opuesto presenta una de las obras más curiosas y apreciadas de las colecciones del Museo del Prado, la *Ascensión de un globo Montgolfier en los jardines de Aranjuez* (cat. nº 641), atribuida a Antonio Carnicero. Aunque no pueda considerarse desde luego como una obra maestra, el interés de la escena representada y su tamaño la convierten en un cuadro relevante



ANTONIO CARNICERO

Ascensión de un globo Montgolfier, 1784

Cat. nº 641

de su tiempo. Aparece representado un hecho que despertaba por su novedad la curiosidad del pueblo en un sentido muy amplio, desde la realeza y aristocracia hasta las clases más populares, y que había sido visto por el ejército como un avance científico que podía tener una utilización para la guerra. No hay que olvidar que el cuadro procede de la colección de los duques de Osuna y el duque fue figura relevante de la milicia. Los avances científicos por otra parte eran, además, la nota de la época y el hombre empezaba a darse cuenta por primera vez del desarrollo tecnológico de que podía ser capaz.

Carnicero, nacido en Salamanca en 1748, se convierte aquí en cronista de un hecho histórico singular, la ascensión, que terminó de forma accidentada, de un globo aerostático por el francés Bouché el 4 de febrero de 1784 en los jardines de Aranjuez, en presencia de la familia real, de la corte y del pueblo. Hubo muchas demostraciones de este tipo a partir de 1783, cuando en Versalles los hermanos Montgolfier hicieron subir un globo de estas características tripulado por una oveja, un gallo y un pato. En España, el primer experimento

se debió a Agustín de Betancourt, que ascendió con su globo el 29 de noviembre de 1783, en la Casa de Campo de Madrid, ante la familia real, las autoridades y el pueblo.

El pintor utilizó el jardín, fondo muy estimado de los pintores del siglo XVIII para sus escenas, y una serie de figuras en las que se acentúa el colorido y la variedad de los trajes, muchos de carácter popular. Corrillos de personajes hablando y otro mirando hacia arriba, figuras diversas, vendedores ambulantes, madres con sus niños, majos y majas de galanteo, así como los miembros de la familia real llenan de vida el amplio escenario en el que se eleva el bonito y decorado globo, lleno de banderas. Se alza sobre "El escalón de tierra", plataforma flanqueada de gallardetes, sobre la que aparece un grupo de marineros de la Real Armada, reconocibles por sus uniformes. Allí también, al pie de uno de los palos de los gallardetes, el de la izquierda, hacen guardia los Guardabosques Reales, con su uniforme rojo, lo que indica que el hecho representado tenía lugar en uno de los Sitios Reales o en la Casa de Campo, donde también servía ese cuerpo.

De Carnicero se exhibe en la sala otro cuadro de menores dimensiones, una *Vista de la Albufera de Valencia* (cat. nº 640), en el que su técnica pictórica, hábil en la representación de la topografía y de un gran número de figuras, se adecua perfectamente a lo solicitado por el rey para una serie de obras con las que pretendía dejar constancia de todos los puertos de España. Carlos III la había encargado originalmente a Mariano Sánchez, pero la enfermedad y muerte de ese artista hizo que fuera concluida por otros pintores. Carnicero presenta aquí una vista de la Albufera de Valencia, rica laguna natural cercana a esa ciudad, que el artista muestra al fondo de su composición, reservando el primer plano para los numerosos grupos de pescadores y sus barcas y de compradores y vendedores, dando con ello idea de la importancia y riqueza del lugar.

Tanto la *Ascensión de un globo Montgolfier* como la *Vista de la Albufera de Valencia* muestran la vida cotidiana del pueblo en diferentes actividades, que surgía de las ideas de Mengs para las decoraciones palaciegas. Aprovechó el artista los ejemplos de los cartones de tapices tejidos para el rey. En esta sala se pueden comparar con el delicioso boceto de José del Castillo de la *Vista de la pradera de San Isidro* (cat. nº 7723), para el cartón del tapiz del dormitorio del Infante en el palacio de El Pardo, propiedad también del Museo del Prado y depositado en el Museo Municipal de Madrid. Representa el mismo asunto de la versión de Goya (ver sala 93) de 1788: el de los aledaños de la ermita del Santo patrono de Madrid, hacia las orillas del río Manzanares, en el día de su fiesta, el 15 de mayo. Numerosos grupos de majos y majas se divierten cantando, comiendo y paseando a orillas del río. El concepto de paisaje urbano difiere del de Goya, que pretendió una vista general de Madrid, reservando el primer plano para conseguir todo el bullicio popular en un día de fiesta.



SALA 23 EL LUIS PARET Y ALCÁZAR EL

La pintura española tiene en Luis Paret y Alcázar (Madrid, 1746 Madrid, 1799), al más destacado representante de la tradición del rococó francés. Sus contemporáneos evidenciaban una fuerte influencia de la técnica fluida y del estilo colorista de los maestros napolitanos del siglo XVIII, que se pueden inscribir también en un estilo rococó muy particular, en concreto el de Corrado Giaquinto. Paret, sin embargo, siguió una senda estilística más personal, que tuvo su origen en su vinculación al mundo francés a través de sus relaciones familiares. La ascendencia francesa de Paret, pues Pablo Paret, su padre, había nacido en Theys (Grenoble), posibilitó su formación con artistas franceses, que ayudaron a la formación de su estilo rococó.

Entre 1756 y 1759, Paret frecuentó el taller de Agustín Duflos, orfebre francés y joyero de Carlos III, formación que simultaneó con

los estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo la tutela de Antonio González Velázquez. La influencia de Duflos se reflejó por una parte en la materia pictórica de Paret, en las calidades aporcelanadas y texturas esmaltadas de su pintura, que recuerdan las de las joyas, y por otra parte en sus composiciones decorativas y ornamentales. No obstante, la mayor influencia sobre Paret la ejerció Charles-François de La Traverse, un discípulo de François Boucher, con el que consiguió un rápido progreso como dibujante, desarrollando su habilidad para inventar cualquier "pasaje histórico".

Su formación hispano-francesa se completó con una estancia en Italia entre los años 1764 y 1766, concretamente en Roma, gracias a la pensión que le concedió el infante don Luis de Borbón, hermano de Carlos III. Durante su estancia romana, Paret no se dedicó solamente al estudio de la pintura, sino que perfeccionó también sus conocimientos de griego y latín, así como de varias lenguas orientales. Se convirtió pronto en un hombre culto y políglota, que se dedicó toda su vida al estudio de disciplinas humanísticas, resultado de lo cual fue, por ejemplo, su traducción de *Los Diálogos* de Luciano.

La formación intelectual de Paret, superior a la de la mayoría de sus coetáneos, y su estilo refinado le prometían un porvenir halagüeño, que pareció cumplirse a su vuelta a Madrid. Comenzó para él un período de pleno esplendor: en 1767 ganó una medalla de oro en el concurso de la Academia de San Fernando y a partir de 1774 entró al servicio del infante don Luis, quien le hizo su pintor de cámara, puesto que desempeñó hasta la muerte del infante en 1785. Para él realizó una serie importante de veinte acuarelas sobre la *Colección de Aves* de su gabinete de ciencias naturales y aunque éstas respondían al modelo tradicional de ilustración científica, se contaban sin duda entre lo mejor de este género en el siglo XVIII.

Por causa del escándalo amoroso protagonizado por don Luis de Borbón en 1775, en el cual se vio implicado el pintor, el rey desterró a Paret a Puerto Rico, donde permaneció hasta que la pena le fue conmutada por la de alejamiento de la corte y de los reales sitios en 1778. A su vuelta a la península, Paret se estableció en Bilbao, donde se reunió con su esposa, Micaela Fourdinier, hija de un rico comerciante de tapices de procedencia francesa, con quien el pintor se había casado antes de su partida a Puerto Rico. En 1780 fue nombrado académico de mérito de la Real Academia de San Fernando y en Bilbao se le contrató en muchos casos para diseñar trazas de fuentes públicas y de retablos. En el decenio de 1780 Paret realizó también obras religiosas, como el conjunto decorativo de la cúpula y retablos de la iglesia de Santa María de Viana.

Después de la muerte del infante don Luis en 1785, Carlos III se interesó de nuevo por Paret, encargándole las magníficas vistas de los puertos del Cantábrico, inspiradas en las obras



LUIS PARET Y
ALCÁZAR

*Paseo frente al Jardín
Botánico, hacia 1790*
Cat. nº 7661

de Vernet y anulando la pena de confinamiento en 1787. No obstante, la vuelta no le resultó fácil al pintor, porque en la Corte de Carlos IV lucía ya la estrella de Francisco de Goya y otros pintores ocupaban los encargos oficiales. Paret no tuvo muchas posibilidades de éxito, por lo cual volvió a la Academia, encargándose de la sección de Arquitectura y demostrando una sólida formación en esta rama del arte. El 2 de febrero de 1799, dos días antes de su muerte, hizo una declaración de pobreza, no del todo justificable, ya que su mujer y su familia política disponían de inmuebles y de un negocio floreciente, según han demostrado las últimas investigaciones sobre los bienes del pintor.

El Museo del Prado conserva un nutrido ejemplo de sus retratos, escenas del mundo cortesano y cotidiano y de sus floreros que proporcionan una visión general de la obra de Paret, aunque falten ejemplos de sus paisajes y pintura religiosa.

El *Baile en máscara* (cat. nº 2875), del año 1767, es obra temprana que disfrutó de una gran difusión gracias al grabado de Juan Antonio Salvador Carmona de 1771. Paret muestra aquí uno de sus temas mejor logrados: los encuentros galantes en una muchedumbre ataviada con riqueza y variedad. En la platea del teatro, en una amplia panorámica, los movidos grupos de figuras, visten disfraces que recuerdan a las figuras de la *Commedia dell'Arte* de Tiepolo. No obstante, el estilo rococó preciosista y la composición compleja son muy propios del joven Paret, que sugiere con gran acierto y con su característica pincelada fina y su colorido de tonalidades pastel la alegría de la fiesta nocturna y la energía que transmite una masa de gente.

El tema de los encuentros galantes vuelve a aparecer en el *Ensayo de una comedia* (cat. nº 2991) de los años setenta, y además en el *El Jardín Botánico desde el paseo del Prado* (cat. nº 7661), que realizó a comienzos de la última década de su vida. Esta composición, que aquí aparece inacabada en el ángulo inferior izquierdo, disfrutó de gran éxito, ya que se conocen seis réplicas, alguna seguramente copias, contemporáneas. Paret presentó como telón de fondo el Jardín Botánico hacia el paseo del Prado, con la puerta monumental realizada por Juan de Villanueva en 1781. En esta obra el pintor madrileño unió a su técnica pictórica soluciones compositivas propias del neoclasicismo: la posición de los personajes y del muro del jardín sigue el sentido apaísado del lienzo, evitando así las tendencias diagonales del barroco. No obstante, Paret no renunció a la sofisticada delicadeza rococó en la presentación de las figuras, los carruajes y los árboles. Algunas escenas recuerdan las "fiestas galantes" de Watteau, aunque Paret tiene otro concepto plástico para definir a sus personajes y recurre para la caracterización de sus figuras al pueblo o a la nobleza española. Eso puede comprobarse en la escena del paseo, en donde el pintor supo aunar la delicadeza de su estilo rococó con una visión costumbrista, típica también de los artistas contemporáneos que trabajaron para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

En *Las parejas reales* (cat. nº 1044), de 1770, que hizo por encargo de su futuro protector, el infante don Luis, así como en la *Jura de Fernando VII como Príncipe de Asturias* (cat. nº 1045), realizado de regreso a Madrid en 1791, se manifiesta el interés de Paret en presentar hechos históricos a través de su característico detallismo preciosista, enlazando así lo documental con lo imaginativo. Paret presenta en su primera obra monumental la fiesta hípica celebrada en Aranjuez en la Plazuela del Palacio el 6 de junio de 1770. La escena muestra el momento en el que concluye el desfile principal, encabezado por el Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV. El rey Carlos III presencia la fiesta junto con su nuera, la princesa María Luisa de Parma, desde el segundo palco, el más iluminado del tablado, que flanquea la plaza a la derecha, mientras bajo el palco hacen guardia los soldados de la Real Guardia de Infantería. Paret logra retratar con gran acierto el movimiento y la energía del público, cuya viveza contrasta con el movimiento disciplinado de los jinetes. La precisión de Paret queda de manifiesto en la perfección con que reproduce el uniforme del soldado a caballo del Regimiento de Caballería Algarve que, en primer término casi en el centro, intenta hacer retroceder a los grupos de figuras de esa zona. También en el que, a su lado a pie, le ayuda en su tarea, reconocible como miembro de la Guardia Valona del rey.

Los monarcas vuelven a aparecer en la ceremonia de la *Jura de Fernando VII*, (cat. nº 1045), que tuvo lugar el 23 de septiembre de 1789 en la iglesia del Monasterio



LUIS PARET Y ALCÁZAR

Las parejas reales, 1770

Cat. nº 1044

de San Jerónimo el Real. Paret dejó de este acontecimiento un impresionante testimonio, que presenta el momento en que los nobles de España suben al crucero de la iglesia, para jurar ante el arzobispo y besar a continuación la mano del rey, y no, como se suele decir, el momento en que jura el príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII. El rey aparece, bajo el dosel, junto a su mujer María Luisa, que mira de frente a los espectadores. El gran formato de ambas obras no va en detrimento del detallismo del estilo de Paret. Aunque se trate de crónicas pictóricas, Paret renuncia a retratar a todos los presentes. Esto se manifiesta al comparar estas obras con una escena ficticia, como la de *Carlos III, comiendo ante su corte* (cat. nº 2422), donde las figuras no aparecen más estereotipadas que en las escenas históricas. Fechado hacia 1775, Paret inventó la escenografía de esta curiosa escena, ya que la decoración interior, donde aparecen tapices con asuntos mitológicos, no



LUIS PARET Y ALCÁZAR

Doña María de las Nieves Micaela

Fourdiner, esposa del pintor; hacia 1782

Cat. nº 3250

corresponde al Palacio Real de Madrid ni a ninguno de los Reales Sitios. Aunque se trate de una obra de pequeño formato, Paret consigue una gran monumentalidad en el ambiente espacial, definiéndolo a través de paredes altísimas, tomadas en escorzo, donde figuras pequeñas presencian la comida del rey, que apenas destaca detrás de su mesa.

La ambientación palaciega se basa en los tapices que cubren totalmente las paredes, en los criados que sirven la comida y en los perros de caza, para quienes –según un testigo contemporáneo– siempre sobraba un plato de rosquillas con azucar.

La descripción de ornamentos, telas y accesorios de todas las obras mencionadas responde al tratamiento que Paret aplica también en el retrato de su mujer, *María de las Nieves Micaela Fourdiner* (cat. nº 3250), de hacia 1782 o 1785, y en el de su *Autorretrato en el estudio* (cat. nº 7701), de hacia 1780, donde ambos lucen atuendos lujosos. El artista, cuya paleta se



LUIS PARET Y ALCÁZAR

Autorretrato en el estudio, hacia 1778

Cat. nº 7701

encuentra en el suelo, está vestido con el traje característico de los majos de Madrid, con zapatos de raso de hebilla de plata, chaquetilla corta, faja, pañuelo y redecilla, que le dan pie al artista para elaborar con verismo los efectos de luz sobre las telas y la transparencia de los encajes. Paret desarrolla también de forma magistral en el retrato de su mujer un abanico de facturas diferentes para distinguir entre la suavidad de su cabello, caracterizado por finas pinceladas y la rigidez del raso blanco, que refleja la luz a través de toques expresivos. Sentada en una silla y de medio perfil, Micaela Fourdinier aparece tras el marco de una ventana, que encuadra la figura a la manera de trampantojo y en donde puede apreciarse un zarcillo de rosas, símbolo de amor, y una inscripción griega, indicio de la formación humanística de su marido. La presentación naturalista del canario, que aparece sobre la caja de música, muestra el interés ornitológico de Paret y recuerda a las acuarelas de la *Colección de aves* del gabinete del infante don Luis. El pequeño ramo de flores, que aparece en su tocado, es parecido a los *Ramos de flores*, de hacia 1780.

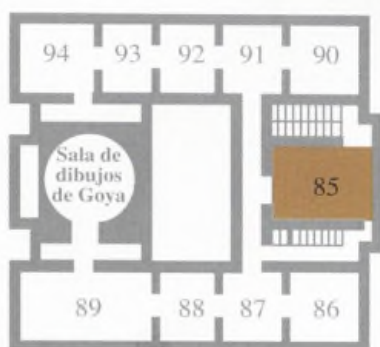
La Academia de Bellas Artes de San Fernando, siguiendo la tradición clásica respecto a la jerarquía de los géneros artísticos, consideraba el tema de los floreros y los bodegones pintura inferior. No obstante Paret debió recibir encargos de este tipo, conocidos a través de los ejemplos llegados hasta nuestros días. Concebidos como pareja, los *Ramos de flores* del Museo del Prado muestran un conjunto de rosas, tulipanes, claveles, azucenas y lirios atados con una cinta de seda brillante en azul (cat. nº 1042) y blanco (Cat. nº 1043), respectivamente. De sus cálices abiertos, en parte marchitos, emana una cierta melancolía, ya que aluden al paso del tiempo. Destaca la disposición sencilla de las flores, que Paret pinta con tintas claras, azuladas y rosadas principalmente. Probablemente se inspiró en los grabados de su contemporáneo francés, Jean Pillement, que en 1767 había publicado en París una serie de estampas de composiciones florales que ejercieron una gran influencia tanto en el vecino país como en el nuestro. El Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, adquirió los dos floreros para su colección, figurando en el palacio de Aranjuez.

J

CARTONES PARA TAPICES

Francisco de Goya y Lucientes





SALA 85 8^o CARTONES PARA TAPICES DEL COMEDOR DE LOS PRÍNCIPES DE
ASTURIAS EN EL ESCORIAL (1776-1778) 8^o

EL PARDO

El palacio de El Pardo, cuyo origen data de 1405, fue construido por orden de Enrique III, rey de la dinastía de los Trastamara, y está situado en medio de un grandioso bosque, al norte de Madrid. Este lugar fue utilizado como residencia real y zona de caza, primero por los reyes de la Casa Austria y después por los de la de Borbón. Carlos III se alojó en este palacio durante gran parte del invierno, desde el mes de noviembre hasta la "Pascua Florida", huyendo del Alcázar de Madrid, que no le agradaba. Para adecuar el viejo palacete a su nuevo papel de residencia real invernala, el monarca encargó en 1772 al arquitecto de la corte Francesco Sabatini tanto la ampliación como la renovación del palacio, uniéndose, además, al edificio, para el disfrute de los reyes, las tierras colindantes con sus magníficos bosques.

Las salas de la residencia fueron adornándose con tapices, tejidos todos en la Real Fábrica de Santa Bárbara, cuyos modelos fueron

elaborados en su mayoría por el cuñado de Goya, Francisco Bayeu, que se encargó de la decoración de las salas más importantes del rey. A Goya se le asignaron, durante más de diez años, los cartones para los tapices que iban a decorar las salas más íntimas, como por ejemplo el dormitorio o el comedor de los príncipes de Asturias, el futuro rey Carlos IV y su mujer, María Luisa de Parma.

Goya se alejó en los cartones para tapices que tenían por destino el comedor de los príncipes de Asturias de los tipos y caracteres de los Países Bajos, que habían dominado las composiciones de los pintores antes de la reforma estética que se produjo en la Fábrica de Tapices. Las decoraciones para este palacio, más de campo que de ciudad, tampoco tenían que estar sometidas a las exigencias iconográficas que caracterizaban a los tapices del Palacio Real de Madrid, donde se presentaron escenas mitológicas o temas ambientados en la corte. El conjunto que forma esta serie está constituido por diez cartones de asuntos campestres, de tono alegre, en donde por vez primera aparecen en la producción pictórica de Goya las majas y los majos en paisajes claramente definidos como de los alrededores de Madrid.

Buen ejemplo de esta nueva estética castiza es el primer cartón, que Goya entregó para la serie el 30 de octubre de 1776, titulado *La merienda* (cat. nº 768). Goya subrayaba con orgullo en su cuenta de entrega que la obra es "de invención mía". Este comentario es prueba de que Goya había quedado libre de la tutela de Francisco Bayeu, que había supervisado su primer encargo sobre la caza para el comedor de los príncipes de Asturias de El Escorial (sala 90), pintado a su llegada a Madrid en 1775. Los dibujos de Goya que han llegado a nosotros para esta serie, tomados del natural, muestran la cuidadosa preparación del cartón, con una minuciosa caracterización de trajes y vestidos, así como de los paisajes. En la composición sobre los majos y majas merendando a las orillas del Manzanares se aprecia todavía debajo, a la derecha, la silueta de la ermita de la Virgen del Puerto, que fue tapada después por un grupo de árboles.

En *Baile a orillas del Manzanares* (cat. nº 769) Goya presenta al pueblo castizo de Madrid bailando sus características seguidillas en una composición parecida a la anteriormente descrita. El artista caracteriza a sus personajes con la precisión magistral que evidencia toda su obra; por ejemplo, en las dos figuras sentadas al fondo, a la orilla del río, tras los bailarines, aparece un soldado con calzón azul y casaca de solapas y vueltas rojas con botón de plata, que lo identifican como del Regimiento de Caballería de Borbón, cuyo uniforme consistía según las ordenanzas en "casaca, capa y calzón azul. Buelta, collarín solapa y chupa encarnada, botón blanco". En este cartón el paisaje está mejor definido, habiendo pintado Goya, al fondo, una zona cercana al río Manzanares, sobre el puente de los pontones. Bien visible es



FRANCISCO DE GOYA

La cometa

Cat. nº 774

también la iglesia de San Francisco el Grande, referencia arquitectónica que vuelve a aparecer en uno de sus bocetos más célebres, *La pradera de San Isidro* (cat. nº 750, sala 93), realizado diez años más tarde para el dormitorio de las infantas.



FRANCISCO DE
GOYA
*La riña en la Venta
Nueva*
Cat. nº 770

El papel del paisaje y del fondo arquitectónico tuvo para Goya extraordinaria importancia, reforzando con ellos el argumento de la escena. Eso ocurre por ejemplo en *La cometa* (cat. nº 774) en que se aprecia un edificio que no corresponde a ninguna obra arquitectónica madrileña realmente existente, aunque la construcción, con una cúpula característica, recuerda a un observatorio astronómico. Ese edificio permite estudiar el cielo, hacia el que aquí se dirigen las miradas de los protagonistas, y en concreto los astros, como por ejemplo el sol que se aprecia de forma decorativa en la cometa. Aunque no se trate del observatorio de Juan de Villanueva, que no se realizó hasta 1790, pudo ser una idea sobre el edificio, de cuya construcción se habló continuamente en el reinado de Carlos III.

El interés por la ciencia y por la demostración pública del progreso lo testimonia el cuadro monumental de Antonio Carnicero, la *Ascensión de un globo Montgolfier* (sala 22). En *La cometa*, Goya presenta una excursión de jóvenes que, según sus propias palabras, "han salido al campo a hechar una cometa". El juego de las parejas de jóvenes con la cometa será en buena medida para Goya un pretexto para representar el coqueteo entre ambos sexos, argumento principal de los aguafuertes de los *Caprichos*, publicados en 1799.

Goya recurre a un argumento parecido en la escena de *Paseo de Andalucía* (cat. nº 771), que también puede considerarse como un precedente directo de algunas de las escenas más características de los *Caprichos* en las que el juego del amor y de los celos se convierte en el centro argumental de la composición. Efectivamente Goya describe en su cuenta de entrega a



FRANCISCO DE
GOYA

El quitasol

Cat. nº 773

los protagonistas como “un Jitano y huna Jitana paseando y un chusco” sentado, que “parece haberle echado alguna flor a la Jitana, a lo que el acompañante se para p.^a armar camorra”.

Lo que parece el comienzo de una pelea en el *Paseo de Andalucía*, se desarrolla plenamente en *La riña en la Venta Nueva* (cat. nº 770). Aquí surge la pelea no por cuestiones de amor, sino por el engaño, que sería también uno de los temas centrales de los *Caprichos*. Aquí ha sido debido a los naipes, que aparecen tirados sobre la mesa, a la derecha, viéndose los participantes del juego implicados en la lucha, presentada por Goya en un largo friso que recuerda a las composiciones del clasicismo italiano y en donde utiliza motivos tomados directamente de la estatuaria romana.

En *El quitasol* (cat. nº 773) se manifiesta la influencia de la pintura francesa, por ejemplo la de Jean Ranc, cuya obra *Vertumno y Pomona* (Montpellier, Museo Fabre) se ha asociado con este cartón. Sin embargo, el parecido entre ambas obras puede explicarse también teniendo en cuenta que la sombrilla era un objeto de moda en la pintura del siglo XVIII y que había sido también elemento importante en la pintura veneciana del siglo XVI, para conseguir los mismos efectos luminosos, de transparencia de la luz, que consigue Goya en su obra.

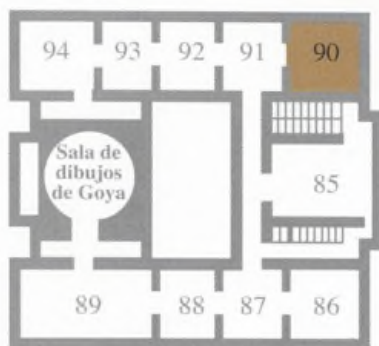
El sistema compositivo que aplica Goya en el cartón para una sobreventana lo desarrollará en sus escenas posteriores. El pintor coloca a sus protagonistas en el primer plano, dentro de un esquema piramidal, que queda recortado ante el paisaje. El resultado aquí es una composición sencilla, que se ha convertido en uno de los más bellos ejemplos de la pintura de Goya, que él

mismo describió como una "...muchacha sentada en un ribazo, con un perrito en el alda, a su lado un muchacho en pie aciendole sombra con un quitasol."

En las primeras escenas entregadas por Goya, en concreto en *El baile a orillas del Manzanares* y en *La merienda*, se acusa todavía la inexperiencia del pintor. Sus protagonistas aparecen, como por ejemplo la naranjera de la izquierda, en una actitud un tanto teatral. Sin embargo, en los cartones entregados más tarde, se aprecia un enorme progreso en su trabajo; el concepto espacial se ha aclarado y la integración de los personajes en el paisaje resulta mucho más convincente, como se aprecia sobre todo en *La cometa* o en *Los jugadores de naipes*, fechados ambos en los años 1777-1778. En éstos Goya saca gran provecho del juego de luces y sombras, tal y como puede comprobarse en los rostros de los jugadores bajo el árbol.

Goya, lejos ya de la supervisión de Francisco Bayeu, pudo empezar a descubrir sus propias ideas y sus propios temas, que iría desarrollando a lo largo de sus encargos para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. En estos momentos, todavía primerizos, trató por primera vez el tema de los celos, el de las envidias, el del engaño, como claramente aparece en *Los jugadores de naipes*, y el del coqueteo. También se ocupó de los niños, en los que supo hacer un retrato maravilloso de la infancia, como en los *Niños inflando una vejiga* (cat. n° 776) o *Los muchachos cogiendo fruta* (cat. n° 777). Tomados desde un punto de vista bajo forman una pareja de sobrepuestas. Los muchachos del árbol aparecerán de nuevo en el cartón *Muchachos trepando un árbol* (cat. n° 803, sala 94) que realizará diez años después para "La pieza de comer" de los príncipes de Asturias.

J



SALA 90 ℘ CARTONES PARA TAPICES DEL COMEDOR DE LOS PRÍNCIPES DE
ASTURIAS EN EL ESCORIAL (1775) ℘

El primer encargo importante que Goya realizó, en su puesto de pintor para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, debió ilusionarle de forma particular. Se trataba de cartones que iban a decorar el comedor de los príncipes de Asturias en la zona palaciega del monasterio de El Escorial, uno de los más destacados Sitios Reales del reino y, además, el tema que se le pidió al pintor para esta serie: la caza, fue sin duda una de las actividades preferidas del artista.

La decoración de las habitaciones de El Escorial formaba parte de un proyecto de renovación y acondicionamiento del viejo monasterio, que había sido construido bajo la dirección de Juan de Herrera en el reinado de Felipe II, y en donde la familia real pasaba los meses de verano. En esta residencia, alejados del estricto protocolo de la corte, los reyes se dedicaban a la actividad de la caza,

aprovechando la abundante y variada fauna de los bosques de la sierra. Era por lo tanto lógico que Carlos III pidiera para la decoración de ese lugar asuntos menos formales, que correspondieran a las decoraciones que estaban de moda para los interiores de casas y palacetes privados. Hasta mediados del siglo XVIII se había recurrido para este tipo de decoraciones a copias y variaciones de composiciones de los Países Bajos. En éstas se presentaban escenas de caza mayor no exentas de dramatismo, con presas grandes, como por ejemplo ciervos y jabalíes. No obstante, con la llegada del pintor Anton Raphael Mengs en 1762, cambiaron los gustos y los modelos. Los pintores empezaron a alejarse de composiciones basadas en textos clásicos, en las que abundaban las cacerías de grandes animales. En estos momentos el gusto oficial se volcó hacia representaciones más naturalistas, en donde debían de aparecer los cazadores, así como la flora y la fauna de la región.

Este cambio del programa estético favoreció sin lugar a dudas a Goya, ya que en sus cartones pudo recurrir a sus propias experiencias de caza. No obstante, tuvo que respetar a su cuñado, Francisco Bayeu, porque éste no sólo era pintor de cámara de Carlos III sino también el 'delfín' de Mengs; además, había facilitado a Goya la entrada en la corte y en la Fábrica de Santa Bárbara. La sencillez iconográfica y la concepción espacial dominante en los cartones de Goya fueron consecuencia de haber estado éste a las órdenes de Bayeu. A pesar de esa dependencia el joven genio supo expresar, aunque todavía de forma tímida, sus propias ideas, llegando a pintar escenas representativas de la realidad de las partidas de caza de su tiempo a las que él mismo había tenido ocasión de asistir. Ejemplo de escena de caza es la obra conocida por la *Partida de caza* (cat. nº 2857), también por el título de *Caza de codorniz*, así como la pareja de ésta, que lleva por título *Caza de jabalí*, conservada en el Palacio Real de Madrid. En la *Partida de caza* se describen dos tipos de cacerías, una a pie y otra a caballo. En el primer término de la obra, un cazador dispara a las codornices y otro sigue a su perro, que olfatea la presa. Al fondo se aprecian dos jinetes que dan caza a una liebre, seguida de cerca por los galgos o los podencos. El perfil curvado de la cabeza del caballo blanco parece extraído de un bajorrelieve antiguo, que Goya quizá pudo estudiar en su estancia romana, y que probablemente utilizó para ennoblecer la caza mayor a caballo.

La influencia de Bayeu se acusa sobre todo en sus composiciones para los cartones sobre las ventanas y las puertas. En estas escenas de formato apaisado Goya eligió, igual que en las obras de su cuñado, el tema del bodegón de caza, colocando perros y escopetas sobre un montículo y recortándolos sobre el cielo. Hay que destacar, sin embargo, a favor de los cartones de Goya su habilidad para retratar animales. En el bodegón de los *Perros y útiles de caza* (cat. nº 753), pintó seguramente a sus propios animales, a los que mencionó en



FRANCISCO DE GOYA
El pescador de caña
Cat. nº 5542



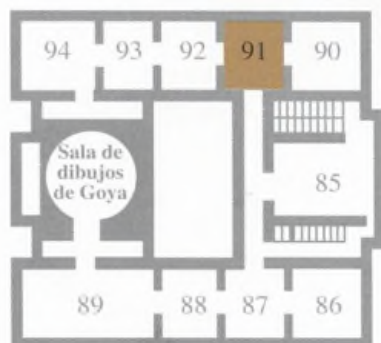
FRANCISCO DE GOYA
El cazador con sus perros, 1775
Cat. nº 805

numerosas ocasiones en su correspondencia con su amigo Martín Zapater de Zaragoza, gran cazador como él, o en *Caza con reclamo* (cat. n^o 2856), en el que presenta a un jilguero tomado del natural. La naturalidad y la vida del jilguero contrastan con la apariencia del mochuelo, el reclamo de la caza, para el que debió de emplear Goya un modelo disecado, de tantos como había en la colección del rey. Esta ave nocturna, muy parecida al búho, sería utilizada por Goya más tarde en sus dibujos y aguafuertes como personificación de fuerzas maléficas.

El interés de Goya por la naturaleza queda aquí de manifiesto en los cartones para entrecalles, estrechos y altos, titulados *Cazador cargando su escopeta* (cat. n^o 5539) y *Cazador con sus perros* (cat. n^o 805), respectivamente. Goya supo integrar con perfección al hombre en la naturaleza, creando una complicidad entre el cazador y el perro, con el que parece dialogar animándole a la acción. Los árboles del fondo se alargan en altura, adaptándose al formato vertical con sinuoso dibujo, pero sin perder el sentido naturalista.

En *El pescador de caña* (cat. n^o 5542) presentó Goya una variante más modesta de la caza, que él mismo practicó con frecuencia. En este cartón el muchacho que está en primer término, pescando en un río, quizá haga referencia al propio Goya, mientras que se observan también dos figuras al fondo, cazando con escopeta. Para ellos se ha conservado un dibujo preparatorio, realizado en papel gris azulado. A la derecha del cartón aparecen hojas y ramas, dibujadas a lápiz negro, que pudieron ser una variante o un retoque para esa zona o bien anotaciones de los tejedores. En esta obra Goya resolvió con más claridad la articulación de los diferentes planos de la composición, que parecen menos superpuestos unos en otros que en la *Partida de caza* (cat. n^o 2857).

En la sala se exhiben también dos bodegones de caza de José del Castillo, realizados asimismo para el mismo conjunto decorativo de El Escorial. Se trata de *Bodegón de caza* (cat. n^o 2894) y *Milano con un grupo de aves muertas* (cat. n^o 3035)



SALA 91 8 CARTONES PARA TAPICES DEL ANTEDORMITORIO DE LOS PRÍNCIPES DE
ASTURIAS EN EL PALACIO DE EL PARDO (1778-1780) 8

El *Ciego de la guitarra* (cat. nº 778) fue el tapiz más temprano de esta serie preparada para el *Antedormitorio* de los príncipes de Asturias en el palacio de El Pardo y encargada junto a los cartones del *Dormitorio* (sala 92) en octubre de 1777, cuando Goya no había concluido aún los del *Comedor* (sala 85), lo que da idea del interés en el acondicionamiento de ese palacio. *Antedormitorio* y *Dormitorio* estaban separados sólo por un arco y por lo tanto era conveniente que la decoración y las composiciones para los tapices que iban a decorar las paredes formasen una unidad. Sin embargo, Goya se centró en cada habitación en temas diferentes que, no obstante, encajaban perfectamente. En las escenas para los tapices del *Dormitorio*, el pintor se inspiró en las plazas y ferias de Madrid; en los cartones para el *Antedormitorio*, en asuntos que trataban la vida en la periferia madrileña.

Entregado en abril de 1778 y preparado para el muro norte del Dormitorio de los príncipes de Asturias, *El ciego de la guitarra* fue destinado más tarde al Antedormitorio, ya que diferencias con los tejedores de la Fábrica de Santa Bárbara obligaron al pintor a rehacerlo y dilatar su entrega. Éstos le pidieron a Goya que simplificase detalles en la parte izquierda del cartón, por lo cual sustituyó la pareja de bueyes y un murciano por un simple pescador, más fácil de copiar para los tejedores. Goya continuó primero con los cartones para los tapices del *Dormitorio* (sala 92), dejando para el final los del Antedormitorio, que terminó en 1780.

Gracias a una minuta del 2 de octubre de 1777, podemos reconstruir la distribución original de la serie que sirvió de modelo para los trece tapices que iban a decorar las paredes del Antedormitorio. *El columpio* (cat. n.º 785) estaba destinado a la pared norte de la sala y formaba pareja con *Las lavanderas* (cat. n.º 786). Ambas escenas estaban enfrentadas a *La novillada* (cat. n.º 787) y el *Resguardo de tabacos* (cat. n.º 788), de la pared sur. En la sala 91 del Museo se ha intentado reconstruir la disposición original de la serie, a la cual pertenecían también las dos sobrepuestas o sobreventanas con *El majo de la guitarra* (cat. n.º 743), *Los leñadores* (cat. n.º 791) y las dos rinconeras, *El muchacho del pájaro* (cat. n.º 790) y *El niño del árbol* (cat. n.º 789). Otra composición para un tramo estrecho del Antedormitorio era *La cita* (cat. n.º 792), quizá junto a *El Ciego de la guitarra* (cat. n.º 778) o *El perro y la fuente y El médico*, el primero perdido y el segundo en Edimburgo (National Gallery of Scotland).

En la escena de *El ciego de la guitarra*, que Vandergoten, en su descripción de la obra, localizó en la castiza Plaza de la Cebada, aparecen representantes de todas las clases sociales. Sus reacciones, ante las noticias y escándalos cantados por el ciego, oscilan entre la fascinación de los más ignorantes y la burla de un cierto caballero culto, un "extranjero", según la factura del propio Goya. Dispuestos dentro de una pirámide compositiva, agachado el aguador, que aparece en el lado derecho, Goya le incorpora de esa hábil manera a la composición geométrica. Con este concepto sigue fiel a la idea del orden espacial que defendieron tanto Mengs como sus seguidores, aunque tal vez Goya lo aprendiera durante su estancia en Italia, donde estudió la pintura barroca clásica, tal y como consta en sus anotaciones del *Cuaderno italiano*. En las figuras de los frescos zaragozanos de la Cartuja de Aula Dei, del año 1774, ya se había basado en formatos triangulares, como también lo haría en la mayoría de las figuras de los cartones, como en *El Quitasol* y *La cometa* (ver sala 85).

Por lo que respecta a la iluminación de la escena en el *Ciego de la guitarra* se aprecia el gran paso que da Goya al compararla con sus composiciones tempranas. Renuncia aquí a la iluminación general de sus cartones anteriores, para dirigir los focos de luz según la importancia que cada figura tiene en el relato.



FRANCISCO
DE GOYA
El columpio
Cat. nº 785

La vida en el campo y en Madrid, escenario de los cartones de Goya para los tapices que iban a decorar el Antedormitorio y el Dormitorio, inspiró también a Francisco Bayeu y a José del Castillo en sus bocetos y cartones, para la decoración de otras salas del palacio de El Pardo (salas 20-22). Al contrario de sus contemporáneos, Goya no sólo respetó la armonía temática de una serie sino que también enlazó entre sí las escenas. Cada imagen interfiere en el espacio escenográfico del cartón lateral, así como en el de enfrente, poniendo en valor el mensaje de todo el conjunto, que estaba estrechamente ligado a la función del aposento decorado. Las historias pensadas por Goya para una serie quedaron, por tanto, sin sentido al desmembrar su secuencia, lo que ocurrió después del ascenso al trono de Carlos IV en 1788, cuando éste ordenó el traslado de todos los tapices del palacio de El Pardo a El Escorial.

Los cartones grandes definían generalmente el tema central de cada sala y ocupaban los puestos clave de la secuencia. Si se exceptúa *El ciego de la guitarra*, que estaba planeado para el Dormitorio, donde hubiera encajado perfectamente con el tema central que versa sobre hechos que acontecen en las calles y plazas de Madrid, los cartones más importantes del Antedormitorio son *El columpio* y *Las lavanderas*. También los que estaban enfrentados a ellos, como *La novillada* y el *Resguardo de tabacos*, sin que se pueda saber sobre qué hubiera deseado Goya que versara la escena central de esta sala. Este conjunto se puede interpretar como un relato cargado de picante y directa sensualidad, donde los majos de *La novillada* y los guardias del *Resguardo de tabacos* se dirigen a través de sus posturas y miradas a *Las lavanderas* y a las jóvenes de *El columpio*, de la pared opuesta. La reputación de mujeres 'fáciles' que entonces tenían *Las lavanderas* y el motivo del columpio, que desde Fragonard y el rococó tenía connotaciones eróticas, refuerza la idea del conjunto sobre la sensualidad y el coqueteo.

En la escena de *El columpio* se constata la importancia que tienen las figuras de fondo en los cartones de Goya. En éste aparecen tres vaqueros, cuya manada paca al fondo, que están mirando a las criadas de los niños, cuyo lacayo está esperando al lado del carruaje. Las miradas son correspondidas, pues la que está de espaldas parece devolverle las señales; quizá se trata de los novios correspondientes y las mujeres han aprovechado la excursión para concertar una cita con ellos.

En todas estas escenas campestres Goya demuestra su habilidad como paisajista. En *Las lavanderas*, describe una zona cercana a Madrid con el río Manzanares bajando desde la sierra de Guadarrama. Haciendo referencia a Velázquez, pintó las montañas con sus azules y crestas nevadas y con las tonalidades plateadas de los paisajes del pintor sevillano. La sierra vuelve a aparecer también en las escenas del *Resguardo de tabacos* y en la sobreventana de



FRANCISCO DE GOYA
Las lavanderas (detalle)
 Cat. nº 786

Los leñadores, aunque en esta última parece ponerse el sol, ya que suaves sombras rodean los cuerpos de los trabajadores.

El precio del tabaco era por aquellos tiempos excesivamente elevado y, además, como hoy día, el tabaco era también monopolio del Estado, por lo que pronto surgió un mercado negro que comercializaba tabaco de contrabando. La facilidad con la que actuaban los contrabandistas fue criticada en los escritos de los ilustrados, que consideraban poco eficaz la acción de la justicia y la de los guardianes de la misma. Goya presenta a los guardias encargados de la represión del contrabando en el *Resguardo de tabacos*, vigilando los caminos para impedir el paso de la mercancía. Aunque el tabaco se distribuía desde la Fábrica de Tabacos de Sevilla, Goya parece tomar su inspiración de los caminos que cruzan la sierra de Madrid, magníficamente presentada en el fondo. En este cartón, el pintor presenta un tema que se discutía entre los ilustrados, que condenaban la literatura popular por ensalzar a los contrabandistas, convirtiéndolos en héroes. La imagen chulesca de los guardias en primer término recuerda a los "heroicos" protagonistas de la literatura popular. El director de la Fábrica de Tapices, Cornelio Vandergoten, los describió como "jaques", término contemporáneo para contrabandistas. Dichos "jaques" volverán a aparecer en un aguafuerte de la serie de los *Caprichos*, de 1799, donde aparecen, además, fumando, es decir, mostrando claramente su connivencia con los contrabandistas.

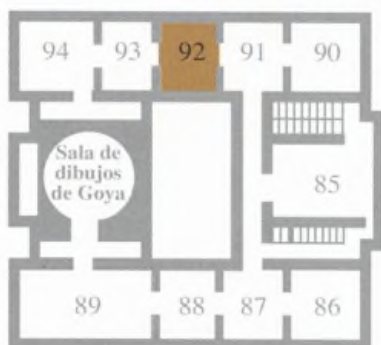


FRANCISCO DE GOYA
El resguardo de tabacos
 Cat. n° 788

Aparte del *Resguardo de tabacos*, Goya formula en este conjunto muchos temas, a los que recurrirá en su obra posterior. Baste mencionar *Las lavanderas*, que son las protagonistas de un dibujo tardío y *El columpio*, que aparece en el conjunto de cuadros que pinta Goya para los duques de Osuna seis años después. Gran provecho sacará Goya también del tema taurino, uno de los asuntos más tratados en toda su obra. En su cuenta de entrega describió minuciosamente la faena presentada, en la cual cuatro jóvenes se están divirtiendo con un novillo, que dio al cartón el título, *La novillada*. Siempre se ha querido ver en el joven “en postura de aber écho suerte con la capa” al propio Goya, gran aficionado a los toros.

Toreros, lavanderas, majas y “jaques”, en abierto galanteo, “habitaban” una sala, el Antedormitorio, desde la que presenciaban a diario, en el siglo XVIII, el solemne momento en el que los príncipes de Asturias se retiraban a su dormitorio, situado en la sala interior.

87



SALA 92 W CARTONES PARA TAPICES DEL DORMITORIO DE LOS PRÍNCIPES DE
ASTURIAS EN EL PARDO (1778-1779) W

En octubre de 1778, cuando Goya no había concluido aún la serie del *Comedor* (sala 85), le encargaron los cartones para la decoración del *Dormitorio* del palacio de El Pardo del futuro Carlos IV y su esposa, María Luisa de Parma. Para este proyecto de la Real Fábrica Goya pintó siete cartones, representando diversos aspectos de la vida madrileña, sobre todo ferias. Con esta secuencia, Goya enlazaba con el cuarto conjunto de cartones, constituido por las trece escenas del Antedormitorio que trataban la vida en las afueras de Madrid (sala 91). Probablemente Goya simultaneó el proceso de realización de ambas series, ya que el 2 de octubre de 1777 estaban listas las medidas de los veinte tapices que iban a decorar Antedormitorio y Dormitorio.

Goya empezó con un cartón de gran formato, en concreto con el que lleva por título *El Ciego de la guitarra* (cat. nº 778), el cual entregó en abril 1778. Como consecuencia de las quejas de los



FRANCISCO DE GOYA

*La feria de Madrid*Cat. n^o 779

tejedores, Goya se vio obligado a simplificar la composición. El retraso hizo que ese tapiz se destinara al Antedormitorio, colocándose en el Dormitorio, en sustitución del anterior, el titulado *El juego de pelota a pala* (cat. n^o 784). A lo largo de los años 1778 y 1779 el artista se centró en la conclusión rápida de los cartones para los tapices que acabarían colocándose en el dormitorio de los futuros reyes, habitación con una función significativamente importante en la vida del palacio. Goya, dueño por completo de sus recursos pictóricos, realizó para esta decoración palaciega algunas de las obras más bellas de toda su producción, como por ejemplo *El cacharrero* (cat. n^o 780), *La feria de Madrid* (cat. n^o 779) o los *Muchachos jugando a soldados* (cat. n^o 783).

La maestría que muestra Goya en estos cartones no pasó inadvertida ni para el rey ni para los príncipes de Asturias, lo que comentaba el pintor en una carta dirigida a su amigo Martín Zapater unos días después de haber entregado los lienzos en la Real Fábrica, y fechada el 9 de enero de 1779: "Si estuviera mas despacio te contaría lo que me onro el rey y el principe y la princesa que por gracia de Dios me proporcionó enseñarles cuatro cuadros, y les besé la mano que aun no abia tenido tanta dicha jamás, y te digo que no podía desear mas en cuanto a



FRANCISCO DE GOYA

El cacharrero

Cat. nº 780

gustarles mis obras, segun el gusto que tubieron de berlas y satisfacciones que logré con el Rey y mucho mas con sus Altezas. Y despues con toda la grandeza gracias a Dios, que yo no merecía ni mis obras lo que logré”.

Efectivamente en todas estas obras hay una gran riqueza de colorido, alternancia de luces y sombras y multitud de personajes, lo cual supuso un obstáculo difícil de superar para los tejedores de la Real Fábrica. De hecho, en algunos tapices, los oficiales tejedores se vieron obligados a hacer cambios, y a pesar de la maestría de los trabajadores, la comparación con los cartones de Goya evidencia la imposibilidad de traducir las sutiles expresiones de las facciones de las figuras.

Uno de los cartones más logrados de Goya es *El cacharrero* (cat. nº 780). El vendedor callejero, personaje cargado de melancolía en la obra de los Bayeu y de Castillo, se convierte aquí en una figura anónima, de espaldas, que lleva nuestra mirada, como las demás figuras de espaldas, a las protagonistas de la composición. Éstas son claramente las mujeres, vistas todas de frente, así como la misteriosa dama del carruaje del fondo, que pasa en ese instante por la escena, atrayendo la curiosidad del espectador. El resto de las composiciones, por el contrario,

presentan una disposición más estática, a modo de escena teatral, mientras que aquí el artista se ha interesado en la captación del momento fugaz.

El cacharrero forma pareja con la *Feria de Madrid* (cat. nº 779). Tanto uno como otro muestran las ventas callejeras en mercados o ferias ambulantes de Madrid. La *Feria de Madrid* tiene como escenario la plaza de la Cebada, magníficamente representada, demostrando la habilidad de Goya como *veduttista* o pintor de vistas de ciudades. Ese mercado callejero, de viejo, era por entonces un lugar donde se vendían cuadros y otros objetos que se consideraban pasados de moda, objetos de los que se habían despojado los petimetres de la época, que querían adecuar sus casas al estilo francés. Cabe hacer notar para apreciar la maestría de Goya, el servicio de chocolate en el suelo, que constituye, igual que la vasija valenciana en *El cacharrero*, un excelente "bodegón". Sin embargo, éste es el que menos llama la atención a los tres clientes. Entre ellos, un caballero con gesto arrogante y postura estirada, parece estar negociando con el vendedor, mientras la petimetra apunta con su abanico hacia un objeto que le ha llamado la atención. El entendido de la derecha observa con su monóculo los lienzos expuestos, dirigiendo su mirada hacia un cuadro que aparece arriba, en la parte izquierda, y que parece ser un retrato del siglo XVII por la gola del retratado. Al fondo, a la derecha, fácilmente reconocible, la silueta de San Francisco el Grande y, sugerida sólo, la del Palacio Real.

En los *Muchachos jugando a soldados* (cat. nº 783), escena para una sobrepuerta, Goya desarrolló uno de los temas centrales de su obra: la infancia. El mundo infantil se presenta en las composiciones tempranas de Goya como una experiencia lúdica y en sus cartones aparecen juntos niños pertenecientes a todas las clases sociales, como en *Los niños del carretón*, (Toledo Museum of Art, Ohio), pareja de este cartón. En esa escena vuelve a aparecer el niño elegante, vestido a la moda llamada "holandesa" del cartón *El columpio* (cat. nº 785), y los majos pequeños de la escena de los *Niños inflando una vejiga* (cat. nº 776, sala 85). Goya supo captar con certeza la psicología infantil, tal como podemos apreciar en la animación del soldadito principal, en el que el aire marcial y el orgullo gracioso con el que se enfrenta al espectador constituyen uno de los más altos logros de Goya en su representación de la infancia.

Las escenas de formato estrecho y alto, *El militar y la señora* (cat. nº 781) y *La acerolera* (cat. nº 782), destinadas a una calle estrecha y lateral del dormitorio, quizá flanquearon la cama de María Luisa y el futuro Carlos IV. Goya enfrentó aquí a dos tipos de mujeres: la petimetra y la maja, pertenecientes a diferentes clases sociales. La primera imitaba el modo de vida francés, conocido por su artificialidad, y a ella la retrata Goya a través de la actitud



FRANCISCO
DE GOYA
*Muchachos jugando
a soldados*
Cat. n° 783



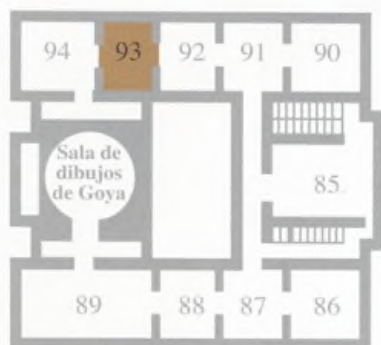
FRANCISCO DE
GOYA

El juego de pelota a pala
(detalle)

Cat. nº 784

afectada de los pies y de la forma de mantener el abanico. El gesto de la petimetra tiene por objeto llamar la atención de las personas que aparecen en lo alto, tras el muro. Va acompañada, además, por su "cortejo", como se denominaba en el siglo XVIII al amante, "un militar", según la descripción que consta en la cuenta de entrega, que por su indumentaria es un militar del Regimiento de Infantería Bruselas. Su afectación presuntuosa subraya la ridiculez de la pareja, que contrasta con el flirteo descarado en el que se ve implicada la protagonista de *La acerolera*, vestida de maja y rodeada de embozados. Vendedora callejera también, su mercancía consistía en un pequeño fruto silvestre, la acerola, que ella misma habría recogido en el campo antes de venderlo por las calles de la ciudad.

Los embozados vuelven a aparecer en el paño mayor, que decoraría la pared norte del Dormitorio, y se entretienen junto a un pintoresco grupo de majos en *El juego de pelota a pala* (cat. nº 784), pensado por Goya para sustituir a *El ciego de la guitarra* (sala 91). La escena constituye un magnífico alarde compositivo en el dominio de la perspectiva, de la técnica pictórica, del color y de la luz, para crear el espacio y las relaciones de proximidad y lejanía sin que el espectador sea consciente del rigor y la sequedad de la geometría. Aflora aquí el profundo conocimiento de Goya de la gran pintura clásica italiana, desde el Renacimiento a los espectaculares maestros del Barroco. La composición en las afueras de Madrid, sirve de unión entre los temas de los tapices del Antedormitorio y los del Dormitorio, cuya realización le costó a Goya dos años de intenso trabajo.



SALA 93 8^o CARTONES PARA EL DORMITORIO DE LAS INFANTAS EN EL PARDO
(1788-1789) 8^o

En 1788 recibió Goya el penúltimo encargo de la Real Fábrica de Tapices, siendo todavía rey Carlos III: pintar los cartones para tapices destinados a decorar el Dormitorio de las Infantas del palacio de El Pardo, Carlota Joaquina y María Amalia, hijas de Carlos y María Luisa, todavía príncipes de Asturias y futuros reyes. Pero la muerte de Carlos III a fines de ese año provocó un traslado de la residencia real a favor de La Granja, Aranjuez y El Escorial, lugares preferidos por el nuevo monarca.

Debido a ese traslado la serie de Goya quedó inacabada. Sin embargo, se conocen las escenas que pensaba desarrollar gracias a los bocetos que, en 1798, serían adquiridos por los duques de Osuna. Éstos se contaron entre los más tempranos mecenas de Goya y utilizaron los bocetos como "cuadros de gabinete" en su quinta de recreo de la Alameda, cercana a Madrid. Desde 1930 el Museo del



FRANCISCO DE GOYA

La gallina ciega (detalle)

Cat. nº 2781

Prado guarda todos los bocetos que Goya había preparado para el Dormitorio de las Infantas, a excepción del *Gato acosado* (Colección particular, Suiza) y *Merienda en el campo* (Londres, National Gallery). No se conocen, si es que llegaron a hacerse, estudios para las sobrepuertas y sobreventanas.

Para la decoración del dormitorio de las infantas, niñas aún, se eligieron temas alegres, con escenas festivas y de carácter lúdico, tal y como se aprecia en *La gallina ciega* (cat. nº 2781), único boceto del que llegó a pintarse su cartón correspondiente (cat. nº 804). Este juego, que se llamaba también "juego del cucharón", por la cuchara de madera que utiliza el joven de los ojos vendados para alcanzar a su víctima, era un entretenimiento popular en el siglo XVIII y fue, además, un tema que surgía con frecuencia en la pintura del rococó. En la comparación



FRANCISCO DE GOYA

La ermita de San Isidro el día de la fiesta

Cat. nº 2783

entre boceto y cartón definitivo se pueden comprobar algunas variantes, siendo la más significativa la de la joven que aparece tras la dama de frente, al fondo de la composición. En el cartón ésta queda oculta tras una ligera capa de pintura, aunque todavía puede apreciarse ligeramente su rostro, de ojos vivos y pícaros. En el corro aparecen jóvenes vestidos de majos y majas, atuendo popular que se puso de moda también entre la aristocracia, y sólo dos figuras visten a la moda francesa, con las elegantes casacas de terciopelo, vestidos de gasa y sombrero de plumas.

El 15 de mayo, festividad de San Isidro Labrador, patrón de Madrid, los madrileños iban a la ermita del Santo para beber el agua de una fuente milagrosa que, según la tradición, hizo brotar San Isidro. A continuación los madrileños del siglo XVIII, como hoy en día, se dirigían



FRANCISCO DE GOYA

La pradera de San Isidro

Cat. nº 750

a las orillas del río Manzanares para merendar en la pradera llamada de San Isidro. Goya presentó estas dos escenas de la fiesta popular en las pequeñas obras tituladas *La pradera de San Isidro* (cat. nº 750) y *La ermita el día de la fiesta del Santo* (cat. nº 2783), que quedaron en borrón o boceto.

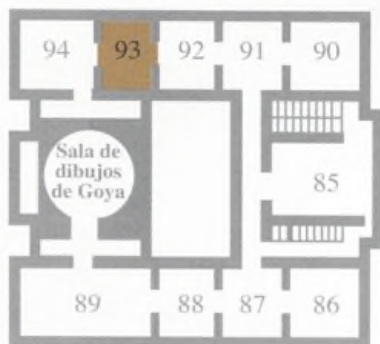
En *La ermita el día de la fiesta del Santo* representó Goya una multitud haciendo una larga cola delante de la capilla donde se encuentra el manantial del agua milagrosa. Lo minúsculo de las figuras, aumentado por la majestuosa capilla, no impide que de ellas emane el dinamismo característico de la muchedumbre. En el primer plano, delante de la ermita, están sentadas en el suelo unas jóvenes, vestidas de majas, esperando que sus majos les traigan de beber el agua de la fuente y al fondo, en pareja y de servicio, dos Guardias de Corps, de la Compañía Española, reconocibles por sus bandoleras y cuadretes rojos.

En *La pradera de San Isidro* da Goya una magistral muestra de su habilidad como *veduttista*, o pintor de vistas ciudadanas, género de moda en el siglo XVIII. El paisaje se abre hacia el río Manzanares y más allá se divisa la vista panorámica de Madrid, en la que se une a la belleza de la luz y del color la precisión topográfica de la ciudad. La mole del Palacio Real y la del Seminario, la Armería y la entonces recién construida Iglesia de San Francisco el Grande

aparecen junto a otras torres perfectamente reconocibles. La silueta de la urbe sirve de fondo para el bullicio del pueblo a orillas del río. Allí aparecen tipos de todas las clases sociales, como las majas y majos, las petimetras y los caballeros, todos reunidos para disfrutar de la merienda popular, a la que no falta un elegante militar, fácil de reconocer por la escarapela roja de su sombrero, pero envuelto en una amplia capa que impide reconocer el cuerpo al que pertenecía. La maestría de Goya al captar la imagen topográfica de Madrid es patente sobre todo si la comparamos con su homónima, *La Pradera de San Isidro* (cat. n°7723, sala 22), de su coetáneo José del Castillo, de 1785. En el boceto de Castillo sólo la silueta del puente de Toledo, al fondo a la derecha, indica que se trata de Madrid.

Este encargo, aunque quedó inacabado, fue magistralmente realizado y juzgado por el propio pintor en una carta a su amigo Martín Zapater como "asuntos tan difíciles y de tanto que hacer", que incluso le quitaba el sueño, como él mismo confesaba: "no las tengo todas conmigo, pues ni duermo ni sosiego, hasta salir del asunto." El artista no tuvo al fin que "salir del asunto", ya que nunca concluyó la serie para el dormitorio de las infantas, debido a la muerte de Carlos III en diciembre de 1788 y al posterior abandono del palacio de El Pardo. No obstante, Goya supo hacer negocio con sus bocetos, ya que es bien sabido que este tipo de pintura gozó del aprecio de sus contemporáneos, al venderlos once años más tarde, como se decía más arriba, al duque de Osuna.





SALA 93 ⌘ CARTONES PARA EL DESPACHO DE CARLOS IV EN
EL ESCORIAL (1791-1792) ⌘

Carlos III falleció en 1788. Su hijo y sucesor Carlos IV, tras acceder al trono, ascendió rápidamente, en 1789, al pintor aragonés a la categoría de pintor de cámara. Para Goya este nuevo puesto no significó, sin embargo, el fin del contrato que desde 1775 tenía con la Real Fábrica de Santa Bárbara, sino que, por el contrario, recibió un nuevo encargo en abril de 1790. Esta vez se trataba de la decoración del Despacho del nuevo monarca, en la zona palaciega de El Escorial, el mismo lugar al que se destinó su primera serie de caza (sala 90).

Para el nuevo pintor de cámara, el trabajo encargado no era precisamente un plato de gusto, por eso intentó rehuir el proyecto aduciendo sus muchas obligaciones en el cargo. Esta disculpa, que parece más bien una excusa, es, sin embargo, fácilmente comprensible. Goya llevaba trabajando desde hacía quince años para

la Real Fábrica, y además de que su cansancio era notable sabía que su obra para tapices no podía ser apreciada por un gran público, pues una vez copiados los cartones éstos quedaban relegados al olvido en los almacenes de la Fábrica. Y así como al comienzo de su carrera en la corte, fue de vital importancia para Goya pintar cartones para tapices, con el paso del tiempo se convirtió en un obstáculo para su propio desarrollo intelectual y profesional. En 1790 el genio aragonés estaba ya confortablemente establecido y gozaba de un notable reconocimiento; su estilo y su técnica estaban también perfectamente formados. Sin embargo, no tuvo otra alternativa sino la de doblegarse y comprometerse a realizar el encargo que le habían hecho. El rey le amenazó con la suspensión de su sueldo, decisión que tomó a requerimiento del director de la Fábrica de Santa Bárbara, Livinio Stuyck, quien adujo que por culpa de la "huelga" de Goya tenía los talleres parados.

Goya accedió al fin a la realización de estas obras, pero aunque había dibujado algún boceto en junio de 1791, no comenzó en realidad su trabajo hasta justo un año después, en junio de 1792, fecha en la que le fueron entregados los bastidores. A pesar de todo, la obra demandada no llegó a realizarse en su totalidad, interrumpiéndose primero el trabajo porque Goya cayó enfermo a finales del año 1792. Después, una vez recuperado de su enfermedad, aunque con una sordera casi total, no volvió ya a retomar el encargo que en otros tiempos le hiciera el monarca, quien había deseado para su despacho "asuntos de cosas campestres y Jocosas", en la línea de lo que Goya había preparado anteriormente.

En el Museo del Prado se conservan seis de los siete cartones existentes de esta serie. El séptimo, que lleva por título *El balancín*, se conserva en el Museo de Filadelfia. Inicialmente, sin embargo, el proyecto fue pensado para doce cartones en total.

Aunque la serie quedó sin acabar y, además, fragmentada, se puede comprobar que el estilo y la concepción de la misma han sufrido fuertes cambios en comparación con las anteriores. En este conjunto se aprecia que las obras presentan un colorido de tonalidades más pálidas, huyendo de los tonos básicos que dominaban en las realizadas con anterioridad. Goya empleó en esta serie una gama de tonalidades pastel, con malvas y azules, carmines y tierras claras, lo cual constituyó una absoluta novedad en su pintura.

Uno de los tópicos más comunes en la literatura que trata la obra de Goya es el siguiente: si Goya hubiese muerto al poco de realizar los cartones, el maestro aragonés habría entrado en la historia del arte solamente como un pintor destacable, pero sin gloria. Queda bien clara, sin embargo, después de un recorrido por las salas dedicadas a esta parte de la obra de Goya, y también a la de otros contemporáneos suyos (salas 18-22), la superioridad del maestro. Son, por tanto, injustificables y absurdas las manifestaciones de cierta crítica en las que no se



FRANCISCO DE GOYA

La boda

Cat. nº 799

valoraba convenientemente la importancia del Goya menos maduro. Sobre todo si nos fijamos en la presente serie en donde Goya muestra una iconografía totalmente innovadora, con una ideología estrechamente ligada al pensamiento ilustrado, con cuyos representantes más destacados ya había entrado en contacto.

En el cartón de *La boda* (cat. nº 799), expone el pintor uno de los temas más discutidos de la época: el matrimonio de conveniencia. Aparece aquí una joven que acaba de casarse con un hombre evidentemente rico, pero gordo y feo; el perfil del novio se asemeja bastante al del mono y al del cerdo. El padre de la novia, con una casaca algo raída, sigue a la comitiva con gesto entre resignado y complaciente. Las mozas, quizá amigas de la novia, se ríen, lo mismo que el cura, cuya hilaridad parece provocada por el padre de la novia.

La cuestión de los casamientos desiguales fue también tratada a finales del siglo XVIII, en tono de denuncia, por el escritor y amigo de Goya, Leandro Fernández de Moratín. En la obra teatral *El viejo y la niña*, escrita en 1790, Moratín planteó satíricamente un problema de felicidad conyugal entre un hombre maduro y una joven inexperta. Un tema parecido volvió a tratar en *El sí de las niñas*, ya de 1806, la comedia más perfecta de su tiempo. El mismo asunto de los matrimonios amañados lo mostrará Goya unos años más tarde en la ya mencionada serie de los *Caprichos*, en concreto en el aguafuerte número 2 que lleva por título *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, una cita que hace referencia a un pasaje de la epístola de carácter satírico, titulada *A Arnesto*, del reputado intelectual ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos, del que Goya nos dejó un magnífico retrato (cat. nº 3236, sala 89).

En *La boda*, aparte de lo innovador del tema, desarrolla, además, su autor una nueva concepción del espacio. Goya renuncia a la presentación del paisaje, evitando de esta manera cualquier referencia anecdótica para destacar el protagonismo de los personajes que aparecen en primer plano. El pintor coloca la comitiva como un largo friso delante y debajo de un puente, única referencia al mundo urbano, siguiendo así el sentido apaisado del lienzo. A este sistema espacial, que corresponde perfectamente a la demanda de la pintura neoclásica de sencillez compositiva, vuelve Goya cuando coloca ante un muro desnudo y neutro a la familia real en su monumental *Familia de Carlos IV* (cat. nº 726, sala 32). Goya abandona aquí el concepto compositivo de cartones anteriores, en donde había articulado el espacio a través de estructuras piramidales y la disposición de las figuras en distintos niveles. El ritmo y el dinamismo de la composición lo sugiere solamente a través del sutil juego de las luces y la perfecta armonía de las tonalidades.

A través de *La boda* Goya realizó una crítica contra el matrimonio de conveniencia, dura crítica social, por cierto, estando en consonancia en este sentido con sus amigos ilustrados. No obstante, los rasgos caricaturescos del novio, igual que las risas de los demás, convierten esa escena también en un asunto jocoso, tal y como lo había deseado expresamente el monarca en su petición. Respetando el tema propuesto, Goya trató en *Los zancos* (cat. nº 801) un tema lúdico, que fue interpretado en uno de los inventarios como una "fiesta tipo aragón". Parecido a la boda, situó la escena en un medio urbano, donde una construcción arquitectónica define el escenario. A pesar de la gran altura de los zancos, los protagonistas se dirigen con gran seguridad, acompañados a pie por otros dos, que tocan la dulzaina, hacia una ventana en la que se asoma una joven. La muchacha les responde con una leve sonrisa, sabiendo que el motivo de tan arriesgada empresa es el coqueteo con las mujeres



FRANCISCO DE
GOYA
Los zancos
Cat. nº 801

jóvenes y bellas, como ella, que hay en el pueblo. La escena festiva es contemplada por un grupo de hombres embozados en sus capas y sombreros de ala ancha que les cubren el rostro por completo, así como por niños, por mujeres y por sus correspondientes parejas, que apenas pueden disimular su asombro y alborozo respecto a la habilidad de los mozos sobre los zancos.

Igual que en *La boda*, Goya pone de manifiesto en *Los zancos* el poder que tiene la mujer sobre el hombre, tema central de todo este conjunto. Esto puede comprobarse también de forma muy clara en el *El pelele* (cat. nº 802). Aquí se ríen y divierten cuatro muchachas unidas en su intención de dominar al pelele atrapado en su manta. El juego del manteo de un muñeco, que tiene lugar en medio de un campo, es de origen carnavalesco. En la obra de nuestro pintor se convierte en una clara alegoría de dominio de la mujer sobre el hombre, tema que aparece también en la serie de los *Caprichos* y en los *Disparates*.

Otra "cosa campestre", citando aquí el deseo del rey, presenta Goya en el cartón titulado *Las mozas de cántaro* (cat. nº 800). La escena la protagonizan dos mujeres jóvenes más otra de mediana edad que, junto a un muchacho, casi un niño, han ido a llenar sus cántaros y cantarillos a una fuente. La joven del primer término, así como la más madura, miran de frente al espectador, con una sonrisa directa y descarada de complicidad, mientras que la joven



FRANCISCO
DE GOYA

El peile

O/l. 267 x 160 cm.

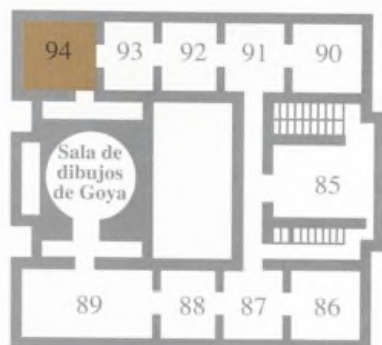
Cat. nº 802

de perfil escucha las palabras que la mayor le susurra al oído. Esta constelación de muchachas y mujeres maduras recuerda al tema tradicional de la Celestina, frecuentemente tratado por Goya en los *Caprichos*. Efectivamente, las jóvenes sostienen en difícil equilibrio sobre su cabeza los cántaros, símbolo tradicional de la virtud femenina. Relacionando esa escena con *El pelele* se puede interpretar el asunto de *Las mozas de cántaro* como el primer paso del dominio femenino, antes de convertirse el hombre definitivamente en juguete de la mujer.

Los otros dos cartones para sobreventanas tratan de nuevo el juego de los niños. En *Las gigantillas* (cat. nº 7112) unos chicos se han subido sobre los hombros de otros, imitando el juego de *Los zancos*. La dificultad de mantener el equilibrio en una situación inestable es también el tema de la composición para sobreventana titulada *Muchachos trepando a un árbol* (cat. nº 803). Ésta es de asunto similar a la composición *Muchachos cogiendo fruta* (cat. nº 777, sala 85), que Goya había realizado en 1778 para el comedor de Carlos IV, siendo éste todavía príncipe de Asturias. En ambas escenas un niño intenta trepar a un árbol subido en otro que está a cuatro patas. En la comparación de ambas composiciones se puede comprobar perfectamente el desarrollo que sufrió el arte de Goya durante estos diecisiete años, desde que empezó a trabajar para la Real Fábrica de Santa Bárbara hasta 1792. Por ejemplo, el colorido básico de sus composiciones tempranas cede en favor de una paleta de tonalidades suaves, en donde los contrastes luminosos crean la profundidad espacial en una composición más nítida y clara.

8





SALA 94 8° CARTONES PARA EL COMEDOR DEL PRÍNCIPE DE ASTURIAS
EN EL PARDO (1786-1788) 8°

Tras seis años de paréntesis, en 1786, la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara encargó a Goya un nuevo conjunto, esta vez para la decoración de la "Pieza donde come el príncipe", que no debe confundirse con el comedor del matrimonio, cuyos cartones había pintado Goya entre 1776 y 1778 (Sala 85). El conjunto de cartones encargado se terminó al año siguiente y sus tapices correspondientes se tejieron a continuación. Sin embargo, debido a la muerte del rey Carlos III, no fueron nunca colocados en el lugar para el que fueron pensados, sino que pasaron a decorar habitaciones de El Escorial sin un orden concreto.

Goya imaginó como motivo central del ámbito reservado al príncipe un tema de larga tradición iconográfica en el arte occidental: el de las Cuatro Estaciones, que ya había realizado Amigioni para la manufactura a mediados de siglo. No obstante, el

artista realizó composiciones totalmente innovadoras. La iconografía de Goya contrasta con las alegorías clásicas de otros artistas, como por ejemplo con las que hizo su compañero Mariano Salvador Maella (Sala 21). Mientras que Maella representó a la diosa clásica Flora para la composición de la primavera, Goya recurrió por el contrario siempre a personajes reales, así por ejemplo en *Las floreras* o *la Primavera* (cat. nº 793). A pesar de ello, también se inspiró el artista en ciertos detalles de la iconografía tradicional. En la escena que representa la primavera pinta flores y una liebre, atributo tradicional de la primavera tal y como figuraba en una edición francesa del siglo XVIII de la *Iconología* de Cesare Ripa, libro de consulta de los pintores desde el siglo XVII. En la joven arrodillada en primer término, Goya se hace eco de *Las meninas* de Velázquez, cuya influencia está presente en toda la obra. Aunque las figuras parezcan ligeramente estilizadas en su composición piramidal, la luz plateada inunda el paisaje y se extiende alrededor de los protagonistas, creando un ambiente ligero y primaveral.

En 1786 Goya era ya pintor del rey, había trabajado para el infante don Luis de Borbón, hermano de Carlos III, y tenía ya una reputación de retratista certero. La situación era diferente a la del joven principiante, a las órdenes de su cuñado Bayeu, cuando se hizo cargo de los primeros cartones de la Real Fábrica de Santa Bárbara (sala 90). Había adquirido experiencia con las series anteriores y al fin el pintor aclara y simplifica las escenas en este conjunto de las Cuatro Estaciones, en donde el color se distribuye en amplias zonas de tonos puros y esenciales, sin que ello vaya en detrimento de la eficacia decorativa ni de la calidad de sus obras.

Aunque Goya utilice en el cartón de *La era (El Verano)* (cat. nº 794) las espigas de trigo con profusión, símbolo por excelencia de la diosa Ceres y alegoría tradicional de esta estación del año, el pintor aprovechó la composición para presentar la cosecha del cereal y asociar el aspecto alegórico con el aspecto social. Rehuendo la diosa clásica coronada de espigas de trigo, recurrió, igual que en *La Primavera*, a personajes reales y presentó el descanso de los segadores durante los calores del verano, acompañados de sus familias, tumbados sobre las gavillas del trigo recién recogido. El ambiente relajado es el típico de una siesta veraniega, en donde las figuras aparecen alegres y sonrientes. En esta escena costumbrista varios hombres pretenden emborrachar a un mozo, cuyo aspecto desordenado, con la ropa rota y el calcetín caído, le definen como el bobo del pueblo. La escena del verano ocupa el mayor tamaño de todas las series, y en ella Goya recurrió una vez más a la composición piramidal, para agrupar con acierto magistral y de forma variada y armoniosa las numerosas figuras. La luz primaveral que rodea *Las floreras* ha cedido en favor de la luz dorada que caracteriza el sol de verano.

Para el cartón que representa *El Otoño* (Cat. nº 795), Goya recurrió de nuevo al tema de la cosecha, en concreto a *La Vendimia*, que es según la iconografía tradicional la alegoría de la



FRANCISCO DE GOYA

La vendimia o el Otoño

Cat. nº 795

tercera estación del año. Sin embargo, aquí, en una de las más bellas y difundidas composiciones de todas las series de cartones de Goya, la cosecha de uva ha quedado en un segundo plano, donde un amplio y luminoso paisaje refleja la paz del campo y de la naturaleza. Los protagonistas son en realidad un grupo de personas de clase alta, que Goya sitúa de nuevo en una composición piramidal. La dama alarga sus manos, pensativa, hacia el racimo de uvas, centro de la composición, que le ofrece a un apuesto majo, vestido de amarillo, color del otoño. Mientras que el niño intenta sin éxito alcanzar el placer de las uvas, reservado aquí a los mayores. Una campesina se acerca con una cesta de uvas sobre la cabeza, en una composición de belleza clásica con recuerdos de la estatuaria antigua. Es interesante señalar la semejanza con la diosa Ceres con la cesta de frutas sobre su cabeza, recogida en el libro de Bernard Montfaucon de *L'Antichité expliquée et illustrée*, gran recopilación de obras de la Antigüedad, ilustradas al aguafuerte, publicada entre 1719 y 1724.



FRANCISCO DE GOYA

La era o el Verano

Cat. nº 794

Se desconoce la ubicación en el palacio de “la pieza de comer” del príncipe de Asturias, lo que dificulta la reconstrucción de la sala. Sin embargo, podemos suponer a través de las medidas que *El Otoño* ocupaba un tramo corto en la sala, frente a *La Primavera* y que estaba flanqueado por las sobreventanas o sobrepuertas de *El pastor tocando la dulzaina* (cat. nº 2895) y del *Cazador al lado de una fuente* (cat. nº 2896). En ambas escenas presentó Goya a los protagonistas en una forzada perspectiva de abajo a arriba. El efecto del pastor tocando el instrumento y dirigiéndose hacia el espectador desde arriba constituye un *trompe l'oeil* o trampantojo muy del gusto de la pintura veneciana y boloñesa del siglo XVIII, que Goya conocía sin duda de su viaje a Italia. En la composición del *Cazador al lado de una fuente* recurrió el pintor a un tema que había tratado cuando se estrenó como pintor de la Fábrica de Tapices: la caza y la soledad de los cazadores en plena naturaleza.

Se conservan bocetos preparatorios para casi todas las escenas de esta serie. A través del análisis comparativo entre el boceto y el cartón, se puede observar cómo Goya retocó a veces su idea primera, como en *El albañil herido* (cat. nº 796), que se ha interpretado como el primer ejemplo en la obra de Goya en la que expresó sus preocupaciones sociales. Parece que por la falta de seguridad en los andamios, pintados en el fondo, el albañil se ha herido. Por esta razón tiene que ser transportado por sus compañeros. En el boceto los compañeros del



FRANCISCO DE GOYA
El albañil herido
 Cat. nº 796

herido se están riendo de él, circunstancia que dio al boceto el título *El albañil borracho* (cat. nº 2782).

La crítica interpretó también *Los pobres de la fuente* (cat. nº 797) como un ejemplo pictórico de las preocupaciones sociales de Goya, aunque este título con el cual se conoce la escena data del siglo XIX y nada en el atuendo de las figuras indica que sean pobres. La joven madre vestida con su mantón, medias rojas y zapatos negros de hebilla de plata, como una campesina acomodada, mira con comprensiva dulzura al más pequeño de sus hijos, que llora enrabiado, tal vez porque no le han dejado llevar todavía uno de los cántaros, como a su hermano mayor.

Debido a las tonalidades frías, el asunto presuntamente triste y las dimensiones idénticas se pensó que las escenas de *El albañil herido* y de *Los pobres de la fuente* colgarían en la misma pared del cartón principal, dedicado a la cuarta estación del año y que lleva por título *La nevada o el Invierno* (cat. nº 798). Esta escena es la más emotiva de todo el conjunto dedicado a las Cuatro Estaciones. Goya expone aquí el sufrimiento del pueblo, pero también las penas de los animales. Tres campesinos, cubiertos sólo con sus mantas, regresan a casa después de un intento frustrado de comprar un cerdo. Otras dos figuras, una vestida con una librea de sirviente de casa noble y otra envuelta en una buena capa y con sombrero de fieltro, han podido adquirir un soberbio animal, que carga abierto en canal una mula, ciega, por causa de las orejeras y símbolo en Goya de la ignorancia. De la mula tira uno de los dos individuos, mientras que el otro camina delante con su escopeta preparada, sin duda para evitar que les roben su carga.



FRANCISCO DE GOYA

La nevada o el Invierno (detalle)

Cat. nº 798

La pasividad de los dos animales, fuertes, pero uno muerto y el otro atado, contrasta con la vitalidad del perro. Aunque a éste se le ve hambriento y asustado, con el rabo entre las patas, es el más alerta de la escena, ya que es el primero en darse cuenta de la existencia del grupo contrario, con el cual van a chocar inevitablemente sus amos. Entre el frío y el hambre que pasan el perro y los pobres, Goya incluye ingeniosamente un detalle de optimismo, que se puede interpretar como símbolo de esperanza para los menos afortunados y que revela el carácter y las preocupaciones del artista, al convertirlo inequívocamente en el centro del significado verdadero de toda esta compleja escena: el campesino del centro ha encontrado un pajarito en su camino y lo sostiene en su mano izquierda, dándole calor y confortando al pequeño animal, que por fin se encuentra a salvo. Ese detalle, hoy apenas visible en el cartón y que ha pasado inadvertido para los historiadores de Goya, aparece con toda claridad en el tapiz tejido, que se conserva en el Salón del Embajador del palacio de El Pardo, donde la cola de la pequeña ave es bien visible.



FRANCISCO DE GOYA

La nevada o el Invierno

Cat. nº 798

Los animales se convierten también en los protagonistas de las escenas pequeñas de las sobrepuertas y rinconeras, donde Goya pudo crear composiciones originales, como por ejemplo en la *Riña de gatos* (cat. nº 6323) o la franja con la *Marica en la rama de un árbol* (cat. nº 7346). En la *Riña de gatos* dos animales con la piel erizada se enfrentan en lo alto de

un muro. En el *Cuaderno italiano*, libro de apuntes utilizado por el artista durante su viaje a Italia en 1771, aparece por cierto un gato muy parecido a éstos y los gatos aparecerán también en los *Caprichos*, con un significado maligno y como compañeros de brujas y celestinas.

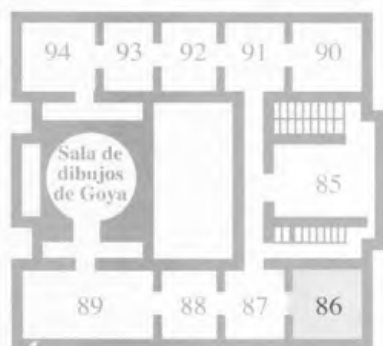
En la *Marica en la rama de un árbol* Goya se inspira quizás en algún biombo chino, tan en boga en el siglo XVIII, y cuyas hojas son parecidas a nuestra rinconera, en las que se aprecian a menudo aves exóticas sentadas en ramas de árboles (véase por ejemplo el cuadro de François Boucher *La Toilette*). No obstante Goya tradujo el tema exótico a la realidad ornitológica española, retratando además de una urraca, que aparece en el primer plano, a un jilguero y a otros pájaros en los planos sucesivos, logrando así dar la sensación de profundidad en un formato tan estrecho y tan alto.

8

P I N T U R A R E L I G I O S A

Francisco de Goya y Lucientes





SALA 86 8° PINTURA RELIGIOSA 8°

En la segunda mitad del siglo XVIII la Iglesia demandaba en España, aunque con menos frecuencia que en siglos anteriores, obras de asunto religioso. El peso de la pintura religiosa en la carrera de un pintor de ese tiempo era menor que en los siglos anteriores, por lo que podían dedicarse a otros géneros más solicitados, que podían darles fama, trabajando para una clientela más variada.

La pintura religiosa en Goya no es en nuestros días lo más popular de su obra, aunque los cuadros y frescos que han llegado hasta nosotros se apartan de los convencionalismos al uso y revelan también una presentación original y personal de escenas y personajes. A pesar de que en los ejemplos más tempranos siguió el estilo del barroco tardío, con mezcla de rococó, al uso, los comienzos de Goya estuvieron precisamente marcados por los encargos que realizó para la Iglesia. Entre aquéllos figuran los frescos de la *Gloria*

del Coreto de la basílica del Pilar, de 1771-1772, la serie de la *Vida de la Virgen* para el refectorio de la cartuja zaragozana de Aula Dei, de 1774, o la cúpula con el tema de *Regina martyrum* de la basílica del Pilar, de 1781.

Goya pintó obras de asunto religioso a lo largo de su vida y hasta sus últimos días, de las que algunos de los ejemplos más notables se perdieron desgraciadamente en la guerra de la Independencia (1808-1812/13): como los lienzos de la iglesia de la orden de Calatrava en Salamanca, de 1783-1784, y los de la iglesia de Monte Torrero, cercana a Zaragoza, de 1798-1800.

En Madrid se conservan algunas de sus más importantes pinturas de este género, como la *Predicación de San Bernardino*, en la iglesia de San Francisco el Grande, entre 1781 y 1784, por encargo real; los frescos de la Ermita de San Antonio de la Florida, de 1798, también para el rey, y la *Última comunión de San José de Calasanz*, de 1819, para el colegio de los Escolapios.

La visión errónea que se ha tenido de Goya como un librepensador exaltado, violentamente anticlerical, determinó asimismo que se dejara en el olvido, casi ocultándola, su pintura religiosa, ya que no convenía a la imagen establecida sobre el pintor. En sus obras religiosas, sin embargo, el artista se mostró dentro de la ortodoxia de la Iglesia Católica, aunque se pone de manifiesto siempre su profundo sentimiento personal ante el hecho religioso y las escenas, meditadas y pensadas cuidadosamente, revelan su preocupación por captar la verdad del hecho religioso.

El Museo del Prado conserva varias obras de tema religioso. La más importante es sin duda el *Cristo crucificado* (Cat. nº 745), presentado por Goya a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en mayo de 1780, logrando la votación unánime de los profesores de esa institución para ser elegido académico de mérito.

La figura del Cristo, iluminado contra un fondo muy oscuro, sigue la tradición de la representación de esta imagen de la pintura española del siglo XVII, desde Velázquez hasta Murillo. Goya supo fundir, además, los modelos de belleza del clasicismo italiano y adecuarse al gusto de su tiempo, pues es evidente su relación con el *Cristo crucificado* del neoclásico Mengs, pintado para Aranjuez diez años antes, así como el *Cristo* de su cuñado Bayeu. Los detalles más dramáticos de esta iconografía, los clavos y la sangre, quedaron relegados ante el interés del artista por resaltar la belleza del cuerpo humano desnudo, como si de un modelo de "academia" se tratara. El Cristo triunfante destaca contra la cruz y las formas armoniosas de su anatomía resaltan la morbidez de lo que parece casi un desnudo femenino. Sin embargo, el cuadro en su momento fue enviado por la Academia a la iglesia del convento



FRANCISCO DE GOYA
Cristo crucificado, 1780
 Cat. nº 745

franciscano de San Francisco el Grande, cuya decoración favorecía el propio Carlos III, reconociéndose con ello no sólo los méritos puramente artísticos del cuadro sino también la ortodoxia de la imagen.

La *Sagrada Familia con San Juanito* (cat. nº 746) es ejemplo de pintura de devoción, tal vez para un altar en una capilla privada, aunque se ha perdido cualquier traza de su procedencia. La Virgen, con los niños, su hijo y San Juanito, acercan esta obra al período italiano de Goya, cuando tuvo ocasión de estudiar los numerosos modelos de *madonnas* con el Niño y San Juanito. Estas figuras infantiles enlazan con otros niños de la pintura de Goya y dan una nota de originalidad y realismo a una escena considerada siempre como convencional.

El resto de la pintura religiosa de Goya en el Prado son bocetos preparatorios o de presentación para obras de mayor tamaño. La *Inmaculada Concepción* (cat. nº 3260) muestra uno de los temas más populares de la pintura española, fomentado en el siglo XVIII precisamente por Carlos III. Debió de ser el boceto preparatorio, o de presentación, para el lienzo del altar mayor, en la iglesia del colegio de la Orden de Calatrava, de Salamanca, encargado en 1783 con otros dos cuadros por don Gaspar Melchor de Jovellanos, en cuya colección se documenta en el siglo XVIII (ver sala 89). Desaparecieron todos los lienzos durante la guerra de la Independencia (1808-1812/13), siendo éste el único testimonio de aquel importante conjunto decorativo. Goya rompió con la tradición barroca en la representación de su Inmaculada. Los ropajes no vuelan ya alrededor de la figura, sino que se adaptan al cuerpo de una forma

natural. Resalta el elegante alargamiento de la figura de la Virgen, toda ella modelo de gracia magistral, así como la ternura de los pequeños angelitos que portan los símbolos marianos, conseguidos con toques maestros del pincel. La técnica es minuciosa y elaborada, aunque se evidencia, como en el Dios Padre, la prodigiosa maestría del pintor para la abstracción y para conseguir efectos de gran riqueza con pinceladas transparentes, como de acuarela, en su manera más cercana al modo de hacer del italiano Corrado Giaquinto.

Muy diferente es el boceto preparatorio para el *Prendimiento de Cristo* (cat. nº 3113), pintado en 1798 para uno de los altares más nobles de su Sacristía, el que se eleva a la derecha de la nave, junto al altar mayor con el emblemático y grandioso lienzo de *El Expolio* de El Greco. El boceto, documento excepcional del sistema de trabajo de Goya, es obra de intrínseca belleza, cuya modernidad produce asombro en el espectador, que admira aquí las rápidas, enérgicas y abstractas pinceladas. A pesar de que a primera vista puede parecer esquemático o inconcluso, define con suprema eficacia la composición encargada por el Cabildo de la catedral de Toledo en 1791, así como la situación de las figuras, el colorido y la luz. Ningún otro de los bocetos de Goya llegado hasta nosotros es tan rápido y esquemático como éste, ilustrativo de lo que fue sin duda la primera idea compositiva, plasmada por el artista de un modo instantáneo, casi brutal, con pinceladas que revelan cómo su mano y su pincel son solamente un dócil instrumento de la fuerza de sus ideas. Goya conocía bien el lugar en que iba a quedar instalado su cuadro, porque las luces y la composición toda se ajustan perfectamente al espacio y al ambiente y todo en ella parece "dialogar" con el monumental y grandioso lienzo de El Greco. El pintor tenía desde un principio muy clara la escena y las tres figuras principales de la misma están ya perfectamente definidas en el boceto: la del Cristo, fuertemente iluminada, y la de los dos soldados a su derecha e izquierda, en el primer plano. La resignada y doliente expresión del Cristo, así como su túnica de color malva rosado, las espadas, lanzas y picas y el brillo de las armaduras de los soldados o el barullo de la muchedumbre del fondo, están ya aquí perfectamente captadas por el genio de Goya. En la versión final, cambió sólo algunos pequeños detalles y definió otros con mayor claridad.

En la misma línea de boceto de trabajo que el anterior es el de las Santas Justa y Rufina (cat. nº 2650), preparatorio para el cuadro del mismo tema en el altar mayor de la sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla. El encargo del Cabildo se hizo en 1817 a través de don Agustín Ceán Bermúdez, erudito escritor de arte y amigo de Goya, que había investigado sobre el martirio de las Santas y le dio las directrices para la representación de este tema. El pintor viajó a Sevilla para conocer el lugar en que iba a ir su cuadro, así como la iconografía tradicional de estas mártires alfareras, patronas de Sevilla, que se habían negado a



FRANCISCO DE GOYA
Inmaculada Concepción, 1783
Cat. nº 3260

adorar una imagen de la diosa Venus. Se representan con sus cacharros de barro en el suelo, así como con la Giralda al fondo, que quedó en pie por su intervención milagrosa en el terremoto de 1504. Ceán, en carta de 1817, don Tomás de Veri, describía la ejecución del lienzo por Goya: "El asunto es dos Santas mártires, Justa y Rufina... del tamaño del natural, las que con sus tiernas y decorosas actitudes y afectos de las virtudes que tuvieron muevan a devoción y deseo de rezarles, que es el objeto a que se deben dirigir estas pinturas. Ya conoce Vm. a Goya, y conocerá cuánto trabajo me costará inspirarle tales ideas, tan opuestas a su carácter. Le di por escrito una instrucción para que pintase el cuadro: le hice hacer tres o cuatro bocetos, y por fin ya está bosquejando el cuadro grande".

De los tres o cuatro bocetos pedidos al artista por Ceán Bermúdez, sólo ha llegado hasta nuestros días el realizado sobre tabla del Museo del Prado; tal vez el último de ellos, puesto que apenas existen ya variantes entre el estudio preliminar y el lienzo de la Sacristía. Goya debió de conocer otras representaciones tradicionales de las Santas patronas de la ciudad, entre otras sin duda los dos lienzos de Murillo, que él uniría en una sola escena

El pintor introdujo, sin embargo, otros elementos que su amigo Ceán Bermúdez, que había investigado en las narraciones del martirio de las jóvenes, le habría sugerido, como el león que lame los pies de Santa Rufina y, en el lienzo definitivo, una imagen de Venus rota en pedazos, a la que las jóvenes se habían negado a adorar. El pequeño boceto, presenta la variante de la Giralda que, en una primera idea estaba situada a la izquierda, y que aparece ahora borrada antes de situarla, como en la versión definitiva, a la derecha. Las tonalidades oscuras, y el fulgor de los tonos carmín y amarillo, corresponden al período tardío del artista, cercano ya a la estética de las *Pintura Negras*.

En la sala se exponen varios retratos. Dos de ellos son de personajes entroncados con la Iglesia, *El cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga* (cat. nº 738) y *El cardenal Joaquín Company* (cat. nº 2995). El primero, nacido en 1777, era hijo del infante don Luis de Borbón, hermano de Carlos III, y de su esposa, doña Teresa de Vallabriga. Hermano de la condesa de Chinchón, le fue concedido utilizar el apellido y las armas de su padre tras el matrimonio de aquélla con Manuel Godoy en 1797. Fue entonces también cuando se le elevó al rango cardenalicio, ocupando la sede de Sevilla, y poco después se le nombró arzobispo de Toledo. En ese momento, en torno a 1800, le retrató Goya, y el joven cardenal ostenta la banda y la cruz de la Orden de Carlos III y la del Saint-Esprit. Ambas condecoraciones le fueron concedidas por el rey Carlos IV entre los honores que le otorgó para reivindicar el nombre de don Luis María, privado desde la infancia, como sus hermanas, del rango que le correspondía por el matrimonio morganático de su padre. Otro retrato del joven, del que el

del Prado debe de ser réplica, guarda el Museo de Sao Paulo en Brasil, de factura más suelta y de mayor calidad.

El cardenal Company, franciscano, de cuya orden llegó a superior, aunque había comenzado sus estudios con los jesuitas, la orden "maldita" en el siglo XVIII. Fue arzobispo de Zaragoza en 1797 y de Valencia en 1800, así como catedrático de artes y de teología moral. Fue retratado por Goya entre 1797 y 1800, ya que existía su retrato oficial por Goya, como arzobispo, tanto en Zaragoza como en Valencia, este último destruido en la guerra civil. El busto del Museo del Prado responde al retrato conocido por las versiones de Zaragoza y Valencia y se ha considerado tanto apunte del natural, preparatorio para el cuadro, como derivación o copia de aquél, más justificada esta última hipótesis por la escasa calidad de la obra.

Dos retratos reales: *La reina María Luisa, con tontillo* (cat. nº 2862) y *El rey Carlos IV, en traje de corte* (cat. nº 3224) dan paso a la sala siguiente, dedicada a retratos de los monarcas y de personajes de la milicia. En enero de 1789 se le habían encargado a Goya los primeros retratos oficiales de los nuevos monarcas, Carlos IV de Borbón y María Luisa de Parma, que accedieron al trono tras la muerte de Carlos III. Era la primera vez que Goya los retrataba, ya que como príncipes de Asturias lo habían sido por Mengs. Aparecen aquí, en una variante de esa primera imagen oficial, de cuerpo entero, en lienzos de gran formato, vestidos de corte y ostentando las condecoraciones y símbolos de su realeza. El rey, con el bastón de mando o bengala en su mano, lleva Toisón de Oro y la banda de Carlos III y tras él sobre la mesa, el manto de púrpura y armiño sobre el que descansa la corona. La reina, con un aparatoso vestido con tontillo, a la moda de los guardainfantes del siglo XVII y con un vistoso sombrero de plumas y encajes, apoya su mano derecha sobre el manto de armiño en el que descansa también aquí la corona real. Encajes, joyas y gasas, así como la orden de la Cruz Estrellada, única condecoración que luce, están resueltos con brillantez, arropando los bellos y torneados brazos de la reina, de los que tan orgullosa se sentía, y resaltando su rostro sonriente y vivo.

G



R E T R A T O S Y C O M P O S I C I O N E S

Francisco de Goya y Lucientes





SALA 87 ℘ RETRATO DE LA CONDESA DE CHINCHÓN ℘

El lienzo, adquirido por el Estado por derecho de tanteo en enero del año 2000, a los herederos directos de la condesa, presenta a Doña María Teresa de Borbón y Vallábriga, marquesa de Boadilla del Monte y XV condesa de Chinchón, hija del infante Don Luis Antonio de Borbón, hermano de Carlos III, y casada con Don Manuel Godoy, ministro de Carlos IV y Príncipe de la Paz.

María Teresa había nacido en el palacio familiar de Velada el 26 de noviembre de 1780, al no estar autorizada su familia a residir en la Corte ni en otros Sitios Reales. Aparece retratada de niña en el gran lienzo de la familia, que Goya había pintado en 1784 (Reggio Emilia, Fondazione Magnani Rocca). En ese mismo año el pintor había hecho otro retrato de la pequeña María Teresa, en pie, con un abanico en la mano ante el fondo de la sierra de

Gredos, cerca de la que se encontraba el palacio del infante en Arenas de San Pedro (Washington, National Gallery). El pintor la conocía bien y parece tener por ella la misma simpatía que desde sus años juveniles le había inspirado su padre.

A la muerte de Don Luis, ocurrida en 1785, la niña fue separada de su madre por orden de Carlos III, ingresando con su hermana en el convento de San Clemente de Toledo, mientras que su hermano, don Luis, se preparaba junto al arzobispo Lorenzana para recibir él también las órdenes sacerdotales. Salió del convento María Teresa en 1797, para casar con Don Manuel Godoy, tal y como lo habían decidido los reyes, aunque no fue obligada al matrimonio, sino que fue consultada antes sobre su voluntad. Con este enlace se iba a reconocer su alcurnia, para ella y sus hermanos, pudiendo usar el apellido familiar de Borbón y su situación en la corte se convertía repentinamente en la más elevada después de la reina María Luisa y sus hijas. Los honores alcanzaron asimismo a su familia; el hermano fue nombrado arzobispo de Toledo en 1797 y en 1799 arzobispo de Toledo y Sevilla, como lo había sido su padre, siendo elevado al cardenalato, y en 1800, además se produjo el traslado de los restos del infante Don Luis al panteón de infantes de El Escorial.

El retrato se hizo a los tres años del matrimonio, seguramente por voluntad del marido, en abril de 1800, cuando la joven esperaba su primer hijo, que nacería en el mes de septiembre: Carlota, amadrinada y educada por la reina María Luisa, que sintió por ella un cariño maternal. En una carta de la reina a Godoy, fechada el 24 de abril, María Luisa comentaba también este retrato: "...muy bien me parece lo que le has dicho a Goya pero déjale que concluya bien el Retrato de tu muger".

Doña María Teresa de Borbón, que contaba veinte años de edad en 1800, aparece en este retrato con un elegante vestido a la moda, de talle alto y gasa blanca, decorada con pequeñas flores y una cenefa azul en su borde; sus abundantes rizos, de un rubio rojizo, están recogidos en un tocado que sigue la moda de ese período en España, en que las damas iban coronadas de flores y frutos; formado el suyo por espigas de trigo, símbolo tradicional de fecundidad desde la Antigüedad, en que era emblema de la diosa Ceres, son aquí verdes, recién granadas, como promesa tangible del futuro niño.

Quizá fue la especial situación de la joven, lo que supo captar Goya con admirable agudeza y sensibilidad, ya que esperaba aquélla su primer hijo de Godoy, cuya fama popular le hacía el favorito de María Luisa, y que en 1796 había conocido, además, a su nueva amante, la joven malagueña Josefá Tudó. Jovellanos, nombrado Ministro de Gracia y Justicia a fines de 1797, había cenado en casa de Godoy y cuenta con profundo disgusto en sus diarios, que el favorito estaba sentado entre su esposa, con la que acababa de casar, y su joven amante, de quien la



FRANCISCO DE GOYA
La condesa de Chinchón, 1800

reina pretendía separarle con ese enlace. Blanco White, escritor ilustrado de gran prestigio en su momento, en sus *Cartas de España* vio con claridad la profunda relación del ministro con Pepita Tudó: "Afecto que daba indicios de durar toda la vida", como en efecto ocurrió. El motín de Aranjuez, en marzo de 1808, que derrocó al ministro y determinó su salida de España, supuso también el fin de la convivencia con su esposa, que se negó a seguirle al exilio, casándose al fin Godoy con su amante Pepita Tudó después de la muerte de María Teresa en 1828.

El retrato de la condesa de Chinchón supone uno de los logros indiscutibles de Goya como retratista y se puede considerar como la quintaesencia de sus retratos femeninos. En 1800 el pintor había alcanzado la total perfección técnica y expresiva, como demuestra en este lienzo, que sin haber sido limpiado nunca, conserva en toda su magnitud la belleza de la pincelada, sus relaciones tonales y los "sabios y delicados toques del pincel" como él mismo los definía. Capta del mismo modo genial la personalidad profunda de la joven: exquisita y delicada, tímida y retraída, dulce y esperanzada ante su próxima maternidad, cuyo incipiente relieve sugiere Goya bajo las gasas del vestido. Sentada de medio lado en el elegante sillón de madera dorada, como si de un trono se tratase, la condesa apoya sus manos entrelazadas sobre el regazo, luciendo una sortija con el retrato en miniatura de un caballero que ostenta la orden de Carlos III, seguramente el de Godoy, a la manera tradicional de los retratos de esponsales.

El lienzo fue secuestrado a la caída del favorito, permaneciendo en la Academia de San Fernando con el resto de las obras de su colección, hasta que fue devuelto a su propietaria.

Goya, aún joven, muestra toda la fuerza de su pincel en esta sala en el *Retrato de doña María Teresa de Vallabriga* (cat. n.º 7695), de 1783, obra perfectamente documentada y pareja del de El infante don Luis de Borbón, su marido, en colección privada madrileña. Fue pintado junto con aquél en el palacio de Arenas de San Pedro, donde el infante vivía apartado de la corte tras su forzado matrimonio con esta joven dama de la nobleza aragonesa que sería madre de la condesa de Chinchón. María Teresa de Vallabriga, nació en 1759. Era hija de un capitán del regimiento de caballería de los voluntarios de España, en Aragón, José Ignacio de Vallabriga, y de Josefa de Rozas y Drummond, condesa viuda de Torresecas, fue recogida en Madrid en 1773 por su tía, la marquesa de San Leonardo, a la muerte de sus padres y su hermano mayor. En 1776, tras el enojoso asunto de las correrías amorosas del infante don Luis, fue una de las damas que el piadoso rey Carlos III le dio a elegir a su hermano, para que contrajera matrimonio y se acabaran así los escándalos. Por la pragmática matrimonial, el infante renunciaba a los posibles derechos al trono para sí o para su descendencia, que tampoco podría llevar el apellido de



FRANCISCO DE GOYA
La condesa de Chinchón, 1800

Borbón ni ostentar las armas de la familia. María Teresa, madre de la condesa de Chinchón, casada con Godoy y retratada también por Goya, y del cardenal Luis María de Borbón (ver sala 86), aparece aquí retratada en 1783, a los pocos años de su matrimonio, cuando, adorada por el infante, que había encontrado en ella a la perfecta esposa, habían nacido ya sus hijos. Goya eligió para el retrato un soporte de madera, que produce esas calidades esmaltadas de la superficie. A ello se suma la preparación utilizada por el pintor, muy oscura, casi negra, que acentúa la tersura y luminosa blancura del rostro juvenil de la dama. El cabello castaño, de reflejos dorados y rojizos y muy abundante, está recogido en trenzas anudadas por un lazo azul y cae sobre los hombros, cubiertos por una sencillo chal blanco. Los retratos de riguroso perfil, en que los modelos aparecen enfrentados, tienen una larga tradición, que se remonta a las medallas y monedas de la Antigüedad clásica y que fue retomada por los artistas desde el Renacimiento, por lo que tanto esta obra, como su pareja, pudieron tener una función como retratos en sí mismos, a la manera clásica.

En la sala anterior se exhibían dos retratos de los reyes Carlos IV y María Luisa en el momento de ascender al trono en 1789. Ahora se muestran en esta sala dos ejemplos de un período más tardío, hacia 1799, poco antes del gran cuadro familiar de *La familia de Carlos IV*, cuando Goya volvió a retratar a los monarcas, cambiados y algo más envejecidos respecto de la imagen oficial anterior. *El rey Carlos IV, en pie* (cat. n.º 727) y *La reina María Luisa, con mantilla* (cat. n.º 728), son, sin duda, copias de los originales del pintor que guarda el Palacio Real de Madrid, siendo éstos del Prado posiblemente las copias realizadas por Agustín Esteve para Godoy, primer ministro entonces y favorito de la reina, ya que proceden de su colección, donde se inventariaban como de mano de ese discípulo y ayudante de Goya. La atribución a Esteve tiene también su justificación documental en la correspondencia entre María Luisa y Godoy, pues aquélla le decía al ministro: "quiero que tengas una copia hecha por Esteve, de el de Mantilla".

El rey viste en este retrato el uniforme de coronel de las Reales Guardias de Corps, pie a tierra, establecido por Real Orden de 25 de marzo de 1795. Sobre él lleva el Toisón de Oro, las placas y bandas de las ordenes de Carlos III, de San Jenaro y del Espíritu Santo y otra placa, a modo de venera, formada con las cruces de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa. Este cuadro no es la imagen de la pareja del de la reina con mantilla, en que el rey aparece vestido de cazador, sino que es copia del original de Goya, conservado asimismo en el Palacio Real de Madrid, pintado con intención de enviarlo como regalo a Napoleón. Las brillantes composiciones de Goya en el palacio real, que presentan a los reyes, sobre todo a María Luisa, de un modo natural y sencillo, se ven algo empañadas aquí por la técnica más floja de Esteve,



FRANCISCO DE GOYA

Retrato ecuestre de don Manuel Godoy,
1792 (radiografía), repintado después
de 1808 (?) como *Un garrochista*
Cat. nº 744

que no es capaz de conseguir las transparencias de su maestro ni la agudeza psicológica de los retratos de aquél.

Se exhibe aquí otro *Retrato del rey Carlos IV, de rojo* (cat. nº 7102), pintado seguramente antes de junio de 1789, al poco de acceder al trono, tras la muerte de su padre, ya que ostenta la primitiva banda de Carlos III, regulada el 24 de octubre de 1772 y modificada en su combinación de colores el 12 de junio de 1792. La actitud del monarca está muy cerca de la de los retratos oficiales conocidos.

Destaca un pequeño cuadro que parece totalmente ajeno al tema que preside esta sala, con el *Retrato de la condesa de Chinchón*; se trata aparentemente de una obrita de tema taurino, un *Garrochista a caballo* (cat. nº 744), llegada al Museo en 1821, procedente de la colección real y figurando entonces como: *Un picador a caballo*. Estudios radiográficos recientes revelaron, sin embargo, que bajo la capa de pintura superficial la imagen representaba un retrato ecuestre de don Manuel Godoy, marido de la condesa.

Nacido en 1767 en Badajoz, Godoy, de familia aristocrática empobrecida, se trasladó a Madrid en 1784, entrando en el Regimiento de Reales Guardias de Corps. El apoyo de la

reina María Luisa, prendada de él, fue decisivo en su ascenso en la corte y en la vida pública española. A los veinticinco años, en 1792, recibió el título de duque de Alcudía, con grandeza de España de Primera Clase, y ocupó el cargo de Secretario de Despacho. El 15 de noviembre de dicho año ascendió a Teniente General y se le nombró Sargento Mayor, Inspector y Comandante de las Reales Guardias de Corps. Sin cesar en este último cargo, el 23 de mayo de 1793 ascendió a Capitán General. En *El garrochista* se aprecia a simple vista, bajo los encajes de la chorrera de la camisa, la banda de la orden de Carlos III, condecoración que Godoy poseía desde 1791, así como el airoso tricornio de plumas blancas del uniforme de Comandante de las Guardias de Corps, bien visible bajo la montera del torero. Todo ello indica que el retrato fue posterior al 15 de noviembre de 1792 y tal vez pintado para conmemorar el título de nobleza concedido por el rey en esa fecha y su ascenso en los Reales Guardias en ese mismo año.

No se sabe cuándo ni por quién el pequeño retrato, tal vez boceto de uno de gran tamaño, pues existe otro, con variantes, en una colección americana, fue burdamente repintado, convirtiéndolo en un torero a caballo y alterando la efigie original de Godoy. Tal vez haya que pensar que fue "enmascarado" en 1808, a la caída del favorito y Primer Ministro, para salvar el cuadrito de la quema, pues retratos y recuerdos de Godoy fueron destruidos entonces por las turbas que asaltaron el palacio de Aranjuez.

8



SALA 88 ℞ LA FAMILIA DE LOS DUQUES DE OSUNA, OTROS RETRATOS
Y "CUADROS DE GABINETE" ℞

Un vistazo rápido a esta sala, revela de forma evidente el colorido elegante y refinado de los retratos de Goya. Empleó tonalidades frías, gamas de grises y de verdes, blancos y rosados en los que hay sutiles diferencias de matiz, que fueron difíciles de alcanzar por otros artistas de su tiempo y que definieron sus retratos de madurez. Si en Picasso hay un período azul y otro rosa que se distinguen con absoluta precisión, en Goya hubo también períodos en los que unos colores predominaron sobre otros. El negro de sus años finales, el rojo y el castaño del período de la guerra, el gris verdoso de sus retratos dieciochescos, que llegó hasta su prodigiosa *Condesa de Chinchón*.

Domina esta sala el retrato familiar de los *Duques de Osuna y sus hijos* (cat. nº 739), gran lienzo por el que se pagaron a Goya 12.000 reales, y obra excepcional en la pintura española, en la que existen pocos retratos familiares, aunque Goya había pintado en 1783 a la

Familia del infante don Luis de Borbón (Reggio Emilia, Fundación Magnani-Rocca) y pintaría en 1800 la *Familia de Carlos IV* (sala 32), que fueron, sin embargo, retratos de miembros de la realeza. Doña Josefa Alonso de Pimentel, duquesa-condesa de Benavente por su familia, y don Pedro Téllez Girón, IX duque de Osuna, se contaron entre los primeros y más importantes y fieles mecenas de Goya. La duquesa aún le encargaría una última obra al artista en 1816, el retrato de su hija Manuela Isidra, duquesa de Abrantes, también en el Museo del Prado (sala 89), que no figura aún, pues nació en 1794, en este retrato familiar de 1788.

Los duques, nacido él en 1755 y ella en 1752, están acompañados por los cuatro hijos de su matrimonio habidos hasta esa fecha. La mayor, Josefa Manuela, de frente, en pie al lado de su padre, le da su mano y sostiene un abanico con la otra, sin hacer caso del perro de aguas que juega a sus pies; a su derecha, recostada en el regazo de la duquesa, aparece Joaquina, más tarde marquesa de Santa Cruz, retratada también por Goya en 1805 (sala 89); en el extremo izquierdo del lienzo, de perfil, el pequeño Francisco de Borja, que heredaría el título de duque de Osuna, cabalga como por juego precisamente sobre el bastón de mando de su padre, anunciando Goya así las hazañas militares del primogénito. En el primer plano, sentado sobre un cojín y llevando de la mano un carruaje de juguete, el último de los hijos nacidos hasta entonces, Pedro de Alcántara, más tarde príncipe de Anglona, que llegaría a ser director del Museo del Prado durante el trienio liberal, entre 1821 y 1823.

El duque viste de uniforme de "alivio luto" de Brigadier, pues tiene la chupa y las medias negras, en lugar de chupa roja y medias blancas, por la muerte el 1 de abril de 1787 del Coronel de su Regimiento que era, además, su padre, don Pedro Zoilo Téllez Girón, VIII duque de Osuna. Los lutos estaban reglamentados por el Tratado III, Título V de las Reales Ordenanzas de 22 de octubre de 1768. Por ello, como el luto riguroso (chupa, calzón, medias y una banda negra) duraba tres meses y le seguían nueve de "alivio luto", chupa y medias negras, habría que fechar el cuadro entre el 1 de julio de 1787 y el 1 de abril de 1788.

La carrera militar de D. Pedro fue muy brillante y podría decirse de él que fue un "Rayo de la Guerra". Sirvió en las Guardias Reales, fue Coronel del Regimiento de Infantería de Línea América y alcanzó el empleo de Teniente General de los Reales Ejércitos, Coronel del Regimiento de las Reales Guardias Españolas de Infantería. El duque costaba este regimiento de su bolsillo y al frente del mismo hizo la *Guerra contra la Convención de la Francia*, campaña en la que por sus victorias en el Valle del Baztán y en Deva fue nombrado Caballero de la Orden del Toisón de Oro. Fue también un magnífico señor, figura importante de la Ilustración y hombre de variados intereses culturales y científicos, que le hicieron alcanzar la



FRANCISCO DE GOYA
Los duques de Osuna y sus hijos, 1787-1788
Cat. n° 739

presidencia de la Sociedad Económica Madrileña y llegar a ser miembro de número de la Real Academia Española.

La duquesa, dama sensible y culta, promotora de literatos y artistas, presidenta de la Junta de Damas de la Sociedad Económica Madrileña, va aquí vestida a la moda francesa, con bata de gasa blanca, adornada con ricos y singulares botones pintados a mano, y los niños, de verde los varones y de blanco las niñas, presentan también cuidados atuendos, según la moda cómoda y libre que para la infancia proponían las nuevas ideas de la Ilustración, que propugnaban el juego y el aire libre como base de la correcta y moderna educación de los niños, demostrando así Goya en su retrato la ideas avanzadas de una de las familias aristocráticas de más elevada alcurnia.

El rango social de los duques de Osuna, que se hacen retratar justamente en su nueva situación social, recién estrenado el título tras la reciente muerte del viejo duque, está sugerido por Goya con gran sutileza. Dentro de la austeridad característica de la pintura española, evita la representación de muebles, cortinajes y pinturas para reflejar la posición social y la riqueza de los retratados, lo que era habitual en Francia, Inglaterra o Italia para este tipo de escenas. Un sillón dorado de exquisito y noble diseño se convierte aquí en símbolo, más que copia fiel de la realidad, del lujo y el gusto que presidía la vida de los nuevos duques, aún de luto, pero con los niños, esperanza de su casa ducal, a su alrededor. Aparecen representados en una estancia absolutamente vacía, con el fondo en penumbra y el suelo sin alfombrar. Recuerda, en la severa y ambigua representación del espacio y en el sutil juego del claroscuro y de la luz, las mejores composiciones de Velázquez, incluso *Las Meninas*, siendo este retrato indudablemente una de las pinturas de Goya que más directamente revelan en él la influencia del gran maestro del siglo XVII.

La técnica de Goya es rápida, sutil y precisa, caracterizando con maestría las telas y los objetos, y sirviéndole al artista para revelar la personalidad de los retratados, desde el candor infantil, mezclado de curiosidad y asombro de los niños, hasta la bondadosa y cálida figura del duque o la belleza refinada y sensible, de mirada inteligente, de la duquesa.

De fecha más tardía, ya de mediados de la década de 1790, son los *Retratos de Francisco Bayeu* y de *Doña María Antonia Gonzaga, marquesa viuda de Villafranca* (cat. nº 2447). Esta última viuda, en 1773, de don Antonio Alvarez de Toledo, X marqués de Villafranca, pertenecía a una de las familias de más alta alcurnia de la aristocracia española y mecenas también de Goya. Madre de don José Alvarez de Toledo, XI marqués de Villafranca y duque de Alba por su matrimonio con Cayetana, supo cuidar admirablemente de los bienes de aquéllos a la muerte prematura de ambos. El lienzo se halla en excelente estado de



FRANCISCO DE GOYA

Francisco Bayeu, 1795

Cat. nº 721

conservación, por lo que es un ejemplo perfecto para conocer y estudiar la técnica de Goya en el decenio de 1790, el más importante de su actividad como retratista. Debe de situarse en fecha próxima al retrato de su hijo, el marqués de Villafranca, de 1795, cuando Goya realizó varias obras por encargo suyo, entre otras su retrato, también en el Prado (sala 89), y el más popular de su esposa, *La duquesa de Alba de blanco*, de la colección Alba. La dama aparece de medio cuerpo, en una imagen íntima y austera, en la que el artista se aparta de las formalidades y del complicado aparato de los retratos de cuerpo entero. El bello y elegante vestido de la marquesa cae a su alrededor en suaves ondas que reflejan los brillos de la seda y forman una base perfecta para el cuerpo luminoso, envuelto en una mantilla blanca, sujeta por un lazo azul y una rosa. Sostiene en las manos el abanico cerrado, con un gesto de paciente tranquilidad y autoridad, lleno de realismo. Sobre el fondo gris, el cabello de la dama, también gris, está peinado a la moda de esos años: voluminoso, pero suave y disuelto en el aire que la rodea por el efecto del empolvado. Es, sin duda, uno de los detalles más reveladores de

la serena personalidad de la marquesa, centrada en los finos y aristocráticos rasgos del rostro y en las manos. Goya, con sutiles y magistrales recursos pictóricos, ha sabido sugerir tanto el cuerpo menudo y delicado de la dama como la firmeza de su carácter.

Otro retrato similar al de la marquesa, ya que Goya se vio obligado a retratar, como en el de la dama, a un personaje de cierta edad y carácter, es el de *El pintor Francisco Bayeu* (cat. nº 721), pintor de cámara, Director de la Academia de San Fernando y una de las figuras más importantes del arte en la segunda mitad del siglo XVIII. Le fue encargado a Goya por Feliciano Bayeu, la hija (ver sala 22), para presentarlo en la Academia de San Fernando en agosto de 1795, a la muerte de su padre. El retrato se presentó inconcluso y para hacerlo el pintor se basó en el autorretrato de Bayeu en la colección del marqués de Toca. Goya, sin embargo, conocía bien al retratado, zaragozano como él y con el que estuvo vinculado desde su más temprana juventud, primero como joven discípulo y, después, como cuñado, cuando casó con Josefa, hermana de aquél. Las relaciones entre ambos artistas no habían sido siempre buenas, debido al control que Bayeu, consciente de su poder y autoridad y de personalidad dura e inflexible, quería ejercer sobre Goya, y a las ansias de independencia que éste tenía como artista. El retrato muestra bien el carácter de Bayeu, marcado ya indudablemente por la enfermedad que le llevó a la tumba y que ensombrece la expresión de su rostro. A pesar de lo tirantes que un tiempo habían sido las relaciones entre ambos artistas, Goya se esmera en reflejar, con evidente nobleza, la profunda dignidad y seriedad de Bayeu, teñida de un cierto orgullo distanciador, que podía tornarse en frialdad. Los verdes del fondo y de la decoración del sillón, y los verdes del chaleco y el fajín, están matizados por la gama fría de los grises de la casaca de seda, de brillos y transparencias magistrales, que revelan el cuerpo erguido del pintor. En su mano derecha sostiene un grueso pincel, único símbolo de su actividad de pintor, ya que Goya ha renunciado a incluir la paleta y el caballete, tradicionales en los retratos de pintores y con los que el mismo Bayeu se había autorretratado.

Se exhiben en la sala obras de género conocidas como "cuadros de gabinete", para la decoración de una pequeña estancia o gabinete de carácter especial. Se trata de tres obras maestras del artista de muy diferente significado y apariencia. *Los cómicos ambulantes* (cat. nº 3045), por su fecha el más temprano de los tres, es una composición pintada sobre hojalata, que pertenece a una serie de catorce escenas que Goya presentó a la Academia de San Fernando en enero de 1794, tras la grave enfermedad del año anterior, que le dejó sordo. En su carta de remisión a la Academia, Goya afirmaba que: "Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he



FRANCISCO DE GOYA

Los cómicos ambulantes, 1793

Cat. nº 3045

logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches”.

Las obras se han identificado con una serie de doce pinturas sobre hojalata, de las que seis presentan escenas variadas de toros y la otra mitad, un incendio, un naufragio, el asalto a una diligencia, el interior de una prisión, un corral de locos y éste de *Los cómicos ambulantes*. La técnica es precisa y de una gran brillantez, con pinceladas menudas y variadas, llenas de ritmo y movimiento, que destacan aún más con la precisión que procura el soporte de hojalata. Presenta Goya un tablado improvisado, en cuyo frente se lee “ALEC MEN”, Alegoría Menandrea, explicación de que lo representado es una comedia satírica a la manera de las del autor griego Menandro, que se relaciona con la *Commedia dell'Arte* italiana, cuyos personajes son los que aquí aparecen: Arlequín, Colombina y Pantaleón. La muchedumbre, al fondo, observa divertida la representación y la inclusión en la escena de un caballero joven y rico, que

sonríe entre petulante y confiado, dando su mano a la dama, indica que la obra tiene que ver con el juego del engaño amoroso.

En *La duquesa de Alba y la Beata* (cat. nº 7020), firmado y fechado: "Goya Año 1795", Goya había emprendido ya el camino de la libertad expresiva y de la elección de temas de su propio interés. En 1795 Goya había recibido el encargo de pintar a la duquesa de Alba y a su marido el marqués de Villafranca (ver sala 89), lo que debió de abrirle las puertas del palacio madrileño de los Alba, en la calle del Barquillo. El carácter alegre, algo infantil de la duquesa, aparece reflejado en este pequeño lienzo, que perteneció a la duquesa, en que Cayetana, de espaldas, reconocible por su cabello negro de abundantes rizos, y vestida de amarillo, asusta, juguetona, a su camarera, Rafaela Luisa Velázquez, apodada "la Beata" por sus rezos. La duquesa enseña un dije de coral, de los tenidos contra el mal de ojo, a la anciana, que se defiende con una cruz, como si del demonio se tratara. El lienzo, que fue legado por la duquesa de Alba a su administrador, Tomás Berganza, hace pareja con otro similar en que, Luis Berganza, su hijo, y Mari Luz, niñita negra del entorno de la duquesa, tiran de las faldas de la misma "Beata". La escena aquí representada, cautiva por la vivacidad de las actitudes y lo prodigioso de la técnica. Goya "rasca" con la contera del pincel en los encajes negros de la falda y de las hombreras, para conseguir la apariencia tiesa y almidonada del encaje; con pinceladas rápidas capta el temor de "La Beata" y la viva y nerviosa personalidad de la duquesa, de la que en ese mismo año Goya le comentaba divertido a su amigo Zapater una de sus ocurrencias: "Más te balía venirme a ayudar a pintar a la de Alba, que ayer se me metió en el estudio a que le pintase la cara, y se salió con ello; por cierto que me gusta más que pintar en lienzo".

El pequeño *Autorretrato* del pintor (cat. nº 1995/43), casi una miniatura, que cuelga en esta sala, procede precisamente de la duquesa de Alba, que lo legó a su muerte a su mayordomo D. Tomás de Berganza. Este tipo de retratos íntimos eran en su tiempo prendas de amor y debió de ser regalado a la duquesa por el artista, en torno a 1797. Goya fue uno de los pocos artistas del pasado que se retrató en numerosas ocasiones y de muy diversa manera, como Rembrandt.

Se presenta aquí sentado ante un lienzo de dimensiones no muy grandes, quizá pintándose a sí mismo, o tal vez a la duquesa, en un juego de miradas entrecruzadas en las que participa también el espectador, que se siente observado y analizado por la mirada inquisitiva y directa del propio Goya. Con el cabello alborotado, los labios apretados y el entrecejo fruncido, el pintor se presenta en el instante mismo de la creación artística, bajo la apariencia, romántica ya, del genio.



FRANCISCO DE GOYA

La duquesa de Alba y la "Beata", 1795

Cat. nº 7020

A pesar de las dimensiones reducidas, los rasgos del rostro y la intensidad expresiva y psicológica de Goya están perfectamente captados y su personalidad definida con maestría. La casaca oscura, de anchas solapas, deja ver un chaleco de seda blanca con rayas azules, la camisa se adorna con una rica chalina blanca, con motivos de líneas y puntos rojos, anudada al cuello en un gran lazo, detalles todos que revelan el cuidado que el artista puso siempre en su indumentaria y en su apariencia externa.

En 1798 Goya vendió a los duques de Osuna una serie de seis pequeños lienzos con escenas de brujas, destinados a la quinta de La Alameda llamada "El Capricho", a las afueras de Madrid, a la que pertenece este *Vuelo de brujas* (cat. nº 7748), cuadro también de los llamados "de gabinete". La fecha de entrega es significativa, pues es el año que precede a la publicación de los aguafuertes de los *Caprichos*, en los que Goya presentó escenas de brujas y de brujería semejantes a las que aparecen en la serie de los Osuna. De moda en los círculos aristocráticos de fines del siglo XVIII, las brujas eran, sin embargo, consideradas en los ambientes ilustrados en los que se movía Goya como uno de los males de la ignorancia y de las supercherías



FRANCISCO DE GOYA

Vuelo de brujas, 1798

Cat. nº 7748

populares que iban contra el progreso y la razón. El artista presentó siempre el mundo de las brujas de modo ambivalente y en sus obras aparece tanto la visión cruel y degradada de ciertas prácticas de las brujas, alegoría de la perversión del ser humano en general, como la sátira contra ellas, en su faceta más superficial y jocosa.

En el *Vuelo de brujas*, tres figuras de brujas o brujos, desnudos de medio cuerpo para arriba, con faldas de distintos colores y tocados con corozas o capirotos, que recuerdan los que llevaban las víctimas de la Inquisición, pero abiertos en la parte superior como las mitras de los obispos, sostienen en el aire a un hombre desnudo, que parece abrir la boca y se contorsiona entre sus brazos. El ruido de la parte alta es escuchado por un hombre caído en tierra, boca abajo, que no desea oír lo que sucede. Se tapa los oídos con las manos, mientras que otro pasa sigiloso, levantando sus brazos y haciendo con sus dedos el gesto de protección



FRANCISCO DE GOYA

Doña Manuela Goicoechea y Galarza,

1805

Cat. nº 7461

de la higa, cubriendo su cabeza con una manta o sábana, con la que parece protegerse de la luz cegadora que desde fuera de la composición enfoca directamente al grupo de las figuras. Es obra enigmática, cuyo significado hay que buscarlo en conexión con el resto de la dispersa serie de los Osuna.

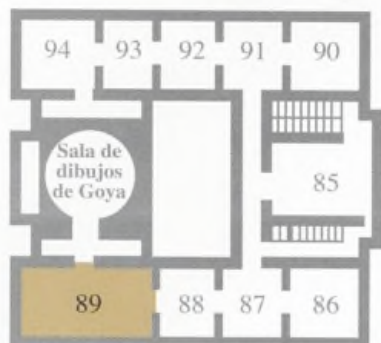
De muy diferente carácter son los retratos que hizo Goya de dos mujeres de su familia política, la madre y una de las hermanas de la mujer de su hijo Javier. *Doña Juana Galarza de Goicoechea* y su hija *Manuela Goicoechea y Galarza* (cat. nºs. 4194 y 7461), formaron parte de las siete miniaturas, al óleo sobre plancha de cobre, que retrataron en 1805, al hijo del artista y a su familia política. La serie fue realizada por Goya en ese año, con motivo de la boda de su hijo Javier con Gumersinda, una de las cuatro hijas del matrimonio formado por Miguel Martín de Goicoechea y Juana Galarza, ricos comerciantes madrileños con un próspero negocio de telas, encajes, y bisutería. Posiblemente sus ideas liberales obligaron también al padre, como a Goya, a marchar al exilio, y muerta ya la mujer, el marido viviría en Burdeos, en los mismos años que Goya, con su hija Manuela.

No se conocen hasta la fecha otras miniaturas de Goya de las características de éstas, aunque es posible que el artista realizara otras similares de amigos y conocidos. La miniatura era una expresión artística de gran popularidad en ese tiempo, y Goya demuestra en ellas una habilidad y dotes magistrales en la captación de los modelos también en ese pequeño tamaño.

La técnica es idéntica en ambas obras, utilizando Goya una capa de pigmento rojizo para la preparación, y sobre ella rápidas y seguras pinceladas de color blanco o rosado que definen las formas y sugieren las transparencias de las gasas y encajes, así como la tersura de las carnaciones. El rojo de los labios es la única nota de color que destaca en la elegante y monograma gama utilizada por el pintor. Contrastan estas miniaturas del artista, que evidencian una técnica semejante a la empleada en sus obras de gran formato, con las miniaturas al uso, muy acabadas y relamidas, sin la fuerza expresiva y pictórica de las de Goya.

Dos retratos más cierran la sala, uno, el del rey *Carlos III, cazador* (cat. nº 737), de hacia 1786, cuando Goya trabajaba en las copias al aguafuerte de los retratos de Velázquez del rey Felipe IV y los infantes como cazadores, en que aparecían las figuras en pie, de medio perfil, sosteniendo la escopeta y con el perro a sus pies. Existen varias réplicas de este retrato, de la que el mejor ejemplar es el de la colección Fernán Núñez. El otro es el retrato de una dama joven, *Doña Tadea Arias de Enríquez* (cat. nº 740), pintado hacia 1789. Doña Tadea Arias, nació en 1770 en Castromocho (Palencia) y casó con Tomás de León en 1789. Los escudos son de la casa de Arias y de la de León, por lo que el lienzo habría de fecharse antes de 1793, año en que la joven, viuda ya de su primer marido, casó en segundas nupcias con Pedro Antonio Enríquez y Bravo. El modelo sigue al pie de la letra ejemplos de retratos ingleses de ese tiempo y ello unido a la técnica pesada y opaca, lejos de la de Goya, que ha puesto de relieve la reciente limpieza del lienzo, hacen pensar que pueda tratarse de un retrato de mano de Agustín Esteve.

8



SALA 89 ℘ LAS MAJAS, JOVELLANOS, LA MARQUESA DE SANTA CRUZ
Y OTROS RETRATOS ℘

Varias obras maestras de Goya se dan cita en esta sala, que por sus dimensiones excepcionales permite, además, contemplar, con las distancias apropiadas, algunas de las pinturas más bellas del artista. *Las majas*, el *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* o el *Retrato de Jovellanos* se cuentan entre las obras de incuestionable calidad del pintor, pero otras, quizá menos conocidas o divulgadas, representan asimismo lo mejor del pincel del artista ya maduro, en plenitud de sus facultades creadoras, como el *Retrato del marqués de Villafranca*. El *Retrato de la duquesa de Abrantes*, de fecha muy avanzada en el siglo XIX, es un ejemplo excelente para entender el paso de los ideales estéticos del siglo XVIII, que subyacen siempre en la obra de Goya, a la ruptura formal y expresiva que supusieron las *Pinturas Negras*.

El más temprano de los retratos expuestos es el del *Marqués de Villafranca* (cat. nº 2449), de hacia 1795. Don José Álvarez de

Toledo y Gonzaga nació en 1756, hijo primogénito de los marqueses de Villafranca, heredó el importante título familiar, con grandeza de España, a la muerte de su padre en 1773. A los diecinueve años entroncó con la casa de Alba, al casar con Cayetana en 1775, cuando ella contaba sólo trece años de edad. Murió sin descendencia en 1796, al año siguiente de ser pintado por Goya. Era uno de los personajes más cultos de su tiempo e interesado especialmente en la música, pues tocaba el violín como un virtuoso de ese instrumento y tenía en su casa una colección de instrumentos musicales, entre los que se encontraba un *fortepiano* de Adam Millet y dos violines Stradivarius.

Goya retrata al marqués acodado a una mesa, que se ha querido ver también como un *fortepiano*, pues el suyo era de caoba con friso de madera rosa, similar al mueble que aparece en el lienzo, aunque la altura del mismo no coincide con la de estos instrumentos, considerablemente más bajos. Sobre el mueble y tras el sombrero descansa un violín, o tal vez una viola, por su mayor tamaño. El marqués mira de frente al espectador y sostiene en sus manos un cuaderno que por la inscripción se identifica como una partitura de Haydn: "Cuatro canc.^{5/} con Aconp.¹⁰ de Fortp.^{o/} del S.^r Haydn", queriendo hacer resaltar en su retrato su amistad con el famoso compositor, a quien había encargado música.

El espacio está construido en este retrato con perfección asombrosa, habiendo dividido el pintor el fondo en dos rectángulos idénticos, uno oscuro, el del suntuoso cortinaje verde sobre el que hace destacar el rostro y el cuerpo del marqués, y otro claro y luminoso, sobre el que se recorta la silueta de sus piernas. Al rigor arquitectónico del espacio ayuda también el mueble, visto desde un ángulo que acentúa la perspectiva. La técnica es de una riqueza asombrosa, puesta de manifiesto también por el excelente estado de conservación del cuadro. Gruesas pinceladas, cargadas de pigmento, construyen las formas y sugieren la materia y sus texturas, definiéndolas con precisión y virtuosismo, baste observar el modo de estar hecha la partitura, que convierten a este retrato en uno de los más bellos e interesantes de Goya.

El rostro fino y sensible del marqués, muy parecido al de su madre (ver sala 88), enmarcado también por el cabello empolvado a la moda, revela su aristocrática estirpe, y las manos, delicadas y nerviosas, su dedicación al violín. Goya, sin embargo, ha presentado a su personaje vestido con un elegante traje de montar, las espuelas aún brillan en sus botas, aunando en la perfecta imagen el refinamiento del intelectual y la virilidad esperada del aristócrata.

Al poco tiempo de la muerte del marqués de Villafranca corrió el rumor, que se convirtió en leyenda, de la relación de Goya con la duquesa de Alba, su viuda. Nada hay de cierto en ello, pero algunos vagos testimonios de la época, así como el viaje de Goya a Sanlúcar de



FRANCISCO DE GOYA
Don José Álvarez de Toledo,
marqués de Villafranca,
 1795 (detalle)
 Cat. nº 2449

Barrameda, donde vivió en el palacio de la duquesa y el aire íntimo que manifiestan los dibujos que hizo de aquellos días han fomentado la leyenda.

Uno de los retratos masculinos de Goya más famosos, por llevar añadida, además, la dimensión moral del personaje representado es el *Retrato de don Gaspar Melchor de Jovellanos* (cat. nº 3236), fechable en 1798, cuando Jovellanos era Ministro de Gracia y Justicia, y tal vez sentado a la mesa de su despacho le representó Goya. Sin embargo, el sillón de madera labrada y dorada y el magnífico bufete del mismo tipo, contrastan con la sobriedad en el vestir de Jovellanos y la ausencia de condecoraciones. Goya ha sabido captar en su retrato la serena e inteligente mirada del intelectual, prototipo del ilustrado, y su proverbial elegancia, al vestirlo con esa casaca de color malva grisáceo forrada de piel de armiño. El ámbito es palaciego, pero el gran cortinaje de terciopelo verde del fondo le confiere un aire de ensoñación y misterio que lo aleja de la realidad cotidiana. El político, apoya el codo significativamente en un grueso volumen, quizá el manuscrito de uno de sus libros; plumas y tintero aparecen al fondo, y ante él, atados con una cinta, hay otros papeles de diverso carácter, tal vez legajos y memoriales.

Sobre estos papeles y sobre la propia cabeza de Jovellanos, extiende su protectora mano Minerva, patrona de intelectuales y artistas, que en este caso se apoya en un escudo que porta las armas del Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía, fundado por Jovellanos y su



FRANCISCO DE GOYA

Don Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798

Cat. nº 3236

obra más querida. El lugar preeminente que esa figura ocupa en la escena, perfecto contrapunto a la del político, podría indicar que el lienzo tuviera más relación con la actividad de Jovellanos hacia el Instituto de su tierra natal que con su cargo público, que él intuía difícil y de breve duración.

Jovellanos, de origen asturiano, nacido en Gijón, fue figura capital de la vida cultural y de la política española del último tercio del siglo XVIII y ejemplo del perfecto ilustrado, interesado en las artes y en las ciencias, fue protector y amigo de Goya. Se ha subrayado en la bibliografía sobre el cuadro la semejanza en la actitud que presenta aquí Jovellanos con la que utilizó Goya, para sí mismo, en el *Sueño de la razón* de la serie de aguafuertes de los *Caprichos*, de esos mismos años. Sentados ambos ante la mesa de trabajo, dormido sobre ella



FRANCISCO DE GOYA

El general don José de Urrutia, 1798

Cat. nº 736

Goya o, como aquí, Jovellanos apoyando la cabeza en su mano, aparecen en la actitud tradicional de representar a la Melancolía. Como "Jovino, el melancólico", describieron significativamente al ilustrado poetas contemporáneos

Jovellanos, cuyas ideas se conocen bien por sus numerosos y variados escritos sobre temas de interés social y político de su tiempo, intentó desde su trabajo de Ministro de Gracia y Justicia llevar adelante importantes reformas en España. Recibió, sin embargo, por ello ataques y su carácter inflexible y moralista, le granjeó en la licenciosa sociedad de su tiempo enemistades que llevaron a su destitución y al posterior encarcelamiento en Barcelona y Palma de Mallorca, hasta su retiro definitivo en Gijón, truncándose con ello su labor en beneficio del desarrollo de su patria.

Las estampas de retratos ingleses del siglo XVIII, especialmente de militares, se habían difundido ampliamente por toda Europa, y un recuerdo de algunos de los ejemplos más notables de la retratística inglesa de ese período se advierte evidentemente en el *Retrato del general don José de Urrutia* (cat. nº 736). La elegante y marcial actitud del general y el amplio fondo de paisaje lo relacionan con retratos concretos de Reynolds o de Reaburn. Don José de Urrutia y de las Casas, nació en el concejo de Zallas (Vizcaya) en 1739 y murió en 1809, alcanzando la categoría de capitán general por sus propios méritos y valor. Luchó en la primera guerra de Crimea, en 1789, y por su actuación en el sitio de Ozaku recibió la cruz de San Jorge, remitida al general por la emperatriz Catalina de Rusia junto con una espada de oro. En 1794 fue nombrado capitán general de Cataluña y confirmado al año siguiente, tras la Paz de Basilea, pero en 1798, cuando se fecha el retrato de Goya, Urrutia había sido alejado de todo cargo público por diferencias con el primer ministro, Manuel Godoy. Don José Urrutia hizo gran parte de su carrera militar en el Regimiento de Infantería de Línea de América, cuerpo costeadado por el Duque de Osuna. Cuando Goya le retrató por encargo del Duque es muy posible que la pintura estuviera destinada para ser colgada en la Sala de Banderas del Regimiento de América, pues era, y es costumbre en el Ejército, tener en dicha sala los cuadros de los comandantes y Oficiales importantes que hubiera tenido la unidad. En cualquier caso fue grande la relación entre el duque de Osuna y el Capitán General, pues incluso este último vivió al final de sus días en una casa del primero. Por otro lado el que el duque encargara a Goya, el mejor y más caro pintor de su momento, su retrato, parece indicar un interés excepcional, tal vez en un intento de reivindicar la figura del general.

Urrutia viste aquí el uniforme "más pequeño", como se llamaba entonces al de campaña, de Capitán General, regulado por Real Orden de 22 de marzo de 1792. Unido esto a que lleva un catalejo en la mano y que el fondo, con un paisaje montañoso y un río que lo atraviesa, recuerda la geografía de Crimea, es muy posible que la composición sea una referencia a la toma de la ciudadela de Ozaku, por la que recibió la Cruz de San Jorge, que ostenta sobre la casaca. El sable que porta es probable que fuera el que le regaló la Emperatriz por el resultado de dicha campaña. Ello da pie a pensar que el general deseara hacer hincapié en su retrato en la hazaña más importante de su carrera militar: la batalla de la guerra de Crimea.

El rostro de Urrutia es uno de los fragmentos de pintura más prodigiosos de Goya. Las arrugas verticales de sus mejillas y la boca fina y tensa subrayan el valor y la decisión. Su mirada es dura y fría, pero en sus ojos hay un destello de compasión, reflejado por Goya con virtuosismo, que explica los honores concedidos al militar a lo largo de su vida y sin duda también el afecto que le tenían los refinados y cultos duques de Osuna.



FRANCISCO DE GOYA

La maja desnuda, antes de 1800

Cat. nº 742

Antes de 1800 se ha de fechar una de las obras más emblemáticas de Goya, la *Maja desnuda* (cat. nº 742), ya que el grabador Pedro González de Sepúlveda que acompañado de Agustín Ceán Bermúdez, erudito y amigo de Goya, visitó el palacio de Godoy en ese año, la describe en un gabinete reservado del mismo, junto a otros lienzos de desnudos femeninos de tema clásico, como la *Venus del espejo* de Velázquez y otra *Venus italiana* del siglo XVI, creída entonces de Tiziano, regaladas por la duquesa de Alba al Primer Ministro, Godoy. No citaban junto a la *Maja desnuda*, la vestida, que no aparecía en lugar alguno del palacio en esa descripción de la visita. Se podría deducir que en origen la desnuda estuvo pensada, según ese importante testimonio escrito contemporáneo, como una composición independiente para, eso sí, establecer un diálogo con los ejemplos culminantes de ese género en el pasado, de Velázquez y de Tiziano, aunque Sepúlveda no supo apreciarla y describía a *La maja desnuda* como obra "sin divujo ni gracia en el colorido".

Los desnudos femeninos en pintura, tanto si se trataba de pintura antigua como moderna, estaban condenados por el celo piadoso de los monarcas y tanto Carlos III como Carlos IV habían querido destruir algunas de estas obras de la colección real. A Godoy, sin embargo, le

gustaron, tanto que para ganar su influencia política la duquesa de Alba le había regalado dos, y gozaba del privilegio de tenerlas en su colección, aunque colgadas en el "Gabinete interior", es decir, no visible a todos.

La leyenda bautizó pronto a la modelo como la duquesa de Alba y la semejanza del cuerpo de la Maja con el de otras figuras femeninas, incluida la propia duquesa, en los dibujos del Álbum de Sanlúcar, ayudó sin duda a fomentar en nuestros días esa romántica visión del lienzo. También apoyó esa hipótesis la apariencia de máscara sonriente que tiene su rostro, que oculta la verdadera identidad de la mujer, y la torpeza en el encaje de la cabeza con el cuerpo, como si hubiera estado pintado en otro momento.

Otros sugieren el nombre de Pepita Tudó, amante de Godoy desde 1798, suponiendo que hubiera sido el favorito de la reina quien encargase la obra, en cuyo caso era forzoso ocultar el rostro verdadero de la mujer retratada, pues al poco tiempo Godoy casaba, obligado por la reina María Luisa, con la condesa de Chinchón.

En cualquier caso, el lienzo es de una excepcional belleza, convertido en símbolo de la mujer, despojada aquí de cualquier referencia a las Venus clásicas. Posee calidades pictóricas insuperables, tanto en el modo de pintar el cuerpo de la joven, que se remonta a la técnica de los maestros venecianos y Velázquez, como en el canapé de terciopelo verde, recubierto de una sábana y almohadones de seda y encajes blancos. Éstos resaltan con su colorido y su tersura el cuerpo luminoso, suave, blanco y sonrosado, realista y a la vez abstracto, de la misteriosa modelo.

Su compañera, la *Maja vestida* (cat. nº 742) no se menciona junto a la desnuda hasta el inventario de la colección de Godoy de 1808, realizado por el pintor francés, Frédéric Quilliet, agente de José Bonaparte. Como *Gitanas* se describen en 1813, en el inventario realizado a la incautación de los bienes de Godoy por Fernando VII. En 1815, en un documento de la Cámara Secreta de la Inquisición se manda "comparecer a este Tribunal a dicho Goya para que las reconozca (*Las Majas*) y declare si son obra suya, con qué motivo las hizo, por encargo de quién y qué fin se propuso", cuya respuesta si la hubo no se ha conservado. La técnica de la *Maja vestida* es muy diferente de la desnuda. No mantiene ya las transparencias sutiles ni las gradaciones tonales de la otra, sino que toda ella es más abreviada y simple, habiéndose cambiado, además, el concepto espacial de su compañera, como si estuviera tomada desde un ángulo diferente, y modificándose el canapé y los paños y encajes, en una repetición que no es en absoluto literal. En su tiempo no fueron apreciadas, pues ambas aparecen en el citado inventario de 1808, entre las pinturas incluidas en el grupo de tercera categoría por su calidad y en un documento, recientemente publicado, del Expediente



FRANCISCO DE GOYA

Doña Joaquina Téllez-Girón y Pimentel, marquesa de Santa Cruz, 1805

Cat. nº 7070

General de Secuestros de 22 de noviembre de 1814 se refieren a ellas entre "cinco pinturas oscenas", sin apreciar su valor pictórico. Tal vez por ello, la *Maja desnuda* no se expusiera nunca en las salas de la Academia de San Fernando, donde permanecieron los lienzos entre 1836 y 1901, cuando pasaron al Prado, y la desnuda en una sala reservada, sin acceso público.

Como "maja vestida" también se podría describir al *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* (cat. nº 7070, ver también en la sala 23 y en la sala 88), en que la bella doña Joaquina Téllez-Girón y Pimentel, aparece asimismo recostada en un canapé y envuelta en un vestido de gasa blanca. Hija de los duques de Osuna, había nacido en 1784 y en 1801 casaba con don José Gabriel de Silva y Walstein, X marqués de Santa Cruz. Cultivada y atractiva, reunía en su casa una tertulia de poetas y escritores, aunque castiza y atrevida no desdeñaba tampoco la compañía de toreros.

Coronada de hojas de vid y racimos de uvas, la marquesa aparece en la misma actitud de la figura de Castalia, la fuente de la Poesía que acompaña a Apolo en el *Parnaso* de Poussin en el

Museo del Prado, que en el siglo XVIII colgaba en la Colección Real. Apoya su brazo izquierdo en una guitarra en forma de lira, nueva referencia al dios clásico, con lo que Goya revela la afición de la joven a la poesía.

Las pinceladas largas, ligeras, para las que el artista ha disuelto los pigmentos en el óleo, casi a modo de acuarelas, están reservadas para los carmines, púrpuras y malvas del diván y del cortinaje del fondo. Llenan la escena con su colorido velazqueño, casi al modo de una de las más singulares composiciones atribuidas al maestro del siglo XVII, *La infanta Margarita de rojo* (ver sala 15), mientras que en la figura la técnica es más elaborada, con mayor variación en la calidad y materia de los empastes.

En este retrato el artista fue más allá del arte de su tiempo, rompiendo voluntariamente la frágil esencia del Neoclasicismo imperante, encarnado en imágenes de absoluta ortodoxia formal, como la *Paolina Borghese* de Canova, estrictamente contemporánea, o la *Madame de Récamier* de David. Lo visto en España e Italia se unió aquí con su mundo creativo individual y la *Venus y la música* de Tiziano, del Museo del Prado, entonces en las colecciones reales, la *Venus del espejo* de Velázquez, que fue de Godoy, y obras de Guercino y de Reni resuenan en esta composición y en su singular técnica y colorido.

Doce años más tarde, por encargo de la duquesa de Osuna, su madre, pintó Goya a otra de las hermanas de la marquesa de Santa Cruz, *La duquesa de Abrantes* (cat. nº 7713). Doña Manuela Isidra Téllez-Girón y Pimentel, nació en 1793 y casó en 1813 con Ángel María de Carvajal, VIII duque de Abrantes. Culta como el resto de su familia, su vocación la llevó más hacia la música y el canto y con la partitura de una canción en la mano la pintó Goya. Treinta años antes, en 1785, el artista había retratado a la madre, la duquesa de Osuna, en un retrato característico del siglo XVIII, ahora, el pintor se acerca a las novedades expresivas que culminarían en su período tardío, pues aparecen ya las tonalidades negras, los restregones de luz y una abstracción formal que acompaña las obras de sus últimos años.

Revela, sin embargo, esta obra la misma aguda y profunda observación de lo psicológico que el resto de los retratos de Goya, pero las notas de suntuosidad y misterio que rodean aquí a la figura femenina, que en el retrato de su hermana, la marquesa de Santa Cruz, eran aún más patentes, la dotan ahora de un distanciamiento que pone de relieve la grandeza de su estirpe y lo elevado de su alcurnia, y son únicas, personales y originales de Goya en el tratamiento de la aristocracia, apartándose de las características de realismo inmediato y de cercanía emocional que caracterizan a los retratos de damas de la burguesía, como el conocido como *Retrato de Josefa Bayeu* (cat. nº 722). Es éste uno de los retratos más enigmáticos de



FRANCISCO DE GOYA

Josefa Bayeu (?), hacia 1814

Cat. nº 722

Goya, al no haber sido identificada la dama, caso excepcional en la obra del artista, de cuyos retratos femeninos se conoce siempre la personalidad de la modelo. Se ha venido manteniendo por ello la identificación tradicional con Josefa Bayeu, esposa de Goya, con la que ingresó en el Museo al figurar inventariada como "retrato de la esposa del pintor". Es también enigmático, sin duda, por la dulce y misteriosa sonrisa de la mujer que, junto a su serena e inquisitiva mirada y a las manos entrelazadas con fuerza, que sujetan la corta empuñadura dorada de un objeto que apoya contra su falda, la convierte en una especial de Gioconda goyesca.

No concuerda la fecha del lienzo con la edad de la supuesta modelo, ya que Josefa Bayeu murió en 1812 a los sesenta y cinco años de edad, y hacia 1798, fecha propuesta para el cuadro por la mayoría de los historiadores, tenía ya cincuenta años. La dama del retrato parece estar en su treintena o ser aún más joven. Tampoco concuerdan los rasgos de su rostro con las



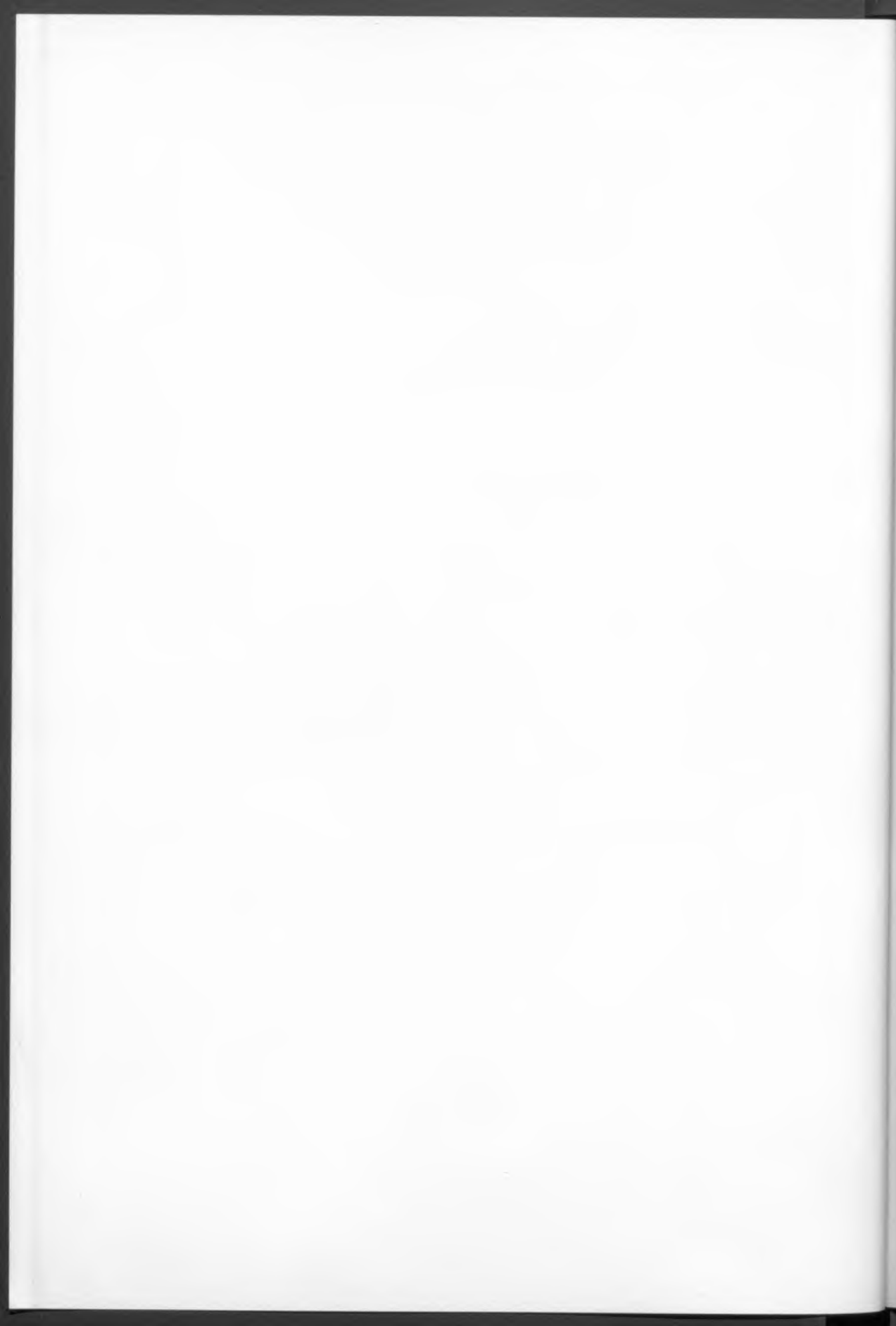
FRANCISCO DE GOYA
Doña María Tomasa de Palafox,
marquesa de Villafranca, 1804
Cat. nº 2448

facciones que se conocen de la esposa del pintor en el único retrato seguro de ella, un pequeño dibujo de Goya de 1805, por lo que habría que descartar definitivamente la identificación con Josefa Bayeu.

La fecha de 1798 es, sin embargo, demasiado temprana para el peinado, que no presenta la complicación de los abultados arreglos de postizos empolvados del decenio de 1790, recogándose aquí el pelo de forma más natural, según la moda que comienza hacia 1805 o poco antes y que perdura aún, con variantes, en 1815 e incluso más tarde. La riqueza de su indumentaria contrasta con la elegancia sobria y confortable de otras mujeres de la burguesía retratadas por Goya en esos años inmediatamente anteriores o posteriores a la guerra de la Independencia.

Contrasta con ella, como contrastaba también la duquesa de Abrantes, la joven *María Tomasa de Palafox, marquesa de Villafranca* (cat. nº 2448), hija de la condesa de Montijo. Casó con Francisco de Borja Álvarez de Toledo y Gonzaga que, a la muerte de su hermano, el XI marqués de Villafranca (en esta sala), heredó el título familiar, uniéndolo al de Medina Sidonia. María Tomasa era ella misma pintora aficionada, que llegó a ser académica de mérito de la Academia de San Fernando y este retrato, que se expuso en la Academia en 1805, la representa en el momento de pintar a su marido que viste el uniforme de oficial de Infantería de Línea, regulado por Real Orden de 26 de agosto de 1802. Está cómodamente sentada en un lujoso sillón dorado y tapizado de brocado de seda roja y apoya los pies en un gran almohadón o cojín que hace juego con aquél. Sostiene el pincel en la mano derecha y el tiento en la izquierda y tras ella, sobre un velador, está colocada la paleta con los colores, otros pinceles y un pocillo de metal, tal vez de plata, acorde con el lujo que la rodea. La marquesa mira frente a ella, sin duda al marido, deteniéndose en su trabajo para captar el parecido, mientras él parece mirarla a ella desde el lienzo inacabado, queriendo ilustrar poéticamente esa doble mirada, que juega con la realidad y la ficción, el gran amor que se tenían ambos, según las referencias contemporáneas.

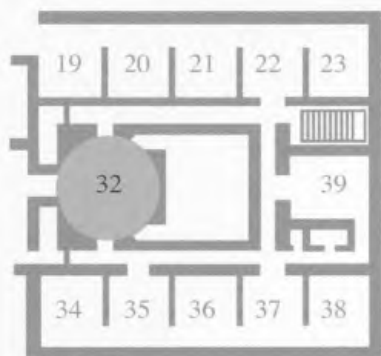




L A F A M I L I A D E C A R L O S I V
Y S U S E S T U D I O S P R E P A R A T O R I O S

Francisco de Goya y Lucientes





SALA 32 ℘ LA FAMILIA DE CARLOS IV Y SUS ESTUDIOS PREPARATORIOS ℘

La sala 32 del Museo del Prado ha sido desde principios del siglo XX la dedicada a una de las obras maestras de Goya y uno de los testimonios más claros y rotundos de la historia de España, *La familia de Carlos IV* (cat. nº 726). Su majestuosa presencia y la riqueza pictórica de este lienzo, de proporciones monumentales, cierran la gran perspectiva de la galería central en la planta noble del edificio del Museo, desde cuya entrada, por la rotonda de Carlos V, se distinguen ya las gasas, oros y brillos de la corte de Carlos IV.

El *Retrato de Felipe V con su familia*, de Michel van Loo (Museo del Prado) y *Las meninas*, de Velázquez, al haberse incluido Goya pintando ante el caballete, a la izquierda de la composición, se consideran precedentes de esta grandiosa escena. Ha llegado a nuestros días como un símbolo de la monarquía borbónica. Las ideas de la revolución francesa y los ideales de libertad política y monarquía constitucional de

muchos de los intelectuales ilustrados, unidos al afán expansionista de Napoleón, determinaron en 1808 el final precipitado del reinado de Carlos IV y María Luisa, obligados a salir de España con sus hijos.

En la primavera de 1800, al poco de ser nombrado Goya primer pintor de cámara, cuando se pintó el cuadro entre Aranjuez y Madrid, la casa de Borbón en España parecía estar en la plenitud de su poder, a pesar de que hacía unos años, Luis XVI, en Francia, había sido decapitado. Los reyes españoles seguían, sin embargo, estableciendo vínculos de dominio y de relaciones dinásticas con sus vecinos, a través de los matrimonios de su numerosa descendencia. Para mayor honor y gloria se le había encargado a Goya este cuadro destinado a la decoración del Palacio Real. En el centro de la composición situó el pintor a la reina María Luisa, según todos los testimonios de la época el verdadero poder en España, y a su lado, protegiéndolos entre amorosa y regia, a la infanta doña María Isabel y al infante don Francisco de Paula.

A la derecha, fuera del eje central de la composición, pero en el primer plano de la misma, pues en él se encarnaba el poder dinástico, el rey Carlos IV, y a la izquierda, en el mismo plano adelantado, vestido de azul, el Príncipe de Asturias, futuro Fernando VII. Tras el heredero aparece el infante don Carlos María Isidro, vestido de rojo, segundo en la línea sucesoria, que parece sujetar a su hermano desde la penumbra en que le envuelve Goya. Al fondo, la infanta doña María Josefa, hermana del rey, y una joven no identificada, de hermosa presencia a la que se ha querido ver como la prometida del príncipe heredero, o doña Carlota Joaquina, la primogénita y ya, ausente de España, reina de Portugal. A la derecha, detrás del rey, su hermano, el infante don Antonio Pascual, y de perfil, una joven. En el extremo derecho, los príncipes de Parma: la infanta doña María Luisa Josefina, hija de los reyes, y su marido, don Luis de Borbón, más tarde rey de Etruria, sosteniendo aquélla en sus brazos al hijo de ambos, el infante don Carlos Luis, testimonio de la fecundidad de las hijas del rey y promesa de continuidad dinástica.

Los personajes van vestidos a la última moda y todos los hombres, excepto Goya, llevan al cuello el Toisón de Oro y sobre sus casacas la banda y placa de la orden de Carlos III. Los príncipes de Asturias y Parma llevan, además, la banda y placa de la orden de San Jenaro. El rey Carlos IV añade al toisón y a las bandas y placas de los órdenes de Carlos III y de San Genaro, las de la orden del Espíritu Santo y otra placa, a modo de venera, formada con las cruces de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa. La reina, la princesa de Asturias y la infanta doña María Isabel llevan, para marcar su alta jerarquía, el vestido de corte regulado exclusivamente para ellas en 1796, del que se conservan los diseños de los bordados en el archivo del Palacio Real de Madrid. Destacan asimismo las joyas: collares, pendientes, adornos y los pasadores en forma de flecha, tal vez creaciones del joyero de la corte, Leonardo Chopinot.

FRANCISCO DE GOYA
La familia de Carlos IV, 1800
Cat. n° 726



El retrato es magistral en su propósito de ensalzar a la familia reinante; es en realidad una exaltación de la monarquía, pero se ha destacado siempre el poder crítico de la pintura de Goya, que parece poner de relieve y con un punto de caricatura, sin que seguramente los protagonistas lo notaran, el carácter altivo y dominante de la reina o la blandura de la personalidad del rey. La técnica de esta obra se ajusta a las necesidades exigidas por el gran formato del lienzo y a la distancia a la que debía de ser visto, sin duda una de las salas más nobles y grandiosas del Palacio Real; la primera mención del lienzo, sin embargo, en los inventarios de la colección real, es ya de 1814, tras la guerra de la Independencia, arrumbado y sin marco en uno de los pasillos. Pinceladas gruesas, abstracción de las formas y brochazos de enérgica precisión se alternan con el gusto por detalles de indumentaria o de joyería, así como por la delicadeza en conseguir las carnaciones y modelado de las figuras. La sutileza pictórica de Goya se pone de manifiesto en el virtuosismo con que define las diferentes materias, las gasas del traje de la reina y las infantas o la seda de las casacas.

Para una obra de este porte e importancia, Goya debió de hacer varios bocetos preparatorios para el conjunto, que le ayudaran a encajar las figuras en el espacio y la acertada disposición de los grupos, así como uno de presentación al rey, obligado en los encargos reales, para conseguir la aprobación del proyecto. Es lástima que no se haya conservado ninguno de ellos, pero esa carencia viene compensada por los estudios del natural para los retratos de cada una de las figuras, de los que el Prado guarda cinco de los diez que figuraron en el inventario real. Son éstos los que Goya pintó en Aranjuez, donde residía en esos meses de junio y julio de 1800 la familia real, para traídos a Madrid, sacar de ellos los retratos finales en el gran lienzo, que pintaría en el estudio.

Todos los estudios presentan unas dimensiones similares y una preparación de tono rojizo anaranjado, sobre la que de forma sumaria y rápida Goya estudió la fisonomía de algunos miembros de la familia del rey, presentando a sus modelos de medio cuerpo, ya en la actitud definitiva y con la iluminación del cuadro final. La comparación entre la libre y directa captación de estos modelos, de asombrosa precisión y naturalidad y los mismos personajes en el lienzo definitivo es una muestra más de la habilidad de Goya, que supo unificar a todos sus personajes para conseguir la unidad expresiva de una composición con tan gran número de figuras, todas ellas de muy variada personalidad.

Don Luis de Borbón (cat. nº 732), príncipe de Parma, casó en 1795 con la infanta María Luisa Josefina, hija de Carlos IV y María Luisa. Fue proclamado rey de Etruria en 1801, muriendo en 1803. El cabello está admirablemente captado en su movimiento y textura, y el rostro, perfectamente definido, pero deja apenas esbozado, el resto de la figura. Lleva el Toisón de Oro y las placas de las Ordenes de Carlos III y San Jenaro.



FRANCISCO DE GOYA

El infante don Francisco de Paula

Antonio, 1800

Cat. nº 730

Don Antonio Pascual de Borbón (cat. nº 733), hijo de Carlos III y María Amalia de Sajonia y hermano por tanto de Carlos IV, nació en Nápoles en 1755. Casó con su sobrina, la infanta María Amalia, enviudando en 1798. Murió en Madrid en 1817. Ostenta la banda y placa de la Orden de Carlos III, la banda de la orden de San Jenaro y una venera de la Orden de Santiago.

Don Francisco de Paula (cat. nº 730), nacido en 1794, fue el menor de los hijos de María Luisa, que el rumor popular hacía hijo de don Manuel Godoy. Goya se ha esmerado en este boceto, más acabado que otros. Destaca el fondo gris, utilizado para conseguir la pureza y ternura de la fisonomía del niño, tímido, pero de mirada curiosa y viva. Lleva el toisón de oro y la banda y placa de la orden de Carlos III.

Doña María Josefa de Borbón (cat. nº 729) hija de Carlos III y María Amalia de Sajonia y hermana de Carlos IV, nació en Gaeta en 1744 y murió soltera en diciembre de 1801. Una pluma de ave del paraíso adorna coquetamente su tocado, ricos pendientes cuelgan de sus orejas y lleva un lunar postizo sobre la sien, que en 1800 era un adorno ya pasado de moda. Luce la banda de la orden de la reina María Luisa.

Don Carlos María Isidro (cat. nº 731), hijo de Carlos IV y María Luisa, nació en 1788. Segundo en la línea sucesoria al trono, a la muerte de Fernando VII, alegó sus derechos a la corona, en contra de su sobrina, Isabel II, dando origen a las guerras carlistas. Murió desterrado en Trieste en 1855. Luce sobre el pecho el toisón de oro y la banda y placa de la orden Carlos III.

La sala se completa con los *Retratos ecuestres de Carlos IV y María Luisa* (cat. nº. 719 y 720), que figuraban ya en el Prado en 1819, llegados desde la colección real junto a *La familia de Carlos IV* y el *Garrochista a caballo*, únicas obras del artista, aún vivo y en Madrid, que exhibía en sus salas el recién abierto Museo. La fuerte personalidad de la reina está aquí admirablemente destacada por Goya. Monta el caballo de nombre "Marcial", regalo de don Manuel Godoy, y la propia María Luisa escribía a Godoy: "El retrato a cavallo, con tres sesiones ha acabado conmigo y dicen que se parece aún más que el de la mantilla". Sobre el pecho luce la banda de la Orden de la Reina María Luisa y viste el uniforme de coronel de las Reales Guardias de Corps, según la Real Orden de 25 de marzo de 1795, con un diseño adaptado para ella, y cuerpo en el que su favorito había comenzado su brillante carrera política. La reina había posado en La Granja, en octubre de 1799, sobre una tarima que simulaba la altura del caballo.

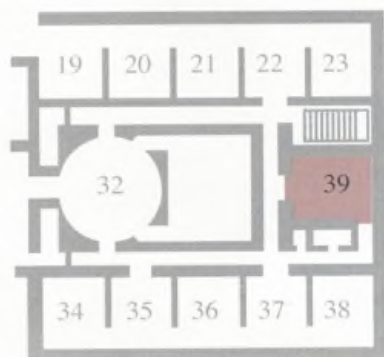
El de Carlos IV, fue pintado un año después para emparejarlo con el de la reina y viste por ello también uniforme de coronel de las Reales Guardias de Corps, regulado por la Real Orden de 25 de marzo de 1795; sobre él lleva el toisón de oro, las bandas de las órdenes de Carlos III, San Jenaro y el Espíritu Santo; las placas de las órdenes citadas y otra, a modo de venera, formada por las cruces de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa. Se ha subrayado la inspiración de Goya en los retratos ecuestres realizados por Velázquez para el salón de Reinos del Buen Retiro, ahora en el Prado, que el pintor conocía bien por haberlos copiado al aguafuerte años atrás.

Son de carácter muy diferente, porque Goya emplea tonos claros y luminosos en el de la reina, sonriente y graciosa, cabalgando por los campos cercanos al monasterio de El Escorial, donde el cuadro fue terminado en octubre de 1799, y cuya cúpula podría ser la que aparece al fondo. El del rey es de tonalidades más oscuras, como de atardecer, con un cielo de nubarrones grises atravesado por la silueta movida por el viento de un gran árbol inclinado a su espalda. Es posible que Goya utilizara los recursos de la luz y del color para reflejar la personalidad de los reyes.

E L 2 Y E L 3 D E M A Y O D E 1 8 0 8 E N M A D R I D

Francisco de Goya y Lucientes





SALA 39 8° EL 2 Y EL 3 DE MAYO DE 1808 EN MADRID 8°

Esta sala del actual Museo del Prado fue destinada en 1819, cuando se inauguró el entonces Real Museo de Pinturas y Esculturas, a habitación de respeto, o de descanso del rey Fernando VII en sus visitas al Prado. Tiene una pequeña estancia aneja, de paredes cubiertas de pinturas al temple, que sirvió para el retrete real. Se exhiben ahora los lienzos de Goya que reflejan dos de los hechos históricos más conmovedores de la guerra de la Independencia contra el ejército de Napoleón: *El 2 de mayo de 1808 en Madrid: La lucha con los mamelucos* (cat. n.º 748) y *El 3 de mayo en Madrid: Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (cat. n.º 749), así como dos retratos del rey Fernando VII, al que su pueblo había apodado El Deseado, por considerar que su regreso a España terminaría con los males de la invasión francesa. Todo ello bajo el enorme lienzo del techo, obra de Vicente López para el Casino de la reina Isabel de Braganza, de 1818.

Goya sintió con fuerza la invasión y la guerra consiguiente y existen testimonios de su vinculación con Zaragoza, que visitó durante el sitio, así como de su desesperación al ver que los ideales que había representado la Francia revolucionaria caían ante la crueldad del ejército invasor. Sus aguafuertes de los *Desastres de la guerra* son buenas pruebas de ello, así como los dos cuadros que él guardó en su casa de *El afilador* y *La aguadora* (Museo de Budapest), sobre la resistencia del pueblo en el sitio de Zaragoza. También hablan de su interés las pequeñas tablas de *La fabricación de pólvora* y *La fabricación de balas*, que presentan a los patriotas de la zona de Zaragoza fabricando balas y pólvora, escondidos en las montañas (Madrid, Patrimonio Nacional, palacio de la Zarzuela).

El 9 de marzo de 1814 Goya elevó una petición a la Regencia del Reino, que estaba en manos del cardenal don Luis de Borbón, a quien el artista conocía desde niño. Solicitó la "cantidad de mil y quinientos reales de vellón mensuales para perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección" contra los ejércitos de Napoleón. La ayuda le fue concedida y realizó dos cuadros monumentales, para los que eligió como tema, efectivamente, dos escenas de "las más notables y heroicas acciones": el momento en que los madrileños detienen a los mamelucos y aquel otro en que los franceses fusilan a los que capturaron con las armas en la mano, combatiéndoles en las calles.

En el año 1808 Napoleón quiso anexionar España a su Imperio. Para conquistarla, la invadió con sus tropas, fingiendo amistad con la Casa Real, a cuyos miembros fue llevando a Francia poco a poco. En abril de ese año, Madrid, que tenía unos ciento ochenta mil habitantes, estaba ocupado por un ejército francés de treinta mil hombres al mando del mariscal Murat.

El día 2 de mayo de 1808, que amaneció soleado, se reunió gente a las puertas del Palacio Real para evitar que los franceses se llevaran de Madrid al menor de los hijos del Rey Carlos IV, don Francisco de Paula. A las diez había allí unas trescientas personas, que al grito de *¡Vasallos a las Armas! ¡Que se llevan al Infante!* se alzaron contra las fuerzas de ocupación francesas. Éstas, atacaron a los españoles, que tuvieron que huir, combatiendo, perseguidos por las calles Mayor y Arenal hasta la puerta del Sol.

Poco antes de las once, el mariscal Murat mandó a sus Ayudantes con órdenes hasta el Retiro, en donde se encontraba acuartelada la Caballería de la Guardia Imperial de Napoleón, para que se concentrara en la Puerta del Sol. Pasadas las once y media, los Mamelucos, los Cazadores, los Dragones y los Caballos Ligeros Polacos, todos ellos de la Guardia Imperial, subieron por la carrera de San Jerónimo hasta la puerta del Sol. Cuando alcanzaron esta plaza, que no era tan espaciosa como en la actualidad, no pudieron continuar de frente, porque las tropas francesas que habían llegado desde Palacio les cerraban la salida; por ello les fue preciso aminorar la marcha,



FRANCISCO DE GOYA

El dos de mayo de 1808 en Madrid, la lucha con los Mamelucos, 1814

Cat. nº 748

maniobrar en la puerta del Sol y salir de ella por la calle de Alcalá. En ese momento, los españoles que se encontraban allí aprovecharon que los caballos de los Mamelucos, por ser árabes, eran de baja alzada y subieron a sus grupas, acuchillando a los jinetes. Esto es lo que muestra Goya en *La carga de los Mamelucos*, una vista de la puerta del Sol desde la calle de Alcalá, en el momento en que los madrileños se suben a los caballos de los mamelucos, combaten con los Dragones, matan y mueren. El lienzo expresa el horror de la tragedia y lo representado busca la realidad, sabiamente captada por Goya a través del movimiento de hombres y animales y el humo de la pólvora. El artista pinta como fondo el lugar exacto del combate y allí sitúa a los mamelucos y a uno de los

Dragones de la Guardia Imperial que cargaron con ellos. En el suelo, entre los muertos franceses y españoles, aparece un soldado español, degollado, vestido de azul y de rojo, con el uniforme de los Granaderos de Marina, que estuvieron en la Puerta del Sol, sobre el que se halla el cadáver de un soldado francés. Goya representó al pueblo, plasmado en los chisperos, y al ejército español, reconocible en el granadero muerto, alzándose a la desesperada contra los invasores, en la acción que supuso el comienzo de la guerra de la Independencia.

No existen pruebas de que Goya presenciara la carga contra los mamelucos, pero sí vivió los combates de la puerta del Sol y resultó herido en ellos, León Ortega y Villa, pintor y discípulo de Goya, de dieciocho años de edad, que vivía en la calle Cantarranas.

Aplastada la revuelta de los españoles sobre las dos de la tarde, empezó a actuar inmediatamente una Comisión Militar encargada de juzgar los delitos cometidos entre españoles y franceses. Sin dar audiencia a los detenidos se les iba condenando a muerte y enviando en pelotones a ser fusilados en distintos lugares de la ciudad: la montaña del Príncipe Pío, el paseo de El Prado, la puerta del Sol, la puerta de Alcalá y el portillo de Recoletos.

Goya decidió inmortalizar *Los fusilamientos de la Montaña del Príncipe Pío*, porque fue el único sitio en el que todos los ejecutados habían sido capturados combatiendo, con las armas en la mano, lo que para el artista formaba parte de "las más notables y heroicas acciones" de su pueblo.

El lugar de la ejecución representado en el cuadro de Goya es, como se indicó, la montaña del Príncipe Pío, aproximadamente la zona que ocupa en la actualidad la plaza de España.

En la pintura aparece un sacerdote, reconocible por su hábito pardo, lo que parece coincidir con el hecho de que el único religioso fusilado lo fuera allí, don Francisco Gallego y Dávila. La ejecución tuvo lugar el día 3 de mayo a las cuatro de la madrugada, aún de noche. Goya, de nuevo, se atuvo a la verdad histórica en su representación y el fondo del cuadro, además, lo constituye la superposición de varios edificios, entre los que se reconocen el cuartel del Prado Nuevo y el Convento de doña María de Aragón, hoy desaparecidos. Los españoles aparecen descamisados, quizá porque no llevaban prendas de abrigo cuando los capturaron, ya que por la mañana había hecho buen día, o quizá porque los despojaron de parte de sus ropas. Los soldados franceses del piquete de ejecución pertenecían al Batallón de Marineros de la Guardia Imperial, acantonado en los cuarteles del Conde Duque y del Prado Nuevo, cerca de la montaña del Príncipe Pío. Su uniforme está aquí esquemáticamente simplificado por Goya, con su sable de *tiros largos* y su chacó sin visera, están envueltos en su capote, porque llovía y hacía frío.

Goya no asistió a las ejecuciones del 3 de mayo, pero sin duda se informó exactamente de lo sucedido, del sitio y de los protagonistas, y hay que tener en cuenta también las pequeñas viñetas populares que narraban los acontecimientos.

FRANCISCO DE GOYA

El 3 de mayo de 1808 en Madrid. Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío, 1814

Cat. nº 749



Junto a las obras de la guerra, se exhibe en esta sala el retrato de uno de los héroes oficiales de la resistencia contra los franceses, se trata del *Retrato del general don José Palafox, a caballo* (cat. nº 725). El retrato ecuestre, género artístico que se remonta a la Antigüedad, tiene un momento de esplendor a principios del siglo XIX, con obras de artistas importantes, como David o Géricault en Francia, que retratan a los héroes del momento en el campo de batalla. La espectacularidad y brillantez de esas composiciones dotan a estas obras de un atractivo especial. El retrato de Palafox, obra de la que Goya se sentía especialmente satisfecho, considerándolo el mejor retrato que había pintado, presenta al caballo en rápido avance, y al general con el uniforme *más pequeño*, o de campaña, de Capitán General, empuñando el sable y ordenando el ataque.

Don José Rebolledo de Palafox y Melci, nacido en Zaragoza en 1775, popular héroe de la guerra de la Independencia, fue capitán general de Zaragoza en 1808. Supo moverse con habilidad de político y con valentía de militar, poniendo a su favor tanto a las Cortes como al pueblo. Convirtió a su ciudad natal, aún a costa de la pérdida de innumerables vidas humanas, en el símbolo de la resistencia patriótica contra el invasor. En 1808, entre el primer sitio de la ciudad, que resistió heroicamente los asaltos del ejército francés, y el segundo, el general se negó a capitular, teniendo que hacerlo la Junta en su lugar, a pesar del estado terrible a que había conducido a su pueblo con una defensa de la ciudad por encima de los límites humanos y racionales. Palafox, entonces, con una hábil mentalidad propagandística, mandó llamar a Goya para que pintara los destrozos ocasionados en la ciudad y escenas heroicas del sitio.

Tal vez entonces le encargara también a Goya su retrato ecuestre, presentándose en el acto espectacular de dirigir una carga de la caballería contra el enemigo. La tardía inscripción, que lo dice pintado en 1814, y una carta de Goya del mismo momento al propio Palafox, en que comenta que el lienzo está ya preparado para su envío, hace pensar que fuera pintado, o concluido, en ese año y que respondiera a un encargo del general.

La técnica empleada por Goya en esta obra de proporciones monumentales es tan cuidada y rica como en sus retratos de menor formato, y la materia está definida en toda su variedad, desde el rostro y las patillas *a lo militar* del general, hasta el uniforme y las acharoladas botas o el fino pelaje del caballo. Como en otros retratos ecuestres, los de los reyes o los bocetos para el de Godoy, el paisaje es desnudo y amplio, acentuándose con ello y con lo oscuro de su colorido la fuerza luminosa del primer término, dedicado al héroe. Goya pidió cien doblones por su cuadro, que no recibió, y el lienzo quedó en su poder hasta después de su muerte, cuando volvió a ser ofrecido al general por el hijo del artista en 1831.



FRANCISCO DE GOYA

El general don José de Palafox a caballo,
1814

Cat. nº 725

Junto al retrato de Palafox se exhibe el más modesto, seguramente repetición de otro, del *General don Antonio Ricardos Carrillo de Albornoz* (cat. nº 2784), ilustre militar, nacido en Barbastro (Huesca) el 12 de septiembre de 1727 y muerto en Madrid el 13 de marzo de 1794. Fue hombre culto, amante de la poesía y la música, cuya vida no fue fácil, ya que su enemistad con el todopoderoso ministro Floridablanca y las consiguientes investigaciones de la Inquisición le obligaron a alejarse de la corte en 1788, retirándose a Guipuzcoa. El primer ministro, Manuel Godoy, le hizo volver en 1792, concediéndosele entonces la orden de Carlos III. Había empezado su carrera militar a los 14 años, con el empleo de Capitán de Caballería del Regimiento de Malta, del que su padre era Coronel; en 1747 era ya Coronel propietario de este Regimiento; en 1762, Brigadier; en 1763, Mariscal de Campo; en 1768, Caballero de Santiago; en 1770, Teniente General; y en 1773, Inspector de Caballería; y por Real Orden de 30 de marzo de 1794, Capitán General y Conde de Truillas, título que lleva el nombre de la batalla por la que se inició la Guerra del Rosellón el 22 de septiembre de 1793.

Participó en las Guerras de Italia (1743-47), de Portugal (1762), en la Defensa de Orán (1763), en la Expedición a Argel (1773) y en la Campaña del Rosellón (1793-94), que dirigió. En 1775 fundó el Real Picadero y Colegio Militar de Caballería de Ocaña. El

retrato presenta a Ricardos con el uniforme *más pequeño*, o de campaña, de Capitán General, regulado por Real Orden de 22 de marzo de 1792, con la banda y placa de la Orden de Carlos III y una venera de la Orden de Santiago. Si esta obra se pintó en vida del General, debió hacerse durante su estancia en Madrid, ya con el empleo de Capitán General, es decir, entre febrero y el 13 de marzo de 1794, fecha en la que falleció.

Se conservan otras dos réplicas de este mismo retrato, cuyo único interés es puramente documental e iconográfico. La factura de aquéllas es quizá algo inferior al del Prado, una en la colección Selgas (Cudillero) y otra en la Walkers Art Gallery de Baltimore, que indican que se trató de un retrato de carácter oficial del militar, conmemorativo de la victoria en el Rosellón y destinado, por tanto, a reproducir su imagen en instituciones de carácter militar. El inexpresivo rostro del general, así como lo convencional de su actitud, podrían indicar que se tratara tal vez de un retrato hecho en su ausencia o incluso después de muerto, basándose para ello en otros retratos anteriores. Existe un retrato de cuerpo entero del general, atribuido también a Goya, en colección privada.

El rey Fernando VII, con manto real (cat. nº 735), presenta al monarca revestido de los símbolos de su realeza, con el manto de púrpura forrado de armiño y sosteniendo con su mano derecha el cetro con las armas de Castilla y de León, cruza su pecho la banda de Carlos III y ostenta el Toisón. Nacido en 1784 en El Escorial, Fernando VII era el primogénito de Carlos IV y María Luisa, accediendo finalmente al trono tras la finalización la guerra de la Independencia. Goya le había retratado ya a los dieciseis años en *La familia de Carlos IV* (ver sala 32) y ahora, en 1815, se ve obligado a retratarle como monarca absoluto, abolida por él la Constitución.

La técnica del Goya maduro, alcanza en esta obra uno de sus puntos de mayor virtuosismo, camino ya del abstracto sentido de la materia de su período final. Los restregones negros del pincel sobre el manto rojo son idénticos a los que aparecerán poco después en el echarpe amarillo de la duquesa de Abrantes y constituyen el eslabón intermedio entre ese período de la posguerra y las obras de los últimos años madrileños, antes de partir al exilio, como *La última comunión de San José de Calasanz*, e incluso, las *Pinturas Negras*. Con prodigioso pincel cargado de pasta amarilla, con toques rápidos, negros y rojos, realiza el borde de oro del manto, consiguiendo con ese modo de pintar nuevo, moderno, casi abstracto, reflejar tanto el brillo como el peso del oro, que hace caer con pliegues monumentales, de gran belleza, el pesado manto, símbolo del poder del monarca absoluto.

Fernando VII, ante un campamento (cat. nº 724). La imagen creada por Goya en el retrato del rey con manto real (cat. nº 735), debió de servir para realizar una serie de encargos



FRANCISCO DE GOYA
Fernando VII con manto real, 1814-1815
Cat. nº 735

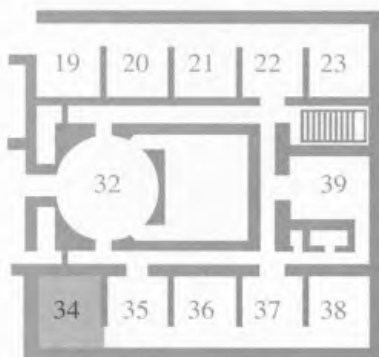
oficiales en esos años, con mayor o menor intervención del pintor, como éste que, procedente de la Escuela de Minas, presenta a Fernando VII, con *uniforme pequeño*, o de campaña, de Capitán General, ante un fondo de paisaje con caballos y tiendas de campaña. El rostro está visiblemente calcado del retrato del monarca con manto real, así como el cuerpo que, salvo el cambio de atuendo, presenta idéntica actitud, con la única variante del brazo derecho, aquí apoyado en la cadera, lo que hace suponer la intervención de ayudantes en la ejecución de esta obra.

8

ALEGORÍAS DE LA INDUSTRIA,
EL COMERCIO Y LA AGRICULTURA

Francisco de Goya y Lucientes





SALA 34 ℳ ALEGORÍAS DE LA INDUSTRIA, EL COMERCIO Y LA AGRICULTURA ℳ

A fines de 1806 se concluyeron los trabajos de renovación de la residencia oficial del Primer Ministro, don Manuel Godoy, en Madrid, que consistieron en la construcción de un gran vestíbulo y una escalera monumental, terminados en 1804. Poco después quedaron instalados también en esa ostentosa entrada los magníficos tondos, cuadros de tamaño circular, al temple, con asuntos de carácter alegórico, encargados a Goya por Godoy.

Las alegorías elegidas se presentaban como los pilares ideológicos de la riqueza y el progreso de la España ilustrada: La Ciencia (perdido en la actualidad), La Agricultura, la Industria y el Comercio. Sin embargo, si bien la revolución industrial acababa de empezar en Inglaterra, en España la industria era escasa y poco evolucionada; la ciencia, atrasada y perseguida; el comercio se centraba en realidad en varias ciudades costeras y la agricultura

estaba anclada en modos y sistemas poco eficaces, sin que hubiera podido llevarse a cabo la reforma agraria en la que tanto había insistido Jovellanos. Sin embargo, todo aquél que entrara en la residencia del Primer Ministro podía comprender los aires renovadores que había pretendido Godoy para el gobierno de España. En este sentido, hay que señalar que los ideales promovidos por las numerosas Sociedades de Amigos del País, desde la primera, creada en 1764, se cifraban precisamente en el avance de las ciencias, la promoción de la agricultura y el fomento del comercio y de la industria. Fueron creadas con la idea de impulsar las "ciencias útiles" y su lema fue justamente el fomento de la Agricultura, la Industria, el Comercio y las Ciencias. Sin duda, Godoy quería presentarse en su grandioso palacio oficial como el político ilustrado por excelencia.

Goya pintó para ese espacio unas pinturas en formato circular, de estructura y belleza clasicista, en las que empleó el temple o pintura al huevo que produce una textura especial y un aspecto mate característicos de la superficie. Esta técnica se puede emplear para pinturas de gran formato, que han de cubrir un espacio vasto en un muro, en lugar del fresco, pues permite una textura similar a la de la pintura al fresco y son por otro lado manejables y de menor coste. Goya utilizó esta técnica con una admirable economía de pinceladas, que son aquí fuertes, rápidas y buscando los efectos esenciales en la construcción de las figuras y en las grandes masas de color, pero en los detalles de los rostros, o de las manos, permite la delicadeza y precisión exigidas.

La visión de abajo arriba, en forzada perspectiva, que imponía la situación de las pinturas en los laterales de la parte alta de la escalera, determinó asimismo la perspectiva interna de estas composiciones, pintadas para ser vistas desde abajo, por lo que las figuras adquieren su armonioso dibujo y correcta perspectiva, cuando son vistas desde abajo. Sin embargo, la técnica de estos tres cuadros es tan excepcional y rápida en la obra de Goya que su contemplación cercana es asimismo importante para entender y admirar la maestría del pintor.

La Agricultura (cat. nº 2548) está representada, según una iconografía tradicional, por la figura de Ceres, diosa clásica de la Agricultura, que también se utilizó en el arte como alegoría del Verano. Va coronada de espigas, recogiendo frutas en su falda y acompañada de un joven campesino que lleva una cesta de frutas, manzanas y uvas; a sus pies descansan dos azadones y otro instrumento, tal vez una guadaña. En la parte alta, los signos del Zodíaco marcan justamente el período del verano y del otoño: Leo, Libra y Escorpio, época de la recolección de determinados frutos, como las manzanas y las uvas.

En *El Comercio* (cat. nº 2546), Goya parece presentar a unos mercaderes orientales repasando sus cuentas, según asegura la crítica especializada en la materia, basándose en el ave



FRANCISCO DE GOYA
Alegoría de la Industria, 1804-6
Cat. n° 2548

que aparece en primer término, que ha sido identificada como una cigüeña, símbolo tradicional de la confianza y la lealtad en las relaciones comerciales. Las dos figuras del primer plano están sentadas a una mesa, en el interior de su tienda, con los sacos de dinero bajo su

mesa y fardos a la izquierda. El interior elegido es de una gran belleza, sugestivo por la luz dorada que entra a raudales por la puerta, que se contrapone con la penumbra de la parte derecha, donde dos mujeres leen un libro.

Para *La Industria* (cat. nº 2547), imaginó Goya una alegoría basada en los telares de una fábrica de tapices, que recuerda el célebre cuadro de *Las Hilanderas* de Velázquez, con las dos mujeres trabajando en la rueca. Goya debió de visitar, como pintor de cartones para tapices y aunque no haya constancia de ello, los talleres de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, y conocería bien el sistema de trabajo. Sin embargo, la composición que aquí realiza el pintor no es en modo alguno una copia directa de la realidad, sino que interpreta las figuras y los grupos con un significado concreto, elegido por él. Las mujeres jóvenes llevan el trabajo adelante, con fuerza y energía, aunque de ellas, la del primer término tenga una mirada profundamente melancólica, mientras que al fondo aparecen esas figuras de viejas brujas, tan características de su pintura, que se pueden relacionar aquí con las mitológicas Parcas, tejedoras también, pero del hilo de la vida.

87

B O D E G O N E S , R E T R A T O S T A R D Í O S
Y E L E X I L I O E N B U R D E O S

Francisco de Goya y Lucientes





D. Juan de Muguro, por
su amigo Goya, á los
81 años, en Burdeos,
Mayo de 1827.



SALA 35 ☞ BODEGONES, RETRATOS TARDÍOS Y EL EXILIO EN BURDEOS ☞

En las salas 36, 37 y 38 se exhiben las *Pinturas Negras*, que decoraron la Quinta del Sordo, la última vivienda de Goya en Madrid, antes de su marcha a Burdeos en 1823. El artista había tenido otras casas con anterioridad, en las que a través de la información de su correspondencia o del inventario de sus bienes, redactado a la muerte de su esposa en 1812, se deduce que tuvo también cuadros pintados por él. Esta utilización de sus propias obras, pensadas ex profeso para la decoración de las habitaciones de sus casas, es poco frecuente entre los artistas del pasado. Sin duda quería vivir rodeado de temas de su interés, de su gusto y estilo y no existe documentación de que tuviera cuadros de otros artistas.

De la decoración de una de sus casas, conserva el Prado dos bodegones, un *Pavo muerto* (cat. nº 751), firmado en el centro, en vertical, como con el dedo: "Goya", y unas *Aves muertas*,

(cat. nº 752), que formaron parte de una serie de doce bodegones, citados en el inventario de 1812. Los cuadros de naturaleza muerta o bodegones, como se titula en español al género de pintura que representa animales muertos, frutas y otros alimentos y a veces objetos de cocina, fueron desde su aparición, a fines del siglo XVI, obras de carácter decorativo. Adornaban tradicionalmente la sala reservada para comedor, aunque en algunos casos, sobre todo en el siglo XVII, tuvieron un valor alegórico añadido, a veces de carácter religioso.

Con una intención decorativa los pintaría Goya para su propia casa, aunque aquí la veracidad en la representación de los animales muertos y el empleo de un colorido más bien oscuro ha hecho que se fecharan tradicionalmente en los años de la guerra de la Independencia. Sin embargo, en todos estos lienzos, y especialmente en los dos del Museo del Prado, las cestas toscas, de mimbre, con la etiqueta cosida en la parte superior, para el nombre del destinatario, sugieren la abundancia de los envíos que el artista recibía de su amigo Zapater y que menciona en su correspondencia. Podrían fecharse, por tanto, con anterioridad y no en un período como el de la guerra en Madrid (1808-1812) de escasez y hambre. También el colorido, rico y cálido, y una cierta insistencia en una técnica minuciosa, que describe con perfección la variedad de la materia, hacen pensar que puedan ser obras de hacia 1800 o muy poco después.

La comparación de los bodegones de Goya con los de otros artistas del siglo XVIII, como Meléndez, pintor de una elevada calidad, revela su interpretación personal de este género, tanto en la selección de los temas como en el modo de plantearlos, convirtiéndolos en obras de una fuerza expresiva tan potente como sus composiciones más elaboradas y de gran formato. El hecho de la muerte de los animales, por otra parte, está tratado por él con la misma sensibilidad con la que trata la muerte violenta de los seres humanos, como los patriotas muertos en el primer plano de *Los fusilamientos del dos de mayo* (ver sala 39).

Define Goya, además, en cada uno de los animales, aquí el pavo y las gallinas, su carácter individualizado, de esos animales concretos y no de otros de la misma especie, lo que hace su muerte más dolorosa, como si el artista hubiera meditado en estas obras sobre el hecho de la inmolación de seres inocentes y bellos, víctimas de la voracidad del ser humano. El tema de la víctima, como tal, víctimas de todo tipo, es de hecho uno de los motivos recurrentes en las obras de Goya.

El rostro del artista en estos años del siglo XIX, que van desde la guerra de la Independencia a su salida de España se conoce gracias al *Autorretrato* (cat. nº 723) del Museo del Prado, de 1815. Procedente, según consta en la documentación de su adquisición por el Prado en el siglo XIX, de los familiares del pintor. Es un retrato de carácter íntimo, para sus seres queridos, es decir, también para su casa que figuraba en el inventario de su casa, la



FRANCISCO DE GOYA

Aves muertas, 1800-1882

Cat. nº 752

Quinta del Sordo, en 1828. El artista no busca aparentar o representar un papel, el del genio, como en otros retratos anteriores, sino que se presenta vulnerable y frágil, cercano al espectador, al que mira directamente, como si fuera a empezar a hablar con un interlocutor querido. Hace gala eso sí de su condición de aragonés, que aparece en la firma, descubierta hace poco tiempo en la limpieza del cuadro, en la que con la contera del pincel ha inciso sobre la pintura fresca del fondo, a la izquierda: "Fr . Goya Pintor / Aragonés / Por el mismo / 1815 ". Sobre el fondo oscuro, hecho con pinceladas entrecruzadas con rapidez y brío, destaca la levita castaño rojiza, sobre la que contrasta la camisa de cuello abierto y blanquísimo, pintadas ambas, levita y camisa, con toques más elaborados que los del fondo. Ese blanco de la camisa acentúa a su vez, a la manera de la pintura veneciana, la piel suave y sonrosada, algo flácida ya, del cuello y rostro del Goya envejecido. La elaborada materia, de riqueza

excepcional, hace resaltar la especial luminosidad del rostro, que necesita de muy poca luz externa para destacar en el "aire ambiente", casi velazqueño, en el que está inmerso.

Muy diferente es el *Retrato del actor Isidoro Máiquez* (cat. nº 734), de 1807, el rostro y la camisa están pintados con gruesos empastes, cargados de materia, aplicados con toques precisos y sin esfuerzo aparente, con la maestría del Goya maduro, capaz de definir de una sola vez la carne y el espíritu de sus modelos. Una línea dorada, el borde del sillón, encaja en el espacio al cuerpo del actor, recostado con comodidad contra el respaldo del sofá. Su levita, de tonos grises, más bien sugerida que pintada con escasos y ajustados trazos, es un elemento esencial para la definición del carácter del actor, pues la sobria gama de colorido reviste a Máiquez de una modestia y elegancia que se intuye como rasgo profundo de su personalidad.

El pintor revela, como en sus mejores retratos, el carácter del amigo, cuya magnífica presencia denota la seguridad propia del actor, acostumbrado a presentarse en público con serenidad y dominio. La profunda expresión del rostro de Máiquez, a la que Goya añade una cierta nota de melancolía, presagio de su locura final, evidencia la sensibilidad e inteligencia del personaje, profundamente humano. Era hijo de actores y fue protegido de los duques de Osuna, recibiendo de ellos las ayudas necesarias para formarse en París, donde estudió con Talma, cuyas novedades en el arte de la interpretación moderna importó Máiquez, pues su éxito fue inmediato en la corte tras su interpretación de *Otelo* en 1802.

Retrato indudablemente menor es el de *El político don Manuel Silvela* (cat. nº 2450), obra convencional y poco afortunada, de técnica emborronada e imprecisa, en que el personaje, de mirada vacua e inexpresiva, que no se dirige al espectador, no viene caracterizado en absoluto en su personalidad y carácter, esencial en los retratos de Goya. El hecho de que el retratado no lleve indicación alguna de ostentar en ese momento un cargo público, fue Alcalde Casa y Corte con José Bonaparte, ha hecho pensar que se tratara de una obra realizada por Goya en Burdeos. Silvela estuvo exilado en esa ciudad y tuvo contacto con Moratín. La juventud del retratado hace pensar también que este retrato sea de fecha anterior, tal vez de cuando el joven y prometedor abogado, nacido en Valladolid en 1781, había llegado a Madrid a principios del siglo XIX, iniciando su carrera política, pues aparenta en el retrato una edad de unos veinticinco o treinta años.

Desde su entrada en el Museo del Prado en 1930, *El coloso* (cat. nº 2785) ha despertado interés por lo curioso del asunto representado y su evidente carga narrativa y literaria, muy del gusto del siglo XIX. Se le ha querido identificar con el cuadro registrado bajo la vaga descripción de: "Un gigante con el numero 18", que figuraba con ese número en el inventario de los bienes de Goya de 1812, con ocasión de la muerte de su esposa. La radiografía de esta



FRANCISCO DE GOYA

Autorretrato, 1815

Cat. nº 723

obra puso de manifiesto una composición totalmente diferente bajo la actual, en la que en un paisaje vacío, como inconcluso, aparecía una figura gigantesca de frente, basada en la escultura clásica del *Hércules Farnesio*, que Goya admiraba, pues la copió varias veces en su *Cuaderno italiano*. El tema del gigante, frecuente en el arte, se da también en otras obras del artista, siendo la más cercana a esta composición, la de una bellísima y estremecedora estampa al aguatinta, en la que un gigante de espaldas está sentado en el suelo en un paisaje desolado de atardecer o amanecer. En *El coloso*, hombres, mujeres y animales huyen en varias direcciones en atropellada carrera, mientras que varias permanecen inmóviles, entre ellas un asno. Agrupadas en filas paralelas de luz y color y de sombra, para conseguir la perspectiva, hay en ellas curiosas desproporciones e imprecisiones. Al fondo, un gigante desnudo, con los puños cerrados y levantados, de espaldas y envuelto en nubes, se aleja cruzando unos montes. Se ha querido ver en esta composición una referencia a la guerra de la Independencia, basándose en una serie de poemas de Arriaza, de carácter patriótico, publicados en 1808 con el título de *La profecía de los*



FRANCISCO DE GOYA

El coloso (radiografía)

Cat. nº 2785

Pirineos, y que tienen coincidencias curiosas con esta composición. Sorprende en esta obra el estilo y la técnica, evidentemente posterior a las *Pinturas Negras*, haciendo difícil admitir que se pueda tratar efectivamente del cuadro descrito en el citado Inventario de 1812.

La *Lechera de Burdeos*, (cat. nº 2899) es obra elogiada por la crítica española de principios de siglo, queriendo hacerla precedente del Impresionismo. Una joven, vista de abajo arriba, de medio cuerpo, lleva un cántaro sobre el que figura el nombre de Goya. Presenta un colorido claro, de tonos azules, iluminados con gruesas y separadas pinceladas blancas, como en el pañuelo que recoge el cabello de la joven o en la pañoleta de imprecisa materia que cubre sus hombros, tonalidades que se han explicado como un rebrote de optimismo en la vida del viejo pintor exiliado en Burdeos. Antes ya de la guerra de la Independencia, Goya había comenzado, sin embargo, una evolución imparable hacia una gama monocroma en su pintura, hasta llegar al negro puro de sus últimos retratos y de las litografías de *Los toros de Burdeos*. Este cuadro fue ofrecido por Leocadia Zorrilla, que acompañó a Goya en sus últimos años, al poco de la muerte de éste, a Juan Bautista de Muguero. En carta a Muguero, fechada en diciembre de 1829, Leocadia valoraba el cuadro para su venta, amparándose en palabras del propio pintor, quien según ella le había dejado dicho que no "la tenía que dar por menos de una onza".



FRANCISCO DE GOYA

Don Juan Bautista de Muguiro, 1827

Cat. nº 2898

La última obra fechada de Goya que guarda el Museo del Prado es el excepcional *Retrato de Juan Bautista Muguiro* (cat. nº 2898), firmado y fechado en la mesa: "D.ⁿ Juan de Muguiro, por /su amigo Goya, á los /81 años, en Burdeos, /Mayo de 1827". Se trata sin duda de una de las obras maestras de la entera producción retratística del pintor. Muerto en abril de 1828, es éste posiblemente el último cuadro conocido de Goya, a quien según referencias contemporáneas no le era fácil ya pintar obras de un cierto tamaño, por su falta de visión y el temblor de su mano, centrado en esos años además en sus dibujos, litografías y miniaturas sobre marfil.

En este retrato parecen advertirse algunos de esos inconvenientes de la edad extrema. La segura pincelada de su juventud, que le había durado hasta los primeros años de su vejez, se quiebra ahora o se hace temblorosa e impalpable. Restregones de pigmento, en el que parece mezclar arena de grano grueso consiguen dar con maestría la materia del traje, de la silla o la mesa, así como del tintero y los papeles. El rostro y las manos están hechos con la laboriosidad de una miniatura, con multitud de pinceladas cortas, en las que el artista mezcla diversos colores, desde el rojo puro al blanco y a los azules, en una técnica elaborada y al mismo tiempo libre, de gran riqueza y jugosidad, que aquí avanza indudablemente hacia la modernidad pictórica.

Muguiro, de ideas políticas liberales, era un banquero madrileño, forzado al exilio por su apoyo al rey José Bonaparte. Goya supo captar con agudeza de viejo psicólogo la personalidad de su joven amigo, su aire tranquilo de burgués acomodado y su indudable firmeza de ánimo, que se refleja en el ademán fuerte de su mano, que apoya sobre la pierna y en el gesto decidido de su boca; pero siguiendo esos hilos sutiles de la composición del Goya viejo y sabio, se advierte el idealismo de Muguiro en la blancura de su frente alta y despejada y en el enmarañado cabello.

P I N T U R A S M U R A L E S D E L A Q U I N T A D E L
S O R D O (P I N T U R A S N E G R A S)

Francisco de Goya y Lucientes





SALAS 36-38 8° PINTURAS NEGRAS 8°

El 27 de febrero de 1819 Goya adquirió una casa de campo con algunas tierras alrededor. Esta casa, hoy demolida, fue conocida como la "Quinta del Sordo" y estuvo situada en las cercanías del puente de Segovia, a orillas del río Manzanares, una zona de Madrid de gran belleza en aquel tiempo, que Goya había representado en los fondos de los cartones de tapices y de la que tomó, posiblemente del natural, pequeños apuntes que quedaron en su *Cuaderno italiano*. Aquí vivió Goya desde finales de 1819, después de recuperarse de una grave enfermedad, hasta su partida para Francia. Siempre había deseado el pintor la vida en la naturaleza y mucho antes, aún en el siglo XVIII, ese deseo aparece en su correspondencia con su amigo de infancia Martín Zapater, cuando en 1777 le decía "... pero gracias a Dios tengo y con esperanza de tener como te insinué campicos". Aquí también, en su Quinta, cultivó un pequeño huerto y

practicaría la caza en las tierras colindantes, próximas a la Casa de Campo. En esa casa, además, recibiría Goya a sus amigos y a su familia, a su hijo Javier y a su nieto Mariano, y en cualquier caso, vivía acompañado de Leocadia Zorrilla, su compañera de los últimos años, y de los hijos de ésta, Pedro Guillermo, de ocho años, y Rosarito Weiss, de cinco. En la vida política este período contrasta con el anterior, de grave represión y terror absolutista. El 1 de enero de 1820 se había producido el alzamiento del coronel Rafael Riego, que obligó al rey a jurar la Constitución, siguiéndole tres años conocidos como el Trienio Liberal. En éstos se aseguraron las libertades de los ciudadanos, que concluyeron violentamente con la entrada en España, en abril de 1823, de los Cien Mil Hijos de San Luis, enviados por Luis XVIII de Francia a petición de Fernando VII. El 2 de mayo, al día siguiente de la amnistía decretada por el rey para los liberales, Goya pedía permiso al rey para marchar a Burdeos a tomar las aguas minerales en Plombières, saliendo poco después de España. El 17 de septiembre Goya donaba la propiedad de la casa y de la finca a su nieto Mariano, con todo lo que en ella había, incluido el conjunto pictórico privado de mayor envergadura de toda su obra: las catorce pinturas realizadas sobre los muros de dos de las habitaciones, conocidas como las *Pinturas Negras*. Leocadia le seguía con sus hijos en septiembre de ese mismo año.

En los años en que vivió en la Quinta, alejado de la corte y libre de las restricciones que hubiera supuesto un trabajo de encargo, Goya se expresó de forma independiente y libre. Trabajaba entonces en los aguafuertes conocidos como los *Disparates* y pintó al óleo directamente sobre los muros de las dos salas rectangulares en las plantas baja y alta de su casa, las *Pinturas Negras*. Mezcló colores, según Valentín Carderera, amigo de la familia de Goya y coleccionista de su obra, con "negro de imprenta", aumentando así el carácter sombrío y aparentemente moderno de las escenas.

Las *Pinturas Negras* formaron parte de las paredes de la casa hasta que la finca fue comprada por el banquero Émile d'Erlanger en 1873, quien ordenó al restaurador del Museo del Prado, Salvador Martínez Cubells, trasladar las pinturas del muro a lienzos, quizá con la intención de enviarlas a la Exposición Internacional de París de 1878. Efectivamente estuvieron en París, colgadas en un pasillo del Pabellón del Trocadero, e ignoradas del gran público, aunque recibiendo críticas, como la muy severa de Philipp Gilbert Hamerton, que vio en las *Pinturas Negras* los "abortos más viles que jamás pensara el cerebro de un pecador". El barón d'Erlanger las donó finalmente al Estado español en 1881, que las asignó al Museo del Prado, donde fueron expuestas a partir de 1889. El público pudo ver desde entonces una obra que parte de la vanguardia del siglo XX ha considerado (por ejemplo el surrealismo o el expresionismo) como el origen del arte moderno.

Desde ese momento no han cesado los intentos de descifrar el significado verdadero de esta secuencia de escenas. Historiadores del arte, pero también escritores, artistas, poetas e incluso psiquiatras, han discutido si las *Pinturas Negras* fueron manifestaciones pictóricas del subconsciente de Goya o si se trataba de una serie de composiciones sobre el tema de la melancolía. Inventadas por un pintor sordo, viejo y aislado del mundo, se ha pensado que en su enfermedad de 1819 habría sentido la cercanía de su muerte. Otra explicación es si fueron por el contrario resultado de una reacción artística de Goya ante los acontecimientos políticos y sociales de esos días.

A pesar de la abundante literatura acerca de estas pinturas, no se ha podido aclarar del todo su sentido ni explicar la razón por la que Goya se lanzó hacia nuevos derroteros estéticos y formales. Aparte del carácter misterioso o enigmático de las escenas, existen una serie de obstáculos que dificultan aún más su comprensión y que deberían tenerse en cuenta a la hora de estudiarlas. Al arrancar las pinturas del muro se perdió una gran parte de la materia pictórica, las pinturas sufrieron daños en el traspaso al lienzo y Cubells recortó algunas extensamente y restauró a continuación todo el conjunto. Los retoques y repintes, que se acusan por ejemplo en la mayoría de las figuras de *La romería de San Isidro* (cat. nº 760) o en la vieja que aparece a la izquierda de *Judith y Holofernes* (cat. nº 764), no son necesariamente todos del restaurador sino que probablemente se deban fechar en años anteriores, cuando las *Pinturas Negras* estaban aún en los muros de la Quinta del Sordo. Quizá el hijo de Goya, Javier, el nieto o alguno de los propietarios de la finca tras su venta, pudieron contratar a un pintor que intentara detener con sus repintes el deterioro de los murales, originado por la humedad y el abandono de la casa.

Gracias a los testimonios contemporáneos podemos reconstruir, aunque de forma imprecisa, la distribución de las pinturas. Según Antonio Brugada, pintor y amigo de Goya, que después del fallecimiento del genio aragonés hizo el inventario de los bienes de la Quinta, y Charles Yriarte, autor de la primera monografía sobre Goya, se encontraban en una habitación de la planta baja, (en la sala 38 del Museo está reconstruido *grosso modo*), a ambos lados de la puerta, *La Leocadia* (cat. nº 754) y los *Dos viejos* (cat. nº 759), cuyo formato corresponde a los que estaban en la pared opuesta: *Judith y Holofernes* (cat. nº 764) y *Saturno* (cat. nº 763). Mientras que las fuentes citadas no dudan en ubicar en los muros laterales de esa misma sala *El aquelarre* (cat. nº 761) y *La romería de San Isidro* (cat. nº 760); sus noticias sobre la composición más pequeña del conjunto, *Dos viejos comiendo* (cat. nº 762), no son unánimes y se podrían imaginar sobre la puerta de entrada o en una esquina.



FRANCISCO DE GOYA
Aquelarre (el Gran Cabrón)
 Cat. nº 761

Aún más dificultades presentan las pinturas de la sala de la planta superior. Un mayor número de escenas cubrió allí los muros, estando enfrentados a *Las Parcas (Atropos)* (cat. nº 757) y al *Duelo a garrotazos* (cat. nº 759), las composiciones *Asmodea* (cat. nº 756) y *El Santo Oficio* (cat. nº 755), separados por una ventana central. *El perro* (cat. nº 767) y *Dos Brujas*, obra ésta en la actualidad perdida pero atribuida por Brugada al hijo de Goya, Javier, ocuparon, igual que *Dos mujeres riendo y un hombre* (cat. nº 765) y *La lectura* (cat. nº 766) los muros más estrechos.

Aunque las *Pinturas Negras*, realizadas entre los años de 1820 y 1823, se resistan a una lectura fácil, podemos, sin embargo, encajarlas perfectamente en la obra del pintor aragonés. Basta mencionar la serie de aguafuertes de los *Disparates*, cuyo carácter fantástico recuerda a las *Pinturas Negras*. Estilísticamente guardan relación con su pintura de la misma época, que acusa una gama oscura y una pincelada expresiva, aunque más ligera, ya que no sufrieron intervenciones de manos ajenas. Ejemplo de ello es: *La última Comunión de San José de Calasanz*, pero sobre todo el retrato que lleva por título *Goya y su médico Arrieta*, ambas firmadas en 1819.

Goya creó una secuencia de pinturas que se relacionaba con un determinado espacio arquitectónico y en el cual las escenas tenían una disposición fija. El artista había desarrollado ese método en unas obras de carácter religioso, como son los tres magníficos lienzos de la Santa Cueva de Cádiz y los frescos de San Antonio de la Florida en Madrid. No obstante, esta forma de trabajar tenía sus raíces en su pintura temprana. Cuando el pintor aragonés



FRANCISCO DE GOYA

Una manola: doña Leocadia Zorrilla

Cat. nº 754



FRANCISCO DE GOYA

Una manola: doña Leocadia Zorrilla (radiografía)

Cat. nº 754

había llegado en 1775 a Madrid, empezó a realizar cartones para tapices, destinados a decorar las residencias de campo del rey, situadas en los alrededores de Madrid. En 1824, a punto de abandonar la ciudad, concluyó su producción pictórica en España con un trabajo parecido: la decoración de una casa de campo, en este caso, la suya.

En las *Pinturas Negras* aparecen temas y protagonistas parecidos a los que Goya había pintado para los tapices. En *La romería de San Isidro*, por ejemplo, Goya recurre al tema de las procesiones, que había sido el motivo principal de la serie que iba a decorar el dormitorio de las Infantas. En *El Aquelarre* pinta de nuevo, como en el cartón de *El Ciego de la guitarra*, del antedormitorio de los príncipes de Asturias, una reunión de individuos, hechizados por el sermón del maestro brujo, el Gran Cabrón, que aparece en la parte izquierda, frente a sus seguidores. En las obras que iban a decorar las residencias de la familia real, el colorido y los personajes eran, de acuerdo con el gusto reinante para el decoro de casas campestres, alegres y, en general, amables. En las *Pinturas Negras*, al contrario, éstos son sombríos y los protagonistas están generalmente en una situación extrema, como la angustia vivida en una pesadilla. No obstante, es probable que Goya pensara en un primer momento en un programa más convencional, ya que bajo algunas *Pinturas*



FRANCISCO DE GOYA
Saturno devorando a su hijo
 Cat. nº 763

Negras subyacen las características vistas de paisajes poblados por pequeñas figuras.

El título dado por Brugada a la composición conocida por *El aquelarre* fue *El gran cabrón*, alusiva al demonio como macho cabrío, al que le sirven las brujas en los aquelarres, tema que Goya había tratado ya en 1799, cuando realizó la serie de cuadros de gabinete para los duques de Osuna. En la obra aparece a la izquierda el macho cabrío y frente a él está reunida, sentada en el suelo, la muchedumbre de hombres y mujeres de rasgos animalescos, brujas y brujos en aquelarre. Por las fotografías tomadas antes del traslado al lienzo se puede comprobar la extensa pérdida que sufrió la pintura original. Allí se aprecia que a la derecha, al lado de la joven sentada, se abría un paisaje que medía más de un metro, suprimido por Cubells al recortar el mural. Además, están repintados los cuernos del animal y muchas de las caras de los personajes de la muchedumbre.

La bella joven sentada a la derecha en el *Aquelarre*, que probablemente va a ser iniciada en el culto de la *misa negra*, puede que haga referencia al personaje que Goya retrató en la composición que lleva ahora el título de *Una manola*, pero identificada por Brugada precisamente como Leocadia Zorrilla. Esta obra acusa repintes y alteraciones sustanciales con respecto a lo que se aprecia en su radiografía. Allí reconocemos a una joven con facciones diferentes y sin velo, que se apoya en el quicio de una puerta o en la repisa de una chimenea. Su postura sugiere tranquilidad y dominio de las emociones, por lo que contrasta fuertemente con su pareja, el monstruoso *Saturno*, que está devorando a uno de sus hijos. El dios de la mitología podría ser la personificación de un



FRANCISCO DE
GOYA
Dos viejos comiendo
Cat. n^o 762

sentimiento tan humano como el del miedo a perder el poder, tal como le ocurrió a Holofernes, personaje decapitado por Judith, representado por Goya en la pintura *Judith y Holofernes*. Efectivamente esa escena del Antiguo Testamento se había asociado desde el Renacimiento con la fábula mitológica de Saturno, circunstancia que parece probar que Goya no pintó el programa pictórico que desarrolla en la Quinta del Sordo sin un planteamiento previo.

En los *Dos viejos*, una figura de cabeza animalesca grita al oído de un anciano barbado, que se apoya en actitud pensativa sobre un cayado. Recuerda en su actitud al viejo del famoso dibujo de Goya, quizás un autorretrato del período de Burdeos, donde se presenta el pintor como un viejo apoyado sobre dos bastones, acompañado de la frase "Aún aprendo". En contra de lo que sugieren ciertos autores de la obra tardía de Goya, éste quería dejar claro que seguía disponiendo de sus facultades intelectuales. Mientras que estos dos viejos pueden interpretarse como el Goya viejo, que dice "Aún aprendo", los *Dos viejos comiendo* sugieren un contenido más sombrío. Debido a la calavera que se ha visto en la cabeza del personaje de la derecha, la escena fue vinculada con el tema de la muerte. No obstante, hay autores que al contrario creen que los dos viejos comiendo, representan una alegoría de la gula.

Las figuras volantes, protagonistas de muchos dibujos y aguafuertes de los *Caprichos* (1799), aparecen de nuevo en las escenas tituladas por Brugada *Las Parcas (Atropos)* y *La Asmodea*. El título hace referencia, en femenino, a una fuente literaria del siglo XVII, *El diablo cojuelo*, de Veléz de Guevara, aunque los protagonistas se han trasladado a la época de Goya. Dos figuras de soldados apuntan hacia el fondo, donde aparece una comitiva y una difusa montaña, coronada por una fortaleza. *Las Parcas* (cat. n^o 757) son, al contrario, divinidades del mito clásico y



FRANCISCO DE
GOYA
Las parcas (Atropos)
Cat. n° 757

responsables del destino del ser humano. Mientras que Cloto enrolla una figurita humana, Atropos corta el hilo de la vida y Laquesis sostiene una lupa o un espejo. Apartada de ellas queda, ya que no concuerda con el cuento mitológico, la figura del primer plano. *Las Parcas*, igual que el monstruoso *Saturno*, están lejos de una imagen idealizada de la mitología, ya que aquéllas se han convertido en brujas que vuelan sobre un desnudo paisaje, cuya iluminación y colorido difiere de los amplios paisajes que aparecen en las composiciones de la sala de la planta alta, como en *La Asmodea* (cat. n° 756), o en lo que parece a primera vista una procesión de *El Santo Oficio* (cat. n° 755), así como en el violento *Duelo a garrotazos*.

Al contrario que los protagonistas volantes arriba mencionados, los luchadores de *Duelo a garrotazos* (cat. n° 758) aparecen ahora hundidos en tierra hasta las rodillas. La escena fue interpretada como una imagen de la fatalidad de la muerte, porque uno de los dos hombres ha de morir inevitablemente. También se vio en este duelo a dos paisanos de origen aragonés o catalán, o incluso, como los describe Yriarte, de origen gallego. La obra se ha tomado como símbolo por excelencia de la discordia entre los seres humanos y se relacionó también con la guerra fratricida que tenía lugar en España entre liberales y tradicionalistas. No obstante, los dos luchadores estaban, cuando los vio Yriarte, solamente de pie sobre un prado cubierto de hierba y no enterrados, como aparecen ahora, tras un repinte de época indeterminada.

Como un ejemplo de la España más tradicional, se ha interpretado *El Santo Oficio*. Sin embargo, parece poco convincente la identificación que hizo Brugada de los personajes como inquisidores. La vestimenta de las figuras que aparecen en el paisaje rocoso, sus vientres hinchados y el imprescindible bastón hacen pensar más bien en celestinas, tal y como los presenta Goya por ejemplo en su serie de aguafuertes de los *Caprichos* o en muchos de sus dibujos.



FRANCISCO
DE GOYA
Perro semihundido
Cat. nº 767

La idea de la fatalidad de la muerte se ha relacionado de nuevo con el *Perro semibundido* (cat. n° 767), composición que ha dejado tan importante huella en la pintura moderna. Aunque Goya no definió la mancha que aparece tras la cabeza del perro, ésta se interpretó como un montón de arena que se ha convertido en trampa mortal para el pobre animal.

El último gran testimonio pictórico que deja Goya antes de abandonar Madrid en 1824, *Las Pinturas Negras*, tan poco apreciadas en su primera exposición de París de 1878 y años después declaradas como los orígenes de la pintura moderna, siguen provocando el asombro de los espectadores. ¿Cómo podía Goya crear unas obras tan aparentemente alejadas de las pautas estilísticas marcadas por la pintura del siglo XVIII? Y ¿cómo es posible que a Goya le gustara tener en su propia casa escenas y coloridos tan sombríos y aparentemente poco agradables, donde fuerzas malignas y peligrosas amenazaban el destino de los seres vivos, incluso el de un perro? Las respuestas hasta el momento son dispares. No obstante, muchos asuntos de las *Pinturas Negras* no son nuevos, sino que habían sido tratados por Goya desde sus primeras obras, habiéndose familiarizado en el transcurso de su vida y de su obra con las brujas, los aquelarres, las muchedumbres, las representaciones de Saturno, etc., perdiéndoles el miedo. Durante tres años se enfrentó de nuevo con estos temas y personajes, fijándolos sobre las paredes de su casa. Para ello trabajó con una pincelada increíblemente suelta, olvidándose de contornos, de barnices y del dibujo, ya que en cualquier momento podía retocar, cambiar y borrar aquello que no fuera de su agrado.

J

V O B R A S E X P U E S T A S *V*

Se relacionan a continuación, ilustradas, todas las obras expuestas en las salas, siguiendo el orden cronológico de los artistas y entre ellos, por el orden de numeración del catálogo, salvo en el caso de Goya, en que las obras se ordenan temáticamente por cartones y bocetos de tapices, pintura religiosa, composiciones profanas, retratos reales, otros retratos y las Pinturas Negras. La información suministrada se refiere al título de la obra, fecha (cuando se conoce), técnica, medidas (la altura precede siempre a la anchura), procedencia y sala del Museo donde se expone.

Las abreviaturas más frecuentes se refieren a la técnica pictórica y al soporte:

O/c = óleo sobre cobre

O/h = óleo sobre hojalata

O/l = óleo sobre lienzo

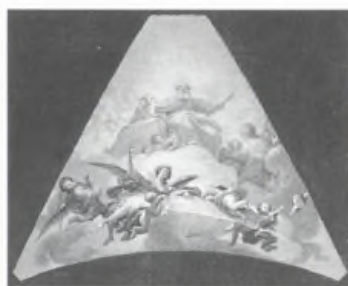
O/p = óleo sobre papel

O/t = óleo sobre tabla

BAYEU Y SUBIAS,
FRANCISCO
(ZARAGOZA, 1734
MADRID, 1795)



La Asunción de la Virgen
Cat. nº 600
h. 1760. O/l. 137 x 81 cm.
Colección Real. (Sala 20)



El triunfo del Cordero de Dios
Cat. nº 601
1781. O/l. 48 x 58 cm.
Colección Real. (Sala 21)



El Olimpo: batalla de los gigantes
Cat. nº 604
1764. O/l. 68 x 123 cm.
Colección Real. (Sala 20)



El puente del canal de Madrid
Cat. nº 605
1784-85. O/l. 36 x 95 cm.
Colección Real. (Sala 20)



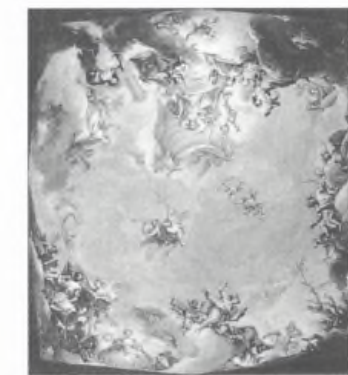
El Paseo de las Delicias, en Madrid
Cat. nº 606
1784-85. O/l. 37 x 56 cm.
Colección Real. (Sala 20)



Merienda en el campo
Cat. nº 607
1784-85. O/l. 37 x 56 cm.
Colección Real. (Sala 20)



La creación de Adán
Cat. nº 2480
1772. O/l. 59 x 33 cm.
Colección Real. (Sala 21)



La monarquía española
Cat. nº 2481
1794. O/l. 63 x 59 cm.
Colección Real. (Sala 20)



Abraham en oración
Cat. nº 2482
1772. O/l. 59 x 33 cm.
Colección Real. (Sala 21)



San Lucas
Cat. nº 2485
1772. O/l. 58 x 59 cm.
Colección Real. (Sala 21)



San Juan Evangelista
Cat. nº 2486
1772. O/l. 58 x 58 cm.
Colección Real. (Sala 21)



San Mateo
Cat. nº 2487
1772. O/l. 58 x 58 cm.
Colección Real. (Sala 21)



San Marcos
Cat. nº 2488
1772. O/l. 59 x 59 cm.
Colección Real. (Sala 21)



Adán y Eva reconvenidos por su pecado
Cat. nº 2491
1772. O/l. 59,3 x 32,7 cm.
Colección Real. (Sala 21)



Sacrificio de la Ley Mosaica
Cat. nº 2493
1772. O/l. 59 x 33 cm.
Colección Real. (Sala 21)



Trece bocetos para cartones de tapices.
Cat. n.º 2599
1784-85. O/l. 45 x 96 cm.
Adquirido en 1934. (Sala 20)



Atributos de la Virgen
Cat. nº 2952
1780. O/l. 46 x 19 cm.
Colección Real. (Sala 21)



Atributos de la Virgen
Cat. nº 2953
1780. O/l. 46 x 19 cm.
Colección Real. (Sala 21)



Retrato de Feliciano Bayeu, hija del pintor
Cat. nº 7109. 1788. O/l. 38 x 30 cm.
Legado de don Cristóbal Ferriz Sicilia, en 1912.
(Sala 22)



El vendedor de claveles
Cat. nº 7181
1778. O/l. 334 x 119 cm.
Colección Real. (Sala 19)

BAYEU Y SUBIAS, RAMÓN
(ZARAGOZA, 1747
MADRID, 1793)



El choricero
Cat. nº 2451
1778. O/l. 222 x 106 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Abanicos y rosas
Cat. nº 2452
1778. O/l. 147 x 187 cm.
Colección Real. (Sala 21)



Obsequio campestre
Cat. nº 2453.
1778. O/l. 183 x 146 cm.
Colección Real. (Sala 20)



El mozo de la guitarra
Cat. nº 2521
1778. O/l. 184 x 137 cm.
Colección Real. (Sala 20)



El ciego músico
Cat. nº 2522
h. 1786. O/l. 93 x 145 cm.
Colección Real. (Sala 20)



CAMARON Y BORONAT,
JOSÉ
(SEGORRE (CASTELLÓN), 1731
VALENCIA, 1803)

El muchacho de la sportilla
Cat. nº 2523
h. 1786. O/l. 93 x 141 cm.
Colección Real. (Sala 20)



Una romería ("El bolero")
Cat. nº 6732
h. 1785. O/l. 83 x 108 cm.
Adquirido en 1980. (Sala 22)



CARNICERO, ANTONIO
(SALAMANCA, 1748
MADRID, 1814)

Parejas en un parque
Cat. nº 6733
h. 1785. O/l. 83 x 108 cm.
Adquirido en 1980. (Sala 22)



Vista de la Albufera de Valencia
Cat. nº 640. h. 1803.
O/l. 64 x 85 cm.
Colección Real. (Sala 22)



Ascensión de un globo Montgolfier
Cat. nº 641
1784. O/l. 170 x 284 cm.
Adquirido en 1896. (Sala 22)



Doña Tomasa de Aliaga, viuda de Salcedo
Cat. nº 2649. 1795.
O/l. 94 x 69 cm.
Legado de don Pablo Bosch, en 1915. (Sala 22)

CASTILLO, JOSÉ DEL
(MADRID, 1737
MADRID, 1793)



1775. *Bodegón de caza, aves y liebre*
Cat. nº 2894
1775. O/l. 134 x 134 cm.
Colección Real. (Sala 90)



1775. *Milano con un grupo de aves muertas*
Cat. nº 3035
O/l. 91 x 155 cm.
Colección Real. (Sala 90)



Muchachos jugando a la peonza
Cat. nº 3311
1780. O/l. 100 x 160 cm.
Colección Real. (Sala 20)



Muchachos solfando
Cat. nº 3312
1780. O/l. 100 x 133 cm.
Colección Real. (Sala 21)



Muchachos jugando al boliche
Cat. nº 3313
1780. O/l. 101 x 141 cm.
Colección Real. (Sala 21)



Muchachos jugando al chito
Cat. nº 3314
1780. O/l. 101 x 161 cm.
Colección Real. (Sala 20)



*Estudio de dibujo (niños jugando con un gato o
"El taller del pintor")*
Cat. nº 3534. 1780. O/l. 105 x 160 cm.
Colección Real. (Sala 22)



El vendedor de abanicos
Cat. nº 3535
1786. O/l. 105 x 148 cm.
Colección Real. (Sala 21)



La pradera de San Isidro
Cat. nº 7723
1785. O/l. 49 x 99,5 cm.
Adquirido en 1997. (Sala 22)



La Profecía
Cat. nº 7726
1770-72. O/l. 44 x 44 cm.
Adquirido en 1997. (Sala 20)



La Abundancia
Cat. nº 7727
1770-72. O/l. 44 x 44 cm.
Adquirido en 1997. (Sala 20)



La Sabiduría
Cat. nº 7728
1770-72. O/l. 44 x 44 cm.
Adquirido en 1997. (Sala 20)



La Castidad
Cat. nº 7729
1770-72. O/l. 44 x 44 cm.
Adquirido en 1997. (Sala 20)

ESTEVE, AGUSTÍN
(VALENCIA, 1753
VIVÍA AÚN EN 1820)



Retrato de Doña Joaquina Tellez-Girón, hija de los Duques de Osuna.
Cat. nº 2581. 1798. O/l. 190 x 116 cm.
Adquirido en 1934. (Sala 23)



Don Mariano San Juan y Pinedo, conde consorte de la Cimera. Cat. nº 2876. h. 1813.
O/l. 128 x 89 cm. Legado del conde de la Cimera, en 1944. (Sala 23)

GOYA Y LUCIENTES,
FRANCISCO DE
(FUENDETODOS (ZARAGOZA),
1746 - BURDEOS, 1828)



El cazador con sus perros
Cat. nº 805
O/l. 262 x 71 cm.
Colección Real. (Sala 90)



Caza con reclamo
Cat. nº 2856
O/l. 112 x 179 cm.
Colección Real. (Sala 90)



Partida de caza
Cat. nº 2857
O/l. 290 x 226 cm.
Colección Real. (Sala 90)



Cazador cargando su escopeta
Cat. nº 5539
O/l. 269 x 90 cm.
Colección Real. (Sala 90)



El pescador de caña
Cat. nº 5542
O/l. 289 x 110 cm.
Colección Real. (Sala 90)



Perros en tralla
Cat. nº 753. O/l. 112 x 174 cm.
Donado por Raimundo de Madrazo, en 1894.
(Sala 90)



La merienda
Cat. nº 768
O/l. 272 x 295 cm.
Colección Real. (Sala 85)



El baile a orillas del Manzanares
Cat. nº 769
O/l. 272 x 295 cm.
Colección Real. (Sala 85)



La riña en la venta nueva
O/l. 275 x 414 cm.
Cat. nº 770.
Colección Real. (Sala 85)



La maja y los embozados (El paseo de Andalucía)
Cat. nº 771. O/l. 275 x 190 cm.
Colección Real. (Sala 85)



El bebedor
Cat. nº 772
O/l. 107 x 151 cm.
Colección Real. (Sala 85)



El quitasol
Cat. nº 773
O/l. 104 x 152 m.
Colección Real. (Sala 85)



La cometa
Cat. nº 774
O/l. 269 x 285 cm.
Colección Real. (Sala 85)



Jugadores de naipes
Cat. nº 775
O/l. 270 x 167 cm.
Colección Real. (Sala 85)



Niños inflando una vejiga
Cat. nº 776
O/l. 116 x 124 cm.
Colección Real. (Sala 85)



Muchachos cogiendo fruta
Cat. nº 777
O/l. 119 x 122 cm.
Colección Real. (Sala 85)



La feria de Madrid
Cat. nº 779
O/l. 258 x 218 cm.
Colección Real. (Sala 92)



El cacharero
Cat. nº 780
O/l. 259 x 220 cm.
Colección Real. (Sala 92)



El militar y la señora
Cat. nº 781
O/l. 259 x 100 cm.
Colección Real. (Sala 92)



La acerolera
Cat. nº 782
O/l. 259 x 100 cm.
Colección Real. (Sala 92)



Muchachos jugando a soldados
Cat. nº 783
O/l. 146 x 94 cm.
Colección Real. (Sala 92)



El juego de pelota a pala
Cat. nº 784.
O/l. 261 x 470 cm.
Colección Real. (Sala 92)



El majo de la guitarra
Cat. nº 743. O/l. 137 x 112 cm.
Donado en 1894 por Raimundo de Madrazo.
(Sala 91)



El ciego de la guitarra
Cat. nº 778
O/l. 260 x 311 cm.
Colección Real. (Sala 91)



El columpio
Cat. nº 785
O/l. 260 x 165 cm.
Colección Real. (Sala 91)



Las lavanderas
Cat. nº 786
O/l. 218 x 166 cm.
Colección Real. (Sala 91)



La novillada
Cat. nº 787
O/l. 259 x 136 cm.
Colección Real. (Sala 91)



El resguardo de tabacos
Cat. nº 788
O/l. 262x 137 cm.
Colección Real. (Sala 91)



El niño del árbol
Cat. nº 789
O/l. 262 x 40 cm.
Colección Real. (Sala 91)



El muchacho del pájaro
Cat. nº 790
O/l. 262 x 40 cm.
Colección Real. (Sala 91)



Los leñadores
Cat. nº 791
O/l. 141 x 114 cm.
Colección Real. (Sala 91)



La cita
Cat. nº 792
O/l. 100 x 151 cm.
Colección Real. (Sala 91)



Las floreas o la Primavera
Cat. nº 793
O/l. 277 x 192 cm.
Colección Real. (Sala 94)



La era o el Verano
Cat. nº 794
O/l. 276 x 641 cm.
Colección Real. (Sala 94)



La vendimia o el Otoño
Cat. nº 795
O/l. 275 x 190 cm.
Colección Real. (Sala 94)



El albañil berido
Cat. nº 796
Ó/l. 288 x 110 cm.
Colección Real. (Sala 94)



El albañil borracho
Cat. nº 2782. Ó/l. 35 x 15 cm.
Legado de don Pedro Fernandez Durán, 1930.
(Sala 94)



Los pobres en la fuente
Cat. nº 797
Ó/l. 277 x 115 cm.
Colección Real. (Sala 94)



La nevada o el Invierno
Cat. nº 798
Ó/l. 275 x 293 cm.
Colección Real. (Sala 94)



Niños con mastines
Cat. nº 2524
Ó/l. 112 x 145 cm.
Colección Real. (Sala 94)



Pastor tocando la dulzaina
Cat. nº 2895
Ó/l. 130 x 134 cm.
Colección Real. (Sala 94)



Cazador al lado de una fuente
Cat. nº 2896
Ó/l. 130 x 131 cm.
Colección Real. (Sala 94)



Gatos riñendo
Cat. nº 6323
Ó/l. 56 x 193 cm.
Colección Real. (Sala 94)



Maricas en una rama
Cat. nº 7346
Ó/l. 279 x 28 cm.
Colección Real. (Sala 94)



La pradera de San Isidro
Cat. nº 750
O/l. 41,9 x 90,8 cm.
Adquirido en 1896. (Sala 93)



La gallina ciega
Cat. nº 2781. O/l. 41 x 44 cm.
Legado de don Pedro Fernández Durán, en
1930. (Sala 93)



La gallina ciega
Cat. nº 804
O/l. 269 x 350 cm.
Colección Real. (Sala 93)



La ermita de San Isidro el día de la fiesta
Cat. nº 2783. O/l. 41,8 x 43,8 cm.
Legado de don Pedro Fernández Durán, en
1930. (Sala 93)



La boda
Cat. nº 799
O/l. 269 x 396 cm.
Colección real. (Sala 93)



Las mozas del cántaro
Cat. nº 800
O/l. 262 x 160 cm.
Colección Real. (Sala 93)



Los zancos
Cat. nº 801
O/l. 268 x 320 cm.
Colección Real. (Sala 93)



El pelele
Cat. nº 802
O/l. 267 x 160 cm.
Colección Real. (Sala 93)



Muchachos trepando a un árbol
Cat. nº 803
O/l. 141 x 111 cm.
Colección Real. (Sala 93)



Las gigantillas
Cat. nº 7112
O/l. 137 x 104 cm.
Colección Real. (Sala 93)



Sagrada Familia
Cat. nº 746
h. 1775. O/l. 203 x 143 cm.
Adquirido en 1877. (Sala 86)



Cristo crucificado
Cat. nº 745
1780. O/l. 255 x 154 cm.
Museo de la Trinidad. (Sala 86)



Inmaculada Concepción
Cat. nº 3260
1783. O/l. 80 x 41 cm.
Adquirido en 1891. (Sala 86)



Prendimiento de Cristo
Cat. nº 3113
1798. O/l. 40 x 23 cm.
Adquirido en 1966. (Sala 86)



Santa Justa y Santa Rufina
Cat. nº 2650
1817. O/t. 45 x 29 cm.
Legado de don Pablo Bosch, en 1915. (Sala 86)



Los cómicos ambulantes
Cat. nº 3045
1793. O/h. 43 x 32 cm.
Adquirido en 1966. (Sala 88)



Un garrochista
Cat. nº 744.
1792, repintado después de 1808 (?).
O/l. 57 x 47 cm. Colección Real. (Sala 87).



La duquesa de Alba y la "Beata"
Cat. nº 7020
1795. O/l. 30 x 25 cm.
Adquirido en 1985. (Sala 88)



Vuelo de brujas
Cat. nº 7748. 1798.
Adquirido con los fondos del legado
Villaescusa, en 1997 (Sala 88)



La maja desnuda
Cat. nº 742. Antes de 1800. O/l. 98 x 191 cm.
Ingresa en el Prado en 1901, procedente de la
Real Academia de San Fernando. (Sala 89)



La maja vestida
Cat. nº 741. 1800-1808. O/l. 95 x 190 cm.
Ingresa en el Prado en 1901, procedente de la
Real Academia de San Fernando. (Sala 89)



Alegoría del Comercio
Cat. nº 2546. 1804-6. O/l. 227 x 227 cm.
Depósito del Ministerio de Marina, desde
1932. (Sala 34)



Alegoría de la Agricultura
Cat. nº 2547. 1804-6. O/l. 227 x 227 cm.
Depósito del Ministerio de Marina, desde
1932. (Sala 34)



Alegoría de la Industria
Cat. nº 2548. 1804-6. O/l. 227 x 227 cm.
Depósito del Ministerio de Marina, desde
1932. (Sala 34)



*El dos de mayo de 1808 en Madrid, la lucha
con los Mamelucos*
Cat. nº 748. 1814. O/l. 268 x 347 cm.
Colección Real. (Sala 39)



*El 3 de mayo de 1808 en Madrid. Los
fusilamientos en la montaña del Principe Pio*
1814. Cat. nº 749. O/l. 268 x 347 cm.
Colección Real. (Sala 39)



El coloso
Cat. nº 2785. O/l. 116 x 105 cm.
Legado de don Pedro Fernández Durán, en
1930. (Sala 35)



La lechera de Burdeos
Cat. nº 2899. Entre 1823 y 1828 (?). O/l.
74 x 68 cm. Legado del II conde de Muguero,
entra en el Museo en 1946. (Sala 35)



Un pavo muerto
Cat. nº 751. Entre 1800 -1812. O/l. 45 x 83
cm. Firmado, en el centro Goya.
Adquirido en 1900. (Sala 35)



Aves muertas
Cat. nº 752
Entre 1800 -1812. O/l. 46 x 64 cm.
Adquirido en 1900. (Sala 35)



Carlos III, cazador
Cat. nº 737
h. 1786. O/l. 207 x 126 cm.
Colección Real. (Sala 88)



Carlos IV
Cat. nº 3224
h. 1789. O/l. 203 x 137 cm.
Colección Real. (Sala 86)



La reina Maria Luisa con tontillo
Cat. nº 2862
h. 1789. O/l. 205 x 132 cm.
Colección Real. (Sala 86)



Retrato de Carlos IV
Cat. nº 7102. Antes de junio de 1789. O/l.
127,3 x 94,3 cm. Procedente del Ministerio de
Hacienda, ingresa en el Museo en 1911. (Sala 87)



*Carlos IV, de uniforme de coronel de Guardia de
Corps*. Cat. nº 727. h. 1799. O/l. 207 x 127
cm. Colección Real, procedente del secuestro
de los bienes de Godoy. (Sala 87)



La Reina Maria Luisa, con mantilla
Cat. nº 728. h. 1799. O/l. 208 x 127 cm.
Colección Real, procedente del secuestro de
los bienes de Godoy. (Sala 87)



Carlos IV, a caballo
Cat. nº 719
1800 -1801. O/l. 336 x 282 cm.
Colección Real. (Sala 32)



La Reina María Luisa a caballo
Cat. nº 720
1799. O/l. 338 x 282 cm.
Colección Real. (Sala 32)



La familia de Carlos IV
Cat. nº 726
1800. O/l. 280 x 336 cm.
Colección Real. (Sala 32)



La infanta doña María Josefa
Cat. nº 729
1800. O/l. 72 x 59 cm.
Colección Real. (Sala 32)



El infante don Francisco de Paula Antonio
Cat. nº 730
1800. O/l. 72 x 59 cm.
Colección Real. (Sala 32)



El infante don Carlos María Isidro
Cat. nº 731
1800. O/l. 72 x 59 cm.
Colección Real. (Sala 32)



Don Luis de Borbón, príncipe de Parma y rey de Etruria
Cat. nº 732. 1800. O/l. 74 x 60 cm.
Colección Real. (Sala 32)



El infante don Antonio Pascual
Cat. nº 733
1800. O/l. 72 x 59 cm.
Colección Real. (Sala 32)



Fernando VII con manto real
Cat. nº 735
1814 -1815. O/l. 208 x 142,5 x 2 cm.
Procede del Museo de la Trinidad (Sala 39)



Fernando VII, en un campamento
Cat. nº 724. Después de 1814. O/l. 207,5 x 143 cm. Inscrito con las letras invertidas: *Goya*
Procede del Museo de la Trinidad. (Sala 39)



Don José Álvarez de Toledo, marqués de Villafranca. Cat. nº 2449. 1795. O/l. 195 x 126 cm. Legado de don Alonso Álvarez de Toledo y Caro, conde de Niebla, en 1926 (Sala 89)



Doña Tadea Arias de Enríquez. Cat. nº 740. h. 1790. O/l. 191 x 106 cm. Regalado en 1896 por los nietos de la retratada, Luisa y Gabriel Enríquez y Valdés. (Sala 88)



Autorretrato.
Cat. nº 723. 1815.
O/l. 46 x 35 cm.
Procede del Museo de la Trinidad. (Sala 35)



Autorretrato
Cat. nº 1995/43. h. 1796. O/l.
Adquirido con los fondos del legado Villalobos, en 1999 (Sala 88)



Francisco Bayeu
Cat. nº 721
1795. O/l. 112 x 84 cm.
Adquirido en 1866. (Sala 88)



Josefa Bayeu (?)
Cat. nº 722
h. 1814. O/l. 82 x 58 cm.
Procede del Museo de la Trinidad. (Sala 89)



El cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga. Cat. nº 738. h. 1802. O/l. 214 x 136 cm. Enviado al Museo en 1906 por el Ministerio de Estado. (Sala 86)



Don Joaquín Company, Arzobispo de Zaragoza y Valencia.
Cat. nº 2995. h. 1797. O/l. 44 x 31 cm.
Adquirido en 1957. (Sala 86)



Doña Juana Galarza de Goicoechea
Cat. nº 4194
1805. O/c. Tondo 8,1 cm.
Adquirido en 1978. (Sala 88)



Doña Manuela Goicoechea y Galarza
Cat. nº 7461
1805. O/c. Tondo, 8,1 cm.
Adquirido en 1989. (Sala 88)



Doña María Antonia Gonzaga, marquesa de Villafranca. Cat. nº 2447. 1795. O/l. 87 x 72 cm. Legado de don Alonso Alvarez de Toledo y Caro, conde de Niebla, en 1926. (Sala 88)



Don Gaspar Melchor de Jovellanos
Cat. nº 5236
1798. O/l. 205 x 133 cm.
Adquirido en 1974. (Sala 89)



Isidoro Múiquez
Cat. nº 734. 1807.
O/l. 72 x 59 cm.
Procede del Museo de la Trinidad (Sala 35)



Don Juan Bautista de Muguíro
Cat. nº 2898. 1827. O/l. 103 x 85 cm.
Legado del II conde de Muguíro, entra en el Museo en 1946. (Sala 35)



Los duques de Osuna y sus hijos
Cat. nº 739. 1787-1788. O/l. 225 x 174 cm.
Donación de los duques de Osuna en 1879.
(Sala 88)



El general don José de Palafox a caballo
Cat. nº 725
1814. O/l. 248 x 224 cm.
Legado del duque de Zaragoza. (Sala 39)



Doña María Tomasa Palafox, marquesa de Villafranca. Cat. nº 2448. 1804. O/l. 195 x 126 cm. Legado de don Alonso Álvarez de Toledo y Caro, en 1926. (Sala 89)



El general don Antonio Ricardos
Cat. nº 2784. 1794. O/l. 112 x 84 cm.
Legado de don Pedro Fernández Durán, en
1930 (Sala 39)



El político don Manuel Silvea
Cat. nº 2450
O/l. 95 x 68 cm.
Adquirido en 1931. (Sala 35)



Doña Joaquina Téllez-Girón y Pimentel,
marquesa de Santa Cruz
Cat. nº 7070. 1805. O/l. 124,7 x 207,9 cm.
Adquirido en 1986. (Sala 89)



Doña Manuela Isidra Téllez-Girón y Pimentel,
duquesa de Abrantes
Cat. nº 7713. 1817. O/l. 92 x 70 cm.
Adquirido en 1996. (Sala 89)



El general don José de Urrutia
Cat. nº 736
1798. O/l. 200 x 133 cm.
Adquirido en 1896. (Sala 89)



Doña María Teresa de Vallabriga
Cat. nº 7695. 1775. O/t. 48 x 39,6 cm.
Adquirido por el Estado como pago de deuda
tributaria, en 1996. (Sala 87)



La condesa de Chinchón
Óleo sobre lienzo.
226 x 144 cm.
Adquirido en enero de 2000. (Sala 87)



Una manola: doña Leocadia Zorrilla
Cat. nº 754. Técnica mixta/pintura mural
pasada a lienzo. 145 x 129 cm. Donación del
barón Émile D'Erlanger, en 1881. (Sala 38)



Dos frailes
Cat. nº 759. Técnica mixta/pintura mural
pasada a lienzo. 142 x 65 cm. Donación del
barón Émile D'Erlanger, en 1881. (Sala 38)



La romería de San Isidro

Cat. nº 760. Técnica mixta/Pintura mural pasada a lienzo. 138 x 436 cm. Donación del barón Émile D'Erlanger, en 1881. (Sala 37)



Aquelarre (el Gran Cabrón)

Cat. nº 761. Técnica mixta/pintura mural pasada a lienzo. 140 x 438 cm. Donación del barón Émile D'Erlanger, en 1881. (Sala 38)



Los viejos comiendo

Cat. nº 762. Técnica mixta/pintura mural, pasada a lienzo. 53 x 85 cm. Donación del barón Émile D'Erlanger, en 1881. (Sala 38)



Saturno devorando a su hijo

Cat. nº 763. Técnica mixta/pintura mural sobre lienzo. 143 x 81 cm. Donación del barón Émile D'Erlanger, en 1881. (Sala 38)



Judith y Holofernes

Cat. nº 764. Técnica mixta/pintura mural pasada a lienzo. 146 x 84 cm. Donación Barón Émile D'Erlanger, 1881. (Sala 38)



Peregrinación a la fuente de San Isidro (El Santo Oficio)

Cat. nº 755. Técnica mixta/pintura mural pasada a lienzo. 127 x 266 cm. Donación del barón D'Erlanger, en 1881. (Sala 38)



El aquelarre (Asmodea)

Cat. nº 756. Técnica mixta/pintura mural pasada a lienzo. 127 x 263 cm. Donación del barón Émile D'Erlanger, en 1881. (Sala 37)



Las parcas (Atropos)

Cat. nº 757. Técnica mixta/pintura mural pasada a lienzo. 123 x 266 cm. Donación del barón Émile D'Erlanger, en 1881. (Sala 36)



Duelo a garrotazos

Cat. nº 758. Técnica mixta/pintura mural pasada a lienzo. 125 x 261 cm. Donación del barón Émile D'Erlanger, en 1881. (Sala 36)



Dos mujeres y un hombre
Cat. nº 765. Técnica mixta/pintura mural
pasada a lienzo. Donación Barón Émile
D'Erlanger, 1881. (Sala 37)



La lectura (Los políticos)
Cat. nº 766. Técnica mixta/pintura mural
pasada a lienzo. Donación del barón Émile
D'Erlanger, en 1881. (Sala 37)



Perro semihundido
Cat. nº 767. Técnica mixta/pintura mural
sobre lienzo. 131 x 79 cm. Donación del
barón Émile D'Erlanger, en 1881. (Sala 36)

INZA, JOAQUÍN
(ÁGREDADA (SORIA), H. 1736
MADRID, 1811)



Don Tomás de Iriarte
Cat. nº 2514.
h. 1792. O/l. 82 x 59 cm.
Adquirido en 1931. (Sala 22)

LOPEZ PORTAÑA,
VICENTE
(VALENCIA, 1772
MADRID, 1850)



*Doña María Pilar de la Cerda y Marín de
Resende, duquesa de Najera y condesa de Oñate.*
Cat. nº 3238. h. 1795. O/l. 114 x 91 cm.
Legado de la duquesa de la Roca, 1976. (S. 22)



El sueño de San José
Cat. nº 3140. h. 1791. O/p, pegado sobre
cartón. 27 x 19 cm. Donación de la condesa
viuda de los Moriles, en 1969. (Sala 22)



San Pedro liberado por un ángel
Cat. nº 3141. h. 1791. O/p, pegado sobre cartón. 27 x 19 cm. Donación de la condesa viuda de los Moriles, en 1969. (Sala 22)



Alegoría de la donación del Casino a la reina Isabel de Braganza por el Ayuntamiento de Madrid
Cat. nº 4049. 1818. Temple sobre sarga.

MAELLA, MARIANO
SALVADOR
(VALENCIA, 1739
MADRID, 1819)



Marina
Cat. nº 873
1785-86. O/l. 55 x 28 cm.
Colección Real. (Sala 21)



Marina
Cat. nº 874
1785-86. O/l. 56 x 74 cm.
Colección Real. (Sala 21)



Pescadores
Cat. nº 875.
1785-86. O/l. 56 x 75 cm.
Colección Real. (Sala 21)



La infanta doña Carlota Joaquina.
Cat. nº 2440
h. 1785. O/l. 177 x 116 cm.
Colección Real. (Sala 21)



La Primavera
Cat. nº 2497
h. 1795. O/l. 144 x 77 cm.
Colección Real. (Sala 21)



El Verano
Cat. nº 2498
h. 1795. O/l. 144 x 80 cm.
Colección Real. (Sala 21)



El Otoño
Cat. nº 2499
h. 1795. O/l. 144 x 74 cm.
Colección Real. (Sala 21)



El Invierno
Cat. nº 2500
h. 1795. O/l. 143 x 85 cm.
Colección Real. (Sala 21)



La diosa Cibeles ofreciendo a la Tierra sus productos
Cat. nº 3118. 1799. O/l. 55 x 62 cm.
Colección Real (?) (Sala 20)



Retrato de don Froilán de Berganza
Cat. nº 7052
h. 1798. O/l. 142 x 107 cm.
Adquirido en 1985. (Sala 21)



La Inmaculada Concepción
Cat. nº 7602
1781. O/l. 142 x 74 cm.
Adquirido en 1991. (Sala 21)

MELÉNDEZ, LUIS EGIDIO
(NÁPOLES, 1716
MADRID, 1780)



Bodegón: un trozo de salmón, un limón y tres vajijas de cobre.
Cat. nº 902. 1772. O/l. 42 x 62 cm.
Colección Real (Sala 19)



Bodegón: Besugos y naranjas
Cat. nº 903
1772. O/l. 42 x 62 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Frutero: un plato con uvas blancas y tintas
Cat. nº 904.
1771. O/l. 42 x 62 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Frutero: ciruelas en un plato, higos y una rosa
Cat. nº 905
O/l. 41 x 62 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: Caja de dulce, rosa y otros objetos
Cat. nº 906.
O/l. 49 x 37 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: pescados, cebolletas, pan y objetos diversos
Cat. nº 907. O/l. 50 x 37 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: dos perdices, cebolletas, ajos y vasijas
Cat. nº 908
O/l. 40 x 61 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: plato de acerolas, queso y recipientes
Cat. nº 909
1771. O/l. 41 x 62 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: naranjas, Sandías, tarro y cajas de dulce
Cat. nº 910. O/l. 49 x 35 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: cerezas, ciruelas, queso y jarra
Cat. nº 911
O/l. 47 x 35 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: peritas, pan, jarra, frasco y tartera
Cat. nº 912
1760. O/l. 48 x 35 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: limas, naranjas, acerolas y Sandia
 Cat. nº 913
 1760. O/l. 47 x 33 cm.
 Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: albaricoques, bollas y recipientes
 Cat. nº 914
 O/l. 34 x 47 cm.
 Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: Sandias, pan, rosas y copa
 Cat. nº 915
 1770. O/l. 35 x 48 cm.
 Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: chorizos, jamón y cacharrros
 Cat. nº 916
 O/l. 41 x 62 cm.
 Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: pan, peros, queso y recipientes
 Cat. nº 917
 O/l. 41 x 61 cm.
 Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: ostras, huevos, ajos, perol y jarra
 Cat. nº 918
 1772. O/l. 41 x 62 cm.
 Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: Peras, melón, platos y barril
 Cat. nº 919
 1764. O/l. 48 x 35 cm.
 Colección Real. (Sala 19)



Frutero: albaricoques y guindas
 Cat. nº 920
 1771. O/l. 41 x 62 cm.
 Colección Real. (Sala 19)



Frutero: peras y guindas
 Cat. nº 921
 1773. O/l. 41 x 62 cm.
 Colección Real. (Sala 19)



Frutero: peras, granadas y uvas
Cat. nº 922
1771. O/l. 62 x 84 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: peras y Sandias
Cat. nº 923
O/l. 62 x 84 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: ciruelas, brevas, pan
Cat. nº 924.
O/l. 35 x 48 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: limas, caja de dulce y recipientes
Cat. nº 925
O/l. 35 x 48 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Frutero: naranjas, melón y cajas de dulce
Cat. nº 926
O/l. 36 x 50 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: Granadas, manzanas, tarros y cajas de dulce
Cat. nº 927. O/l. 37 x 49 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: servicio de chocolate
Cat. nº 929
1770. O/l. 50 x 37 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: Pepinos, tomates y recipientes
Cat. nº 930
1774. O/l. 41 x 62 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: Membrillos, melocotones, uvas y calabaza
Cat. nº 931. 1771. O/l. 42 x 62 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: Cantarilla y pan
Cat. nº 932
O/l. 48 x 34 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: Pichones, cesto y recipientes
Cat. nº 933
O/l. 50 x 36 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: Jamón, huevos y recipientes
Cat. nº 934.
1770. O/l. 49 x 37 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: manzanas, peras, cajas de dulce y recipiente
Cat. nº 936. 1759. O/l. 36 x 49 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: pan, granadas, higos y objetos
Cat. nº 937
O/l. 36 x 49 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: chuletón, condimentos y recipientes
Cat. nº 938
O/l. 41 x 36 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Frutero: uvas, peras, melocotones y ciruelas.
Cat. nº 939
O/l. 63 x 84 cm.
Colección Real. (Sala 19)



Bodegón: calabaza, higos, bota de vino y cesto
Cat. nº 940
O/l. 63 x 84 cm.
Colección Real. (Sala 19)

MELÉNDEZ, MIGUEL
JACINTO
(OVIEDO, 1679
MADRID, H. 1734)



Retrato de Felipe V
Cat. nº 7603
O/l. 82 x 62 cm.
Adquirido en 1991. (Sala 67)



Retrato de la Reina Isabel de Farnesio
Cat. nº 7604
O/l. 82 x 62 cm.
Adquirido en 1991. (Sala 67)

PARET Y ALCÁZAR, LUIS
(MADRID, 1746
MADRID, 1799)



Ramillete de flores
Cat. nº 1042
O/l. 39 x 37 cm.
Colección Real. (Sala 23)



Ramillete de flores
Cat. nº 1043
O/l. 40,4 x 35,5 cm.
Colección Real. (Sala 23)



Las parejas reales
Cat. nº 1044
1770. O/l. 232 x 337 cm.
Colección Real. (Sala 23)



La jura de Fernando VII como príncipe de Asturias
Cat. nº 1045. 1791. O/l. 237 x 159 cm.
Colección Real. (Sala 23)



Carlos III, comiendo ante su corte
Cat. nº 2422. h. 1785. O/t. 50 x 64 cm.
Adquirido con los fondos del legado del conde de Cartagena, en 1933. (Sala 23)



Baile en máscara
Cat. nº 2875. 1766. O/t. 40 x 51 cm.
Adquirido con los fondos del legado del conde de Cartagena, en 1944. (Sala 23)



Ensayo de una comedia
Cat. nº 2991. h. 1765-70. O/l. 38 x 51 cm.
Adquirido con los fondos del legado del duque de Alba, en 1956. (Sala 23)



Doña María de las Nieves Micaela Fourdiner, esposa del pintor
Cat. nº 3250. h. 1782. O/c. 37 x 28 cm.
Adquirido en 1974. (Sala 23)



Paseo frente al Jardín Botánico
Cat. nº 7661. h. 1790. O/t. 58 x 88 cm.
Adquirido con los fondos del legado Villaescusa, en 1993. (Sala 23)



Autorretrato en el estudio
Cat. nº 7701. h. 1778. O/l. 39,8 x 31,8 x 2,1 cm. Donado por la Fundación Amigos del Museo del Prado, en 1998. (Sala 23)

RIBELLES Y HELIP, JOSÉ
(VALENCIA, 1778
MADRID, 1835)



El poeta Manuel José Quintana
Cat. nº 2904
h. 1805. O/l. 66 x 50 cm.
Adquirido en 1880. (Sala 23)



ℳ BIBLIOGRAFÍA
E ÍNDICE DE ILUSTRACIONES *ℳ*



LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

- AGUILAR PIRAL, FRANCISCO: "La cultura en el reinado de Fernando VI", en: *La época de Fernando VI*, Oviedo 1981.
- AGUILERA, EMILIANO M.: *Pintores españoles del siglo XVIII*, Barcelona 1946.
- AGULLO Y COBO, MERCEDES: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid 1981.
- ARNAEZ, ROCÍO: *Museo del Prado. Catálogo de dibujos, II y III. Dibujos españoles, siglo XVIII*, Madrid 1975.
- BATICLE, JEANNINE: Bodegón ou la vérité dans le naturel, en: *Nature morte de Brueghel à Soutine*. Catálogo de la Galerie des Beaux-Arts Bordeaux, Burdeos 1978, pp. 49-63.
- BOTTINEAU, YVES: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid 1986.
- BOTTINEAU, YVES: *L'Art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*, París 1986.
- BOTTINEAU, YVES; BATICLE, JEANNINE; PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO EMILIO: Catálogo de exposición: *El arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII*, Museo del Prado, Madrid 1979.
- CANELLAS, ÁNGEL; QUINTO DE LOS RÍOS, JOSÉ PASCUAL: *Goya y los pintores de la Ilustración*, San Sebastián 1989.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 (reed. Madrid, 1965).
- HELD, JUTTA: *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlín 1971.
- HELSTON, MICHAEL: *Painting in Spain During the Later Eighteenth Century*, Londres 1989.
- HENARES CUELLAR, IGNACIO: *La teoría de las artes plásticas en España durante la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977.
- JORDAN, WILLIAM B.; CHERRY, PETER: *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Madrid 1995.
- JUNQUERA Y MATO, JUAN JOSÉ: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid 1979.
- KASL, RONDA; STRATTON, SUZANNE L.: Catálogo de exposición: *Painting in Spain in the Age of Enlightenment. Goya and His Contemporaries*, Indianapolis Museum of Art and The Spanish Institute, 1997.
- LEÓN TELLO, FRANCISCO JOSÉ; SANZ SANZ, MARÍA VIRGINIA: *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid 1980.
- LUNA, JUAN JOSÉ: *Carlos IV, mecenas de pintores y coleccionista de pinturas*, Discurso de ingreso leído en la Real Academia de Doctores, Madrid 1992.
- MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS: *Pintura española 1750-1808*, Madrid 1994.
- MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS; ARNAIZ, JOSÉ MANUEL: *Los pintores de la Ilustración*, Madrid 1989.
- PABLOS Y VIEJO, ELISEO; HERRERO CARRETERO, CONCEPCION: *Manufacturas Reales Españolas*, Sevilla 1994.

PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E.: *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Catálogo de la exposición Museo del Prado, Madrid 1983/84.

URREA FERNÁNDEZ, JESÚS: Introducción a la pintura rococó en España, en: *La época de Fernando VI*, Oviedo 1981, pp. 315-337.

VV.AA.: *IV Jornada de arte. El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid 1989.

PINTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII

ÁGUEDA, MERCEDES: Catálogo de exposición: *Antonio Rafael Mengs 1728-1779*, Museo del Prado, Madrid 1980.

ARNAEZ, ROCIO: "Aportaciones a la obra de Francisco Bayeu", en: *Archivo Español de Arte*, nº 49, 1976, pp. 348-351.

ARNAEZ, JOSÉ MANUEL: *Antonio González Velázquez*, Madrid 1999.

BATICLE, JEANNINE: *Esteve*, "Goya y sus modelos", en: *Goya*, nº 148-150, 1979, pp. 226-231.

BLANCO MOZO, JUAN LUIS: "Varia Paretiana", en: *Congreso internacional: Pintura española siglo XVIII*, Marbella 1998, pp. 299-316.

CARRETE PARRONDO, JUAN: "Botánica y grabado calcográfico. Los hermanos López Enguidanos", en: *Antonio Joseph Cavanilles (Editor), Hortus Regius Matritensis*, Madrid 1991.

Congreso internacional: Pintura española siglo XVIII, Marbella 1998.

DELGADO, OSIRIS: *Paret y Alcázar*, Madrid 1992.

DIEZ, JOSÉ LUIS: *Vicente López 1772-1850*, Madrid 1999.

ESPINOSA MARTÍN, MARÍA DEL CARMEN: "Aportes documentales a los bodegones de Luis Meléndez", en: *Boletín del Museo del Prado*, nº 10, 1989, pp. 67-77.

GUTIÉRREZ ALONSO, LUIS CARLOS: "Precisiones a la cerámica de los bodegones de Luis Egidio Meléndez", en: *Boletín del Museo del Prado*, tomo IV, nº 12, septiembre-diciembre 1983, pp.162-166.

Luis Paret y Alcázar 1746-1799, Fundación Amigos del Prado, Madrid 1996.

LUNA, JUAN JOSÉ: *El mundo clásico en la obra de Paret y Alcázar*, Madrid 1993.

LUNA, JUAN JOSÉ: *Los Alimentos de España en la Pintura. Bodegones de Luis Meléndez*, Madrid 1995.

LUNA, JUAN JOSÉ; PEÑA, R.; LABEAGA MENDIOLA, J. C.: Catálogo de exposición: *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Vitoria-Gasteiz 1991.

LUNA, JUAN JOSÉ; UBEDA DE LOS COBOS, ANDRÉS; MARTÍNEZ IBAÑEZ, MARÍA ANTONIA: Catálogo de exposición: *Antonio Carnicero 1748-1814*, Museo Municipal, Madrid 1997.

MENGS, ANTONIO RAFAEL: *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, Madrid 1989.

MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS: *Francisco Bayeu*, Zaragoza 1995.

MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS: *Los Bayeu*, Zaragoza 1979.

- MORALES Y MARIN, JOSÉ LUIS: *Luis Paret. Vida y Obra*, Zaragoza 1997.
- MORALES Y MARIN, JOSÉ LUIS: *Mariano Salvador Maella. Vida y Obra*, Zaragoza 1996.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, RAMÓN: *José Camarón Boronat (1731-1803). Ein valenzianischer Maler zur Zeit Goyas*, Múnich 1968.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, RAMÓN: *Paisajes y escenas de género en la obra del pintor José Camarón*, Castellón 1975.
- SALAS, XAVIER DE: "Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón", en: *Archivo Español de Arte*, nº 34, 1961, pp. 253-269.
- SAMBRIJO, VALENTÍN DE: *Francisco Bayeu*, Madrid 1955.
- SAMBRIJO, VALENTÍN DE: *José del Castillo*, Madrid 1958.
- SAMBRIJO, VALENTÍN DE: "José del Castillo, pintor de tapices", en: *Archivo Español de Arte*, nº 23, 1950, pp. 273-301.
- SANCHO, JOSÉ LUIS: "Francisco Sabatini, primer arquitecto, director de la decoración interior de los palacios reales", en: *Francisco Sabatini 1721-1791*, Palacio Real, Madrid 1993.
- SORIA, MARTÍN S.: *Agustín Esteve y Goya*, Valencia 1957.
- TOMLINSON, JANIS A.: "The provenance and patronage of Luis Meléndez's Aranjuez still lifes", en: *The Burlington Magazine*, nº 132, 1990, pp. 84-89.
- TRAPIER, ELIZABETH DU GUE: "Three Sketches for Francisco Bayeu's, Picnic on the Banks of the Manzanares", en: *Master Drawings*, nº 4, 1966, pp. 36-39.
- TUFTS, ELEANOR: *Luis Meléndez: Eighteenth Century Master of Spanish Still Life with a Catalogue Raisonné*, Columbia 1985.
- VV.AA.: Catálogo de exposición: *Luis Paret y Alcázar y los puertos del País Vasco*, Bilbao, Museo de Bellas Artes 1996.

LA PINTURA DE FRANCISCO DE GOYA

- AGUEDA, MERCEDES; SALAS, XAVIER DE: *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya*, Madrid 1982.
- AGUEDA, MERCEDES; SALAS, XAVIER DE: Los retratos ecuestres de Goya, en: *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid 1987, pp. 45-48.
- ALIA PLANA, JESÚS MARÍA: "Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío", en: *Revista General de Marina*, nº 236, enero-febrero 1999, pp. 61-65.
- ANDIOL, RENE: "En torno a los cuadros del Dos de Mayo", en: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 51, 1993, pp. 133-166.
- ANGULO ÍRIGUIEZ, DIEGO: "El Saturno y las pinturas negras de Goya", en: *Archivo Español de Arte*, nº 138, 1962, pp. 173-177.
- ARNÁIZ, JOSÉ MANUEL: *Francisco de Goya, Cartones y tapices*, Madrid 1987.
- BATICLE, JANINNE: "Les 2 et 3 mai 1808 à Madrid: Recherches sur les épisodes choisis par Goya", en: *Gazette des Beaux-Arts*, noviembre 1990, nº 116, pp. 185-200.

- BOZAL, VALERIANO: *Imagen de Goya*, Madrid 1983.
- BOZAL, VALERIANO: *Goya y el gusto moderno*, Madrid 1994.
- BOZAL, VALERIANO: *Pinturas Negras de Goya*, Madrid 1997.
- CRUZADA VILLAAMIL, GREGORIO: *Los Tapices de Goya*, Madrid 1870.
- GARRIDO, CARMEN: "Algunas consideraciones sobre la técnica de las pinturas negras de Goya", en: *Boletín del Museo del Prado*, nº 13, 1984, pp. 4-38.
- GASSNER, PIERRE; WILSON, JULIET: *Vida y obra de Goya*, Barcelona 1974.
- GLENDINNING, NIGEL: *Goya y sus críticos*, Madrid 1983.
- GLENDINNING, NIGEL: *Goya. Los retratos, 1792-1804*, Madrid 1992.
- HARRIS, ENRIQUETA; BULL, DUNCAN: *Goya's Majas at the National Gallery*, Londres 1990.
- HELMAN, EDITH: *Trasmundo de Goya*, Madrid 1963.
- HERRERO, CONCHA; SANCHO, JOSÉ LUIS; MARTÍNEZ CUESTA, J.: Catálogo de exposición: *Tapices y cartones de Goya. Goya 250 aniversario*, Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid 1996.
- HOFMANN, WERNER: Catálogo de exposición: *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789-1830*, Hamburgo 1989.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Goya. El dos de Mayo y los fusilamientos*, Barcelona 1946.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, 2º Ed., Madrid 1987.
- LÓPEZ REY, JOSÉ: *Goya y el mundo a su alrededor*, Buenos Aires 1947.
- LÓPEZ REZ, JOSÉ: "Goya's The Taking of Christ: Challenge and Achievement", en: *Apollo*, CXIV, nº 236, 1981, pp. 252-254.
- LUNA, JUAN JOSÉ; MORENO DE LAS HERAS, MARGARITA: Catálogo de exposición: *Goya 250 aniversario*, Museo del Prado, Madrid 1996.
- MENA MARQUÉS, MANUELA: "Noticias del Prado: el retrato de la 'Marquesa de Santa Cruz' en el Museo del Prado", en *Boletín del Museo del Prado*, VII, nº 19, 1986, pp. 61-65.
- MENA MARQUÉS, MANUELA; URREA, JESÚS: *El cuaderno italiano 1770-1776: los orígenes del arte de Goya*, Madrid 1994.
- MORALES Y MARÍN, JOSÉ: *Goya, pintor religioso*, Zaragoza 1990.
- MORENO DE LAS HERAS, MARGARITA: *Goya. Pinturas del Museo del Prado*, Madrid 1997.
- MULLER, PRISCILLA E.: *Goya's Black Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty*, The Hispanic Society of America, New York 1984.
- PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO EMILIO; ANES, GONZALO; MORENZO, M.: Catálogo de exposición: *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Museo del Prado, Madrid 1988.
- ROSE, ISADORA: "Sobre el retrato del general Ricardos que pintó Goya", en: *Academia*, nº 50, 1980, pp. 113-123.
- SALAS, XAVIER DE: *Goya. La familia de Carlos IV*, Barcelona 1944.
- SAMBURICHO, VALENTÍN DE: *Tapices de Goya*, Patrimonio Nacional, Madrid 1946.
- SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER; SALAS, XAVIER DE: *Goya y sus Pinturas Negras en la Quinta del Sordo*, Milán-Barcelona 1963.

- TOMLINSON, JANIS: *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera*, Madrid 1993.
- TOMLINSON, JANIS: *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*, Madrid 1993.
- TRÄGER, JÖRG: "Goyas königliche Familie: Hofkunst und Bürgerblick", en: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, nº 41, 1990, pp. 147-181.
- VV.AA.: *Goya. Nuevas Visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid 1987.
- VV.AA.: *Goya un regard libre*, Musée de Lille, 1998.
- VV.AA.: *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Madrid 1993.
- VV.AA.: Catálogo de exposición: *Goya, Palazzo Barberini*, Roma 2000.
- WILSON BAREAU, JULIET: "Goya and the X - Numbers: the 1812 Inventory and Early Acquisitions of "Goya" Pictures", en: *Metropolitan Museum Journal*, nº 31, 1966, pp. 159-174.
- WILSON BAREAU, JULIET: Catálogo de exposición: *Goya. El capricho y la invención*, Museo del Prado, Madrid 1993.

ESCULTURA

- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 (reed. Madrid, 1965).
- COPPEL ARÉIZAGA, ROSARIO: *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de Época Moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid-Santander, 1998.
- TARRAGA BALDÓ, MARÍA LUISA: "Los relieves labrados para las sobrepuestas de la galería principal del Palacio Real", en: *Archivo Español de Arte*, nº 273, 1996, pp.45-67.

PIEDRAS DURAS

- DENIERE, J.: *Histoire des pierres et pierres de L'histoire*, Dunkerque 1986.
- GONZALEZ PALACIOS, A.: *Splendori di pietra dure*, Florencia 1988.
- PAMPALONI MARTELLI, A.: *The "Opificio delle pietre dure" Museum of Florence*, Florencia 1974.
- MAÑUECO SANTURTUN, CARMEN: Catálogo de exposición: *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid 1999.
- PÉREZ VILLAMIL, M.: *Artes e industrias del Buen Retiro*, Madrid 1904.
- ROSSI, F.: *La pittura di pietra*, Florencia 1984.
- URREA, JESÚS: Catálogo de exposición: *Itinerario italiano de un monarca español. Carlos III en Italia 1731-1759*, Museo del Prado, Madrid 1989.
- VV.AA.: Catálogo de exposición: *El arte de la corte de Nápoles en el siglo XVIII*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid 1990.



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES EN COLOR

BAYEU, FRANCISCO		<i>Un pavo muerto</i>	47
<i>El muchacho de la esportilla</i>	50	<i>El baile a orillas del Manzanares</i>	52
<i>San Marcos</i>	59	<i>Prendimiento de Cristo</i>	61
<i>El Paseo de las Delicias, en Madrid</i>	108	<i>Santa Justa y Santa Rufina</i>	64
<i>El puente del canal de Madrid</i>	108	<i>Última comunión de san José de Calasanz</i>	65
<i>El vendedor de claveles</i>	109	<i>La cometa</i>	145
<i>El Olimpo: batalla de los gigantes</i>	111	<i>La riña en la Venta Nueva</i>	146
<i>Adán y Eva reconvenidos por su pecado</i>	123	<i>El quitasol</i>	147
<i>Retrato de Feliciano Bayeu, hija del pintor</i>		<i>El pescador de caña</i>	151
		<i>El cazador con sus perros</i>	151
CAMARÓN Y BORONAT, JOSÉ		<i>El columpio</i>	155
<i>Parejas en un parque</i>	129	<i>Las lavanderas</i>	157
		<i>El resguardo de tabacos</i>	158
CARNICERO, ANTONIO		<i>La feria de Madrid</i>	160
<i>Ascensión de un globo Montgolfier</i>	131	<i>El cacharrero</i>	161
		<i>Muchachos jugando a soldados</i>	163
CASTILLO, JOSÉ DEL		<i>El juego de pelota a pala (detalle)</i>	164
<i>Estudio de dibujo (niños jugando con un gato o "El taller del pintor")</i>	113	<i>La gallina ciega (detalle)</i>	166
		<i>La ermita de San Isidro el día de la fiesta</i>	167
		<i>La pradera de San Isidro</i>	168
EGIDIO MELÉNDEZ, LUIS		<i>La boda</i>	173
<i>Frutero: un plato con uvas blancas y tintas</i>	41	<i>Los zancos</i>	175
<i>Bodegón: servicio de chocolate</i>	100	<i>El pelele</i>	176
<i>Bodegón: dos perdices, cebolletas, ajos y vasijas</i>	103	<i>La vendimia o el Otoño</i>	181
<i>Bodegón: un trozo de salmón, un limón y tres vasijas de cobre</i>	104	<i>La era o el Verano</i>	182
		<i>El albañil herido</i>	183
		<i>La nevada o el Invierno (detalle)</i>	184
		<i>La nevada o el Invierno</i>	185
GOYA, FRANCISCO DE		<i>Cristo crucificado</i>	191
<i>Autorretrato</i>	14	<i>Inmaculada Concepción</i>	193
<i>La gallina ciega</i>	16	<i>La condesa de Chinchón</i>	201
<i>Doña María Antonia Gonzaga, marquesa de Villafranca</i>	19	<i>La condesa de Chinchón (detalle)</i>	203
<i>El aquelarre (Asmodea)</i>	23	<i>Un garrochista (radiografía)</i>	205
<i>Perros en trailla</i>	37	<i>Los duques de Osuna y sus hijos</i>	209

<i>Francisco Bayeu</i>	211	<i>Una manola: doña Leocadia Zorrilla (radiografía)</i>	279
<i>Los cómicos ambulantes</i>	213	<i>Saturno devorando a su hijo</i>	280
<i>La duquesa de Alba y la "Beata"</i>	215	<i>Dos viejos comiendo</i>	281
<i>Vuelo de brujas</i>	216	<i>Las parcas (Atropos)</i>	282
<i>Doña Manuela Goicoechea y Galarza</i>	217	<i>Perro semihundido</i>	283
<i>Don José Álvarez de Toledo, marqués de Villafranca</i>	221	LOPEZ, VICENTE	
<i>Don Gaspar Melchor de Jovellanos</i>	222	<i>Doña María Pilar de la Cerda y Marín de Resende, duquesa de Nájera y condesa de Oñate</i>	26
<i>El general don José de Urrutia</i>	223	<i>El sueño de San José</i>	130
<i>La maja desnuda</i>	225		
<i>Doña Joaquina Téllez-Girón y Pimentel, marquesa de Santa Cruz</i>	227	MAELLA, MARIANO SALVADOR	
<i>Josefa Bayeu (?)</i>	229	<i>Marina</i>	55
<i>Doña María Tomasa Palafox, marquesa de Villafranca</i>	230	<i>La diosa Cibele ofreciendo a la Tierra sus productos</i>	117
<i>La familia de Carlos IV</i>	237	<i>La infanta doña Carlota Joaquina</i>	118
<i>El infante don Francisco de Paula Antonio</i>	241	<i>El Otoño</i>	119
<i>El dos de mayo de 1808 en Madrid, la lucha con los Mamelucos</i>	247	<i>La Inmaculada Concepción</i>	121
<i>El 3 de mayo de 1808 en Madrid. Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío</i>	249	PARET Y ALCÁZAR, LUIS	
<i>El general don José de Palafox a caballo</i>	253	<i>Baile en máscara</i>	29
<i>Fernando VII con manto real</i>	255	<i>Ramilletes de flores</i>	43
<i>Alegoría de la Industria</i>	261	<i>Carlos III, comiendo ante su corte</i>	53
<i>Autorretrato</i>	267	<i>Paseo frente al Jardín Botánico</i>	135
<i>El coloso (radiografía)</i>	269	<i>Las parejas reales</i>	137
<i>Don Juan Bautista de Muguero</i>	271	<i>Doña María de las Nieves Micaela Fourdiner, esposa del pintor</i>	138
<i>Aves muertas</i>	271	<i>Autorretrato en el estudio</i>	139
<i>Aquelarre (el Gran Cabrón)</i>	278		
<i>Una manola: doña Leocadia Zorrilla</i>	279		

© de la edición: Organismo Autónomo Museo del Prado, 2000

© de los autores

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN

Aldeasa

CUBIERTA

Francisco de Goya, *La condesa de Chinchón*

DISEÑO

Talia Hormigo

MAQUETACIÓN

Myriam López Consalvi

FOTOGRAFÍA

Archivo fotográfico Museo del Prado

Archivo fotográfico Patrimonio Nacional, Palacio Real

José Baztan

Alberto Otero

FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRESIÓN

TF Artes Gráficas

Primera edición, julio 2000

NIPO: 183-00-011-9

ISBN: 84-87317-92-8 (Museo del Prado)

DEPÓSITO LEGAL: M-27948-2000





ISBN 84-87317-92-8



9 788487 317927



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA DE ESTADO
DE CULTURA

winterthur

Fundación Winterthur



Museo Nacional del Prado