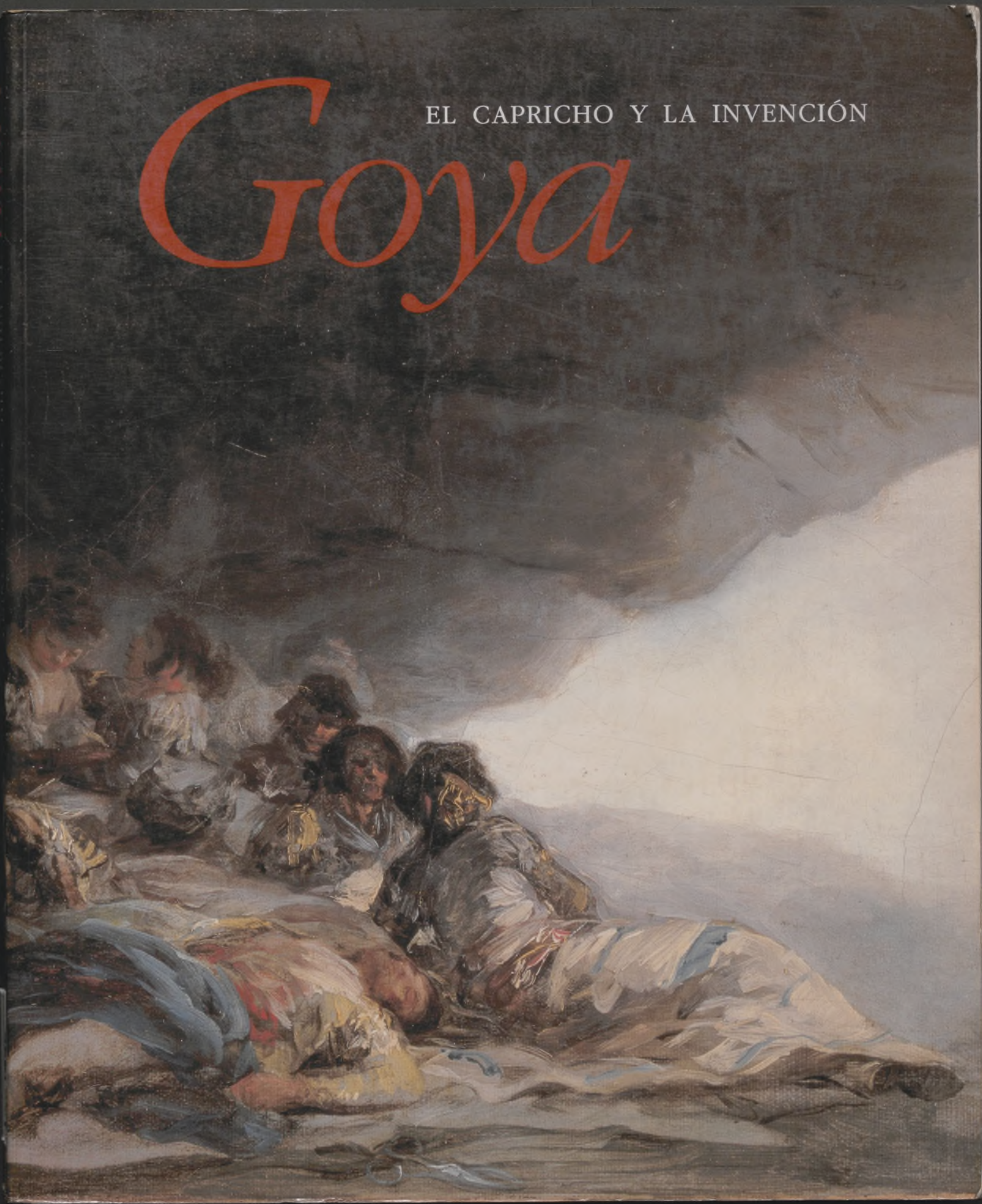
Goya

EL CAPRICHO Y LA INVENCIÓN



Goya EL CAPRICHO Y LA INVENCIÓN

Goya

EL CAPRICHO Y LA INVENCIÓN

Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas

Fr^co Goya Pintor (?) / Aragones / Por el mismo / 1815

Museo del Prado

Goya

EL CAPRICHO Y LA INVENCIÓN

Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas

EXPOSICIÓN REALIZADA

POR

Juliet Wilson-Bareau

Manuela B. Mena Marqués

MUSEO DEL PRADO

COMITÉ ASESOR

Jeannine Baticle
Conservateur Général Honoraire au Musée du Louvre

Valeriano Bozal
Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, Madrid

Julián Gállego
Catedrático Emérito de la Universidad Complutense, Madrid

Nigel Glendinning
Catedrático Emérito, Queen Mary and Westfield College, Londres

Enriqueta Harris Frankfort
Warburg Institute, Londres

William B. Jordan
Art Historian

Priscilla E. Muller
Director of The Hispanic Society, Nueva York

Alfonso E. Pérez Sánchez
Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, Madrid

José Manuel Pita Andrade
Catedrático de Historia del Arte

Eleanor A. Sayre
Curator Emeritus, Museum of Fine Arts, Boston

MUSEO DEL PRADO

MADRID 19 DE NOVIEMBRE 1993 / 15 DE FEBRERO 1994

THE ROYAL ACADEMY OF ARTS

LONDRES 18 DE MARZO / 12 DE JUNIO 1994

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO

CHICAGO 16 DE JULIO / 16 DE OCTUBRE 1994

PRESIDENCIA DE HONOR

Sus Majestades los Reyes

El Ministerio de Instrucción Pública organizó en 1900 la primera exposición española sobre la figura de Goya y unos años más tarde el Museo del Prado inauguraba, en 1923, las salas dedicadas a los cartones para tapices del artista. Se inició de esta manera una política de exposiciones temporales que fueron dando a conocer las obras de los grandes artistas españoles, así como el estudio sistemático y riguroso y la cuidada presentación museológica de las mismas. Ejemplo de ello sería también la siguiente muestra que, organizada ya por el Museo del Prado, se dedicaba a Goya en 1928. Muy poco después, la Sociedad Española de Amigos del Arte presentaba una nueva exposición de gran significado para la comprensión de la obra del artista: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Por otro lado, dos de los directores más singulares del Museo del Prado, don Francisco Javier Sánchez Cantón y don Xavier de Salas dedicaron muchas de sus horas al estudio de la obra de Goya y el segundo promovió en 1963-64 en la Royal Academy of Arts de Londres una de las más destacadas exposiciones de la obra del artista en el extranjero, que se convirtió en un acontecimiento cultural de primer orden.

En 1983, la Fundación Amigos del Museo del Prado presentó, en las salas del museo y con la dirección de don Enrique Lafuente Ferrari, otra relevante exposición que mostraba obras de Goya en colecciones madrileñas, algunas de difícil acceso para el público, y finalmente, en 1989, el Museo del Prado, junto con el Museum of Fine Arts de Boston y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, ofrecía una nueva exposición de Goya en la que el artista se estudiaba en el contexto del movimiento ilustrado y liberal de su tiempo.

Ahora el Museo del Prado vuelve sobre Goya con una muestra que aúna los elementos de anteriores exposiciones. Desde la belleza estética hasta el rigor científico y desde la organización interna hasta la colaboración internacional, europea y americana, esta iniciativa evidencia la energía y el dinamismo de una institución que el año próximo celebra el 175 aniversario de su fundación, inaugurada cuando Goya, quizá el más extraordinario artista europeo de su tiempo, vivía todavía.

El Ministerio de Cultura agradece la colaboración de todos los que han hecho posible la exposición y celebra especialmente, la ayuda más valiosa que nunca, del patrocinador, el Banco Central Hispano, a cuyo presidente, don José María Amusátegui, reconoce el ejemplar mecenazgo, así como también quiere destacar el apoyo inestimable de la compañía aérea Iberia.

Carmen Alborch Bataller

MINISTRA DE CULTURA

El Museo del Prado, la Royal Academy of Arts de Londres y el Art Institute de Chicago han organizado esta exposición sobre Francisco de Goya que revela aspectos nuevos y fundamentales de su obra que van a tener sin duda una gran repercusión en los actuales estudios sobre uno de los más grandes artistas de la pintura universal. La obra de Goya es extensa e inagotable y constituye un inmenso fondo de posibilidades expresivas, de enseñanzas y de futuras investigaciones. En las exposiciones celebradas en el pasado y dedicadas a las múltiples facetas de su obra, los cuadros de gran tamaño, los retratos y composiciones históricas y religiosas se mezclaban con unas obras de menor dimensión, pero de cautivadora fuerza y expresividad, que quedaban marginadas y relegadas en lugares secundarios por la potencia de sus grandes creaciones. Dos museos, sin embargo, reunían una cantidad de pinturas de estas características, el de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Lázaro Galdiano, ambos en Madrid, expuestas de un modo en que los grandes lienzos no aplastaban con su fuerza expresiva la intensidad y delicadeza de estas obras de pequeñas dimensiones.

Parecía que una exposición que reuniera estas pinturas de Goya como un conjunto podría constituir una revelación y presentar aspectos hasta ahora poco explorados de su arte que ayudaran a un más profundo conocimiento de su obra completa. Cuanto más se estudiaban las posibilidades de esta idea se hacía evidente que iba a convertirse en el camino de un nuevo examen de la obra del artista y constituir un ejemplo de altísimo valor estético y de gran importancia histórica tanto para el numeroso grupo de los especialistas en la figura y la obra de Goya como del público en general.

Una vez precisado el tema, las tres instituciones comenzaron sus trabajos de organización y planteamiento de la investigación, que se revelaron complejos, largos y difíciles. La obra de Goya se halla dispersa en la actualidad en muchos países y en colecciones públicas y particulares que guardan celosamente estas pinturas de calidad y delicadeza supremas; muchas de ellas se encontraban desde hace años en paradero desconocido, otras en condiciones de conservación particularmente difíciles por la fragilidad de los soportes o la suciedad de los barnices y casi todas adolecían de la falta de estudios sobre su técnica y modo de estar pintadas.

Se hacían necesarios desde el principio una serie de viajes que hicieran posible el estudio directo de todas estas pinturas, así como la comparación del mayor número de ellas en unas condiciones de conservación que permitieran avanzar en la investigación. Para ello, muchos museos, incluidos los que han colaborado con sus préstamos, han ayudado generosamente a realizar cuantos estudios se les han ido solicitando. Asimismo, vista la necesidad imprescindible de examinar las obras en el mejor estado posible, el Museo del Prado decidió aprovechar sus diferentes servicios, con apoyo del entusiasmo y profesionalidad de su personal especializado para llevar a cabo estas tareas. El hecho afortunado del pequeño formato de las obras hizo posible un trabajo pocas veces realizado en la preparación de una exposición para el estudio de un artista.

Una frase de Goya en uno de sus escritos, al referirse a estas obras de carácter íntimo, imaginativo y libre, resultado del "capricho y la invención", se convirtió tanto en el título como en el *leit-motiv* de la selección y planteamiento de la exposición. Los bocetos y "borrones" para sus composiciones, tanto para los grandes frescos decorativos como cuadros de altar y cartones de tapices, en los que el artista expresaba con libertad su primera idea compositiva, como más tarde las series de "secuencias" de sus cuadros de gabinete, pintados ya sin las limitaciones del encargo, los retratos de carácter íntimo de sí mismo o de sus amigos y familiares y las miniaturas de sus años finales en Burdeos se convirtieron así en el tema finalmente propuesto para esta ocasión.

La idea de la exposición fue propuesta por Norman Rosenthal, de la Royal Academy of Arts, en 1989, al entonces director del Museo del Prado, Alfonso E. Pérez Sánchez, que la acogió con entusiasmo. Juliet Wilson-Bareau, cuya formación como investigadora comenzó con la obra de Goya, con su inagotable y disciplinada energía y firmeza, con sus condiciones de probada agudeza para la investigación histórico-artística y para la apreciación visual, pareció a todos la persona adecuada para llevar adelante y dirigir la difícil y complicada investigación. En este cometido ha sido apoyada con la total colaboración de Manuela Mena Marqués y el apoyo de los departamentos de Restauración y Documentación técnica del Museo del Prado y de su Escuela-Taller. Para la difícil tarea de ejecución y coordinación de la exposición ha sido imprescindible la eficacia de quienes han trabajado en la coordinación de las tres instituciones: Teresa Posada Kubissa, Emeline Max y Martha Wolff.

Un Comité Asesor, formado por Jeannine Baticle, Valeriano Bozal, Enriqueta Harris Frankfort, Julián Gállego, Nigel Glendinning, William B. Jordan, Priscilla E. Muller, Alfonso E. Pérez Sánchez, José Manuel Pita Andrade y Eleanor A. Sayre, ha aportado sus conocimientos, apoyo moral e inestimables consejos. Nuestro agradecimiento va dirigido también a Felipe Vicente Garín Llombart, ex-director del Museo del Prado, que impulsó activamente la idea y le dedicó un gran esfuerzo.

Para hacer todo ello posible ha sido inestimable la ayuda generosa de coleccionistas particulares y de instituciones y colegas de todo el mundo. En el Museo del Prado la exposición ha sido patrocinada por el Banco Central Hispano, cuyo apoyo ha sido esencial para realizar el proyecto. Se ha podido contar también con la colaboración de la compañía aérea Iberia en los transportes de las obras.

El apoyo del Ministerio de Cultura español ha sido asimismo decisivo, al acoger la exposición como parte de las manifestaciones del Festival Español en Londres en la primavera de 1994, y en el verano, después de la gran exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración*, de 1989, Chicago tomará el relevo en la colaboración hispano-norteamericana sobre la figura de Goya.

MUSEO DEL PRADO, MADRID
DIRECTOR

THE ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDRES
PRESIDENT

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO
DIRECTOR

CON EL PATROCINIO DE

Central Hispano

En el curso de los últimos años las dos entidades financieras cuya fusión ha dado paso al actual Banco Central Hispano han colaborado estrechamente con el Museo del Prado en la difusión de la obra de los principales maestros de la pintura española. Ya en 1988, el entonces Banco Central contribuyó a la financiación de la exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración,* organizada conjuntamente por el Museo del Prado, el Museum of Fine Arts de Boston y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Un año después, la Fundación Banco Hispano Americano patrocinó por completo la exposición *Velázquez* que tuvo también lugar en el Metropolitan Museum neoyorquino, a la que siguió la memorable exposición sobre el mismo artista, celebrada en el Museo del Prado, que superó todas las expectativas en número de visitantes y atención de los medios de comunicación, demostrando que las obras de los grandes maestros atraen cada vez más el interés del público.

A consecuencia de esta última exposición, y con los beneficios de la venta de su catálogo y la aportación de fondos del legado Villaescusa al Museo del Prado, pudo adquirirse, como es bien sabido, una obra maestra de la pintura española del siglo XVII, el *Bodegón de caza, hortalizas y frutas* de fray Juan Sánchez Cotán, firmado y fechado en 1602. Éste fue el resultado excepcional y perdurable de una importante actividad cultural del Museo realizada gracias al patrocinio privado.

Una vez más, y con ocasión de la organización de la exposición *Goya: el capricho y la invención,* que ahora se presenta en las salas del Prado y que luego se mostrará en la Royal Academy of Arts de Londres y en el Art Institute de Chicago, el Banco Central Hispano vuelve a proporcionar su apoyo al Museo del Prado, con la eficaz ayuda de los servicios de la Fundación Central Hispano.

Esta exposición es el fruto de las investigaciones y hallazgos más recientes en torno a Goya. Su comisaria, Juliet Wilson-Bareau, eminente especialista en nuestro gran pintor, ha sido también autora, entre otros muchos estudios, del libro sobre *Los Caprichos* de Goya, publicado con motivo de la exposición *Goya: La década de Los Caprichos,* organizada el pasado año por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y patrocinada también por la Fundación Central Hispano.

Con el apoyo a la celebración en Madrid de la exposición *Goya: el capricho y la invención,* el Banco Central Hispano mantiene así su tradición de colaboración estrecha con el Museo del Prado, respondiendo igualmente a su arraigado espíritu de mecenazgo. En su doble condición de coleccionista y de impulsor de la difusión de las artes, el Banco expresa de nuevo en esta oportunidad su compromiso con la tarea que llevan a cabo las grandes instituciones encargadas de la conservación, el estudio y la divulgación de nuestro patrimonio histórico.

José María Amusátegui de la Cierva
PRESIDENTE DEL BANCO CENTRAL HISPANO

MUSEOS Y COLECCIONES QUE HAN CEDIDO OBRAS A LA PRESENTE EXPOSICIÓN

ALEMANIA

Dresde
Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

ARGENTINA

Buenos Aires
Museo Nacional de Bellas Artes

ESPAÑA

Barcelona
Colección Federico Torelló

Madrid
Biblioteca Nacional
Colección Casilda-Ghisla Guerrero Burgos y Fernández de Córdoba
Colección conde de Orgaz
Colección conde de Villagonzalo
Colección Fundación Thyssen-Bornemisza
Colección Gutiérrez de Calderón
Colección L. Maldonado
Colección marqués de la Romana
Colección marquesa de Santa Cruz
Colección Paloma Mac-Crohon Garay
Colección barón Thyssen-Bornemisza
Museo Lázaro Galdiano
Museo del Prado
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Oviedo
Colección Masaveu

Zaragoza
Museo Pilarista, Basílica del Pilar
Museo de Zaragoza

ESTADOS UNIDOS

Boston, Massachusetts
Museum of Fine Arts

Chicago, Michigan
The Art Institute of Chicago

Dallas, Texas
Meadows Museum, Southern Methodist University

Flint, Michigan
Flint Institute of Arts

Los Ángeles, California
The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center

Malibú, California
Collection of The J. Paul Getty Museum

Pasadena, California
The Norton Simon Foundation

Providence, Rhode Island
Museum of Art, Rhode Island School of Design

Williamstown, Massachusetts
Sterling and Francine Clark Art Institute

FRANCIA

Agen
Musée d'Agen

Besançon
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

Burdeos
Musée des Beaux-Arts

GRAN BRETAÑA

Barnard Castle, County Durham
The Bowes Museum

Londres
The Trustees of the National Gallery

HUNGRÍA

Budapest
Szépmüvészeti Múzéum

ITALIA

Florencia
Galleria degli Uffizi

SUECIA

Estocolmo
Nationalmuseum

Colección Jaime Ortiz-Patiño
Colección S. Sebba

En la sede de la exposición en Madrid se presentan dos *Autorretratos* de Goya, el juvenil, de colección particular (fig. 36), y el del pintor ante el caballete del Museo de Agen (fig. 6).

EL MUSEO DEL PRADO HACE CONSTAR SU AGRADECIMIENTO A LOS DIRECTORES Y RESPONSABLES DE LAS INSTITUCIONES COLABORADORAS

Ramón González de Amezúa
Director
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid

Miguel Beltrán Lloris
Director
Museo de Zaragoza

Paula D. Berry
Directora
The Armand Hammer Museum of Art
and Cultural Center, Los Ángeles

Bernadette de Boysson
Conservadora de Pintura Antigua
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

David S. Brooke
Director
Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown

Sara Campbell
Chief Curator
The Norton Simon Art Foundation, Pasadena

Elizabeth Conran
Directora
The Bowes Museum, Barnard Castle, County Durham

Olle Granath
Director
Nationalmuseum, Estocolmo

Manuel Gómez de Pablos
Presidente
Patrimonio Nacional, Madrid

Sir Roger de Grey
President
The Royal Academy of Arts, Londres

Samuel K. Heath
Director
Meadows Museum, Dallas

Rafael E. J. Iglesia
Director a/c.
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Carmen Lacambra
Directora
Biblioteca Nacional, Madrid

Yannick Lintz
Director
Musée des Beaux-Arts, Agen

Neil MacGregor
Director
The National Gallery of Art, Londres

John A. Mahey
Director
Flint Institute of Arts, Flint

Miklós Mojzer
Director
Szépmüvészeti Múzeum, Budapest

Enrique Pardo Canalís
Director Delegado
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Annamaria Petrioli Tofani
Directora
Galleria degli Uffizi, Florencia

Mathieu Pinette
Conservador Jefe
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie,
Besançon

Franklin W. Robinson
Director
Museum of the Rhode Island School of Design,
Providence

Werner Schmidt
Generaldirektor
Staatliche Kunstsammlungen, Dresde

Allan Shestack
Director
Museum of Fine Arts, Boston

John Walsh
Director
The J. Paul Getty Museum, Malibú

James N. Wood
Director
The Art Institute, Chicago

Quede constancia del agradecimiento a los prestadores que han preferido permanecer en el anonimato, al personal todo del Museo del Prado y a las personas que con generoso espíritu de colaboración han contribuido a llevar a cabo con éxito la presente exposición

Javier Aguado
Javier Agudo
Mercedes Agulló
Santiago Alcolea
Isabel de Alzaga
Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón
Plácido Arango Arias
Evaristo Arce
Inés Argüelles
Pamela K. Askew
José María de Azcárate
Leticia Azcue
Istzvan Barkowski
Esperanza Barreda Maldonado
Rosario Bartolomé
Pablo Benavides Orgaz
Félix Benítez de Lugo
Huguette Berès
Knut Berg
David Bindman
George Bisacca
Zacarías Blanco Gago
David Bomford
Annette Bradshaw
Sylvie Brame
Robert Bruce-Gardner
José Buces
Duncan Bull
José Ignacio Calvo Ruata
M.ª Luisa Cancela
Marina Cano
José Capa
Juan Carrete Parrondo
Görel Cavalli-Björkman
Condesa de Carvajal
M.ª Concepción Contel
Bryan Crossling
Christine Décaillet
Xavière Desparmet Fitz-Gerald
Duque de San Carlos
Duque de Segorbe
Duque de Soria
Leif Einar Plahter
Caroline Elam
Paolo Erasmo Mangiante
Walter Feilchenfeldt
M.ª Teresa Fernández de Bobadilla
Carmen Fernández Lequeitio
Gabriele Finaldi
Carmen Font
Jaime y Beatriz Fraser Luckie
Fundación Amigos del Museo del Prado
Jesús Gaite
Klaus Gallwitz
Johann Georg, Prinz von Hohenzollern
Richard Godfrey
George Goldner
Joaquín Gómez Espinosa
José María González-García
Ana Gudiol Corominas
M.ª Ángeles Gutiérrez Fraile
Christoph Heilmann
Wolfgang Holler
Luis Jiménez-Clavería Iglesias
Claude Keisch
François Lachenal
Julio Laguardia
Román Ledesma
Marqués de Valdeolmos
Marquess of Douro
Gregory Martin
Jane Martineau
Ana Martínez de Aguilar
Álvaro Martínez-Novillo
Katharina Mayer
Ian MacClure
Marco Miele
Jacques Minassian
Jennifer Montagu
Ángel Navarro
Juana María Navarro
Eva Nierges
Anne Norton
George Ortiz
Carmen Ortueta de Salas
Ángela Osorio de Moscoso
Sandra Osorio de Moscoso y Sanchiz
Félix Palacios
Edmund Peel
María Pemán
Paloma Pérez de Armiñán
Roy Perkinson
Carmen Rallo
Piers Rodgers
Concepción Romero
Claudie Ressort
Pierre Rosenberg
Ruth Rubinstein
Enrique Ruspoli Morenés
Daniel Rosenfeld
Martina von Salis
Elena de Santiago
Barbara Shapiro
Julietta Scharf
David Scrase
Stephanie Stepanek
Julien Stock
Margret Stuffmann
Peter Sutton
Gary Tinterow
Federico Torralba Soriano
Guillermo Tovar de Teresa
Nicholas Turner
José Antonio Urbina
José Luis Várez Fisa
Zahira Véliz
Françoise Viatte
Peter Waldeis
Christopher R. Young
José Luis Yuste
Frank Zuccari

La exposición dedicada a estas obras en las que mejor se aprecia "el capricho y la invención" de Goya, y la publicación que la acompaña, son el fruto de una estrecha colaboración entre las muchas personas e instituciones que nos han ayudado, proporcionando datos y facilitando en muchos casos el examen directo de las obras. La mayor parte del tiempo de preparación de la exposición y de la publicación, se ha empleado en ver –y previamente, en muchos casos, en buscar– un gran número de obras estudiadas en relación a este proyecto.

El énfasis en las propias obras que se hace evidente al recorrer los textos, su investigación técnica y a menudo los resultados de un cuidadoso proceso de restauración y conservación realizado en el Museo del Prado y en otras instituciones, han hecho posible que los cuadros hablen por sí mismos. Algunos se van a ver ahora por primera vez y otros en tan buen estado de conservación que supondrán un descubrimiento.

La investigación tiene una gran deuda con especialistas ya desaparecidos, como don Elías Tormo y don Enrique Lafuente Ferrari, que dedicaron su tiempo y energías a estudiar y comparar las obras de Goya desde principios del siglo XX. Su aguda percepción para la obra de arte y su amplia visión del contexto cultural, han sido una guía para este estudio. Alfonso E. Pérez Sánchez ha sido extraordinariamente generoso al darnos su apoyo y al proporcionarnos mucha información. Nos hemos beneficiado también en gran medida del constante interés de nuestra colega Eleanor A. Sayre, que gastó tiempo de su propio trabajo sobre Goya para compartir toda su experiencia del artista. También Jeannine Baticle, Enriqueta Harris Frankfort y Nigel Glendinning nos han sido de inestimable ayuda. Felipe V. Garín Llombart apoyó esta iniciativa con ilusión y Jesús Urrea aportó datos de gran interés para la investigación.

La experiencia directa de la obra de arte y de su calidad ha sido compartida por todos los que han trabajado en este proyecto. En el Museo del Prado, la colaboración con Manuela Mena Marqués ha sido esencial, así como el apoyo de los diferentes departamentos de conservación e investigación a su cargo, cuyas aportaciones individuales se precisan más adelante. Teresa Posada Kubissa y su colaboradora Montserrat Sabán han coordinado con eficacia y paciencia la complicada organización de este proyecto, junto con los colegas de la Royal Academy of Arts y del Art Institute of Chicago, Emeline Max y Martha Wolff.

Belén Bartolomé Francia se ha responsabilizado con eficacia y entusiasmo de reunir la enorme documentación bibliográfica necesaria para la investigación, y María Jesús Gonzalo ha realizado con esmero el desagradecido trabajo de traducir textos y textos, cambiados y alterados continuamente.

Esta publicación ha contado con la inteligencia e inagotable dedicación al "libro de arte", en su sentido más elevado, de Santiago Saavedra y del personal todo de la editorial El Viso, así como la maestría del fotógrafo Joaquín Cortés en Madrid, y la sensibilidad y rigor del diseñador del libro, Francisco Javier Rocha. Carlos Manso ha suministrado una gran cantidad de documentación fotográfica. La recompensa de todos nosotros será el haber contribuido al encuentro del público con las propias obras, o a través de esta publicación, del magnífico artista que aquí se presenta, don Francisco de Goya y Lucientes, Pintor.

Juliet Wilson-Bareau
COMISARIA DE LA EXPOSICIÓN

Carmen Alborch Bataller
Ministra de Cultura

Francisco Calvo Serraller
Director del Museo del Prado

COMITÉ EJECUTIVO
DE LA EXPOSICIÓN

Felipe V. Garín Llombart
Catedrático de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes, Valencia

Manuela B. Mena Marqués
Subdirectora de Conservación e Investigación del Museo del Prado, Madrid

Norman Rosenthal
Secretary of Exhibitions, The Royal Academy of Arts, Londres

Juliet Wilson-Bareau
Slade Professor of Fine Arts, University of Oxford

Con la colaboración de IBERIA

COORDINACIÓN

Madrid
Teresa Posada Kubissa
Montserrat Sabán Godoy

Londres
Emeline Max

Chicago
Martha Wolff

DOCUMENTACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

Belén Bartolomé Francia

SECRETARÍA

Felícitas Martínez
Reyes Junquera
M.ª Dolores Muruzábal
Emilia Cortés

GABINETE DE DOCUMENTACIÓN
TÉCNICA

M.ª del Carmen Garrido Pérez
Inmaculada Echeverría Elvira
M.ª Isabel Folch Capella
M.ª Asunción San Juan de la Madriz

GABINETE DE PRENSA

M.ª Pura Ramos
Mercedes López

SERVICIO DE EDUCACIÓN
Y ACCIÓN CULTURAL

Alicia Quintana
María Luisa Suárez
Ángeles Montero
Isabel Caride
Ana Sabina Palancar
Jesús Antoranz

RESTAURACIÓN

Pintura
Herlinda Cabrero Cabrera
María Teresa Dávila Álvarez
Rocío Dávila Álvarez
Elisa Mora Sánchez
Enrique Quintana Calamita
Clara Quintanilla Garrido
Almudena Sánchez Martín

Ebanistería
José Manso Gómez
José de la Fuente
M.ª Antonia Bodí Sepúlveda
Marta Isabel Cañas Ocaña
Elena Carrascosa Moreno
Begoña Garriz Galván
M.ª Ángeles González Ferrer
Carlos Insausti Valdivia
M.ª Luisa Maceiras Sas
Almudena Pecharromán Álvarez
Amparo Pedroche Palomar
Paloma Pérez Bravo
Alejandro Prado Díaz
Antonio Rivas Carrillo
M.ª Eugenia Rodríguez González
Natalia Ruiz Labourdette
Luciano Sua Serna

Dorado
Enrique Gil Mondéjar
María Jesús López de Lerma

Macrina Yolanda Busato Prieto
M.ª del Carmen de Peña Villarroya
Adelaida Dolagaray Clerc de Lasalle
Guillermo Fenoy Magán
Pilar Fernández Sánchez
M.ª Luz Gómez Recio
Marta González Casanovas
Susana González Jiménez
Almudena Hernández García
M.ª José Hervás Fernández
Paloma Jaro Prieto
Beatriz Reina Urbano
Rosario Reina Urbano
Consuelo Rubio Tovar
Elena Sánchez González

SECCIÓN DE OBRAS Y MANTENIMIENTO

Juan José Román
Equipos de Electricistas y Climatización

BRIGADA DE MONTAJE
DEL MUSEO DEL PRADO

Ángel Campos
José Miguel Cuesta
José López
Manuel Montero
Victoriano Moyo

TRANSPORTES Y EMBALAJES

SIT, Transportes Internacionales

SERVICIO DE SEGURIDAD

Enrique de la Puente
Pedro Sobrino
Nicolás Madrid
Francisco López
Personal de Vigilancia del Museo

Í N D I C E

¿DEBE SER ASÍ? ¡SÍ, ASÍ HA DE SER!

Manuela B. Mena Marqués

"...discurre tú misma el ardid contra el viejo divino,
no se vaya a escapar si me ve o me presiente,
que es duro de vencer cualquier dios por un hombre mortal..."

(Homero, *La Odisea*, IV, 395-97)

Goya, como Beethoven, encarna en la poderosa energía y variedad de su expresión artística la figura de esa vieja divinidad del mar, Proteo, de quien Homero describe las cambiantes facetas y su fuerza divina, invencible y engañosa para los mortales. El arte, en los grandes maestros, tiene también esa cualidad divina, fuerte y mudable, inasequible, e inalcanzable también. La primera idea de Goya para el frontispicio de *Los Caprichos,* publicados en 1799 (fig. 1), revela ese fuego de la imaginación que estalla, desde la cabeza del artista dormido, en esas formas cambiantes del "viejo divino", turbulentas y poderosas. El dibujo pone de relieve, sin duda, la variedad de su arte que oscila desde la exquisita técnica y refinadas formas dieciochescas hasta la oscura y dramática mezcolanza que surge de la mente del pintor, que sería entendida más tarde como la quintaesencia del espíritu romántico e incluso, ya en nuestro siglo, como evidencia de los subterráneos dominios del subconsciente y expresión de un surrealismo antes de tiempo.

Fig. 3. Goya, *Autorretrato,* h. 1795-97, aguada de tinta china, 22,3 × 14,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Es lícito que cada época interprete a los grandes artistas según sus propios sentimientos e ideales, sus preocupaciones y miedos, o las afinidades culturales que el presente establece con el pasado, revelando de aquéllos lo que interesa y olvidando lo que no reaviva las "pasiones" contemporáneas. Los artistas que no alcanzan la categoría de los grandes creadores son testigos más o menos afortunados de su tiempo. Los genios son testigos excepcionales del alma humana, invariable en sus anhelos y pasiones, y no sólo definen su tiempo sino que lo crean y lo conforman. Beethoven con su pregunta y su tajante afirmación, ante la decisión sobre una composición musical, *"¿Debe ser así? ¡Sí, así ha de ser!"* (4.º movimiento, op. 135, 1816), que resume y caracteriza su época, coincide con la más profunda expresión del arte y de la personalidad de su contemporáneo Goya,

◁ Fig. 1. Goya, dibujo preparatorio para la pl. 43 de *Los Caprichos,* 1797-98, pluma y tinta de bistre, 23 × 15,5 cm, Museo del Prado, Madrid

y parece definir la idea artística y la trayectoria vital del pintor. Ambos "inventan" el arte del siglo XIX y la impronta que dejan entre sus contemporáneos hará de ellos figuras emblemáticas. La frase de Beethoven constituye, sin duda, la esencia de la libertad que ambos artistas, uno en la Música y otro en la Pintura, consideraron como el impulso más fuerte de su arte, como la contribución que habían de dejar a su tiempo y a la posteridad.

Sería la libertad en la expresión artística, que se revela en múltiples facetas, la característica definitoria de Goya. Libertad que emanaba sin duda de la fortaleza de su carácter: "...de los Reyes abajo todo el mundo me conoce y no puedo reducir tan fácil mi genio como tal bez otros lo arian" le dice a su amigo Zapater (fig. 2) (20 de febrero de 1790) y poco antes expresaba también la fuerza de su personalidad, cuando hablaba de las insidias de sus enemigos en la corte: "...pero no dan mas que con una esquina de pórfido. Con un C. que primero se arán mil pedazos que acerle ceder un pelo" (diciembre de 1789?). El *Autorretrato* de h. 1795 (fig. 3) ilustra sin duda esa forma de ser de Goya y curiosamente establece un paralelo, ya dicho por otros, con la imagen consagrada de Beethoven. El rostro del pintor aparece aquí completamente de frente, su barbilla bajada acentúa la fuerza de la mirada y la expresión indómita de sus ojos oscuros, la boca tensa con el labio inferior más saliente revela la obstinación de su carácter, y el pelo largo, revuelto, enmarca el rostro y se convierte casi en un símbolo de la libertad creadora que emana de su mente. Libertad artística que nacía del íntimo sentimiento de la abundancia de su imaginación, de la estima de su propia fuerza. "Deja la ópera y todo lo demás, no escribas más que de tu propia manera", anotaba Beethoven en uno de sus cuadernos en 1816. "No hay reglas en el arte" decía Goya (informe a la Real Academia de San Fernando, 14 de octubre de 1792) y más adelante: "Por ultimo Señor yo no encuentro otro medio mas eficaz de adelantar las Artes, ni creo que le haya, sino el de premiar y proteger al que despunta en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea; y el dejar en su plena libertad correr el genio de los Discípulos que quieran aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan...", y contra esas reglas establecidas desde antiguo, yendo más allá de cuanto se había hecho hasta entonces, Goya supo abrir el camino de lo nuevo, de lo que no suponiendo, sin embargo, una ruptura violenta con lo contemporáneo, trascendió las ideas estéticas de la época en que vivió.

Fig. 2. Goya, *Martín Zapater*, 1797, lienzo, 83 × 64 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao

La libertad en el arte de Goya no es en modo alguno la expresión caótica de fuerzas creadoras incontrolables ni la "desenfrenada contravención a las leyes", en este caso del arte. Es la inteligente elección de aquello que le sirve para expresar sus ideas de la forma más adecuada, sin someterse a reglas que no le interesan e imponiendo su criterio. Desde sus primeras obras Goya revela una personalidad que se oculta difícilmente. Sólo el estado de conservación en que han llegado hasta nuestros días algunas de sus pinturas puede hacer dudar de su autoría, y del mismo modo que su escritura revela brillantemente su personalidad, así las pinceladas, las luces y las sombras, los colores, e incluso aquellas partes del cuadro que parecen ocultas, como el soporte y la preparación, evidencian su personalidad y la búsqueda del efecto que ha querido conseguir en cada caso.

* * *

Asombra ya desde esos primeros años de su actividad artística el conocimiento que Goya demuestra del pasado y se pone de manifiesto el estudio constante del pintor, formado según la tradición establecida en la Italia del siglo XVI, que llegaba aún con toda la modestia de su figura al taller de José Luzán,

su primer maestro en Zaragoza. Tradición con la que se encontró en Madrid durante su primera estancia en la corte en el estudio de Francisco Bayeu y su segura visita, ya entonces, a las colecciones reales; y con su confrontación poco después con la Antigüedad y con los grandes maestros del Renacimiento y del Barroco en su viaje a Italia, que se pondría de manifiesto en la perfección del dibujo, en el conocimiento de la anatomía, en la belleza de la forma y en la monumentalidad y armonía de figuras y composiciones. Aún antes del impresionante hallazgo del *Cuaderno italiano* (pág. 92), que demuestra hipótesis e intuiciones anteriores, Goya se revelaba como un profundo conocedor del arte del pasado, incorporado sutilmente a sus obras y base sobre la que se asienta su entera producción. Para ello utiliza Goya el dibujo, que no es en él línea o contorno del lápiz o la pluma sino captación y estructura de la forma por medio de la luz y de la sombra.

La escasez de dibujos de la primera época de Goya había llevado a pensar que no los había empleado para estudiar la naturaleza y la forma o para pensar y preparar sus composiciones. Esa idea de carácter romántico que veía al artista, y a otros pintores españoles, dando impulsivos toques de pincel sobre el lienzo, *alla prima,* no pudo llegar hasta ese extremo en la figura de Goya. Los pocos ejemplos conocidos de esos primeros años, el estudio de cabeza femenina del Museo del Prado (figs. 75-77) o, algo más tarde, algunos impresionantes apuntes de figuras para los cartones de tapices (fig. 39) evidenciaban ya tal maestría y sutileza en su técnica y en su estructura que revelaba al magistral y poderoso dibujante en el Goya de juventud. Se entiende ahora, a la vista del *Cuaderno italiano* (figs. 40, 59-68, 73, 74, 79, 82, 84, 97, 143), su rigurosa formación y su sistema de trabajo que le proporcionaron desde sus primeros años el conocimiento profundo y la sabia utilización de las estructuras que rigen la forma y la composición, pero también la luz y la sombra de su impresionante claroscuro, y la insuperable inteligencia en la aplicación del color.

* * *

Existe también otro factor que conforma asimismo el arte de Goya: la realidad captada con impresionante veracidad. Sin embargo, ya desde su juventud esa realidad no sería la fácil expresión del costumbrismo, sino la esencia de la vida española, el tipismo de una sociedad que iba a desaparecer definitivamente con la invasión francesa y la guerra, el "casticismo" del pueblo llano y de la aristocracia (figs. 8, 9), que es en Goya expresión auténtica del concepto de lo español y así, los cartones para tapices y sus "borrones" preparatorios, que constituyen su entrada definitiva en el arte y la aceptación pública de sus ideas, pueden definirse como ejemplos paradigmáticos del "capricho español".

Resulta paradójico, y no es casualidad, que el resto de las obras del grupo de artistas que trabajó también en el proyecto de la Real Fábrica de Tapices, Francisco y Ramón Bayeu, Maella, González Velázquez, José del Castillo (fig. 128) y otros, presenten los mismos temas o parecidos que los de Goya: la vida en Madrid, escenas populares de meriendas campestres, vendedores de las calles, a la manera de las pinturas y estampas de italianos o franceses, y fiestas y paseos por calles y jardines. Pero aquéllos no supieron romper en las composiciones su apariencia de amables escenas de género, semejantes, salvo en detalles accesorios, a las que hacían otros artistas internacionales de su momento. Estereotipados y sin caracterización individual de los personajes, los "borrones" y cartones de esos pintores, no pasaron de ser puras escenas decorativas. ¿Qué hace por el contrario de esas obras de Goya, de cada una y de todo el conjunto, ejemplos que iban más allá de lo anecdótico y pasajero del mo-

Fig. 4. Goya, *El quitasol,* 1777, lienzo, 104 × 152 cm, Museo del Prado, Madrid

mento, para convertirse en símbolos de las clases sociales, de la gracia o del engaño femenino y de la infancia? ¿En qué misterioso factor de la composición reside el que se hayan convertido en imágenes inolvidables, dotadas de ese valor trascendente de las grandes obras de arte, y consideradas algunas de ellas entre las obras maestras de la pintura occidental?

Las composiciones sabiamente clásicas y la belleza antigua de sus figuras aparecen bajo las elegantes y alegres vestiduras contemporáneas del pueblo de Madrid, de los "majos y majas" (figs. 4, 134). Pero Goya mismo había dicho, a través de la biografía de su hijo, que Velázquez, Rembrandt y la naturaleza habían sido sus maestros y eso, junto a otros elementos, es cierto también. La pincelada libre y la sobriedad del color del gran pintor español del siglo XVII se funden con la variada e individualizada expresión de los caracteres del pintor holandés, y Goya había estudiado también, profundamente y por sí mismo, la naturaleza en el más amplio sentido del término. En su informe, antes mencionado, a la Real Academia de San Fernando, y a pesar de las expresiones formales de este tipo de documentos, se revela su idea sobre aquélla: "¡que profundo e impenetrable arcano se encierra en la imitación de la divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no solo en la Pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitación) sino en las demás ciencias!". Goya abandona la retórica del informe oficial cuando más adelante exclama: "¿Qué estatua ni forma de ella habrá que no sea copiada de la Divina naturaleza? ¿por mas excelente Profesor que sea el que la haya copiado, dejará de decir á gritos puesta á su lado, que la una es obra de Dios, y la otra de nuestras miserables manos?". Es la vitalidad de Goya la que se transparenta en su imitación de la naturaleza y no el resultado de un frío análisis racional. En sus palabras vibra el gusto por el mundo que le rodea, el color del cielo, la captación de la luz y de la atmósfera y la forma de las nubes, los árboles o las montañas, cuya atracción se evidencia en las cartas en las que habla de la caza: "animate a benir e iremos juntos a algunos parajes a tirar cuatro tiros" (carta a Zapater, 6 de junio de

1787) (fig. 49), "...nos alejamos a la sierra que esta a 7 leguas de Madrid" (carta a Zapater, 6 de octubre de 1781).

En 1825 Goya escribiría desde Burdeos a su amigo Ferrer una carta reveladora de ciertos aspectos de su personalidad artística (ver n.os 99-111) y que demuestra por otra parte la "juventud" de su edad avanzada. A la idea de que se fueran a reimprimir sus *Caprichos* de 1799 el artista se rebela y asegura que tiene entonces "mejores ocurrencias" que veinte años antes, y le cuenta cómo ha hecho una serie de más de "40 ensayos, pero es miniatura original que yo jamás he visto porque no esta hecha a puntos y cosas que mas se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs". Esta cita evidencia la actitud de Goya ante su propio arte y la conciencia que tenía de su originalidad y de la novedad que representaba, pero hay en ella también un concepto aún más revelador al subrayar precisamente que es la técnica de Velázquez la que hace su modernidad. Fue tal vez ese conocimiento profundo de la pintura de aquél lo que haría de Goya un pintor revolucionario y el primero de los pintores modernos.

Pero es seguro que Goya no se quedó solo en los aspectos externos de la obra de Velázquez, que había apasionado en mayor o menor medida a los pintores españoles siempre atraídos por la realidad, sino que había entendido con una profundidad y una audacia singulares el modo en que su arte había roto con los modelos tradicionales. No es difícil imaginar el asombro de Goya al estudiar la forma con la que el gran pintor español del siglo XVII había tratado el mundo intocable e idealizado de la mitología clásica, en obras como la *Fragua de Vulcano, Los borrachos* e incluso la *Venus del espejo*, o su aproximación absolutamente personal al hecho religioso como el *Cristo crucificado* o el *Cristo después de la flagelación*.

Fig. 5. Velázquez, *Las meninas*, 1656, detalle, Museo del Prado, Madrid

Fig. 6. Goya, *Autorretrato*, 1783, lienzo, 86 × 60 cm, Musée d'Agen

. . .

Su admiración debió de ser inmensa también ante el abanico de retratos que se ofrecería a sus ojos en las colecciones reales (figs. 5, 6). El realismo, la fuerza expresiva, los matices sutiles del poder, del orgullo, de la belleza o de la estupidez, se ofrecían a Goya como ejemplos supremos, a él que buscaba el camino de la verdad y de la originalidad en el panorama artístico de su momento. Pero hay sin duda en la obra de Velázquez otro aspecto de un alcance incalculable que se revela determinante en la producción de Goya y que le llevaría a romper con la tradición en sus años de madurez: la aceptación de lo infrahumano y la presencia en las obras del gran maestro del pasado de un mundo de fealdad y de seres de apariencia deforme, casi monstruosa, en los enanos y "locos" de palacio, que se pueden considerar como antecedentes de la ruptura formal, de la audacia y de la libertad en la elección de los temas que caracterizarían la modernidad de Goya.

Goya iba a profundizar también en esa naturaleza misteriosa que conforma al ser humano y determina sus acciones: "...pero aora? ya, ya, ni temo a Brujas, duendes, fantasmas, balentones Gigantes, follones, malandrines etc. ni ninguna clase de cuerpos temo sino a los humanos..." (carta a Zapater, 1792). Y teme a los "humanos" porque ha llegado a conocerlos en su totalidad, guiado por su propia inteligencia y por su propia humanidad también: "...y no solamente arañan y pelean, sino que muerden y escupen pican y atrabiesan, de estos se alimentan otros más gordos, que son peores, que para estos no se a descubierto otro preserbatibo que la tierra, no porque perdonan a los muertos. Y ni enterrados pueden ser inofensivos porque sus crueldades alcanzan hasta los cadaveres vecinos, no hay sino saberse poner a distancia a donde no alcanzan sus crueldades" (carta a Zapater, 19 de febrero de 1785). Estas frases del propio Goya, que describen con gracioso simbolismo la maldad y la envidia, indican esa viva imaginación suya para describir en la pintura, también simbólicamente, los caracteres de los "humanos". Pero no siempre es la maldad lo que le atrae. En todos los documentos que se conservan del artista y en las cartas a Zapater hay muchos ejemplos de su alegría y optimismo, de su buen corazón y ganas de divertirse, de su lealtad y amor hacia su familia y amigos: "No me acorde de decirte que mi cuñada la María se caso y que yo fui el instrumento o motor de el casamiento pues era amigo mio... El nobio majo que se cae a pedazos y de solos beinticuatro años..." (carta a Zapater, enero de 1783). Este humano y sentido apunte del "nobio majo" y de "la María" parece adelantarse a las figuras centrales de los "enamorados" en el borrón de 1788 de *La ermita de San Isidro* (n.º 25).

Sería sin duda ese interés y conocimiento del hombre el que hizo de Goya uno de los grandes retratistas de la historia. No se insiste aquí en esa faceta decisiva de su actividad al ser la gran mayoría de sus retratos de tamaño natural, pero realizó también algunos exquisitos ejemplos de pequeñas dimensiones de altísima calidad y entre los que se cuentan sus autorretratos (n.os 62, 63), el retrato de su amigo Asensi (n.º 66), los pequeños retratos ecuestres de Godoy (n.os 60, 61), del que el propio artista dice: "Te aseguro que es un asunto de lo mas dificil que se le puede ofrecer a un Pintor" (carta a Zapater, 2 de agosto, 1794), y las miniaturas de su hijo Javier y de su familia política (n.os 67-73), en las que alcanza la misma aguda captación de la realidad y de la psicología del modelo que en sus grandes retratos de encargo.

El estudio de la Antigüedad y de los clásicos, la retratística de Tiziano y Velázquez estudiada entre otras fuentes en las abundantes obras de las colecciones reales españolas, y su propio talento para captar y expresar la realidad se revelan en sus retratos y, como en las composiciones de tema religioso o de

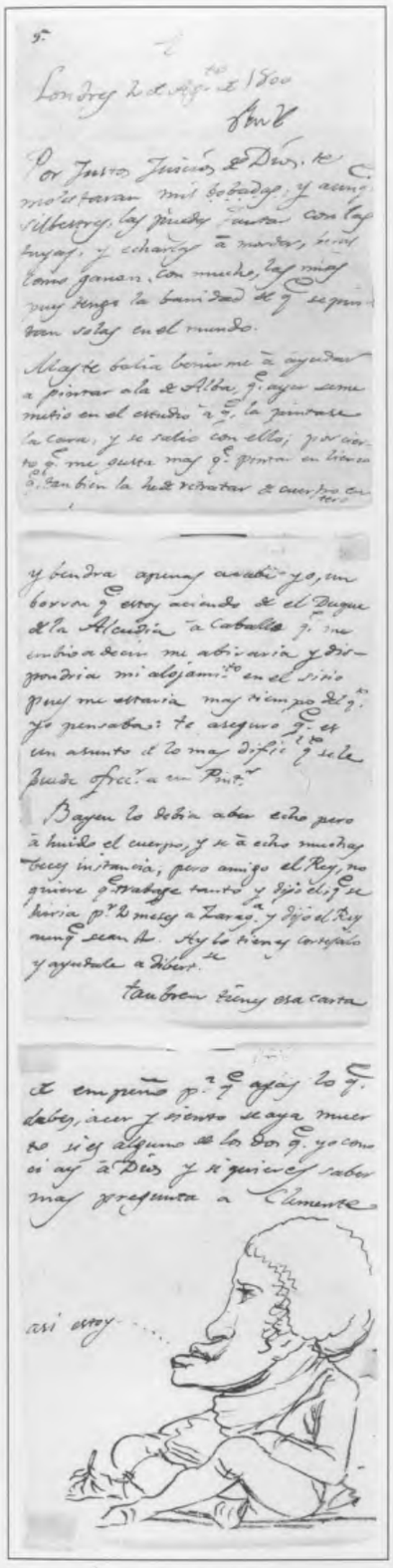


Fig. 7. Carta de Goya a Zapater, "Londres 2 de agosto de 1800" [1794], Museo del Prado, Madrid

género, también en ellos deja Goya imágenes de un profundo valor simbólico, que trascienden la simple copia de la realidad o la apariencia física de un personaje concreto para convertirse en impresionantes ilustraciones de caracteres humanos (figs. 9, 41, 47). Como para otros aspectos de su arte, los escritos del pintor revelan su rapidez en la captación de la psicología y de las acciones y gestos de los hombres, con un soterrado sentido del humor que roza a veces la sátira cruel. En este sentido las numerosas referencias a situaciones o caracteres que Goya describe en sus cartas se convierten en datos de interés que hablan de su agudeza, como en la rápida descripción que hace de Carlos IV al ir a entregarle un cuadro: "...y he tenido la felicidad de darle mucho gusto de modo que no solo con las expresiones de su boca me ha eloxiado sino con las manos, por mis ombros medio abrazandonos, y hablandome mal de los Aragoneses y de Zaragoza..." (20 de febrero, 1790), retrato psicológico profundo y sutil del rey, de su carácter afable, y de la bonachona confianza y complicidad con el artista al bromear de su ciudad natal y de algunos de sus paisanos, tal vez de Francisco Bayeu. Más reveladora quizá es la carta a Zapater en la que tras larga separación Goya pregunta al amigo, entre curioso y melancolico, "...quisiera saber, si tu eres majo, grave, noble o miserable, si te has dejado barba y si tienes todos los dientes, si te ha crecido la nariz, si llevas anteojos, si navegas ceñido, si en alguna parte te has vuelto blanco, y si el tiempo para ti ha pasado como para mi, me he vuelto viejo con muchas arrugas, que no me conocerias sino por lo romo y por los ojos hundidos... lo cierto es que ya boy notando mucho los 41 y tal vez tu te conserbaras como en la escuela del P. Joaquin..." (28 de noviembre, 1787). Aunque la carta, perdida, se conoce sólo por una traducción del alemán, idioma en que fue publicada originalmente, evidencia la agudeza de Goya para la descripción rápida y profunda, con dos palabras, con dos pinceladas. Señala en ella los rasgos que, aumentados, provocarían la risa del espectador.

Es esa capacidad de hacerse dueño de la realidad cambiante del hombre la que se manifiesta en sus retratos y la que sorprende también en cualquiera de las figuras de sus cuadros, dibujos y aguafuertes. Consigue la individualización extrema con una impresionante economía de recursos, que se evidencia sobre todo en sus caricaturas, y no sólo en las figuras o escenas de sus dibujos y estampas sino en los escasos retratos caricaturescos que han llegado hasta nosotros y que le revelan como un maestro de ese género. Tal vez la más significativa de todas ellas sea la muy celebrada de la carta a Zapater de 1794, ya sordo, en los años de su relación con la duquesa de Alba. Unas cuantas líneas de la pluma le muestran sentado, de perfil, con la mandíbula saliente, tal vez en el momento de aplicarse un calmante a un diente dolorido, y su nariz roma y los ojos hundidos, acentuando ligera y delicadamente los conocidos rasgos de su rostro: "asi estoy" le dice a su amigo (fig. 7).

Desde la aparición de la caricatura como tal, a fines del siglo XVI, de la mano de uno de los grandes retratistas del pasado, Annibale Carracci, admirado por Goya en el informe a la Academia mencionado más arriba, han sido los maestros indiscutibles del retrato los que también lo han sido en este género en modo alguno secundario. La caricatura, rápida, simple en sus elementos, no se descubre poco a poco sino que su efecto es instantáneo, y produce de inmediato la risa o la sonrisa del espectador. El retrato busca el carácter del hombre en un sentido heroico, la caricatura saca a relucir sus defectos y a través de la deformación busca el espíritu y la esencia de su personalidad, y se convierte así en reflejo del aspecto interior y no de la apariencia física del individuo. Los maestros de la caricatura, como Annibale Carracci, como Bernini, como Goya, tienen una personali-

Fig. 8. Goya, *La duquesa de Alba*, fechado, 1795, lienzo, 194 × 130 cm, colección duques de Alba, Madrid

Fig. 9. Goya, *La duquesa de Alba*, fechado, 1797, lienzo, 210,2 × 149,3 cm, The Hispanic Society of America, Nueva York

dad particular, una mentalidad aguda y una capacidad de observación que sabe apropiarse del espíritu ajeno, destapar con sus rápidos trazos la desarmonía oculta de la personalidad y plasmarla en el papel o en el lienzo de forma entonces evidente para los demás. La alteración de los rasgos físicos y de las actitudes puede ser extremada y hunde sus raíces en todo un pasado de búsqueda y análisis del individuo. También Goya recoge la tradición de Giacomo della Porta que expresaba el carácter del ser humano, como la altivez, el orgullo, la energía o la estupidez, a través de los rasgos de aves y animales. En el artista español los más profundos vicios del hombre se hacen evidentes por medio de la alteración profunda de las facciones que rozan con lo animalesco (fig. 14). Pero no necesita llegar a esa expresión extrema y deforme. Goya es maestro de la sutileza. La esencia de la caricatura, la revelación instantánea del espíritu por medio de ligeras alteraciones de la apariencia física, está presente en todos sus retratos aunque en muchos se oculte ahora a nuestros ojos al no poder confrontarlos con los modelos reales.

En ellos se revela la psicología del modelo de una forma realmente notable. Unos son crueles, otros amables, e inconscientemente el espectador se pone de parte del pintor, siente del mismo modo, tiene confianza en los ojos que han sabido descubrir los defectos ocultos bajo las brillantes sedas, o poner al descubierto la dulzura, el miedo o la inteligencia bajo la sencillez o la lealtad de un personaje. Esta arrogante seguridad de Goya, que confía en sus propios dones, esa franqueza que pone en todos los actos de su vida, todo eso se lee también en sus retratos, de tal modo que ya no se pueden entender los personajes de su tiempo sino a través de aquéllos. Para llegar a alcanzar esa maestría insuperable en la representación del individuo Goya no ha tenido más que, como él mismo, afirma saltar por encima de todas las reglas. Reglas de un arte cortesano, adulador y servil, reglas del color y la luz en busca de la verdad, y reglas de la técnica, abandonando a veces los pinceles para pintar con sus propias manos.

Cualquiera de los dos grandes retratos de Goya es un ejemplo de lo expresado anteriormente, pero es interesante en este sentido comparar los varios retratos conocidos de la duquesa de Alba, porque su vinculación con ella les confiere una mayor y más instantánea carga de expresividad. En el pequeño cuadro del Museo del Prado, Cayetana, de espaldas, con su hermosa mata de pelo negro rizado y su talle esbelto asusta a su sirvienta, "la Beata" (n.º 64). El ímpetu y el movimiento cimbreante de su cuerpo y el pelo crespo están utilizados para revelar el carácter juguetón e impulsivo de la duquesa, conocido por otras fuentes contemporáneas. El cuadrito fechado en 1795 tiene todas las características del capricho, pero en ese mismo año de 1795 pintaría Goya uno de los más bellos retratos de toda su producción (fig. 8). En pie, frontal, vestida de blanco, la duquesa parece una antigua *koré* de la Grecia arcaica. El rojo de sus adornos es aquí la forma sutil con la que Goya deja transparentar algo del carácter apasionado y caprichoso de "la de Alba", pero las facciones son aún serenas, el brazo se extiende en un reposado gesto señalando la dedicatoria del artista, el blanco del vestido de gasa es símbolo de la armonía exquisita, no sólo de la persona, inmersa en el sereno y desnudo paisaje de tonos verdosos y grises, sino del mundo a su alrededor. El pintor admira sencillamente a la joven, sin recelos, en su delicada y vibrante belleza. Es aún el tiempo en calma anterior a la Revolución Francesa, los últimos momentos del Siglo de las Luces, del imperio de la Razón. En el retrato de Cayetana, de 1797 (fig. 9) todo ha cambiado ya. Las blancas gasas se han mudado ahora en negros encajes, el rojo sigue siendo el color de los adornos de su traje, pero ahora en destellos fugaces bajo la mantilla, como el chisporro-

teo de las llamas de una hoguera, cuya rojiza luminosidad alcanza el rostro de la mujer envolviéndolo en un resplandor de ascua encendida. La hierática actitud del retrato de la casa de Alba se convierte ahora en ese giro desafiante del cuerpo realzado por el brazo izquierdo apoyado en la cadera y por el derecho, cuya mano señala con autoritaria impaciencia hacia el "Solo Goya" escrito en el suelo, a sus pies. Un río corre al fondo, tras la figura, aquí también eco simbólico del correr de las cosas, anuncio inminente de la llegada de un nuevo siglo que Goya presiente, e inventa, antes que los demás. Retrato por excelencia de un carácter, no de unas facciones, que Goya guardó consigo como un talismán preciado hasta el final de sus días, y en el que cada línea, cada gesto, cada movimiento se "carga" (la etimología italiana de la caricatura viene del verbo *caricare* = cargar), como en las caricaturas, de contenido y significado, y el espectador advierte de forma instantánea la velada amenaza de desprecio y olvido de la indómita duquesa.

* * *

En Goya se advierte de forma directa el gusto por el espectáculo o por la escena de la calle y son muchas las referencias que, entre las relativamente escasas cartas a Zapater, hace el artista de situaciones divertidas, como la caída del coche recién comprado, "A la inglesa y echo allá, tan ligero que no se encontrara mas que el, con un errage escelente dorado y charolado, baya: aun aqui se para la gente a berlo... y corriendo a galope como hiba en lo ancho del camino que aunque era ancho no era para himaginar lo que el executo, conque la buelta fue que fuimos a parar, birlocho, caballo y nosotros, dando bolteretas y muchas gracias a Dios de lo poco que fue" (1 de agosto de 1786), o la narración de pequeñas fiestas caseras: "...nos hemos exaltado a tal punto que la alegria casi a pasado a ser inmoderada, ¡que brindis! que repeticion de botellas! que cafee que Plus Cafee! que botellas! que copas por el aire!..." (diciembre de 1797) y espectáculos en los que, como más arriba, la breve, rápida y vivaz escena es ejemplo de su visión del movimiento, el colorido y los detalles esenciales, cómicos o dramáticos, de agudo verismo: "Ayer fue el Rey a Atocha a las 5 de la tarde, muy contento con el Principe a su izquierda y la Princesa y la Carlota al bidrio, los Ynfantes detras en otra carroza y en la que seguia la ynfanta con todo el tren real, acia una bista muy buena (y me acorde de ti, pues en todas mis mejores dibersiones me suele suceder). Hubo muy buena hiluminación y la Plaza major acia mejor que otras bezes para mi gusto y de otros" (30 de marzo de 1785).

Cualquier asunto es bueno para Goya, pero es evidente que sabe manejar tanto al ser humano individual, como al grupo o a la muchedumbre y las relaciones entre unos y otros. El color, la animación y el bullicio se transparentan en sus composiciones, y es posible oir en ellas las voces, el ruido, la música: "Esta noche les dan a los Reyes una musica excelente, los músicos de la opera y los de los corrales, a las nuebe de la noche hira muchisima gente, ojala pudiera yo hacerlo contigo... y despues de oyda la musica te digo a sido magnifica pasaban de cien ynstrumentos..." (carta a Zapater, 23 de junio de 1789). El artista aprovecha el mundo a su alrededor para el arte nuevo que está creando en ese momento, pero él mismo parece aún dudar de sus posibilidades y es curioso cómo en algunos de los borrones para los cartones de tapices se siente inseguro por "...ser los asumptos tan dificiles y de tanto que hacer, como la Pradera de San Ysidro, en el mismo dia del Santo, con todo el bullicio que en esta Corte acostumbra haver, te aseguro en fe de amigo, que no las tengo todas conmigo..." (31 de mayo de 1788). Es evidente que la imitación de la naturaleza no es la copia servil de la misma y que *La pradera de San Isidro* (n.º 26) reúne una infinita sabi-

duría artística e imaginación para conseguir esa impresionante sensación de realidad.

. . .

Sería en esos "borrones" (n.os 7, 19-31) para los cartones de tapices donde Goya comenzaría a expresar en pequeños lienzos las ideas nuevas que no seguían una iconografía tradicional, como había sucedido hasta entonces con las obras de tema religioso, en las que había podido tomar su inspiración, más o menos directamente y aun siguiendo su propio estilo, de composiciones anteriores ya establecidas. Determina sin duda el principio de libertad y de una nueva vía que sólo él va a percibir en esos años finales del siglo XVIII, preludio de la centuria siguiente. Aún entonces, en los primerísimos años, Goya debía de haber trabajado en alguna ocasión en colaboración con otros artistas, fundamentalmente con Francisco Bayeu ("El borroncico que tu tienes es de Francisco la invención y mia la execucion y todo importa tres caracoles que no merece la pena de que sea mio ni tuyo ni vale un cuerno", carta a Zapater, 9 de enero de 1779), y parece a través de sus propias palabras no haber captado aún todas las posibilidades que iba a representar para él ese medio pictórico.

Las pequeñas historias que inventa Goya van narrando sucesos amables, cómicos y satíricos, que enlazan unos con otros formando sin duda las primeras obras "seriadas" de su carrera. Goya mismo es consciente de la dificultad del trabajo: "...a no haverme mandado por orden superior el tener echos los Diseños, para el Dormitorio de las Serenisimas Ynfantas para quando venga aqui la Corte, en lo que estoy travajando con mucho empeño y desazon por ser poco el tiempo y ser cosa que ha de ver el Rey..." (31 de mayo de 1788) (ver n.os 25-29). Por ello la técnica de todas estas pequeñas obritas fue muy elaborada, puesto que las había de presentar al rey para conseguir su aprobación y así se demuestra en todos los bocetos de las sucesivas series de cartones para tapices (ver n.os 7, 19-31). Desde la preparación de los lienzos hasta la superficie pictórica evidencian el esmero y el refinamiento, y todos estos "borrones" alcanzaron pronto, una vez que cumplieron su papel de modelos para el monarca, la categoría de obras definitivas con valor en sí mismas. No es así extraño que durante muchos años y hasta los recientes estudios de carácter radiográfico que han revelado los cambios de las composiciones, algunas de ellas, como las adquiridas en fecha muy temprana por los duques de Osuna (ver n.os 25-29) fueran tenidas no como bocetos preparatorios de los cartones sino como repeticiones muy acabadas de las composiciones de aquéllos.

Tanto la gracia y la belleza de los temas contemporáneos como el exquisito esmero con el que estaban realizados consiguieron muy pronto el aprecio de "los inteligentes". Es el propio Goya en sus cartas el que nuevamente va revelando el interés y la función de esas pequeñas obritas: "Sabatini se me echó sobre unos guapos borrones que tenia y ya los habia destinado y no hibas mal librado y me he quedado en pelota, aquel que tenia antiguo del baile tambien si lo quieres lo pondras en un rinconcito que por inutil se quedo..." (carta a Zapater, diciembre de 1778). Regalados y vendidos a sus amigos y patronos, a la manera de "cuadros de gabinete", ese carácter inmediato del boceto y esa captación de la realidad cotidiana se convierte en la vía de una expresión artística que le iba a proporcionar por un lado la posibilidad de dar rienda suelta a la imaginación, al "capricho y la invención", y por otro la novedad de venderlos a una clientela que no había encargado estas obras y que no había influido en la fantasía creadora del artista, "...trabajo siempre con el mismo onor lo que me da gusto, sin tener que tratar con ningún enemigo ni sugecion de nadie..." (carta a Zapater, 25 de marzo de 1786), pero que

Fig. 10. G. B. Tiepolo, *"Polichinela hablando con dos magos"* y *"Seis personajes mirando a una serpiente"*, aguafuertes, pl. 9 y 12 de los *Scherzi*, h. 1760

estaba ya profundamente interesada en esa expresión artística de elevadísima calidad, que abría el camino de la modernidad.

. . .

En 1794 aparecen por primera vez en la obra de Goya los pequeños cuadros de carácter independiente, o cuadros de gabinete. Se trata de las hojalatas (n.os 32-43) que el artista presenta a la Real Academia de San Fernando y que remite con una carta a Bernardo Iriarte en la que explica cómo en esas composiciones ha podido usar de su imaginación y libertad. Existía una larga tradición italiana de *capricci* (caprichos), a la que sin duda se vinculaba Goya con sus composiciones y que aún estaba viva, a fines del siglo XVIII, cuando en 1799 publica los aguafuertes de "escenas de asuntos caprichosos", conocidos como *Caprichos*. El género, cuya formulación más clara en la segunda mitad del siglo XVIII se debe a Giambattista Tiepolo, tenía en Italia una acepción semejante a la española (ver Hofmann, págs. 40, 42, 43, 44), al ser pequeñas escenas de fantasía, a veces con un carácter satírico, otras con elementos de magia y orientalismo, muy alejados de los de Goya, pero en cuyas ideas está presente el mismo espíritu de libertad e imaginación. Los aguafuertes de Tiepolo, conocidos originalmente como *Capricci*, aunque años más tarde su hijo Domenico los dividiera en *Capricci* y *Scherzi*, se fechan entre 1735 y 1770, cerca ya los últimos del comienzo de la actividad artística de Goya. Es seguro que la aceptación popular de las obras de Tiepolo tuviera algo que ver, aunque de forma superficial, con la dedicación de Goya a este género curioso, de tradición ya establecida, pues tanto *capriccio* como *scherzo* derivan de términos musicales y desde principios del siglo XVII servían para denominar pequeñas obritas de carácter juguetón, compuestas de frases musicales cortas y de ritmos alegres y graciosos, en las que se permitían ciertas libertades formales ajenas a la música más solemne.

En los *Capricci* de Tiepolo las escenas no revisten un carácter concreto, sino que su valor reside en lo enigmático de los temas y en lo evocativo de sus efectos expresivos. No es

posible determinar el tiempo histórico en que tienen lugar los hechos, y los personajes, vestiduras y elementos decorativos aúnan el mundo antiguo con el oriental, y la magia con referencias literarias y hasta con temas de la *Commedia dell'arte*. La muerte, la naturaleza efímera de las cosas y de los placeres, y la añoranza del tiempo pasado subyacen en la esencia de estas obras; y en los *Scherzi* (fig. 10), la serie más tardía, posiblemente ya de 1770, a los temas igualmente misteriosos, se unen ahora la fuerza expresiva de las figuras y la unidad de las composiciones, así como el carácter mágico, casi de brujería, de algunas de las escenas. Evidentemente Goya debió conocer esas obras directamente, tal vez en Madrid, donde es muy posible que estuviera en relación al menos con Domenico Tiepolo, algo mayor que él, o en Italia, donde eran conocidas y apreciadas también en ambientes de eruditos y coleccionistas. Tiepolo, como Goya, era un artista cuyas series de estampas y ciclos decorativos estaban basados más que en fuentes e iconografías tradicionales, aunque las aprovechase con sabiduría, en su propia fantasía y visión de la realidad.

La década de 1790 marca el principio de esa nueva actividad de Goya, el "borrón" toma carta de naturaleza en su expresión artística, no ya como preparatorio para otras composiciones sino con valor en sí mismo, como lo más apreciado y lo más significativo de su arte. A no ser que se encuentren otras obras suyas en el futuro, parece que los primeros "caprichos" serían esas hojalatas presentadas a la Academia en enero de 1794 (n.os 32-43). Todos los historiadores por otra parte han coincidido en señalar la grave enfermedad de Goya a fines de 1792 y principios del 1793 como el punto de partida de este nuevo género y de la libertad y la independencia creativas. Desde mediados del decenio anterior, cuando se le nombra Pintor del Rey, el artista tenía ya gracias a sus esfuerzos y a su sentido de la economía una posición desahogada. El 1 de agosto de 1786 le escribía a Zapater: "me abia ya establecido un modo de vida envidiable, ya no acia antesala ninguna, el que queria algo mio me buscaba, yo me acia desear mas y si no era personage muy elebado, o con empeño de algún amigo no trabajaba nada para nadie...", pocos días después, el 23 de ese mismo mes, le cuenta: "Yo ando, como bebo bien y me divierto lo que puedo...", pero en 1787 Goya parece ya sumergido en un trabajo que se ha ido incrementando en los últimos tiempos, "Amigo trabajo mucho ya casi nada me dibierte" (28 de febrero de 1787), expresiones como las de "Adios que no tengo mas tiempo" (10 de marzo de 1787), "Nada puedo decirte de tanto como me ocurre porque siempre estoy de prisa..." (23 de junio de 1787), "...estoy tan lleno de obras que si no me dan dos meses de tiempo... no puedo desempeñarlo" (19 de marzo de 1788) se hacen cada vez más frecuentes en los años siguientes. Goya disfruta de una posición estable y desahogada, pero el trabajo se acumula y él se resiente de ello, deseando disfrutar de una libertad que parece haber perdido, "...estoy deseando que no se acuerden para vivir con mas tranquilidad y desempeñar aquellas obras de mi obligacion; y el tiempo sobrante emplearlo en cosas de mi gusto que es de lo que carezco" (2 de julio de 1788). En abril de 1789 recibe el nombramiento de Pintor de Cámara y es lógico que las preocupaciones y el trabajo aumenten: "No te pude responder el otro correo por las muchas ocupaciones que tengo y aora no las dejo de tener" (11 de noviembre de 1789). De acuerdo con todas estas cartas, en las que apenas parece tener tiempo para ponerle dos letras a su querido amigo Zapater, se deja entrever que Goya no tenía tiempo libre entre el servicio de la corte, la Academia y el "trabajo para el publico", lo que confirmaría el que hasta ese momento no hubiera empezado aún a hacer cuadros de gabinete y pinturas independientes, para sí mismo. El trabajo excesivo y las preocupaciones aceleraron, tal vez entre

otras cosas, la misteriosa enfermedad de Goya. No parecía una frase hecha el decirle a Zapater "...tengo la desgracia de tener muy malo el camino" (25 de abril de 1789) en relación con sus ocupaciones y las envidias que le rodeaban. Ya desde hacía varios años el artista buscaba la huida de los encargos, de las preocupaciones, de las envidias, y a fines de 1792, Goya parte para Andalucía, para Cádiz, habiendo conseguido el difícil permiso del rey para ausentarse, y allí cae enfermo.

A partir de 1793, ya después de su regreso a Madrid, recuperado de lo más peligroso de su enfermedad, la valiosa y sugerente correspondencia con su amigo adquiere un tono quejumbroso y doliente que contrasta penosamente con la sana alegría, la fuerza y la actividad de sus años anteriores. A fines de 1792, durante su estancia en Cádiz y poco antes de caer enfermo, tal vez en ese período de tranquilidad y descanso con los amigos, comenzaría Goya a pensar o a realizar ya algunas de esas primeras obras de la serie de hojalatas de la Academia. Las escenas de toros en su claridad y alegría enlazan aún con algunas de las invenciones de los cartones de tapices y su técnica es muy semejante a la de los borrones (ver n.os 32-37), todavía en los *Cómicos ambulantes* (n.º 38), que recuerdan aún ciertas pinturas dieciochescas de entretenimientos populares, como algunos lienzos de pequeño tamaño de Giambattista Tiepolo, el carácter sano y extrovertido de Goya parece aún intacto. Pero el pintor se vuelve hacia el amigo de la infancia en busca de un apoyo que no parece encontrar a su alrededor en los días amargos de la convalecencia: "Mio de mi Alma, estoy en pie, pero tan malo que la cabeza no se si esta en los ombros, sin ganas de comer, ni de ninguna cosa. Solo, solo, tus cartas me gustan y solo tu, no se que me sucede ay de mi, que te he perdido y perdido..." (carta a Zapater, 1793). Goya no tiene aún fuerzas para trabajar, "Yo aun no he enpezado a trabajar ni he tenido con mis males humor la semana que viene empezare si Dios quiere" (carta a Zapater, 1793) y poco más adelante: "Yo estoy lo mismo, en cuanto a mi salud, unos ratos rabiando con un humor que no me puedo aguantar, otros mas templado como este que he tomado la pluma para escribirte, y ya me canso, solo te digo que el lunes si Dios quiere hire a ber los toros, y quisiera que me acompañaras" (carta a Zapater, 23 de abril de 1794). La carta de entrega a Iriarte de la serie de hojalatas revela también el humor sombrío del artista y no parece expresión retórica cuando le dice que las ha pintado "...para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males..." (carta a Iriarte, 4 de enero de 1794). A la alegría y humor simpático y divertido que revelaban las pequeñas historias de años anteriores, sucede ahora la angustia del hombre perdido ante los elementos, ante el destino, ante la negrura de sus propios fantasmas. En el resto de la serie comienza el drama, la muerte y la locura, como una premonición de los tiempos que se avecinan y como un avance de los temas que le van a interesar al artista en los años siguientes. *El naufragio, El incendio, El asalto a la diligencia, El corral de locos,* entre esas obras (n.os 39-43) evidencian una sombría tristeza en el artista, y la soledad y el aislamiento producidos por la enfermedad y la sordera.

* * *

La década de 1790, y sobre todo, los años que van desde 1794 hasta 1800, constituyen indudablemente los más ricos en la actividad independiente de Goya y en el desarrollo de una personalidad artística compleja y nueva, cuyos primeros pasos, lentos, los había dado con su marcha a Italia veinte años antes. Hacia 1796 Goya parece haber recobrado nuevamente las fuerzas y el ánimo, y así lo atestiguan las escasas cartas de este período a su amigo Zapater, y los muchos encargos que

realiza. Es el período más importante para los grandes retratos de encargo, y a los pequeños cuadros de gabinete se une otra actividad importantísima para la expresión de sus ideas: los dibujos y los aguafuertes. Goya parece haber encontrado el tiempo que antes le faltaba para trabajar y quizá a la sordera se deba ese aumento de su actividad, al haber tenido que abandonar los compromisos sociales hasta entonces importantes, o haber dejado su enseñanza en la Academia por impedírselo la falta de oído.

El estudio con la mesa de trabajo es ahora indudablemente su refugio. En 1796 pasa una temporada en las tierras de la duquesa de Alba en Sanlúcar de Barrameda y de ese tiempo es el llamado *Álbum de Sanlúcar*, en el que se plasman escenas de la vida en el palacio de la duquesa (figs. 11, 179, 180). Los pequeños y delicadísimos dibujos del *Álbum* son absolutamente esenciales para la comprensión de su evolución y en las páginas del mismo, entre otros asuntos, están ya las raíces de una de las obras que más fama le han dado y que contribuyó a formar su imagen y una de las leyendas que le han acompañado: *La maja desnuda* (fig. 12). Cuadro de gabinete por excelencia, pintado tal vez para Godoy en cuyo palacio se encontraba en 1800 según el testimonio de Pedro González de Sepúlveda y Agustín Ceán Bermúdez, junto a otros desnudos femeninos de carácter mitológico y a diferencia de éstos y por primera vez en la historia del arte occidental, el desnudo no se apoya y es lo extraordinario del caso, en un tema de la mitología; no es Venus, es la mujer que esconde su identidad tras la sonrisa engañosa de una máscara.

Fig. 11. Goya, *Mujer joven lavándose en la fuente*,
página [d] del *Álbum de Sanlúcar*, 1796,
aguada de tinta china,
17,1 × 10,1 cm,
Biblioteca Nacional, Madrid

Fig. 12. Goya, *La maja desnuda,* antes de 1800, lienzo, 97 × 190 cm, Museo del Prado, Madrid

Es sin duda el capricho por excelencia, y en su desnudez es a un tiempo prostituta, víctima, venus y maga que cierra el siglo XVIII y abre la nueva centuria en la que todas las libertades del romanticismo tendrían cabida. Esta obra, cuyo misterio aún no está desvelado, es la pintura de la intimidad, "ampliación" del cuadro de gabinete, capricho ambiguo y enigmático, preocupación intemporal de todas las inquisiciones: "que se mande 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" (Dictamen para el Tribunal del Santo Oficio, 16 de marzo, 1815).

En su arte habían aparecido ya temas sorprendentes, raramente tratados hasta entonces, manicomios, prisiones y lazaretos. Serían esos los años de la crítica política y social que revelarían también *Los Caprichos,* sátira violenta donde se conjuga la visión y la imaginación y el espíritu satírico que por esos años recorre también el resto de Europa (figs. 19-23). A lo largo de este impresionante período creativo, Goya abandona conscientemente, con una decisión personal y solitaria, el arte del siglo XVIII. Esos años finales del siglo marcan también en Goya la consagración definitiva de los temas que definirían su figura y su imagen hasta nuestros días. Más arriba se estudiaba cómo hasta su enfermedad y sordera no aparecen en su pintura asuntos que presentaran escenas dramáticas o de oscuras brujerías. Quizá la serie fundamental sea la de los ocho lienzos de la colección del marqués de la Romana (n.os 74-81), en la que los "asuntos caprichosos" insisten en unos aspectos de la realidad trágicos, violentos y escalofriantes. ¿Resultado

de la sensibilidad del pintor por el drama? Seguramente se desarrolló en la personalidad de Goya, en los años sombríos de la enfermedad, un gusto por lo dramático y por la muerte, pero no puede ser ésa la única explicación. Estos cuadros pintados al hilo de sus propias ideas y experiencias, como la serie de *Los Caprichos*, como los álbumes de dibujos, presentan la visión satírica que de la realidad tenía su espíritu mordaz y su poca fe en el ser humano, o escenas de una tragedia absoluta donde no tiene cabida la esperanza: el hospital, lugar de muerte en que la curación parece imposible, o las matanzas, los asesinatos y las violaciones en los que las víctimas no tienen escapatoria. Situaciones en las que el hombre o la mujer no han de encontrar la compasión de los verdugos, infiernos en los que *ogni speranza* se ha abandonado.

Hay en estas obras una atmósfera de violencia, un sentimiento de tortura física y mental (figs. 168, 186), y una indudable premonición de tiempos de guerra que ha sabido captar con anticipación la aguda sensibilidad de Goya. No es de extrañar así que mirados superficialmente por los historiadores los lienzos del marqués de la Romana se creyeran obras del período de la Guerra de la Independencia: sus escenas recordaban, antes de que hubieran sucedido, las desgarradoras visiones de *Los Desastres de la Guerra* y sus dibujos (figs. 191, 192, 194). Pero no eran obras para sí mismo, para guardar y repasar en la soledad del estudio, o para ser mostradas a amigos de su confianza, como podían haber sido los dibujos de ese decenio y de años más tarde, sino que estaban hechas para ser vendidas, existía una clientela a la que también interesaban para la decoración de sus gabinetes las atrocidades que reclamaba el vulgo en las tradicionales y populares viñetas callejeras y en los romances de ciego entendidos ahora como proclama de denuncias y libertades de la sociedad ilustrada. Y junto a la muerte y al fanatismo aparecen las brujas (n.os 44-49) y *Los Sueños* o *Caprichos*, "caprichos" hacia los que parece escapar Goya como en un sueño: "Ben, ben luego que ya he compuesto el cuarto que hemos de vivir juntos y dormir (remedio que echo mano cuando me asaltan mis tristezas)" (carta a Zapater, 1793). ¿Se "duerme" el pintor en su arte? ¿Están sus "tristezas" expresadas y sublimadas en esos lienzos atroces? ¿Quién es el hombre que "amorosamente" asesina a la mujer desnuda en el cuadro del marqués de la Romana? (n.º 78).

Goya seguiría "escuchando" la realidad, pero a partir de ahora el "capricho y la invención" se expresan con mayor fuerza en su pintura, incluso en el gran lienzo de 1800 de *La familia de Carlos IV* (fig. 13). La familia, para la que el Museo del Prado guarda los bocetos preparatorios como testimonio de la copia fiel y directa de la realidad, se agrupa, sin embargo, según la idea del pintor, de un modo a la vez solemne, que en sus vestidos de inaudita riqueza aludiría a escenas de corte, y natural, en la entrañable y familiar presencia de los niños, pero con la fantasía de una imagen soñada en la que el artista, a la manera de Velázquez, se incluye en el gran lienzo en un nuevo "capricho" de su imaginación.

Si se compara la pintura de Goya de ese período con la de su estricto contemporáneo francés, Jacques-Louis David, se podrá entender las concepción radicalmente opuesta que anima a ambos pintores. David, el más puro representante del neoclasicismo es un pintor políticamente comprometido con la Revolución. La realidad no existe para él si no está unida a la Antigüedad considerada como modelo de perfección ideal. Napoleón, otro de los héroes precursores del siglo XIX, como Beethoven, como Goya, se convierte en uno de los modelos del pintor francés que mejor ilustra sus ideas. En el gran lienzo del museo de Viena, en que aparece atravesando los Alpes como un nuevo Aníbal, fechado en 1800, el mismo año de *La familia de Carlos IV*, el dinamismo y la veracidad que David introduce en el retrato del

héroe, encarna el contrapunto más revelador de la monarquía española que sería barrida por ese ímpetu revolucionario que David expresa tan magistralmente en el héroe capaz de conquistar toda Europa, como Goya plasma en su retrato con impresionante agudeza la decadencia y la corrupción moral de toda una época. Así, al confrontarse en ambos retratos el ideal y la realidad se adivina en la personalidad de Goya, no al pintor de un período histórico determinado, como lo fue David, sino al precursor de todo un siglo, tanto desde un punto de vista político y social, como de expresión del ser humano, que sólo la psicología del siglo XX ha comenzado a descubrir. Aproximación impensable en su época dada la concepción cerrada, simplificadora y transparente que se tenía del hombre. Cuando en 1822 Stendhal en su *De l'amour* afirmaba: "En 1922 la psicología nos dará la descripción de la parte física del hombre en donde reside este fenómeno (el amor)", hacía del hombre un análisis semejante al de Goya, que dudaba de las apariencias y de tener en sus manos los hilos que le permitían conocer las reacciones de sus semejantes. La supremacía de la Razón y la confianza en ella habían caído.

. . .

Hasta 1808 el mundo español, en el que Goya había vivido inmerso no había sido aún sacudido en sus fundamentos. Las ideas tradicionales, consolidadas casi sin esperanza de cambio durante siglos estaban sostenidas por un poder político inamovible (n.os 60, 61) y por otro igualmente rígido y es-

Fig. 13. Goya, *La familia de Carlos IV*, 1800-1801, lienzo, 280 × 336 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 14. Goya, *La fragua*, h. 1812-16, lienzo, 181,6 × 125 cm, The Frick Collection, Nueva York

Fig. 15. Goya, *El gran cabrón*, detalle, de las *Pinturas Negras*, 1820-23, pintura mural pasada a lienzo, Museo del Prado, Madrid

table, el de la Iglesia (n.º 97 y figs. 208, 209), que extendía su control sobre toda la sociedad. Los aires de renovación que podían haber surgido en la literatura o en las universidades estaban controlados estrictamente por la Inquisición, pero a fines del siglo XVIII la evolución de los intelectuales españoles, impacientes de cambios y de progreso para su patria, y la influencia de las ideas francesas, a través de sus filósofos y más tarde con la expansión de las ideas de la Revolución, modificaron y cambiaron la estructura política y social de España. El país iba a sufrir una auténtica conmoción con la caída del viejo monarca, Carlos IV, y de su familia, y con la invasión de las tropas napoleónicas.

Desde 1800 hasta su muerte en Burdeos el año 1828, Goya se afirma en ese mundo suyo, individual y característico, que sobrepasa en fuerza dramática y profundo sentido del hombre, de su interioridad y de sus circunstancias, al de los artistas que también en ese período proponen una pintura en la que la libertad y la propia invención crean una estética y un mundo diferenciado y único, como Delacroix, o mejor aún, como Géricault. Es precisamente esa realidad interior de Goya que se asienta, sin embargo, en su profundo conocimiento de la naturaleza y del hombre la que se expresa en sus obras y abre el camino de la modernidad. A partir de 1808 el pueblo gana terreno en la pintura de

Goya. Es un pueblo sencillo y patriota, lleno de ímpetu renovador, como en los dos grandes lienzos del dos y el tres de mayo, o en los pequeños y magistrales de *La aguadora* y *El afilador* (n.os 92, 93) o en *La fragua* (fig. 14), o un pueblo inconsciente, fanático y supersticioso, como el de los cuadros de la Academia (n.os 95-98), o un pueblo fantasmagórico, eco de los terrores y las frustraciones del pasado, como el de las figuras alucinantes de las *Pinturas Negras* (fig. 15). A pesar de todo la visión de Goya se renueva en temas y situaciones que trascienden el hecho puramente cronológico o el hecho histórico, para hacernos entrar en el mundo misterioso y ambiguo de las motivaciones de los seres humanos, que tal vez cambiaron definitivamente el rostro alegre y despreocupado de su juventud en el rictus que expresa las profundas decepciones y los desprecios mal disimulados de su tardía madurez (frontispicio). Cuadros como los de los salvajes caníbales de Besançon (n.os 82, 83), el conjunto de la Real Academia de San Fernando, con los toros, los locos, los flagelantes y la Inquisición (n.os 95-98), unidos a las extraordinarias creaciones constituidas por los dibujos de sus álbumes y los aguafuertes de ese período, *La Tauromaquia, Los Desastres de la Guerra* y *Los Disparates*, y más tarde las *Pinturas Negras*, ayudarían desgraciadamente a crear la imagen tópica del pintor y forjarían una leyenda difícil de borrar, basada más en las imitaciones y "caprichos goyescos" de artistas como Eugenio Lucas, o en el costumbrismo desgarrado y sombrío de José Alenza, que en las profundas y meditadas obras de Goya, de variedad infinita, de belleza trágica y elemental, de matices delicados, de refinada técnica, cubiertas ahora todavía por la hojarasca de la historia. Porque Goya no sería sólo el artista revolucionario, político, explorador del inconsciente o testigo activo de los hechos de su tiempo, sería también el pintor de la técnica magistral, de las calidades impalpables, de los toques del pincel enérgicos y vibrantes, de las aguadas fluidas y misteriosas, el pintor de la sombra, y sobre

Fig. 16. Goya, *Locos patines*, 1824-28, lápiz negro, 19,2 × 15,1 cm, Museum of Fine Arts, Boston

todo de la luz, de la magia de la atmósfera. Cuando se conoce la totalidad de su obra hasta la de sus últimos días es posible comprender la variedad infinita de su arte. La claridad de las formas y la claridad del propio espacio definían el arte de su tiempo, ese neoclasicismo que había tocado también a la pintura española como a toda la Europa de su tiempo. Pero esa claridad cristalina de la pintura fundada en el dibujo analítico de la realidad era completamente opuesta al universo de Goya y en él prima el juego sutil del claroscuro, los contornos indefinidos, el toque rápido, preciso e instantáneo que sugiere el aspecto concreto de la forma.

* * *

Estos cuadros de Goya, tanto los bocetos como los que tienen un valor en sí mismos pensados como series temáticas, o las miniaturas se revelan ahora, estudiados por primera vez en su conjunto, como la base más sólida, junto con los dibujos y estampas, para conocer profundamente la figura artística de Goya en toda su infinita variedad y amplitud. En todas estas obras, la técnica, el color, la veracidad, la fantasía y la invención se expresan con absoluta libertad y en el futuro podrán constituir la base de nuevos estudios sobre el artista, al establecer sin duda la comparación más rigurosa ante nuevas identificaciones y atribuciones, o al convertirse ahora en piedra de toque fundamental ante el hallazgo indiscriminado de pinturas del artista de todas las épocas. La figura de Goya, objeto del interés apasionado de artistas e historiadores, habrá de ser limpiada de esa hojarasca del tiempo y de la historia que oculta y hace opacas sus maravillosas composiciones. Desde la sabiduría de sus últimos años en Burdeos, Goya nos deja una imagen expresiva y simbólica (fig. 16) de lo que puede ocurrir si no se avanza con temple, si se toman con excesiva alegría las novedades y el progreso, y si la ciencia no se asegura sobre bases estables: *"Locos patines"*.

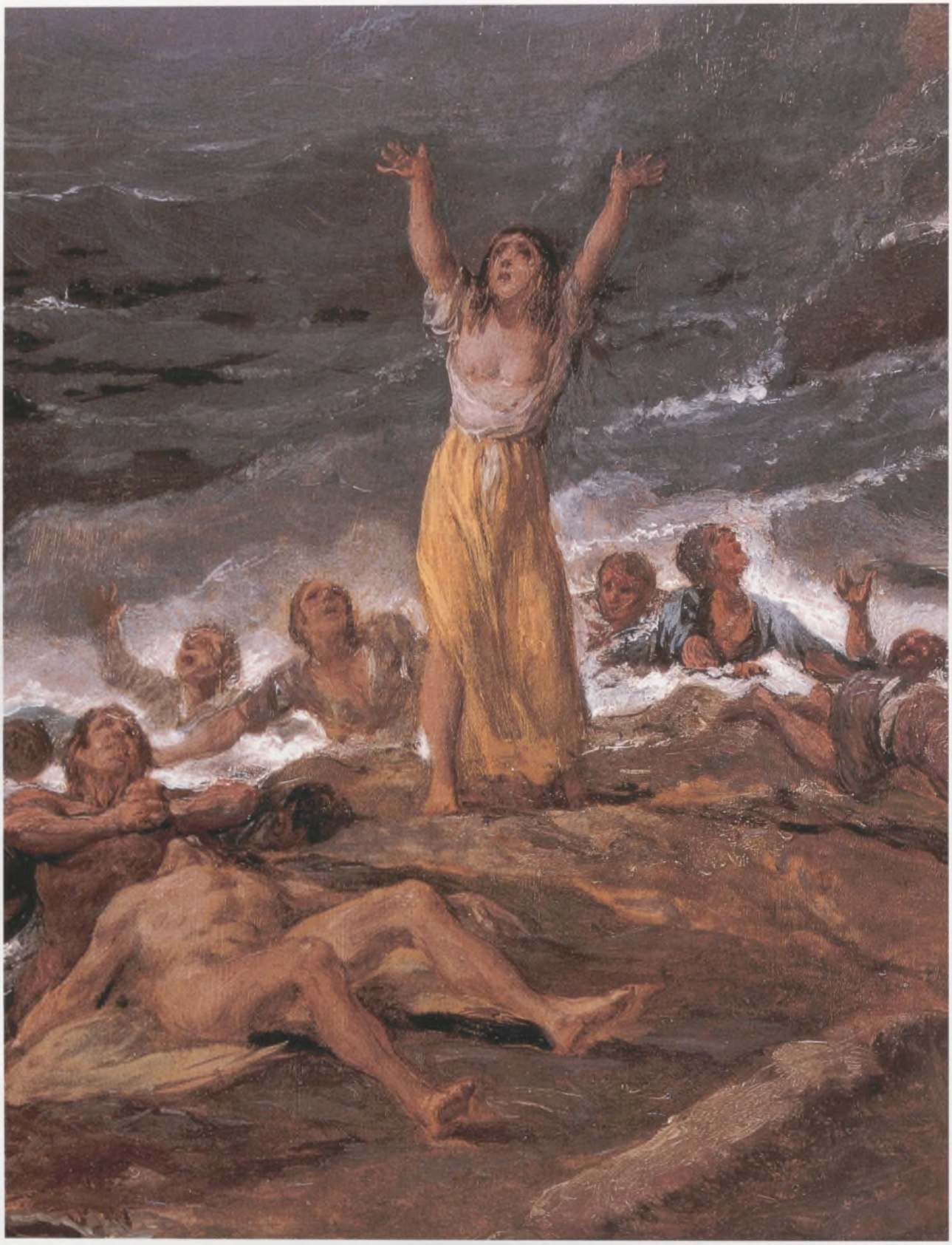


Fig. 17. Goya, *El naufragio*, detalle (ver n.º 41)

EL NAUFRAGIO PERMANENTE

Werner Hofmann

¿Siento ira contra aquellos que me obligaron a habitar
En este inmenso lazareto lleno de desgracias?
Donde la risa no es alegría, ni el pensamiento entendimiento,
Ni las palabras un lenguaje,
Ni incluso el hombre humanidad;
Donde el llanto es la respuesta a las blasfemias,
Los gritos a los golpes,
Y donde cada uno es torturado en su infierno individual,
Puesto que estamos amontonados en nuestras soledades,
Muchos, pero separados unos de otros por el muro,
En el que resuena el caprichoso barboteo de la Locura.

(Byron, *The Lament of Tasso*, 1817)[1]

I

"No hay reglas en la Pintura"[2]. Un artista que afirma esto se convierte en el portavoz de la subjetividad, de la que el arte moderno hace derivar sus revolucionarias reivindicaciones. Ésta es la reputación que tiene Goya en la actualidad, la del revolucionario que ha roto con la tradición. La frase citada más arriba se encuentra en el informe que el pintor envió a la Real Academia de San Fernando el 14 de octubre de 1792, a la que pertenecía como académico desde 1780 y como teniente director desde 1785. El motivo que dio lugar a este informe fue la discusión planteada por la Academia sobre la reforma de los estudios. Goya sabe aprovechar el momento oportuno y dirige sus propuestas a su amigo y viceprotector de la Academia, Bernardo Iriarte, que pertenece al círculo de los *ilustrados* madrileños.

Los argumentos de Goya nos permiten sacar conclusiones sobre su idea del oficio y de los recursos del pintor. Por dos veces pide "puntual imitación". Una, la imitación de la "divina naturaleza", otra, la de la "verdad". Es decir, la naturaleza es la verdad y esa verdad es preferible a la del arte. Goya se indigna contra aquéllos para los que las esculturas griegas son más importantes que la "divina naturaleza" y les hace responsables de "la actual decadencia de las Artes". Esta censura va dirigida contra la manía por la Antigüedad propagada por Winckelmann y Mengs. Mengs había sido Pintor de Corte en Madrid de 1761 hasta 1775. El joven Goya le tenía que agradecer una promoción de no poca importancia, el haber recibido los primeros encargos para cartones de tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara de Madrid. En ellos se nos muestra ya fascinado por la "naturaleza", aun cuando en este caso –en medio del trajín del pueblo– esté desprovista del epíteto "divina".

Al final de su informe Goya pide de nuevo tolerancia. A cada uno le debe estar permitido el desarrollar sus facultades individuales. Aconseja a los profesores dejar a los alumnos libertad para elegir sus modelos en el arte y no "poner medios para torcer la inclinación que manifiestan, à este ò aquel estilo, en la Pintura". Son éstos, en efecto, con-

[1] Feel I not wroth with those who bade me dwell / In this vast lazar-house of many woes? / Where laughter is not mirth, nor thought the mind, / Nor words a language, nor even man mankind; / Where cries reply to curses, shrieks to blows, / And each is tortured in his separate hell – / For we are crowded in our solitudes – / Many, but each divided by the wall, / Which echoes Madness in her babbling moods.

[2] A lo largo del texto original en alemán se emplean numerosas citas y expresiones en español, inglés, francés e italiano, que se han mantenido junto a su traducción, para reflejar el estilo e intención del autor.

Fig. 18. Goya, *El baile a orilla del río Manzanares*, 1777, lienzo, 272 × 295 cm, Museo del Prado, Madrid

sejos trascendentales, que no deberían ser entendidos aisladamente. Permitían la independencia del artista, aunque poniéndola al servicio de la verdad. No hay, sin embargo, una única verdad, sino muchas, tantas como caminos pueda encontrar el artista para expresarse. Inferimos esto de un párrafo del informe, hasta ahora ignorado. Goya se manifiesta con franqueza sobre una cuestión para la que desconoce la respuesta. No podría decir "en que consiste haber sido mas feliz tal vez en la obra de menos cuidado que en la de mayor esmero". Esas dos categorías de cuadros, cuya diferencia expresa Goya, se refieren sin duda al boceto y a la obra concluida.

Esta diferenciación se remonta desde luego al siglo XVI, cuando los pintores se permitían la libertad de plasmar su grafía de forma espontánea en la *"prima idea"*. Ya entonces era para algunos difícil, como observaba Vasari, el no dejar que se apagara, durante la ejecución definitiva de una obra "el fuego de la inspiración". Esos pequeños bocetos al óleo eran valorados desde el punto de vista estético y coleccionados, aunque jerárquicamente estuvieran situados por debajo de la pintura acabada. Esto cambió definitivamente cuando el gusto comenzó a caminar por nuevos derroteros, lo que se deduce del panegírico que Sir Joshua Reynolds dedicó al difunto Gainsborough en su deci-

mocuarto discurso en la Royal Academy, el 10 de diciembre de 1788. Explica cómo contrariamente a los pintores de historia, entre ellos Battoni "que terminaba sus cuadros de historia parte por parte" *("who finished his historical pictures part after part")*, Gainsborough pintaba todo de una vez, siempre con visión de conjunto, "la armonía: donde todo sucede a un mismo tiempo, de la misma manera que la naturaleza crea sus obras" *("the Tune the whole going on at the same time, in the same manner as nature creates her works")*. ¡El pintor no copia la naturaleza, sino que imita su procedimiento creativo! No hay duda de que, como admite Reynolds, algún crítico percibía esta espontaneidad como algo informe, caótico y sin sentido. Contra éste, Reynolds mantenía que el pintor sabía componer con mayor seguridad, que en él todo tenía su lugar y encaja armónicamente. Por medio de "una especie de magia" *("a kind of Magic")* el caos recibía la forma. La "manera genérica e indeterminada" *("undetermined general manner")* de Gainsborough apela así a nuestra imaginación para que complete e interprete las formas percibidas.

Exactamente este placer por el descifrar es el que sentiría el joven Goethe al enfrentarse por primera vez, en la colección de su abuelo, a una obra de arte: "Me atraía lo audazmente pintado, lo impetuosamente bosquejado, lo violento, y sabía leer incluso aquello que, con unos pocos trazos, era solamente el jeroglífico de una figura y lo apreciaba en sobremanera..." *("Das kühn Hingestrichene, wild Ausgetuschte, Gewaltsame reizte mich, selbst das, was, mit wenigen Zügen, nur die Hieroglyphe einer Figur war, wusste ich zu lesen und schätzte es übermässig...")*. Es evidente, sin embargo, que el Goethe maduro ya no quería saber nada del "caos", cuando en 1797 postulaba: "Hay que exigir del Arte representaciones inteligibles y precisas" *("Von der bildenen Künste verlangt man deutliche, klare bestimmte Darstellungen")*.

Las reflexiones contemporáneas de Goya tienen lugar precisamente en este contexto cultural. No hay duda, el pintor se encuentra más a gusto en el boceto, pues en él no se ve obligado a frenar su espontaneidad, justamente lo contrario de lo que sucedía con la obra definitiva, que exige disciplina y cuidada composición. Por ello el artista sólo dispone de la "plena libertad" de sus facultades en el boceto.

Goya habla por experiencia. En las grandes composiciones religiosas llenas de figuras, a las que debía su fama, había tenido que someterse a la disciplina académica. Esta coacción se aprecia incluso en los pequeños bocetos al óleo. En los cartones para tapices había podido comprobar todo lo que se perdía de su "escritura" artística al ser tejidos, o al revés, lo poco que permanecía de ella. Como retratista de renombre tuvo que esforzarse en poner "mayor esmero" en sus lienzos. Y, para colmo, ahí tenemos como ejemplo máximo un caso concreto: el gran cuadro de altar para la sacristía de la Catedral de Toledo, quizá encargado en 1789, que no entregaría hasta diez años más tarde. Sospecho que debió de entrar en conflicto con *El expolio* de El Greco (fig. 166), que cuelga en el altar mayor de la sacristía. Sin embargo no debió de ser ésta únicamente la causa de tan largo proceso creativo. Evidentemente el pasar de su *"prima idea"* (n.º 55) al gran lienzo (265 x 140 cm) (fig. 167) le debió de plantear a Goya serias dificultades.

La idea del *Prendimiento* evidencia cómo un sinnúmero de referencias humanas de todo tipo se han infiltrado en un tema de la iconografía religiosa tradicional. Goya trabajaba ya, cuando terminó el cuadro de Toledo, en los aguafuertes de las series de *Los Caprichos*, lo que establecía una curiosa analogía entre lo religioso y lo profano. Eso sucede, por ejemplo, al comparar al Salvador preso con el *Capricho 2: "El sí pronuncian y la mano alargan Al primero que llega"* (fig. 21) donde la joven "conducida" al matri-

Fig. 19. Goya, *"Subir y bajar"*, pl. 56 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,7 × 15,1 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 20. Goya, *"Lo que puede un Sastre!"*, pl. 52 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,7 × 15,2 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 21. Goya, *"El sí pronuncian y la mano alargan / Al primero que llega"*, pl. 2 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,8 × 15,4 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 22. Goya, *"Nadie se conoce"*, pl. 6 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,8 × 15,3 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 23. Goya, *"Que biene el Coco"*, pl. 3 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,7 × 15,3 cm, Museo del Prado, Madrid

monio es al mismo tiempo cómplice y víctima. Se vende y se vengará por ello, pero es también, sencillamente, el objeto de un determinado orden social, que permite al hombre disponer de la mujer. La escena reviste el carácter de una representación teatral, los animados espectadores se comportan de forma análoga a la de la muchedumbre enardecida ante las víctimas de la Inquisición (n.º 97, figs. 208, 209). Reconocemos aquí la iconografía del "Ecce homo" y del "Prendimiento". Tanto en la pintura como en la estampa se desarrolla un espectáculo público de abuso y ultraje.

Goya se volvería a ocupar de las dos categorías de cuadros, los de pequeño y gran formato, a los que hace referencia en su informe, en una famosa carta dirigida a Iriarte el 4 de enero de 1794, en la que le daba cuenta de los "quadros de gabinete" y en la que justificaba del siguiente modo por qué los había pintado: "Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me an ocasionado, me dedique a pintar luego un juego de quadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches".

No hay duda, el pintor, que en aquel informe a la Academia decía ser más feliz pintando "obras de menor cuidado que otras de mayor dificultad y arte", ha descubierto ahora un factor, que coarta su *plena libertad:* los encargos. Sus patronos no sólo le obligan a recurrir a todo su saber, sino que también le imponen el tema. Se siente con ello doblemente tutelado y exigirá por ello el derecho a poder pintar sin poner límites al *capricho* y a la *invención,* sirviéndose para ello del pequeño cuadro de gabinete. Aquí será libre y no estará sujeto a las consideraciones, a las que no se podía sustraer en las *obras encargadas.*

II

Goya habla de *capricho*. Algunos años más tarde elegirá este nombre genérico para ochenta aguafuertes. ¿Cómo se hace compatible el "capricho" con el servicio a la verdad? ¿Qué papel juega en todo ello la invención? Lo mejor es preguntar directamente a uno de estos once cuadros de gabinete que Goya, a pesar de su rango y su arrogancia, había enviado a la Academia para ser juzgados: al *Corral de locos* (n.º 43). En una carta escrita el 7 de enero, tres días después de la citada más arriba, el pintor habla de este cuadro: "un corral de locos, y dos que estan luchando desnudos con el que los cuidan cascandoles, y otros con los sacos; (es asumto que he presenciado en Zaragoza)" (fig. 141).

Es como si el artista quisiera exculparse del *capricho* y la *invención*, al convertirse en testigo de esa cruel escena. *"Yo lo vi"* escribirá más tarde en la estampa 44 de *Desastres de la Guerra* (fig. 192), un aguafuerte cuya debilidad formal estriba precisamente en la escasa participación del *capricho* y de la *invención*. Goya se ha esforzado en dar autenticidad al *Corral de locos*, pero lo que vio en Zaragoza fue a lo sumo el estímulo para pintarlo, nada más. La pequeña pintura no es un testimonio de lo presenciado por el artista, sino una composición muy pensada. El pintor ha colocado a los dos luchadores justo en el centro del lienzo. Su simétrico entrelazamiento sigue una tradición iconográfica que Goya, con toda seguridad, no conocía, y que había alcanzado una de sus formulaciones más ejemplares y logradas en los luchadores del cuaderno de apuntes de Villard de Honnecourt. A modo de un tríptico, este grupo central está flanqueado a la izquierda por una figura de pie y a la derecha por otra en cuclillas, y de frente al espectador. Goya no era sólo un testigo que registrase pasivamente lo visto. Sus obras son sumas, no meras adiciones, de las impresiones recibidas. Lo que veía era únicamente la materia prima, cuya manifestación iba a quedar abstraida por el "capricho" y la "invención".

Fig. 24. J.-L. David, *La muerte de Sócrates*, Salón de 1787, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Así visto, el *Corral de locos* se convierte en el capricho por excelencia *(par excellence)*: su contenido *artístico* queda oculto por el contenido *vital* de esas doce criaturas desamparadas, que lo pueblan: cada uno es un *capricho* de carne y hueso. Estos doce "apóstoles" que vagan de un lugar a otro hacen pensar en *La muerte de Sócrates* (1787) de David (fig. 24): una "cena" en clave republicana, en la que el Salvador ha dejado a los apóstoles desconcertados.

Tanto este género artístico como su denominación proceden de Italia: el *capriccio* es una forma híbrida y por ello perfectamente apropiada para la visión que Goya tenía del mundo. Él le dio a este género una nueva intensidad formal y de contenido, pero sirviéndose al mismo tiempo de su inherente ambivalencia. El *capriccio* respondía no sólo a la libertad creadora, independiente de reglas y normas, sino que desde el principio presentaba también una faceta trágica y sus primeras definiciones recuerdan los síntomas de una enfermedad. Para F. Alunno (siglo XVI) el *capriccio* atestigua "un apetito súbito y sin razón" *("un appetito subito e senza rasone")* y para H. Estienne (1578) en el *capriccio* se manifiesta la voluntad "de hacer algo" *("de faire quelque chose")*, pero esto ocurre de una forma repentina: "ese deseo le llega a uno súbitamente y sin razón alguna" *("la quelle volonté vient subitement à*

Fig. 25. Goya, *Corral de locos*, detalle (ver n.º 43) ▷

quelcun sans aucune raison"). Aquí razón y libertad se contraponen. Entre las sensaciones que despierta el *capriccio* figuran el miedo *(paura)* y el estremecimiento *(ribrezzo)*. Podría expresarse de este modo: existe un *capriccio* liberador y otro opresor. Baldinucci añade a ello en sus *Notizie...* (1681) por un lado a seres marginales como bebedores, saltimbanquis y plebeyos (pensamos en el *Corral de locos)* pero también "cosas terribles: larvas, espíritus... representaciones infernales y diabólicas" *("cose terribile: larve, spiriti... rappresentazioni infernali e diaboliche...")* (pensamos de nuevo en el *Corral de locos* y reconocemos en él un infierno terrenal).

Los hermanos Trevoux emiten, en 1734, un juicio como corresponde al Siglo de las Luces *(Siècle de Lumière)*. Para ellos, el *capriccio* es un "desarreglo del espíritu" *("dérèglement d'esprit")*, es decir, una locura. En su tratado *Parere dell'architettura* (1765), Piranesi, el creador de los *grotteschi*, hace discutir a un seguidor de las reglas con otro que las desprecia. El primero desprecia "aquella desatinada libertad de trabajar según el capricho" *("quella pazza libertà de lavorare a capriccio")* y exige el seguir las normas establecidas por Vitrubio y Palladio. *"Capriccio"* se convierte en un insulto. Piranesi, una doble personalidad *(split personality)* se esconde en ambos contrincantes argumentando alternativamente contra su propio *alter ego*. Cuando F. Milizia publicó en 1797 su *Dizionario delle Belle Arti*, Goya trabajaba ya en sus *Caprichos*. El enciclopedista italiano exigía la obediencia a las reglas. Al referirse al *capriccio* se basa en su forma extravagante para diagnosticar los síntomas de la locura en su descubridor: el inquieto e impulsivo cambio de unas formas en otras –como en los *"deliri"* de Borromini– corresponde a "la inconstancia del enfermo que cambia de sitio para estar mejor, y está peor" *("l'incostanza dell'ammalato che cambio sito per star meno male, e sta peggio")*. Contra esto sólo hay un antídoto: "Mente sana" *("Mente sana")*. A través de Milizia habla el miedo a la razón ante las válvulas que abre el *capriccio*. El diagnóstico apodíctico de Goethe está todavía impregnado de este rechazo: "llamo sano a lo clásico, enfermo a lo romántico" *("das Klassische nenne ich das Gesunde, das Romantische das Kranke")*, dice el 2 de abril de 1829 a Eckermann. En nuestro siglo, el llamado "arte degenerado" *("entartete Kunst")* sufriría las consecuencias de esa intransigencia.

¿Cómo se valoraba el *capriccio* en España? El *Diccionario de autoridades* (Madrid, 1726) no lo delimita categóricamente. Al contrario, en lo que se refiere a la Pintura leemos: Capricho: "vale lo mismo que concepto", aunque se mantiene "fuera de las reglas ordinarias y comunes". Las "ideas singulares" con las que sorprende no son, por tanto, aberraciones. El autor intenta, por así decirlo, la cuadratura del círculo, de modo parecido al de Goya, cuando anunciaba en 1799 *Los Caprichos*.

Ya en la primera frase despertaba el artista la curiosidad del lector por "asuntos caprichosos", con los que quiere entretener y educar al público. Se inspiraría en sus composiciones en las "extravagancias" de la naturaleza humana, en los "embustes vulgares" y en la "ignorancia", con el fin de crear "obras perfectas". Imitación e invención se entremezclan y se necesitan mutuamente y el pintor funde en una sola imagen ideal, que surge de su imaginación, lo que en la naturaleza aparece separado en diversas formas. Por ello, y así concluye su orgulloso anuncio, merece "el título de inventor y no de copiante servil".

En el fondo Goya no hace más que seguir, pero al contrario *(à rebours)*, la práctica que se le atribuía a Zeuxis en una famosa anécdota. Se cuenta del pintor griego que para representar a Helena hizo posar a las cinco jóvenes más bellas de la ciudad de Croton. Goya sería capaz igualmente de

combinar en una única imagen ideal lo que se encuentra disperso en la naturaleza, imagen que, claro está, no iba a representar la belleza y la proporción, sino justamente lo contrario.

Lo que Goya inventa, esa síntesis de "extravagancias" y "embustes vulgares" contrarios a las reglas, supone una afrenta contra la belleza ideal, que hasta entonces había encarnado el más alto valor formal. Esto constituiría en verdad un paso revolucionario, al que de hecho, aunque irónicamente *(with the tongue in the cheek)*, se había anticipado Winckelmann. Su ocurrencia demuestra que este severo preceptor tenía también –como Piranesi– una doble personalidad *(split personality)*, pues apenas acababa de publicar su *Gedanken über die Nachahmung der griechisten Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755-56) en la que aparece la celebrada frase de "noble sencillez y grandeza serena" *("edlen Einfalt und stillen Grösse")*, cuando adoptó justamente la postura contraria y redactó una "epístola" anónima, en la que defendía precisamente lo que acababa de condenar. Así, asumiendo el papel de abogado del diablo *(advocatus diaboli)*, Winckelmann escribió la primera apología de la caricatura. La argumentación, y esto es importante para nuestro discurso, pasa por el camino de la naturaleza:

"En el arte no hay nada pequeño o insignificante y quizá haya que extraer alguna ventaja incluso de las llamadas formas y figuras holandesas. Fue así como Bernini utilizó la caricatura. Se asegura que es a semejantes figuras exageradas a las que tiene que agradecer una de sus más grandes obras de arte: la libertad de su mano. Desde que leí esto he empezado a considerar de otro modo la caricatura, y creo que el artista que alcanza la perfección en ellas da un gran paso adelante en el arte. El autor reconoce como un mérito el que los artistas de la Antigüedad fueran más allá de los límites de la vulgar naturaleza: ¿no es precisamente esto lo que hacen nuestros maestros en la caricatura? Y nadie los admira por ello"[3]. Aun dejando a un lado su ironía, este párrafo nos remite a la intención de Goya en su anuncio en el *Diario de Madrid*. Lo que para Winckelmann era aún una blasfemia, será medio siglo más tarde revalorizado y ennoblecido por Goya.

No sólo el inventor de *Los Caprichos*, sino también el pintor del *Corral de locos* demuestra que no es en modo alguno un "copiante servil". Si lo hubiera sido se habría conformado con la lucha de dos hombres en un asilo de Zaragoza, pero en el momento que añade a este *capricho*, que no es más que una anécdota trivial *(fait divers)*, su *invención* lo convierte en una especie de parábola. Los contemporáneos del artista no parecen haberse dado cuenta de esto, ya que en la Real Academia de San Fernando titularon eufemísticamente esta serie de once cuadros de gabinete como *Representaciones de diversiones populares*. Es posible que esta denominación sea acertada para algunos. Los límites son en general difusos, lo que se corresponde con el carácter efímero del *capriccio*. Es cierto que *El pelele*, pintado justamente un año después, es una diversión popular, pero es al mismo tiempo también un juego macabro y paradójico sobre la indefensión de los seres humanos. Por un lado, el hombre es el juguete en manos de las mujeres y está sujeto a sus caprichos, pero por el otro es sólo una máscara vacía, que no colma ningún deseo, sino que los decepciona, ya que a quien le cae en los brazos recibe sólo un muñeco sin vida.

La diversión popular pertenece a una tradición hispánica, que se remonta a los clásicos españoles. El comentario al *Capricho 6: "El mundo es máscara"* está tomado de Lope de Vega (fig. 22). El mundo es un teatro en el que Goya hace actuar a representantes de todos los estamentos, clases, oficios y edades. Ya el niño es adiestrado para entendérselas con la mentira y el embuste *(Capricho 3: "Que biene el Coco"*, fig. 23). Con ello co

[3] "In der Kunst ist nichts klein und geringe, und vielleicht ist auch aus den sogenannten holländischen Formen und Figuren ein Vorteil zu ziehen, so wie Bernini die Karikaturen genutzt hat. Dergleichen übertriebenen Figuren hat er, wie man versichert, eines der grössten Stücke der Kunst zu danken gehabt, nämlich die Freiheit seiner Hand; und seitdem ich dieses gelesen, habe ich angefangen, etwas anders zu denken über die Karikaturen, und ich glaube, man habe einen grossen Schritt in der Kunst gemacht, wenn man eine Fertigkeit in denselben erlangt hat. Der Verfasser gibt es als einen Vorzug bei den Künstlern des Altertums an, dass sie über die Grenzen der gemeinen Natur gegangen sind: tun unsere Meister in Karikaturen nicht eben dieses? und niemand bewundert sie".

Fig. 26. Goya, *La gallina ciega*, 1788-89, cartón para tapiz, lienzo, 269 × 350 cm, Museo del Prado, Madrid

mienza el baile de la simulación que durará toda la vida. El niño es engañado por la madre, ésta por su marido, la amante burla al amado, el fraile o el cura al creyente *(La aparición de San Isidoro,* n.º 56, podría ser considerado como un truco teatral o como un espantapájaros). Un fetiche se burla del supersticioso *(Capricho 52: "Lo que puede un Sastre!";* fig. 20), la fealdad será la víctima de su vanidad *(Capricho 55: "Hasta la muerte"),* las luchas políticas por el poder degeneran en un constante *"Subir y bajar" (Capricho 56;* fig. 19). Siempre hay uno que se queda con las ganas. El criminal es su propia víctima. Esta ambivalencia hace que una y otra vez coincidan y se crucen distintos registros expresivos. El apasionamiento se convierte en mofa de sí mismo, el dolor es apartado con sarcasmo, la muerte es en una farsa, la inocencia inconcebible *(Capricho 32: "Por que fue sensible":* en la prisionera se esconde la asesina del marido; fig. 186), el acto de violencia en simple alegría desbordante; y la mascarada se revela como un baile de muertos, el "coco" como una pesadilla. De este modo lo sublime se torna en ridículo y lo ridículo en sublime.

La metáfora *(chiffre)* social de este continuo *subir y bajar* es *La gallina ciega* (fig. 26), pantomímico corro de embustes que vive del permanente cambio de papeles de sus personajes. El que con los ojos vendados ha alcanzado a uno de los jugadores será premiado con la visión, mientras que él habrá de ponerse entonces la venda. Dando vueltas de un lado para otro el reconocido de antes tiene ahora que reconocerse a sí mismo. Sin embargo, en este encadenamiento de persecución y huida, deseo y escondite, puede de repente surgir un intruso,

como, por ejemplo, la mujer, que en este cuadro se aparta de los jugadores y se vuelve envarada y frontal al espectador. Su aislamiento anticipa al hombre situado a la izquierda, en el primer plano del *Corral de locos*. Así pues, las situaciones del inofensivo juego de sociedad contienen ya el esquema básico del *Corral:* separación, unión, huida, confusión. Sin embargo no es que en el *Corral* se juegue una forma nueva, radical de "gallina ciega", sino lo que Samuel Becket ha llamado *"fin de partie"* o "el final de la partida". Los actores no son otra cosa en realidad que el personaje que han representado, el resplandor estético se ha apagado, la mascarada ha concluido. Con todo, estas criaturas están también sujetas a lo ambivalente. Unas veces son parias, rechazados por la sociedad, como lacras que ofenden a la normalidad. Otras, han escapado a las presiones y disimulos con los que justamente esa sociedad ha construido su jaula de oro: su prisión. En su confusión, reducido a sus propias fuerzas, el "hombre natural" *("homme naturel")* se enfrenta al "hombre artificial" *("homme artificiel")* que agita el látigo, el "ser" desnudo se afianza ante el "parecer" (Rousseau). Ignoran el látigo del guardián. Están exilados en un aislamiento submarino, sobre el que se derrama una luz pálida, mortecina, que simboliza el vacío que rodea todas las intrigas.

Se puede ver también este "final de la partida" *("fin de partie")* como el *non plus ultra* de la idea de capricho. Como un capricho permanente que arranca de estos individuos miserables y poseídas figuras siempre nuevas, no sujetas a reglas ni reprimidas por norma social alguna. No conocen ni la vergüenza ni el arrepentimiento. Aquí el miedo y la codicia, el estremecimiento y la furia no tienen límites. Sin embargo, su amenazadora libertad sólo se puede hacer realidad en el reservado del *Corral,* es decir, en el aislamiento de una prisión.

Fig. 27. Goya, *Saturno,* 1820-23,
146 × 83 cm,
Museo del Prado, Madrid

III

Para que los instintos y los impulsos se desencadenen se requieren unas condiciones extremas. Así lo demuestran las catástrofes, de las que Goya se ocupa una y otra vez en sus cuadros de gabinete. En el fondo son sucesos cotidianos: el naufragio, el incendio, los atracos (n.os 39, 40, 41); más tarde los *Desastres de la Guerra,* que transformará en paradigmas de la existencia humana. Al mismo tiempo son paráfrasis del *Corral de locos,* ya que estos lugares o situaciones tampoco permiten la huida, sino que constituyen un lugar cerrado *("huis clos")* aislado, en el que tarde o temprano estallará la lucha de todos contra todos. *Homo homini lupus* ("el hombre es un lobo para el hombre"),

tema éste de la autodestrucción del hombre que en el siglo XVIII se proyectaba en un personaje "ennoblecido" del Infierno de Dante, el conde Ugolino. En el Canto 33 se describe como la prisión del conde junto con sus hijos y cómo, hambrientos, recurren al canibalismo para sobrevivir. Del mismo modo Goya ha pintado a *Saturno devorando a sus hijos (Pinturas Negras)* (fig. 27), en una composición que enlaza con la de Rubens, pero que sobrepasa el modelo en su expresión de la furia animal. Lo mismo ocurrió –restando el distanciamiento literario– en la balsa que transportaba a los supervivientes del "Medusa". Géricault había pintado las consecuencias de un naufragio ocurrido en 1819, tres años después del suceso que había alterado a la opinión pública francesa (fig. 28). Su miguelangelesca composición mantiene el equilibrio entre desesperación y esperanza. Nos preguntamos: ¿será rescatada la balsa por la fragata, que se divisa justo allí, donde la tormenta *no* va a arrastrar a los náufragos? La figura central de *El naufragio* es la de una mujer con los brazos alzados (fig. 17). El gesto admite varias interpretaciones. Podría ser el gesto del que ora. Goya lo utiliza en diferentes situaciones, lo que indica para él distintos registros expresivos. Los brazos alzados de un muñeco vacío *(Capricho 52*, fig. 20) que se burlan de la superstición. El mismo gesto aparece en el fondo del *Corral* como una llamada (fig. 25). En la cúpula de San Antonio de la Florida, donde puede indicar asombro incrédulo; en el *Tres de mayo* el fatalismo del que va a morir así; la mujer desesperada del *Naufragio* adquiere una dimensión religiosa e interrogadora, y el accidente se transforma en el Diluvio Universal.

Estos cambio de significado (Aby Warburg los llama "inversiones de significado") dejan claro que Goya utilizaba la licencia del *capriccio* –el mezclar distintos géneros (realismo, sátira, visión infernal, documento humano) y registros expresivos– para crear

Fig. 28. Th. Géricault, *La balsa de la Medusa*, 1819, Musée du Louvre, París

múltiples niveles de significado. La ambigüedad de su arte se hace evidente en el espacio fronterizo en el que se unen lo sagrado y lo profano. ¿Qué lugar ocupa Goya en la tradición de la pintura religiosa? El arte español, junto con el italiano, fue el que puso mayor énfasis en seguir las directrices dadas por el Concilio de Trento (1545-64) para iniciar y luego controlar la ofensiva artística contrarreformística. La Iglesia de Roma pretendía conseguir nuevos fieles apelando a las emociones. Su propaganda, a través del Arte y en especial de la pintura, se apoyaba en los temas de la glorificación y del sufrimiento. El martirio de los que habían entregado su vida por la Fe cristiana se representa con frecuencia con una violencia estremecedora y precisamente los españoles utilizaron estas composiciones con gran frecuencia. Goya, sin embargo, no ha pintado mártires. *El prendimiento* (ver n.º 55) es una excepción que confirma la regla, ya que se trata del prototipo de todos los mártires, no de quienes le siguieron. Las grandes composiciones que pintó el joven Goya en El Pilar de Zaragoza (ver n.os 2, 8, 9) pertenecen a la tradición de la apoteosis al servicio de la Iglesia Triunfante *(Ecclesia triumphans)*.

Goya rompió con esa tradición en la cúpula de San Antonio de la Florida (1798) (ver n.os 53, 54) pintada en los mismos años que hacía *Los Caprichos*. En ella se narra un milagro representado al mismo tiempo como una especie de diversión popular: lo

cotidiano se funde con lo sobrenatural, de nuevo un *capriccio*. San Antonio de Padua ha resucitado a un asesinado, para que testifique que el padre del santo, que ha sido acusado del crimen, es inocente. El santo defiende a su padre, mostrando que también los pobres, las gentes del pueblo, pueden confiar en la justicia si tienen un abogado convincente. El milagro está representado como un espectáculo callejero que permite en su confusión la huída del verdadero asesino: un hecho que puede suceder a diario en una esquina de cualquier ciudad. Goya no compromete al asesino ni lo juzga. Lo deja escapar seguro entre la muchedumbre, como si hubieran estado confabulados.

San Antonio de Padua goza, aún hoy, de gran popularidad. Es posible que hace doscientos años su culto resaltara aún más las cualidades del hombre ejemplar de origen humilde, en quien el pueblo podía confiar. Un servidor de Dios como éste podía contar sin duda con la simpatía de Goya, máxime cuando se presentaba a sí mismo como defensor de la causa de la justicia. Otro lo fue fray Pedro cuando luchó contra el bandido Maragato y le venció. Goya ha plasmado este duelo singular en una "película", que presenta al fraile como un héroe popular (n.os 84-89). Fray Pedro encarna la alianza entre religión y *plebeyismo*, alianza que se mostraría ambivalente dos años más tarde en la guerra contra los franceses, cuando el patriotismo combativo del bajo clero contendrá también rasgos reaccionarios. Los *Desastres* evidencian la conciencia que Goya tenía de ese hecho.

Da lo mismo; al inmortalizar el milagro de San Antonio en los frescos de una modesta ermita a las afueras de Madrid, Goya se alejaba de la iglesia oficial que utilizaba su alianza con el Trono para perpetuar ese abuso de poder, que llamamos Inquisición. El pintor, probablemente un católico iconoclasta, había representado a esa institución en *Los Caprichos* y en algunas pinturas (n.º 97) como lo que era: un cínico instrumento del terror político que despertaba los más bajos instintos de las masas. Veía al clero activo y al parásito (el monacal) como el colmo de la necedad y la depravación. Los mártires de Goya proceden del campo contrario: son las víctimas de la Inquisición.

En este sentido inventa una nueva forma de cuadro de historia, que contiene las características del *capriccio*, tal y como lo conocemos. Conjuga el *capricho* con el *miedo*, miedo en el sentido de *terror:* esa emoción descrita por Burke en sus *Enquiry* y producida por lo *Sublime*, como se refleja en los ocho cuadros de gabinete que pertenecen al marqués de la Romana (n.os 74-81). Nos muestran santos seculares, maltratados y humillados. Dos de los episodios se relacionan aún con *Los Caprichos*, con esos encapuchados fantasmales, y con esos calabozos de las cárceles en los que, como en el *Corral de locos*, cada uno está a solas consigo mismo. Entre ellos la figura de mujer (n.º 75) sentada en el suelo, tiene algo de la pensativa dignidad del Redentor, que espera a sus torturadores. Así imaginaba Goya, sin duda, una escena que no describen los Evangelios. Otras escenas de esta serie son variaciones sobre diferentes formas de amenaza física y destrucción. La mujer desnuda desvalijada por un bandido –¡que es un verdadero entendido en el *capricho* y el *terror!*– es una Verdad desnuda, una *Nuda veritas* (n.º 77). Por un lado vemos en ella a una descendiente de la Verdad, que Goya une al Tiempo y a la Historia en una *Alegoría* (n.º 50), por otro es exhibida por los malhechores enmascarados como lo eran esas jóvenes a las que en las calles de Madrid una vieja servicial proporcionaba los clientes. La víctima como potencial objeto de placer, esta ambivalencia hace pensar en el marqués de Sade (más tarde volveremos sobre ello) y esto vale también para la violación (n.º 78) y para los *Bandidos fusilando a sus prisioneros* (n.os 76, 81), un acto de poder masculino con concomitancias

Fig. 29. Goya, *San Isidro*, 1775-78, aguafuerte, 23 × 16,8 cm, Biblioteca Nacional, Madrid

Fig. 30. Goya, *"Esto es lo verdadero"*, pl. 82 de *Los Desastres de la Guerra*, h. 1815-20, aguafuerte y aguatinta, 17,5 × 22 cm, Biblioteca Nacional, Madrid

eróticas. No hace falta echar mano de los símbolos utilizados por el psicoanálisis para descubrir en las armas una agresión fálica.

También en las dos escenas sin acción, *Hospital de apestados* (n.º 80) y *Cueva de gitanos* (n.º 79), encontramos varios niveles de significado. En los fardos humanos, que aquí aparecen, volvemos a reconocer la *Última Cena* que Goya había pintado hacia 1795 para la Santa Cueva de Cádiz (ver n.º 51), donde, dejando de lado el decoro, hizo de los apóstoles un confuso montón de cuerpos, al que sólo la figura luminosa del Salvador descarga de su peso físico. Lo profano y lo sagrado chocan con violencia.

La comparación de apestados y bandidos con la *Última Cena* no supone acusar a Goya de utilizar la ambigüedad para esconder una intención blasfema. Muestra solamente la amplitud de su visión de la condición humana *(condition humaine)*. El resultado es una especie de hermandad que incluye, expresamente, a los marginados por la sociedad, una idea con la que se anticipa a Dostoieski. El historiador de arte mira ciertamente hacia atrás, al pasado, y asocia estos santos seculares y esos mártires de Goya con la tradición de Caravaggio, quien, para enojo de sus detractores siempre atentos al decoro, había representado a los apóstoles en su tosca masculinidad.

Ya en el temprano aguafuerte de *San Isidro Labrador* (fig. 29) se había inclinado Goya por este tipo humano. Es cierto que el santo campesino de Madrid va vestido como un noble, pero su rostro delata su extracción. Sospecho que Goya vuelve a representar a San Isidro, pero ahora como hombre del pueblo, en el último aguafuerte de *Los Desastres: "Esto es lo verdadero"* (fig. 30).

Si un santo aparece como campesino, entonces los locos, los enfermos y los náufragos tienen derecho a un significado ejemplar. Es decir, que pueden ser interpretados como metáforas del hombre que, llevado al límite, experimenta su vida como una

prueba organizada según la idea de un Redentor. ¿Pertenecen los criminales a esta comunidad de marginados? Nietzsche nos da una respuesta –también la podrían haber dado Byron o Rimbaud– en el párrafo 45 de *El crepúsculo de los ídolos:* "El criminal es el tipo del hombre fuerte sometido a condiciones desfavorables, un hombre fuerte que enferma. Necesita la naturaleza salvaje, una cierta forma de naturaleza y forma de existencia más libre y arriesgada en la que sigue en vigencia todo aquello que es arma y defensa en el instinto del hombre fuerte. Sus virtudes han sido proscritas; sus impulsos más vitales, que lleva dentro por su naturaleza, han sido enseguida absorbidos por los afectos agobiantes, por la sospecha, el miedo, la deshonra"[4].

También el criminal es un ser marginanado. Como tal, el siglo XIX hizo de él un héroe: basta con citar a Byron. C. G. Jung –¡como señaló Anthony Blunt!– lo veía como el redentor *(redeemer),* que con su crimen nos descarga del peso del pecado, tomándolo sobre sus hombros. Según esto, el Cristo crucificado entre los dos ladrones sería la clave para los diferentes planos en los que Goya representa al ser humano: a los que actúan y a los que sufren, a los que maltratan y a los maltratados. ¿Y a cuál pertenece él mismo, el artista? Goethe (1749-1832), compañero de generación de Goya, observa resignado que el artista está tan inmerso en el teatro del mundo que no puede erigirse en su juez. Dependerá de la fantasía con la que haya sido dotado. En ella se manifiesta el "irresistible impulso hacia lo absurdo que se apodera incluso del hombre culto y que, en contra de toda civilización, revive, en medio del mundo respetable, la barbarie hereditaria de los grotescos salvajes" *("unwiderstehliche Trieb zum Absurden, der selbst im gebildeten Menschen mächtig wird und gegen alle Kultur die angestammte Roheit fratzenliebender Wilden mitten in der anständigen Welt wieder zum Vorschein bringt").*

Goethe escribió estas palabras en 1805, más o menos cuando Goya pintaba el cruel martirio sufrido por dos misioneros franceses a mano de iroqueses (n.os 82, 83). No sólo eran los "grotescos salvajes" de la lejana América los que actuaban movidos por un impulso hacia lo absurdo. También sucedía en el escenario europeo, es decir, "en medio del mundo decente" y de forma aún más inhumana en la guerra de los españoles contra los invasores franceses.

Goya concentró en ochenta aguafuertes, conocidos como *Los Desastres de la Guerra* (figs. 191, 192, 194), el horror que aquélla le producía, con un distanciamiento formal, a veces frío y severo, como única posibilidad de usar tales atrocidades como motivo artístico. Sin embargo, en estos horrores no participan solamente los culpables, sino que el propio artista y su imaginación son también cómplices y ejecutores en segunda instancia. La reflexión de C. G. Jung podría ser aplicada a la relación del artista con su público. Las crueldades inventadas por el pintor permiten al espectador ver representado *in effigie* sus propios "irresistibles impulsos".

IV

El artista como personaje en el que convergen el criminal y el redentor: ¿encaja esta imagen en el plan que Goya se traza cuando pone sus *Caprichos* al servicio de la *Ilustración?* En principio, este cometido parece coincidir más bien con la máximas formuladas por Mengs y que Goya conocía sin duda, ya que formaban parte del bagaje *(vademecum)* intelectual de los artistas españoles de aquel entonces. Según Mengs, la obra de arte debería estar creada de tal modo que pudiera ser considerada siempre como la obra de un ilustrado, ya que donde no reina la razón el arte es el resultado del "simple azar". ¿No argumenta acaso Goya del mismo modo cuando en el dibujo para el *Capricho 43*

[4] "Der Verbrecher-Typus, das ist der Typus des starken Menschen unter ungünstigen Bedingungen, ein krankgemachter starker Mensch. Ihm fehlt die Wildnis, eine gewisse freiere und gefährlichere Natur und Daseinform, in der alles, was Waffe und Wehr im Instinkt des starken Menschen ist, zu Recht besteht. Seine Tugenden sind von der Gesellschaft in Bann getan; seine lebhaftesten Triebe, die er mitgebracht hat, verwachsen alsbald mit den niederdrückenden Affekten, mit dem Verdacht, der Furcht, der Unehre".

define su arte como *"Ydioma universal"?* (fig. 31), o ¿cuando en el anuncio de *Los Caprichos* hace saber la intención de remediar "la falta de ilustración"? y, finalmente, ¿cuando en el comentario del Prado al *Sueño de la razón* (fig. 32) se declara sin reservas y, a modo de advertencia, partidario de una síntesis que podría también haber provenido de Mengs: "La fantasia abandonada de la razon produce monstruos imposibles: unida a ella, es madre de las artes y origen de sus marabillas"?

Sospechamos en todas estas manifestaciones una estrategia defensiva por parte de Goya: son afirmaciones de autoprotección con las que el primer pintor de cámara se erige en guardián de la tradición que le ha sido confiada y aparta a la opinión pública de los "monstruos imposibles" que surgen de su fantasía. ¿No había advertido igualmente Mengs contra quimeras absurdas, cuya existencia es imposible?

Sin embargo, como artista que une el *capricho* y la *invención* Goya no va a seguir en modo alguno las directrices de Mengs, ni toma en consideración sus interdictos. Lo que le autoriza a ello (y le diferencia básicamente de Mengs) es el ejemplo de la "naturaleza", a la que llama "divina" para protegerse de las sospechas de los censores. Como artista sólo puede incluir lo absurdo si lo exagera, no puede mostrar las brutalidades de la guerra si no las eleva al *non plus ultra* de los más perversos impulsos. Cuando Goya cuelga de un árbol cuerpos desmembrados y miembros amputados (fig. 194) hace de la mutilación una "obra de arte" en la que se alían *capricho* y *terror*, pero también el "capricho" y la "invención".

"On n'est point criminel pour faire la peinture des bizarres penchans qu'inspire la nature" ("no es un crimen pintar los extraños deseos que inspira la naturaleza") leemos en *La nouvelle Justine* (1797). Al amparo de esta afirmación Sade aboga por un concepto de la naturaleza más amplio para dar así cobijo a sus propias invenciones en toda su "monstruosidad integral" *("monstruosité intégrale")* (Klossowsky). Esta liberación total otorgará al hombre el poder de disponer de todas sus posibilidades destructivas. Romper con todas las limitaciones es el intento de "devolver al hombre civilizado la fuerza de sus instintos innatos" tal y como Paul Éluard lo expresaría desde el punto de vista del surrealismo. (También de esto es de lo que se trata en *Corral de locos)*.

Sade, sin embargo, ha planteado la protesta-acusación desde un punto de vista más profundo, con lo que se manifiesta como un adversario, doblemente ateo, del cristianismo. Por un lado, su menosprecio de lo corporal está en la línea del antisensualismo cristiano, que él desde luego entiende no como ascesis, sino como el libertinaje permanente. Por otro lado su liberación, que desemboca en la "monstruosidad total" *("monstruosité intégrale")*, se convierte en una nueva atadura, ya que sólo se puede hacer realidad en una totalizadora utopía del mal. Klossowsky señala que ahí es donde se realiza para Sade la "visión de una sociedad en estado de criminalidad permanente" y añade: "esta paradójica utopía responde virtualmente al estado de nuestra moderna sociedad" *("cette utopie paradoxale répond à l'état virtuel de notre société moderne")*.

Sade llevaría con ello la Caída del Hombre a sus últimas consecuencias: esto se lo ha apuntado a Klossowsky la afirmación de Flaubert, según la cual el sadismo sería "la última palabra del catolicismo" *("le dernier mot du catholicisme")*. Y añade a modo de aclaración: "es el espíritu de la Inquisición, el espíritu de la tortura, el espíritu de la Iglesia medieval, el horror por la naturaleza. No existe un solo árbol en Sade, ni animales" *("c'est l'esprit de l'Inquisition, l'esprit de torture, l'esprit de l'Eglise du Moyen Age, l'horreur de la nature. Il n'y a pas un arbre dans de Sade, ni un animal")*. ¿Qué habría dicho Flaubert de Goya? (Los hermanos

Fig. 31. Goya, *"Ydioma univer / sal... / año 1797 / El Autor soñando..."*, *Sueño 1.º*, pluma y tinta de bugallas, 21,6 × 15,2 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 32. Goya, *"El sueño / de la razón / produce / monstruos"*, pl. 43 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,6 × 15,2 cm, Museo del Prado, Madrid

Goncourt no nos han hecho llegar nada).

Klossowsky ha designado la obra del "divino Marqués" *("divin Marquis")* como antieclesiástica *(anti-eglise)*. Pero este tópico oculta la reivindicación total que Goya parece reclamar para su mundo de lo irracional: también él creará una *"monstruosité integrale"* y mezclará el *capricho* y la *invención*. Sin embargo, los terrores que se apoderan de él como verdaderas obsesiones, no tienen lugar en la retorta mental de su torre de marfil, ni son los agotadores ejercicios intelectuales, que no encuentran escapatoria al laberinto auto-creado de acrobacias sexuales, ni se dirigen tampoco al *voyeur* hambriento de excesos imaginarios. Ahí reside la diferencia decisiva: Sade y Goya legitiman los "deseos extraños" *("bizarres penchans")* con un concepto amplio de la naturaleza; pero el Marqués las convierte en formas artísticas de uso colectivo, mientras que Goya proyecta esa naturaleza desenfrenada sobre los responsables y las víctimas de ese período de la historia de España.

Goya mismo está en el centro de este pandemonio, pero no como diabólico maestro de ceremonias *(maître de plaisirs)*, sino como observador contemporáneo que refleja con frialdad lo que ve, transformándolo en metáforas que, con los ojos cerrados, condensará finalmente en visiones, confiando sólo en su instinto para la creación formal. Como ciego visionario se representa a sí mismo en el *Sueño de la razón* (fig. 32). Si sus contemporáneos daban un rodeo, pasando por Edipo, Homero y Milton, para demostrar la intensidad de la visión interior del ciego, si C. D. Friedrich ("cierra tu ojo corporal" *–"schliesse dein leibliches Auge"–)* y Constable ("es el espíritu el que ve" *–"it is the soul that sees"–)* apelaban a la fuerza de la visión interior, así Goya adoptaría otra postura en su autorretrato como soñador-durmiente, apoyándose para ello en experiencias decisivas para la comprensión de su propia dimensión como artista.

El sueño como experiencia última liberadora tiene en España una tradición

como en ningún otro país en Europa. Basta recordar a Calderón de la Barca *(La vida es sueño)* y a Quevedo y Villegas *(Los sueños)*. El sueño puede amenazar, descubrir lo oculto, pero puede también dar alas a nobles decisiones, como en *El sueño del patricio Juan* de Murillo (Museo del Prado).

El hecho de que la palabra "sueño" tenga en español el doble significado de *sueño* y *sueños*[5] ha conducido a una interpretación unívoca del *Capricho 43*. De acuerdo con ella, representaría el *sueño*[6] de la razón. Explicación que no sólo oculta la ambivalencia de la palabra española, sino que también pasa por alto el hecho de que Goya había planeado en un principio un ciclo de *"sueños"*. Como *"Sueño 1.º"* estaba pensado el *Capricho 43:* el hombre, que oculta su cabeza, está acosado por pesadillas. Su arte le servirá para defenderse de estas agresiones creadas por él mismo, pues las conjura y exorciza al dar forma al miedo, y de este modo su arte sirve en el más genuino sentido de la palabra *"ilustración":* sirve a la "iluminación"[7].

Goya fue un *ilustrado,* no porque adorase la razón y mojara sus pinceles en el más puro intelecto, o porque defendiera a los humillados y a los ofendidos, sino porque amplió los límites de su arte a las condiciones que provocan la falta de libertad; porque volvió a utilizar la creación artística para su más antigua misión, porque nos hizo ver lo inaudito y lo verdaderamente insondable para "liberarla de escrutar en los terrores de la noche" *("vom Blick ins Grauen der Nacht zu erlösen",* Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia,* cap.19). Goya refleja la *Dialéctica de la Ilustración* y la lleva al punto puesto de manifiesto por Adorno-Horkheimer: "La Ilustración es la radicalización de los terrores míticos" *("Aufklärung ist die radikalgewordene mythische Angst")*.

La perspectiva de la obra de arte como acto anatemizante va más allá y es más profunda que la invocación de Kant al "placer desinteresado" *("interesselose Wohlgefallen"),* que, aunque se pueda considerar como la primera definición moderna de arte, nada tiene que ver con Goya. Tampoco lo tiene la ironía, esa forma de paradoja, con la que, por ejemplo, Friedrich Schlegel rompe las rígidas categorías del racionalismo, aunque los enigmáticos títulos y comentarios de *Los Caprichos* puedan ser entendidos como ambiguos ejercicios de distanciamiento.

Las obsesiones de Goya no tienen por tanto su génesis, en la equívoca libertad del propio y bien definido intelecto, sino que proceden de los orígenes mágicos de la actividad artística. El *Capricho 43* está relacionado con la Contrarreforma. El trastorno de los sentidos, que acomete al que sueña-al que duerme, tiene su origen en las tentaciones a las que el católico se sabe expuesto. La doctrina cristiana de la salvación y su práctica pastoral tienen dos respuestas para ello: al que se deja tentar le espera el castigo o el perdón. En 1788 Goya pintó *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente* (ver n.º 17). La comparación del boceto con el gran lienzo de la catedral de Valencia confirma lo que decíamos al principio: en el formato pequeño el artista dispone de la "plena libertad", de la que después tiene que prescindir.

Este boceto iba precedido de un dibujo (fig. 113) en el que Goya tantea la idea compositiva. Esta obra había sido encargada para honrar a Francisco de Borja (1510-72) que en 1546 había ingresado en la Compañía de Jesús dedicando el resto de su vida a los enfermos y moribundos. El dibujo muestra cómo el santo jesuita enseña la cruz al moribundo, exhortándolo y exorcizándolo, lo que parece tener efecto, puesto que llegan los alados emisarios celestiales para recoger al alma salvada, al tiempo que "un demonio alado se dispone asustado a abandonar la habitación" (Nordström). En este ser alado encontramos el germen de esos "monstruos imposibles" que tendrán en la obra de Goya un

[5] El autor alude a que en alemán existen dos palabras distintas para designar "sueño": *Traum,* sueño en el sentido de sueños o ensoñación y *Schlaf,* sueño, en el sentido de dormir.

[6] Aquí en el sentido de dormir: *Schlaf.*

[7] El autor hace aquí un juego de palabras con el término español *ilustración* y el alemán *Erhellung,* literalmente "iluminación", pero también "Ilustración".

papel principal como encarnaciones del mal. El paso siguiente, el boceto al óleo, muestra ya cómo el primer demonio se ha multiplicado y está ahora además dotado de poder más amenazador. En lugar de huir, el ave nocturna ha tomado posesión del lecho de muerte. Sospechamos que este cambio de acento fue provocado por dos consideraciones (o mejor, impulsos): por un lado, el comprender que la escena exigía mayor dramatismo, y por otro, la fascinación que Goya sentía por lo siniestro y lo estremecedor. En las figuras demoníacas del boceto Goya satisface por vez primera la pretensión que, unos diez años después formularía en el anuncio de *Los Caprichos,* a saber: unificar "en un solo personage fantástico" lo que en la naturaleza aparece disperso, en suma, lo que sólo existe en la fantasía.

El santo actúa persiguiendo el mismo objetivo, que, años más tarde, proclamaría también el inventor de *Los Caprichos* y que podemos aplicar a lo que Goya escribió en el dibujo preparatorio para el *Capricho 43 ("Ydioma universal").* La intención de ambos sería el "desterrar bulgaridades/ perjudiciales, y perpetuar con esta obra de/caprichos, el testimonio solido de la verdad." En los diez años transcurridos entre el Impenitente hasta *Los Caprichos* el concepto de *verdad* en la obra de Goya sufre un cambio de significado decisivo: no sólo abandonaría la esfera de la religión monopolizadora, sino que la haría frente, ya totalmente secularizado, en nombre de la Razón. Las verdades de la fe se pervierten en la superstición, lo que no le impide desde luego a Goya el consagrarse precisamente a esa perversión con la ayuda del *capricho* y de la *invención.*

El cuadro de San Francisco de Borja es la primera prueba para nuestra afirmación de que Goya entiende el arte como un acto de exorcismo producido por el miedo. El diálogo entre el santo y el moribundo se convierte en *El sueño de la razón* en un monólogo del artista. Él mismo es a la vez el *impenitente* y el exorcista salvador. Dicho de otro modo: es un *impenitente,* ya que los demonios y los monstruos le proporcionan satisfacciones que él, sirviéndose del *capricho* y de la *invención,* transforma en imágenes pictóricas. Pero haciendo esto, el artista hace también, aunque a su modo, el trabajo de San Francisco al racionalizar las tentaciones. Al dibujarlas y pintarlas las exorciza. Con este acto de exorcismo no está pensando, por supuesto –al contrario que el santo–, en la salvación del alma. La obra de arte, en tanto que nos hace ver y ser conscientes, sustituye a la salvación prometida.

V

En San Antonio de la Florida Goya ha pintado un milagro que sucede en medio de un espectáculo callejero, un cielo que no se abre hacia lo sobrenatural (como todavía ocurría con Tiépolo). Goya pinta *el cielo (sky),* no *los Cielos (heaven).* El cielo pintado en el ábside, en el que se representa la *Adoración de la Trinidad,* está hecho, sin embargo, de otra manera (fig. 165). En los ángeles nos volvemos a encontrar con las jóvenes que presencian en la cúpula la resurrección milagrosa del hombre asesinado. Las acusaciones de profanación que hicieron algunos críticos por este parecido, no afectan al núcleo de la cuestión. Goya diferencia entre el milagro, que debe su credibilidad al *ambiente* cotidiano, y la glorificación de un emblema abstracto –¡de un dogma!– que precisamente carece de esta credibilidad aunque los ángeles de alrededor parezcan de carne y hueso. Pero es justamente su presencia sensual lo que despierta dudas sobre la tarea que les ha sido encomendada.

Una discrepancia semejante se plantea al comparar el boceto del museo de Boston (n.° 50) con la *Alegoría* acabada del museo de Estocolmo (fig. 155). En el boceto, la Verdad –E. Sayre la relaciona con la Constitu-

ción Liberal de las Cortes de Cádiz– es una tosca belleza campesina. La conocemos en la figura de la joven que no participa en el juego de *La gallina ciega* (n.º 28). Ahora aparece ahí desnuda, su mirada y su actitud son de una candidez desarmante. Otra cosa será su transformación en el gran lienzo de Estocolmo: la modesta criatura se ha convertido en una dama vestida de blanco, segura de sí misma, y estática en una forzada postura de modelo en el estudio.

En el boceto encarnaba a España, ahora la representa. En este cambio se pone de manifiesto la tensión entre el cuadro pequeño y el grande, a lo que Goya se refería en su informe a la Academia sobre la reforma de los estudios.

Tras ello se esconden los síntomas de una época y atañe a la pérdida de credibilidad a la que estaban sometidos dos géneros pictóricos tradicionales: la alegoría y la representación de los milagros. Ambas se han convertido en grandes recipientes, que al pintor le resultan ahora difíciles de llenar con algo sugestivo. No sólo un protestante escéptico como Hegel puede constatar –¡con placer!–, que ya no nos arrodillamos ante los cuadros de santos *(Estética*, I, 2. *"La posición del arte en relación con la religión y la filosofía")*, también un católico místico como Novalis expresa su duda sobre el tema, cuando hace que el padre del héroe de su novela *Heinrich von Ofterdingen* lamente la pérdida de espiritualidad: "Ya no son éstos los tiempos, en los que historias divinas acompañaban los sueños, y no podemos ni lograremos comprender los sentimientos de esos elegidos de los que nos habla la Biblia. Los sueños debieron ser muy diferentes en aquellos tiempos, así como todas las cosas humanas." *("Die Zeite sind nicht mehr, wo zu den Träumen göttliche Gesichte sich gesellten, und wir können und werden es nciht begreifen, wie es jenen auserwählten Männern, von denen die Bibel erzählt, zu Mute gewesen ist. Damals muss es eine andere Beschaffenheit mit den Träumen gehabt haben, sowie mit den menschlichen Dingen")*. Esto lo atestigua el sueño del *Capricho 43:* en él no hay sitio para "historias divinas" *("göttliche Gesichte")*. El padre continuaba: "En la época en la que vivimos ya no existe la relación directa con el Cielo" *("In dem Alter der Welt, wo wir leben, findet der unmittelbare Verkehr mit dem Himmel nicht mehr statt")*. Ni siquiera los esfuerzos de los artistas podían cambiar algo: "Los actuales cuadros con escenas de milagros nunca me han edificado especialmente, y nunca me he creído aquellas grandes hazañas que cuentan nuestros curas" *("Unsere heutigen Wunderbilder haben mich nie sonderlich erbaut, und ich habe nie jene grossen Taten geglaubt, die unsere Geistlichen davon erzählen")*.

Goethe extraía una consecuencia de esta credibilidad *(credibility)*, que también defendía Goya: traslada las figuras bíblicas al aquí y al ahora. En los primeros capítulos de *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1807-10, 1.ª ed. 1822) el protagonista se encuentra a cada paso con una sagrada familia. Los títulos son equívocos: *La huida a Egipto, San José II, La Visitación*. El lugar de la acción es la ruina de un convento en un apartado valle. Lo que ha quedado en pie, le sirve ahora a la Cristiandad de las buenas obras, *que no necesita de iglesia alguna*. "...nuestro caminante se encontró en una capilla muy limpia y bien conservada, pero que... estaba adaptada para el uso doméstico de la vida diaria" *("unser Wanderer fand sich in einer sehr reinlichen, wohlerhaltenen Kapelle, die aber... zum häuslichen Gebrauch des täglichen Lebens eingerichtet war")*.

La imitación de Cristo se produce en lo cotidiano no en la glorificación de un dogma, ni en peregrinaciones, de las que Goya se burla en las *Pinturas Negras*, ni en la danza en torno a una imagen de la Virgen *(Procesión de flagelantes*, n.º 96). Nos la encontramos en *La aguadora* (n.º 93) y en *El afilador* (n.º 92) de Budapest. La joven con

el cántaro es la suma de todas las variaciones sobre los temas de "la caridad" y "el amor al prójimo", que Goya había tratado en sus álbumes de dibujos. Cuando a principios de 1790 pintó *Las mozas en la fuente* (fig. 132), surge un cuadro de género en la línea de las series sobre tipos y oficios urbanos *(cris)*. Ahora otorga a *La aguadora* una dignidad que confiere ritmo y monumentalidad a su cuerpo. No es casualidad que el contorno de su figura sea el mismo que el de *Santa Bárbara* (n.º 6). Con elegante dignidad proclama su libertad interior, que encierra también una llamada al espectador, y eso la eleva a una "alegoría real" *(allégorie réelle:* OXYMORON, el subtítulo que Courbet estampó en su gran lienzo *El estudio del artista)*.

La sacralización de lo profano –que a la inversa supone una secularización de los temas religiosos– esclarece también los dos cuadros del "albañil" de Goya. *El albañil borracho* (n.º 24) fue pintado en 1786 como boceto para un cartón de tapiz que debía decorar el comedor del palacio de El Pardo. Al pasarlo a formato grande Goya cambió la idea de la composición: el borracho se convirtió en *El albañil herido* (fig. 125). Este cambio de significado se manifiesta en los dos hombres que transportan a su compañero. En el boceto su amplia sonrisa descubre algo de la malicia de los cómplices divertidos: en la versión definitiva miran serios, pero sin participar, más bien indiferentes. ¿Quién puede asegurar que el albañil borracho no es también un herido? Edith Helman busca una explicación del tema en un edicto del rey Carlos III sobre la escasa seguridad en las construcciones, que se había venido publicando repetidamente desde 1778. Hasta ahí el tapiz sería un homenaje a la conciencia social del monarca, pero al mismo tiempo es también el discreto *memento* del escéptico Goya, que nos comunica sus dudas sobre las leyes y su cumplimiento, aunque quizá también signifique que incluso las mejores medidas de seguridad no pueden evitar un accidente laboral. Con esto se vincula el veredicto que recorre como *leit motiv* el *"Ydioma*

Fig. 33. Goya, *"de esto hay mucho, y no se be"*, página 67 del *Álbum C*, h. 1814-23, aguada, tinta de bugallas, 20,6 × 14,3 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 34. Goya, *El descendimiento de Cristo*,
h. 1770-72,
lienzo, 130 × 95 cm,
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

universal" de Goya: *"Todos caerán", Capricho 19)*. Los dos cuadros se transforman así en parábolas complementarias. El que ve a los seres humanos como caídos y precipitados en el pecado, no calibra la desgracia en función de si le ha sucedido a un ebrio o a un sobrio, pues a ambos les está reservado el mismo destino. Ambas imágenes coinciden en un mismo tópico de la iconografía cristiana. Esto se hace evidente cuando se los compara con el temprano *Descendimiento* (fig. 34), que hace de la figura de Cristo el prototipo de la criatura caída y desamparada.

VI

La obra de Goya se puede, por tanto, enmarcar históricamente dentro de múltiples "referencias artísticas" *("frames of reference")*. El artista, que dirigía su mirada hacia la grandeza y la miseria de los marginados de la sociedad, hacia los pobres, los enfermos y los trabajadores, era al mismo tiempo pintor de corte, al que daban trabajo tres reyes españoles, y también la aristocracia y la burguesía. Expresado de forma exagerada: Goya está a un tiempo entre las víctimas y los verdugos. Sus autorretratos son variaciones de esa doble cabeza de Jano, que se nos muestra entre el conformismo y la arrogancia. Conformista cuando se representa a sí mismo, en postura servicial, incluido en grandes retratos oficiales y de representación (figs. 13, 35, 41). Arrogante cuando está solo y frente a frente con el espectador (n.os 62, 63, figs. 6, 36). Muy diferente de estas dos imágenes de sí mismo es la profesión de fe que hace en *El sueño de la razón*. Allí se nos presenta ante una amenaza física, aunque los murciélagos y otros animales son metáforas hechas realidad de sus propias inquietudes interiores. Anuncian el desvarío del consciente, lo que convierte a este aguafuerte –junto con sus dibujos preparatorios– en una parábola del destino del artista que llamamos moderno.

Esta parábola tiene su analogía en el miedo y desamparo del *Torcuato Tasso* de Goethe (1790). El poeta, expulsado por su noble protector, cree estar en el abismo, y, como al Goya que sueña, le rondan "las horrendas y ambiguas aves, el desagradable séquito de la vieja noche". (IV, 1). Un cuarto de siglo más tarde, Byron encontrará para el trastornado poeta acentos aún más sombríos. Esta radicalización se puede parafrasear de este modo: el Goya que sueña sobre la mesa de su taller se ve acometido por innumerables tribulaciones, el Tasso de Goethe está solo con su desesperación, el Tasso de Byron está, por el contrario, desterrado en un lazareto *(lazar-house)* y sufre un destino colectivo. En Goya como en Goethe los mensajeros son aves nocturnas; en el poema de Byron, ultraje y amenaza se interiorizan, cada uno "torturado en su infierno individual *("tortured in his separate hell")* es a un tiempo víctima y verdugo.

El paso que lleva del drama de Goethe al poema de Byron significa la renuncia a las metáforas tradicionales de la naturaleza animal y pecadora (tomadas de la iconografía religiosa). Goya dio también ese paso. En el *Corral de locos* ya se anuncia el *lazar-house* de Byron. Todos, no sólo el artista, están a merced de la locura.

Lo que Goya reclama para sí mismo con sus "quadros de gabinete ", la independencia de los encargos y de los deseos de sus patronos, llega a sus últimas consecuencias, al final de su vida, en las *Pinturas Negras,* que pinta de 1820 a 1823 en las paredes de su casa de campo, la Quinta del Sordo. La consecuencia última indica que en estas pinturas la liberación se ha convertido en el propio y consciente cautiverio del artista. Estas pinturas amenazan y protegen al mismo tiempo. Goya las pinta como una especie de escudo defensivo. Si en el *Corral de locos* era observador externo, ahora se encuentra y vive en el centro de un infierno terrenal, un pandemonio del más acá que no permite esperar un más allá.

Fig. 35. Goya, *El conde de Floridablanca y Goya,* 1783,
lienzo, 262 × 166 cm,
colección Banco de España, Madrid

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Informe de Goya a la Academia: J. HELD, "Goyas Akademiekritik", *Münchener Jahrbuch fü bildende Kunst,* 3.Folge, XVII, 1966, p. 214.

Cartas de Goya a Iriarte: *Epistolario de Goya:* GASSIER, P., y WILSON, J., *Vie et oeuvre de Francisco de Goya,* Friburgo, 1970 (ed. inglesa, Lausana, 1971; ed. española, Barcelona, 1974).

GOETHE, *Der Sammler und die Seinigen,* 1799.

GOETHE, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst,* 1797.

HARTMANN, L., *Capriccio - Bild und Begriff,* Nurenberg 1973.

DIDEROT, *"Voulez-vous savoir l'histoire abrégée de presque toute notre misère? La voici. Il existait un homme naturel: on a introduit au dedans de cet homme un homme artificiel; et il s'est élevé dans la caverne une guerre civile qui dure toute la vie". (Supplément au Voyage de Bougainville).*

ROUSSEAU, *"Etre et paroitre devinrent deux choses tout a fait differentes". (Discours sur l'Origine de l'Inégalité).*

GOMBRIH, E., *Aby Warburg. An intellectual Biography,* The Warburg Institute, cap. 13, Londres, 1970 (ed. española, Madrid, 1992).

BLUNT, A., "The criminal-king in the 19th century novel", *The Journal of the Warburgh and Courtbald Institutes,* 1937, p. 249.

GOETHE, *Tag- und Jahreshefte,* 1805.

KLOSSOWSKY, P., *Sade mon prochain,* París 1947.

FLAUBERT, *Journal des Goncourt,* 29 enero 1860.

FRIEDRICH, *"Schliesse dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von aussen nach innen". (C. D. F. in Briefen und Bekenntnissen,* Munich 1974, p. 92.

CONSTABLE, *"It is the Soul that sees; the outward eyes present the object, but the Mind descries".* Constable cita a un autor aún no localizado (LESLIE, C. R., *Memoirs of Constable,* Londres 1951, p. 318).

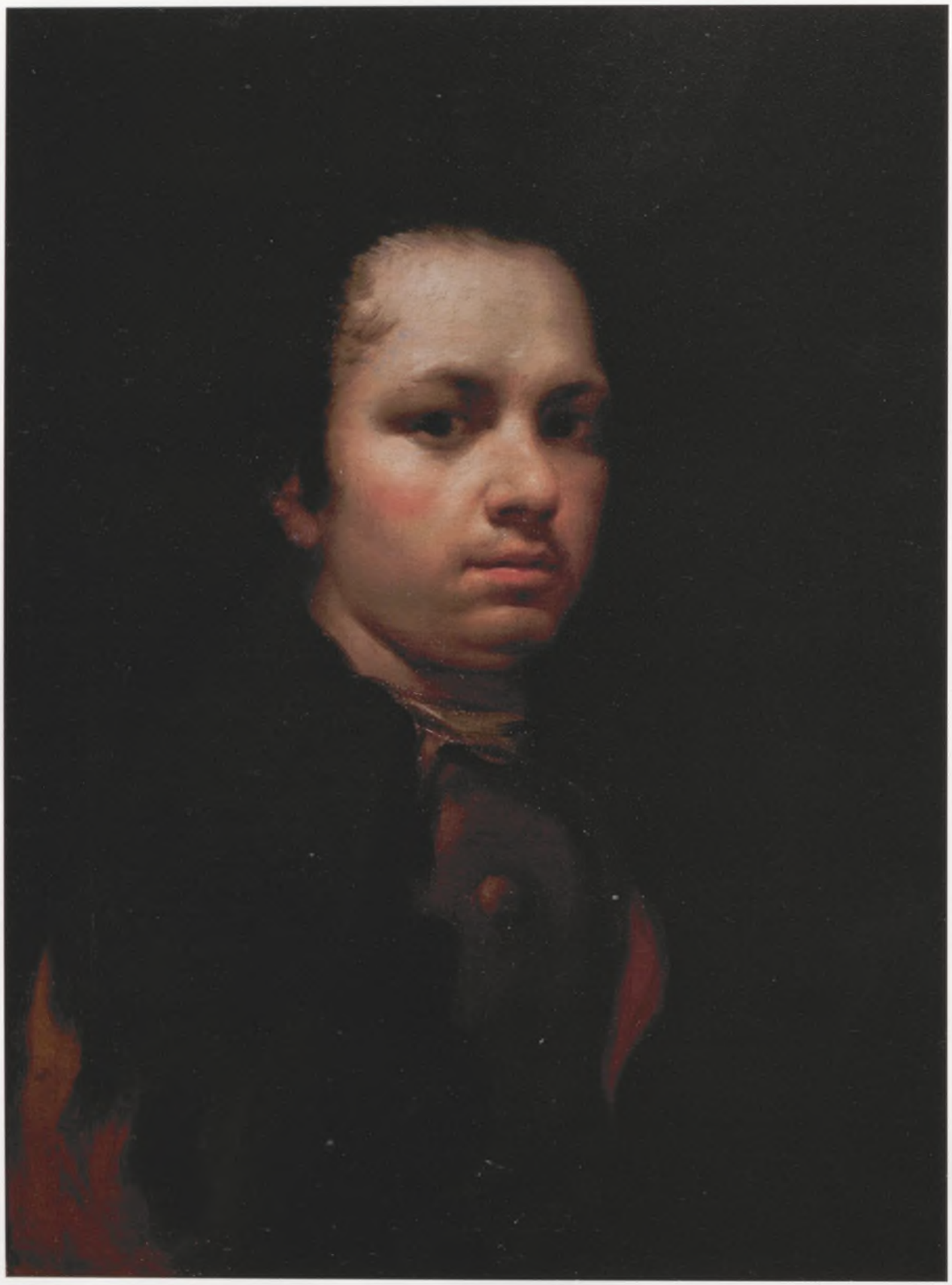


Fig. 36. Goya, *Autorretrato,* h. 1770-75, lienzo, 58 × 44 cm, colección particular, Madrid

FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES, PINTOR

Juliet Wilson-Bareau

"Don Francisco de Goya y Lucientes, nació en Fuente de Todos, reyno de Aragón, el 31 de Marzo de 1746. Fue bautizado Francisco José" (Beroqui, 1927). De este modo comenzaba el hijo de Goya una breve nota de la vida de su famoso padre, escrita a petición de la Real Academia de San Fernando en 1831, sólo tres años después de la muerte de Goya en Burdeos a la edad de ochenta y dos años. Su más temprano autorretrato (fig. 36) muestra al artista en su juventud, a comienzos del último cuarto del siglo XVIII, y otro de los últimos retratos de sí mismo (pág. 2) le presenta como un artista ya en la madurez, cuyas esperanzas en el renacer de su patria, tras la victoria sobre los odiados invasores franceses en 1813, se habían apagado con el regreso a España, como monarca absoluto, del tiránico Fernando VII. En el retrato temprano, la cabeza, de ojos hundidos y doble papada, está firmemente asentada sobre el ancho cuello, y la mirada es firme y penetrante; los rizos de la larga melena caen sobre sus hombros, y la solapa del abrigo recoge la luz dirigiendo la mirada del espectador hacia la boca de gruesos labios, llena de sensibilidad, subrayando la expresión seria y alerta del rostro del artista. Los ojos permanecen en sombra y las empastadas pinceladas de luz sobre la frente dan a la cabeza una sensación de relieve casi tangible, incrementada por la ligera luminosidad del fondo, que sugiere atmósfera y espacio. Parece el retrato de un hombre muy joven, y pudo ser pintado como recuerdo para sus padres, antes de su marcha a Italia en 1769 ó 1770, a la edad de veintitrés o veinticuatro años.

El retrato tardío fue pintado en 1815, cuando Goya tenía sesenta y nueve años. Aunque el estilo ha evolucionado y el propio artista había envejecido notablemente, presentando ya en su rostro las huellas de la enfermedad y el sufrimiento, la personalidad es la misma. Esta obra, en un estilo que combina el realismo y la espiritualidad de Rembrandt con una expresión ya claramente romántica, confirma la impresión de seriedad que evidenciaba el retrato juvenil, de seguridad en sí mismo y de impresionante armonía interior. El esquema de ambos retratos es también inseparable del efecto que producen en el espectador: en el primero, vertical, y lleno de juvenil energía contenida, el pintor confronta su propia imagen con la mirada del observador; y en el segundo, la tensión de la cabeza, el aspecto de cansancio y la ensoñadora mirada sugieren una larga vida de lucha, pero también lo indomable de un hombre que aún había de vivir otro período de revueltas y conmociones antes de marchar a un exilio en Francia que él mismo se iba a imponer; melancólico, pensativo, su cabeza se destaca en la sencillez del atuendo, con la sorprendente delicadeza en las pinceladas de la camisa de cuello abierto, medio velada por una transparente gasa negra, mientras que el fondo abocetado con anchas pinceladas complementa el libre tratamiento del cabello. Ahora, apenas legible, la inscripción casi se convierte en un manifiesto: *Fr^co^ Goya Pintor (?) / Aragones / Por el mismo / 1815*, que deja constancia de su profesión, del orgullo de sus orígenes, de la autoría y de la fecha de este emocionante autorre-

trato. El constante, inamovible carácter del artista y su modo de verse a sí mismo y de mirar al mundo se confirma en otros autorretratos de diversas épocas (figs. 1, 3, 6, 7, 13, 35, 41, 101, n.os 62, 63), que sugieren también cómo su estilo estaba marcado por su fuerte y recia personalidad.

El temprano autorretrato tiene un aire a lo Mengs, apropiado para la obra de un joven artista que probablemente había pasado ya varios años en Madrid, trabajando en el estudio de Francisco Bayeu. Éste, con quien Goya iba a estar íntimamente relacionado a través de sus obras y de su hermano menor, Ramón, y de su matrimonio en 1773 con su hermana Josefa, era el principal seguidor español del famoso artista alemán, llamado desde Roma por Carlos III en 1761 para trabajar en la corte, junto con Giambattista Tiepolo y sus dos hijos. Las teorías de Mengs sobre el arte, firmemente establecidas en los principios neoclásicos, constituían un homenaje al esplendor de la escultura de la Grecia clásica, conocida en Italia a través de las copias romanas, pero también admiraba a Rembrandt y estimaba el arte de Velázquez como el mejor ejemplo de lo que definía como el "estilo natural, o de la naturaleza", considerando que "si Ticiano le fue superior en el colorido, Velázquez lo fué mucho más a éste en la inteligencia de la luz, y de la sombra, y de la perspectiva aérea" (Ponz, 1947, págs. 569-70). El hijo de Goya, en la biografía antes citada, escribió de su padre: "Observador con veneración de Velázquez y de Rembrandt, no estudió, ni observó más que la naturaleza, que decía era su maestra", y estas cualidades de "naturalidad" y el sentido de las figuras en un espacio animado por la luz son constantes en su arte desde sus más tempranos años. La luz es, sobre todo, el factor que emerge como elemento esencial en su obra, en cualquier técnica, y la sensibilidad con la que en fecha tan temprana analiza los efectos de aquélla en sus propias facciones, se convierte en elemento indispensable para la valoración de todos sus cuadros.

Del viaje de Goya a Italia y de lo que allí pudo ver y aprender, se sabía muy poco hasta fecha reciente, a pesar de las numerosas hipótesis y suposiciones. Sin embargo, el estudio pormenorizado del *Cuaderno italiano,* recientemente adquirido por el Museo del Prado (ver pág. 92), y una nueva apreciación y entendimiento de la naturaleza de su participación en el concurso de Parma (ver n.º 1), servirán sin duda para aclarar muchos puntos aún bastante oscuros y revelarán aquello que más le podía haber interesado en Italia. Goya mismo había puesto un gran énfasis en que había ido a Roma "a sus expensas", y Valentín Carderera, en 1838, anotaba que su estancia en Roma como un "pobre estudiante, lleno de pasión y de entusiasmo", se llevó a cabo en circunstancias muy diferentes de las de aquellos que habían ido "con el título pomposo de pensionado de S.M.", que habían pasado su tiempo copiando e imitando "las obras entonces tan en boga de Conca, de Trevisani y Benefiali" (Glendinning, 1982, pág. 298). Evidentemente Goya vivió en Roma durante un período de tiempo considerable, viajando por toda Italia, sobre todo a lo largo de la costa del Adriático y por el Norte. A su regreso a España se le ofreció el importante encargo de decorar al fresco el techo del coreto, en la grandiosa basílica del Pilar (fig. 37, n.º 2). El boceto de gran tamaño para esta decoración, que Goya trasladó al techo con muy pocos cambios, fue, sin embargo, profundamente alterado según el artista lo iba componiendo directamente sobre el lienzo, como se aprecia en la radiografía (fig. 78). Ésta revela al artista trabajando los efectos de luz hasta conseguir el resplandor simbólico de la *Gloria,* y subraya su asombrosa seguridad de toque en el modelado de las cabezas o en las alas de los ángeles, aplicando de un trazo pinceladas que indican la forma de un dedo, de una nariz o de un ojo. Las figuras están

Fig. 37. Goya, *La Gloria*, 1772, fresco, 6,5 × 12,5 m, Basílica del Pilar, Zaragoza

llenas de una fuerza clásica y de una solidez que habla de las recientes experiencias de Goya en Italia, evidentes también en el ciclo de los monumentales murales de la cartuja de Aula Dei, cerca de Zaragoza, pintados uno o dos años más tarde (fig. 86).

"Salimos de Zaragoza para Madrid dia 3 de enero del año 1775. Y llegamos el 10." La anotación en el *Cuaderno italiano* de Goya (fig. 64) da cuenta del comienzo de la nueva vida de la familia y de la carrera del joven pintor en la corte de Madrid. Había casado con Josefa Bayeu en 1773 y al año siguiente nacía en Zaragoza su primer hijo (fig. 67, ver n.os 8, 9), el primero de los siete hijos registrados y bautizados, de los que sólo uno, Javier, sobreviviría (fig. 47, n.º 69). En un memorial enviado al rey unos años más tarde, en el que solicitaba su nombramiento como Pintor de Cámara, Goya escribió que "habiendo exercido este Arte en Zaragoza su Patria, y en Roma, ...fué llamado por don Antonio Rafael de Mengs para continuarlo en las Reales Obras de V. Magestad" (Sambricio, 1946, doc. 56). Desde 1775 a 1780, y de nuevo desde 1786 a 1792, Goya trabajó como pintor para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. De acuerdo con las cuentas de la misma, había realizado en el período más temprano cerca de treinta cartones para tapices, más que cualquier otro artista relacionado con la Fábrica, y otros quince durante la década de 1780 (Cruzada Villaamil, 1870, págs. xxi, 147). Muchos de ellos son de gran tamaño, y el hijo de Goya informaba de lo que tal vez le habría contado su padre,

que habían sido vistos y aprobados por Mengs "a quien tenía asombrado la gran facilidad con que los hacia". El artista los había presentado como cuadros "de ynbención mia" (fig. 38), realizándolos con gran cuidado, haciendo detallados estudios del natural para las figuras (fig. 39), y apuntes –algunos aparecen en el *Cuaderno italiano*– para los fondos de paisaje (fig. 40). Desde la primera de estas composiciones "originales", Goya estaba preocupado por elaborar una composición armoniosa e interesante, teniendo en cuenta el destino de los tapices y la relación de unos con otros. Sólo ha llegado hasta nosotros uno de los bocetos para las primeras series (n.º 7), aunque su número sería mayor, pues se sabe que todos los artistas tenían que entregar mode- los muy concluidos para su aprobación por Mengs y por el rey, antes de empezar a pintar los cartones a gran escala con los que trabajaban los tejedores.

Los cartones para tapices le supusieron a Goya el sustento para su familia en los primeros años de su vida en Madrid, y le permitieron explorar un amplio abanico de temas de *género* en los que recurría a sus experiencias cotidianas. Su interés en los aspectos de la vida en la corte y su evidente gusto por todo lo relacionado con el campo, se combinan con referencias al repertorio completo de alusiones clásicas y contemporáneas y con temas iconográficos cuya agudeza estaba pensada para divertir o intrigar al observa-

Fig. 40. Goya, *Cuaderno italiano*, página 34, Museo del Prado, Madrid (ver pág. 92)

Fig. 38. Goya, *La merienda*, 1776, lienzo, 272 × 295 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 39. Goya, estudio para *La merienda*, 1776, lápiz negro resaltado en blanco, papel azul, 19 × 24,5 cm, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid

Fig. 41. Goya, *La familia del infante don Luis*, 1784, lienzo, 248 × 330 cm, Fondazione Magnani Rocca, Corte de Mamiano, Parma

dor más o menos culto de estas obras. A través de su gran número y de la variedad de sus composiciones, los cartones de tapices descubren un campo inagotable de estudio. La restauración de los desperfectos que estos lienzos sufrieron durante el tiempo en que permanecieron enrollados antes de ser trasladados al Museo del Prado en 1897, revelará un día su esplendor original y se verán entonces como una maravillosa confirmación del ingenio y de la capacidad pictórica de Goya.

El proyecto de los cartones de tapices se interrumpió por razones económicas entre 1780 y 1783, pero Francisco Bayeu arregló el que Goya y su propio hermano Ramón, que también había colaborado con la Fábrica regularmente, pudieran decorar algunos de los techos en los que él estaba trabajando en la basílica del Pilar de Zaragoza. Ésta experiencia resultó muy problemática, y llevó a amargas disputas entre los cuñados, y con el cabildo del Pilar. Goya se indignó con las críticas realizadas a su obra y se sintió ofendido ante la idea de que debía presentarla para que la corrigiera y aprobara su cuñado. Después de un largo tira y afloja por ambas partes el artista envió una tremenda epístola a la

Junta de Fábrica, en la que daba su versión de los hechos y justificaba su actitud. Decía en ella que su cuñado le había acusado "aunque con disimulo, de altivo, soberbio, indócil y orgulloso" y de que había "sufrido con resignación los golpes con que se insultaba su honor" (Viñaza, 1887, págs. 168-73). La disputa se resolvió por la intervención del arcipestre don Matías Allué, pero el incidente refleja la confianza del artista en su propia capacidad y su impaciencia ante las críticas referentes a detalles de estilo, que ignoraban el efecto de conjunto de su obra. Se le acusó de pintar demasiado deprisa, de la falta de "acabado" y decoro en su pintura, y para aquellos que tenían un punto de vista tradicional o neoclásico en el arte resultaba incomprensible la energía expansiva de su estilo y la libertad de su técnica.

Incluso su cuadro para el concurso de la Academia de Parma había recibido críticas por este hecho, por su colorido irreal y su falta de atención al tema, aunque el boceto revela con claridad que la composición fue planeada con gran cuidado en relación al asunto escogido (n.º 1). La misma preocupación aparece en su cuadro para San Francisco el Grande, cuyo encargo se planteó como un "concurso" entre varios de los más eminentes pintores de la corte para realizar los cuadros de los altares de la recién concluida iglesia. Goya hizo al menos dos bocetos (n.ºs 11, 12) y explicó sus ideas en una carta al primer ministro Floridablanca, que había encargado las obras. El éxito relativo de este gran lienzo de tema religioso y del ambicioso retrato del ministro (fig. 35), le llevó a fructíferas relaciones con importantes patronos, y sobre todo con el hermano del rey, el infante don Luis. El pintor visitó al infante en su palacio de Arenas de San Pedro, en 1783 y 1784, y además de pintar una serie de espléndidos retratos de su familia (fig. 41, ver n.º 59), se le admiraba allí como experimentado cazador. Durante un tiempo Goya vivió entre el éxito social y la envidia de sus compañeros; en 1783 su hermano Camilo estaba lo suficientemente preocupado por este asunto como para escribir a Martín Zapater: "...aunque Dios le ha dado fortuna y habilidad esta es tan perseguida con tanto esfuerzo que ya que no son capaces de obscurecerla (pues no es Zaragoza este pueblo) le quitan la paciencia diciendo si ha dicho, si no ha dicho, y revolviendo con sus mentiras todo lo que pueden, pues en la hora que escribo tengo el corazón muy sobresaltado; ...lo peor es que logran de este modo que aborrezca la pintura, y no pudiendo quitarle la abilidad logran el que no continue, ó al menos está expuesto a ello; porque no pueden sufrir que logre tanto obsequio ni alcance tanto honor de todos los demas" *(Diplomatario,* 1981, pág. 430). Sin embargo, dos años después, Goya estaba tan distanciado de todos ellos que ya no tenía necesidad de temer las actividades de aquellos a los que calificaba como "los hombres viles".

Su éxito en el "concurso" de los cuadros de San Francisco el Grande le llevó a obtener nuevos encargos de obras de tema religioso durante la década de 1780, de los que uno de los más impresionantes es el gran lienzo que coronaba el magnífico retablo de la iglesia de San Antonio del Prado. Desde el pequeño "borrón" que muestra la composición con el ángel a la izquierda y Dios Padre con angelitos en la parte superior (n.º 14), Goya desarrolló una composición monumental, realizada con muy pocas referencias al espacio en el que tiene lugar la escena, haciendo que la luz descienda hasta envolver a las figuras. La técnica, próxima a la de Velázquez, se sirve del lienzo y su preparación, al utilizar gruesos empastes junto a ligerísimas "aguadas", las enérgicas pinceladas blancas perfilan y definen las siluetas, dando a la composición la fuerza y el equilibrio que expresa todo el misterio del tema sin necesidad de otros elementos (fig. 42). El poder majestuoso del ángel, la fuerza del dedo que señala y la belleza clásica de sus rasgos sugieren una

Fig. 42. Goya, *La Anunciación*, 1785, lienzo, 300,5 × 180,5 cm, colección duquesa de Osuna, Sevilla (ver n.º 14) ▷

Fig. 43. Goya, *La familia de los duques de Osuna*, 1788, lienzo, 225 × 174 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 44. *"L'Alameda, palais des ducs d'Ossuna"*, grabado según Yriarte, en *Goya*, París, 1867, pág. 79

fuente antigua que se siente también, aunque de modo diferente, en *La muerte de Sócrates*, de David (fig. 24), indicando el grado en que el clasicismo inherente de Goya reside más allá de las corrientes neoclásicas de su tiempo.

En 1785 murió el infante don Luis, el más importante mecenas de Goya, pero el artista ganó nuevos protectores en los futuros duques de Osuna, joven matrimonio que encargó sus retratos en ese año y algo más tarde el exquisito lienzo que agrupa a toda la familia, en un estilo rococó a la manera francesa (fig. 43), en el que Goya se superó a sí mismo por la delicadeza de la técnica y por la sensación de luz y atmósfera. El pintor consigue una composición de encantadora ingenuidad con los cuatro niños y sus padres, acompañados de dos perros, un cochecito de juguete y una gran variedad de bastones y abanicos. Los Osuna educaron a sus hijos en los principios ilustrados de su tiempo, en el exquisito entorno del palacete y jardines conocido como "El capricho", en La Alameda, al norte de Madrid (fig. 44). Goya pintó para ellos un juego de siete lienzos decorativos, encastrados en los muros de uno de los salones principales, y en los que utilizó la más refinada técnica pictórica, creando obras que se vieran y entendieran como cuadros, más que para ser tejidas como tapices.

Estos grandes y elegantes "asuntos de campo" son verdaderas obras maestras de composición, en las que edificios y árboles y figuras se combinan en una gran variedad de interesantes agrupaciones, actitudes y acciones, que obedecen a un orden geométrico subyacente que une cada escena en un todo perfectamente estructurado, y en el que la expresión del espacio dentro del cuadro está asimilado a las líneas de fuerza de la composición. En la más grande e impresionante de las composiciones, el *Apartado de toros* (fig. 45), figuras y animales, paisaje y edificaciones, e incluso el cielo, se estructuran dentro

Fig. 45. Goya, *Apartado de toros*, 1786-87, lienzo, 165 × 285 cm, paradero desconocido

de un complejo esquema de diagonales que se entrecruzan y que marcan la perspectiva de la escena con absoluta claridad y al mismo tiempo reúnen cada elemento de la composición organizándola con absoluta perfección sobre la superficie del lienzo, anticipando el modo en que el primer plano en *La ermita* y *La pradera de San Isidro* sujeta la composición y abre el espacio al fondo. Esta magnífica obra, que ha desaparecido desde el tiempo de la Segunda Guerra Mundial, anticipa la mucho más pequeña y más sutilmente estructurada escena que Goya pintó como parte de la serie de hojalatas de 1793 (n.º 32), y probablemente sirviera de modelo, directa o indirectamente, para la transformación del retrato ecuestre de Godoy en el "garrochista" (n.º 60).

En otra de las escenas de mayor tamaño (fig. 46), la fuerza de las verticales y las diagonales expresan de nuevo el significado de la escena, pues al entrecruzarse subrayan la "gravedad" de los diferentes elementos, de las piedras, del buey y del hombre herido, reflejados con una dignidad que aparece, no en el pequeño boceto, sino en el cartón de *El albañil herido* (fig. 125). En estas escenas que dan ciertamente rienda suelta a la imaginación de Goya, estableció un tipo de composición que perfeccionaría o refinaría, pero que permanecería casi sin cambios hasta el final de su vida, y que se puede encontrar

Fig. 46. Goya, *Conducción de una piedra*, 1786-87, lienzo, 169 × 127 cm, colección particular

Fig. 48. Goya, *Mariano Goya,* 1809-10, lienzo, 113 × 78 cm, colección particular

Fig. 47. Goya, *Javier Goya,* 1805-06, lienzo, 192 × 115 cm, colección particular

en cuadros como *El naufragio,* de 1793-94 (n.º 41), *La Santa Cena* (n.º 51), *La visita del fraile* (n.º 74) o *La fabricación de pólvora,* de 1810-14 (n.º 90)

El período que va de 1785 a 1795 fue quizá el más feliz en la vida de Goya, aunque no sin momentos dramáticos. Su mujer, Josefa, continuó dándole hijos uno tras otro, aunque todos murieron en la primera infancia, y dos más nacieron en 1780 y 1782 de los que, como los primeros cuatro, nada se sabe excepto sus nombres y las fechas de nacimiento y bautismo, y los nombres de sus padrinos. Goya estaba sin duda muy afectado por las muertes de estos niños, y la ternura con la que siempre representó a la infancia indica la profundidad de sus sentimientos hacia ella. En el bellísimo boceto de la *Inmaculada Concepción,* pintado en 1783-84 (n.º 13), el angelito en el ángulo inferior derecho es tan real que podría haber sido el "retrato" de la pequeña Hermenegilda Francisca de Paula, nacida el 13 de abril de 1782. En 1784 nació el último hijo del matrimonio, Francisco Javier, el único que sobrevivió. Casó en 1805, dándole a Goya un nieto, Mariano, al año siguiente, y ambos, tanto el hijo como el nieto, fueron el objeto de su cariño y de sus atenciones, reflejándolo en su pintura (figs. 47, 48; ver n.ºs 67-73). Sin embargo, ninguno de los dos llegaron a nada en la vida, y Javier, que pretendía ser un "artista", había vendido la mayor parte de los más importantes cuadros de su padre a los pocos años de su muerte, mientras que Mariano era un excéntrico despilfarrador, más interesado en conseguir un título que en conservar su herencia.

No iba a ser en su casa sino fuera, de caza en el campo, donde Goya encontraría su

Fig. 49. Goya, *Cazador disparando a los pájaros*, página 97 del *Álbum F*, h. 1812-23, aguada de tinta de bugallas, 20,4 × 14 cm, Museum Boymans van-Beuningen, Rotterdam

mayor felicidad. Sus cartas a Zapater están llenas de noticias de partidas de caza de las que acaba de regresar o de otras a las que desea asistir, y habla mucho de sus perros y de su salud y comportamiento. En 1781 escribía a Zapater "...para mi no ay mayor dibersion en todo el mundo, no mas he salido una bez aqui, pero nadie ace mas que lo que yo hize, pues en 19 litros 18 piezas, que fueron: 2 liebres, un conejo, 4 perdigones, 1 perdiz vieja y 10 codornices... Con esta felicidad que me alegré el tenerla porque hiba con dos de los mejores que ay por aqui, he cobrado algo de nonbre entre los tiradores...", y después de su primera visita a Arenas de San Pedro en septiembre de 1783: "He salido dos bezas a caza con su Alteza y tira muy bien y la ultima tarde me dijo sobre tirar un conejo: este pintamonas aun es mas aficionado que yo" *(Cartas a Goya*, 1982, n.os 26, 49). Una serie de dibujos de un período mucho más tardío (fig. 49) expresa muy gráficamente lo que Goya encontraba en esta actividad, para la que se requiere una coordinación total, con el cuerpo bien asentado para amortiguar el retroceso de la escopeta y en tensión, para girar de un lado a otro con rapidez a la vista de la repentina visión de la caza. A Goya le gustaba sin duda la emoción física y mental de un buen tiro, y el estímulo de saber que era un brillante cazador. Seguramente sentía del mismo modo respecto a las seguidillas a las que se refiere con entusiasmo en varias ocasiones hasta la carta de Zapater escrita probablemente en 1792, en la que menciona "las seguidillas que te incluyo, con que gusto las oyras yo no las he hoido ni tal bez las oire porque yo no boy a donde las podia oir y nada mas que porque se me a puesto en la cabeza de sostener cierto capricho y conserbar cierta dignidad que te hoi decir a ti, que debe tener el honbre, con que

Fig. 50. Relicario en la iglesia de Fuendetodos: vista del conjunto, h. 1762 (destruido)

creas que no estoy muy contento" *(Cartas a Goya,* 1982, n.º 125). Los cuadros de Goya están llenos de los ritmos y la vitalidad del hombre que es un buen tirador, al que le gustaban las canciones populares y el baile, pero también la buena música, cuya escritura varía desde la caligrafía itálica hasta el rayajo lleno de energía. Estos ritmos son una parte esencial de su arte, pero incluso más importante es su apasionada relación con la luz y su necesidad de hacerla parte esencial de sus cuadros.

En la obra más temprana de Goya que se conoce, pintada cuando tal vez tenía diecisiete años, las puertas de un relicario en la iglesia de Fuendetodos (figs. 50, 51), decoradas con una imagen de la Virgen y de Santiago, el complicado diseño estaba tal vez tomado de una estampa, y las figuras grandes y leñosas están tratadas con grandes brochazos de luz aplicados en plano sobre las formas. Lo mismo sucede con las figuras de una *Virgen del Carmen* y un *San Francisco de Paula* en la parte interior de las puertas, aunque éstas están algo más simplificadas, recordando en sus formas fuertes y rudimentarias la poderosa abstracción de la cabeza y el hábito en *La muerte de San Francisco Javier* (n.º 5), y los largos y fuertes dedos

Fig. 51. Relicario de Fuendetodos.
En el centro:
Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago;
en el interior de las puertas:
La Virgen del Carmen y *San Francisco de Paula*

Juliet Wilson-Bareau. FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES, PINTOR

Fig. 54. Goya, *Toros en el arroyo*, detalle (ver n.º 32)

que están marcados por toques de luz en el último de estos cuadros. Sin embargo, la lección de Italia fue el entendimiento de la forma clásica, escultural y antigua, y de la acción de la luz que crea la forma y al mismo tiempo le da su significado. En un pequeño aguafuerte, quizá realizado en Italia o poco después de su regreso a España (fig. 52), las formas sencillas y esculturales de los ropajes de las figuras están iluminadas de tal modo que les confiere gravedad y un sentimiento de calma protectora, envolviendo al Niño dentro de una zona de sombra. Un detalle de la *Santa Bárbara* (fig. 53, n.º 6), con el martirio de la santa a manos de su padre, muestra una más sutil aproximación al tratamiento de la luz. Sobre la preparación rojiza que se hace evidente por toda la pintura, el pincel ha sido utilizado con gran libertad y precisión para marcar de un solo trazo el reflejo de la hoja del cuchillo y describir los dedos de las manos del verdugo. "Modela" así el relámpago tridimensional, que parece una cinta, hecho de un solo trazo, y da un toque de luz en el hombro desnudo y la cabeza inclinada de la víctima, expresando por medio de agitadas pinceladas sobre el vestido de la santa el drama de la escena.

La temprana preocupación por definir la forma por medio de toques o de manchas de luz a lo largo de los bordes en el *Aníbal* (n.º 1), es una constante en los cuadros tempranos de Goya. Estos toques tienden a crear pequeños espacios independientes que delimitan desde fuera las formas a las que rodean, como en las patas del caballo. Más tarde, en la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* (n.º 10), la luz encarna una función aún más compleja, y zonas de fuertes empastes blancos están aplicadas en los últimos estadios de la ejecución de la obra, dados alrededor de los bordes de las figuras, para acentuar su volumen, como en el caso de la Virgen y en la pequeña imagen. Aparte de estas amplias, áreas de empastes que subrayan la forma, Goya usa pequeños toques de blanco en algunas zonas, como en los brazos abiertos del discípulo que corre hacia el santo, con lo que se crea una sensación de movimiento a través de un lenguaje gráfico de gran expresividad.

Desde los años noventa y la serie de cuadros sobre hojalata, Goya abandona los efectos de luz que había buscado, siguiendo una tradición barroca anterior y dio a sus obras una luz natural que invadía toda la escena.

Fig. 52. Goya, *La huida a Egipto*, h. 1771-73, aguafuerte, 13 × 9,5 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín

Fig. 53. Goya, *Santa Bárbara*, detalle (ver n.º 6)

Fig. 55. Goya, *La duquesa de Alba y "la Beata"*, detalle (ver n.º 64)

En *Toros en el arroyo* (fig. 54, n.º 32), la luz fue añadida cuando el cuadro había sido ya pintado, y aplicada con ricas y amplias pinceladas empastadas que se ven a lo largo del horizonte, recorriendo los bordes de la composición con una especie de banda luminosa que refleja la luz por todo el cuadro y resalta las figuras de la lejanía como en un relieve. La densidad y la concentración de las pinceladas crean una vibración luminosa, necesaria para dar vida a todo el cuadro, desde la distante muchedumbre a esas zonas de empastes dentro de la escena que recogen y reflejan la luz unificadora del cielo.

Fig. 56. Goya, *Bandido asesinando a una mujer*, detalle (ver n.º 78)

El manejo del pincel es tan magistral en Goya que tiene un control absoluto del mismo, e incluso cuando trabaja a una escala muy pequeña, como en el *capricho* de *La duquesa de Alba y "la Beata"* (fig. 55, n.º 64), es capaz de describir las formas y expresar matices de significado a través de la espontaneidad, y de la destreza y variedad de su pincelada.

Quizá a través de la experiencia de sus dibujos a pincel a tinta china en las páginas del *Álbum de Madrid* de 1796-97 (figs. 187, 188), y su desarrollo de los más delicados o dramáticos efectos conseguidos al aguatinta en las planchas de *Los Caprichos*, Goya inventó un nuevo estilo de pintar, que combinaba toda clase de técnicas, desde los gruesos empastes a las más ligeras aguadas de color, reforzadas por líneas negras aplicadas con la punta del pincel. Si no hubiera ninguna otra prueba de su fecha, los ocho cuadros del marqués de la Romana deberían situarse en el período de *Los Caprichos*, únicamente por su técnica. En el detalle del *Bandido asesinando a una mujer* (fig. 56, n.º 78), la línea negra y en zigzag que dibuja el pecho del asesino indica la violencia de su acción y contrasta con el suave dibujo del cuerpo desnudo de su víctima. La técnica de esta serie es ya más transparente y ligera, pero todavía mantiene los efectos pictóricos y hace un sorprendente uso de los empastes para expresar la luz de un farol o la de la entrada de una cueva.

El desarrollo hacia un uso del color aún más transparente y fluido se hace evidente en las tablas de los *Caníbales* (fig. 57, n.os 82, 83), en donde los fondos pierden incluso la importancia realista de composiciones anteriores. En las tablas de la Real Academia de

Fig. 57. Goya, *Caníbales contemplando restos humanos*, detalle (ver n.º 83)

Fig. 58. Goya, *Corrida de toros*, detalle (ver n.º 95)

San Fernando (n.os 95-98) la luz direccional no existe, no hay profundidad real ni espacio pictórico. Los dos toreros vestidos de rojo y amarillo y azul (fig. 58) han perdido su consistencia y ya no reflejan la luz sino que la absorben en la intensidad del color, mientras que el fondo se difumina y pierde la nitidez de su forma. El estadio final de este proceso se hace evidente en la tardía corrida pintada ya en Francia (n.º 112), en la que el fondo está apenas indicado con una aguada monocroma, y todo el interés se concentra en el primer plano donde los elementos más importantes están acentuados por un uso muy libre de texturas y colores. El estudio de la obra de Goya que viene a continuación muestra su estilo y su técnica en constante evolución, desarrollándose en cada nueva serie de obras que refleja su cambiante relación con el mundo que le rodea. Seguir esta evolución es acercarse a la comprensión de un hombre que supo expresar todo su pensamiento en su arte.

el capricho y la invención

Autorretrato
Pluma y tinta de bugallas
9,8 × 8,8 cm
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,
Robert Lehman Collection, 1975

EL TÍTULO
QUE ENCABEZA ESTE ESTUDIO
SE HA TOMADO DE LAS PROPIAS PALABRAS DE GOYA
EN LA CARTA DIRIGIDA A BERNARDO IRIARTE,
VICEPROTECTOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
(ver figura 135)
QUE ACOMPAÑABA AL ENVÍO
DE VARIAS PINTURAS LLENAS DE IMAGINACIÓN,
QUE NO ESTABAN SUJETAS A LOS ENCARGOS QUE DIFICULTABAN
"el capricho y la invención"

EL CAPRICHO Y LA INVENCIÓN

Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas

Los números se refieren a cada una de las obras agrupadas en los doce capítulos

Italia y España: años de juventud, h. 1770-1773

EL CUADERNO ITALIANO, h. 1770-85

1 EL CONCURSO DE LA ACADEMIA DE PARMA, 1771

Pinturas de tema religioso, 1771-1775

2 CORETO DE LA BASÍLICA DEL PILAR, ZARAGOZA, 1771-72
3 ESCENA DE LA VIDA DE CRISTO, h. 1771-75
4-5 DOS CUADROS DE DEVOCIÓN, h. 1771-75
6 UNA SANTA MÁRTIR, h. 1771-75

La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, 1776-1778

7 COMEDOR DE LOS PRÍNCIPES, PALACIO DE EL PARDO, 1777

Pinturas de tema religioso, 1780-1788

8-9 CÚPULA DE LA BASÍLICA DEL PILAR, ZARAGOZA, 1781-82
10 IGLESIA DE SAN PEDRO, URREA DE GAÉN, 1782-83
11-12 SAN FRANCISCO EL GRANDE, MADRID, 1781-84
13 COLEGIO DE CALATRAVA, SALAMANCA, 1783-84
14 SAN ANTONIO DEL PRADO, MADRID, 1784-85
15 REAL CONVENTO DE SANTA ANA, VALLADOLID, 1787
16-17 CAPILLA DE SAN FRANCISCO DE BORJA, CATEDRAL DE VALENCIA, 1787-88

Alegoría y género. Cartones para tapices, 1784-1792

18 ALEGORÍA MITOLÓGICA, 1784
19-31 *CARTONES PARA TAPICES, 1786-92*
19-24 COMEDOR DE LOS PRÍNCIPES, PALACIO DE EL PARDO, 1786-87
25-29 DORMITORIO DE LAS INFANTAS, PALACIO DE EL PARDO, 1788
30-31 DESPACHO DEL REY, SAN LORENZO DE EL ESCORIAL, 1791-92

Cuadros de gabinete. "El capricho y la invención", 1793-1794

32-37 ESCENAS DE TOROS, 1793
38-43 CAPRICHOS E INVENCIONES, 1793-94

Brujerías y alegorías, 1797-1799

44-49 SEIS ASUNTOS DE BRUJAS, 1797-98
50 ALEGORÍA SOBRE EL TIEMPO, LA VERDAD Y LA HISTORIA, h. 1797-99

Pinturas de tema religioso, 1796-1800

51-52 ORATORIO DE LA SANTA CUEVA, CÁDIZ, h. 1796-97
53-54 ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA, MADRID, 1798
55 SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO, 1798
56-58 IGLESIA DE SAN FERNANDO, MONTE TORRERO, ZARAGOZA, h. 1798-1800

Retratos, 1783-1805

59 RETRATO ECUESTRE DE MARÍA TERESA DE VALLABRIGA, 1783
60-61 RETRATOS ECUESTRES: EL GARROCHISTA, h. 1791-92 Y GODOY, 1794
62-63 AUTORRETRATOS, h. 1794-97
64-65 DOS CAPRICHOS: LA DUQUESA DE ALBA Y "LA BEATA", 1795
66 EL "AMIGO ASENSI", h. 1798
67-73 MINIATURAS: JAVIER GOYA Y SU FAMILIA POLÍTICA, 1805

Los "caprichos" de la vida real, h. 1798-1808

74-81 LOS "CAPRICHOS" DEL MARQUÉS DE LA ROMANA, h. 1798-1800
82-83 CANÍBALES, h. 1800-1808
84-89 FRAY PEDRO DE ZALDIVIA Y EL "MARAGATO", h. 1806

Guerra y posguerra, 1808-19

90-91 EVOCACIÓN DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA, 1810-14
92-93 ALEGORÍAS NACIONALES, h. 1808-12
94 SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA, 1817
95-98 CUATRO "CAPRICHOS" DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO, h. 1815-19

El exilio en Francia, 1824-1828

99-111 MINIATURAS EN MARFIL, 1824-25
112 CORRIDAS DE TOROS, 1824-25
113-118 LAS LITOGRAFÍAS. LOS "TOROS DE BURDEOS", 1824-25

Los textos que siguen están pensados para ser leídos con las reproducciones en color y las ilustraciones comparativas como un todo continuo. En un Apéndice, al final, se recogen fichas de catalogación con referencias documentales y bibliográficas, procedencias, y notas sobre la técnica y otros asuntos de interés.

Las diversas series o grupos de cuadros se han estudiado completos, incluso en el caso de cuadros cuya localización actual se desconoce o que no ha sido posible incluir en la exposición.

Algunas obras han sido reproducidas en su totalidad, mostrando en algunos casos los bordes con su preparación.

Italia y España: años de juventud

h. 1770-1773

El catálogo del Museo del Prado publicado en 1828, el año de la muerte de Goya en Burdeos, incluía tres obras suyas (ver n.º 60) y un apunte biográfico "comunicado por él mismo". En quince líneas, Goya resumía su carrera y daba noticias de su temprano aprendizaje: "Fue discípulo de don José Luzán en Zaragoza, con quien aprendió los principios de dibujo, haciendole copiar las estampas mejores que tenía; estuvo con él cuatro años, y empezó a pintar de su invención hasta que fue a Roma; no habiendo tenido más maestro que sus observaciones en las cosas de los pintores y cuadros célebres de Roma y España, que es de donde ha sacado mas provecho".

Javier, el hijo de Goya, reunió también algunas notas biográficas sobre su padre de las que, a pesar de posibles inexactitudes, emergen nuevos detalles: Goya estudió dibujo desde los trece años bajo la dirección de Luzán en la Academia (todavía no oficial) de Zaragoza, "y después que hubo adquirido algún conocimiento en gastar el color a el óleo, fué a Roma, donde estudió, no como Pensionado por la Corte de Madrid, que en aquel tiempo había varios, sino con la aplicación propia de aquel que está sostenido por solo su familia", y añadía que "el ciego cariño que siempre tubo a sus Padres le hizo regresar a su Patria más pronto".

Mientras que la fecha de la partida de Goya para Italia es desconocida, su regreso a España hacia fines de junio de 1771 está bien documentado, a través de una carta referida al envío a España del cuadro que había mandado en abril al concurso de la Academia de Bellas Artes de Parma (ver n.º 1). Goya había presentado ya obras para los concursos de la Academia de San Fernando en Madrid, en 1763 y 1766, y después del primero, con el que no obtuvo ni un solo voto del jurado, pudo haberse quedado en Madrid, estudiando con Francisco Bayeu, artista muy competente, que representaba lo mejor del estilo neoclásico entonces de moda, y ayudante del famoso pintor de cámara Anton Rafael Mengs. Las familias de Bayeu y de Goya se conocían ciertamente de Zaragoza, y en 1773, poco después de su regreso de Italia, el artista casaba con Josefa, una de las hermanas de Bayeu. La relación de Goya con éste fue siempre difícil, ya que más joven, pero más dotado artísticamente, se impacientaba con la posición de autoridad y de supervisor de sus obras del cuñado (ver n.os 8, 9), y aunque muy rara vez declaraba su deuda con respecto a Francisco Bayeu, hizo, sin embargo, uso prudente de su relación con un artista establecido y bien considerado en la corte, al presentarse en el concurso de Parma como "scolare del Signor Francesco Vajeu Pittore de Camera de S.M. Cattolica".

Aunque no ganó premio alguno, el cuadro de Goya recibió una mención especial en el concurso de Parma, y muy pronto, tras su regreso a España ese verano, se le encargaron los frescos de uno de los techos de la basílica del Pilar en Zaragoza (n.º 2 y fig. 37). Las primeras obras de Goya que han llegado hasta nosotros son casi todas de temas religiosos (n.os 2-6), y están llenas de citas de los "cuadros célebres de Roma", vistos y admirados durante su estancia en Italia.

CUADERNO ITALIANO, h. 1770-1785

Un pequeño cuaderno de notas, formado por hojas de fino papel italiano, cosidas y encuadernadas bajo una cubierta de pergamino (fig. 59), ha sido recientemente adquirido por el Museo del Prado. Las gastadas y manoseadas tapas muestran todavía, en débiles trazos de la pluma, los nombres de *Goya* y *Zaragoza*, que aparecen también de vez en cuando en otras páginas del cuaderno, así como una amplia variedad de dibujos, rápidos apuntes de composición y anotaciones personales. La procedencia de este libro de apuntes queda perfectamente clara por la buena calidad del papel, que lleva la filigrana del ancla y la estrella, así como la inicial *F* de Fabriano, un famoso centro italiano para la fabricación de papel, y con un pájaro y una *N*, que tal vez indique el nombre del fabricante.

Desde la primera página, la letra de Goya, ya enérgica y perfectamente formada, con sus características individuales y sus rasgos absolutamente personales, se combina con el dibujo de una figura alegórica de gran fuerza (fig. 60). Es el dibujo a lápiz, retocado a tinta, de lo que parece una representación de Minerva, y las notas incluyen una referencia al número de los Papas: *los Papas son 253, el año 1771*, y una lista, escrita en parte en incorrecto italiano, de varias cosas, que incluye estampas y materiales de pintura.

Esta página está seguida de apuntes de figuras, algunas adaptaciones o tal vez copias de composiciones vistas en iglesias y colecciones, y otros de su propia imaginación, dibujados en varias técnicas, a pluma con tinta de agallas, a lápiz negro y a sanguina. El trazo es seguro y enérgico, libre pero preciso, y a pesar de una cierta regularidad en el sombreado, que tal vez proceda de su formación en la copia de grabados en el taller de Luzán en Zaragoza, y de alguna que otra inseguridad en el modelado de las zonas más compli-

Cuaderno italiano, h. 1770-85

(figs. 40, 59-68, 73, 74, 79, 82, 84, 97 y 143)

Encuadernado en pergamino, 19,5 × 13,5 cm (cubierta), con 83 páginas conservadas, 18,6 × 12,8 cm, dibujos y anotaciones en tinta, sanguina y lápiz negro

Museo del Prado, Madrid

Fig. 59. *Cuaderno italiano*, Museo del Prado, Madrid

Fig. 60. Goya, *Cuaderno italiano*, página 1 anverso, Museo del Prado, Madrid

cadas, demuestra una habilidad maravillosa en la definición de los contornos, que dan vida y movimiento a las formas (figs. 63 y 65), y en la evocación de la solidez y energía de la figura (fig. 62).

El *Cuaderno italiano* contiene dibujos para varias obras atribuidas a Goya desde antiguo (n.os 4, 5, 6), y ha servido de ayuda para la selección de las obras tempranas del artista aquí recogidas. Gracias a la aparición de este desconocido e ignorado original, será ahora posible reconstruir la actividad temprana de Goya y determinar qué obras son incuestionablemente suyas sobre la base de una evidencia estilística incontrovertible. El *Cuaderno* (que pronto aparecerá en una edición facsímil) muestra todo el registro de los intereses de Goya e incluso listas de las ciudades que visitó en Italia, y cuando sea estudiado en detalle, revelará las afinidades e intereses artísticos de Goya que aparecen en toda su obra, hasta sus años tardíos. El *Cuaderno* fue evidentemente utilizado con un propósito artístico hasta mediados o finales de la década de 1770. Después, como libreta para dejar anotaciones importantes de carácter personal e íntimo. Se recogen en él los nacimientos y bautismos de todos sus hijos, menos Javier, el más pequeño, pero revela la existencia de un primer hijo, hasta ahora desconocido, nacido en Zaragoza el 29 de agosto de 1774 y cuyo padrino fue Carlos Salas, el escultor que trabajó en El Pilar (fig. 67). Otras páginas recogen su boda "el dia beinticinco de Julio del año 1773. y era Domingo" (fig. 66) y la partida de la familia para Madrid el 3 de enero de 1775 (fig. 64). El *Cuaderno* se debió de convertir en una especie de álbum de recuerdos familiares, y Goya evidentemente lo utilizó de vez en cuando para tomar ideas de lo visto y recogido en él (ver n.os 38, 92). No se sabe cuándo dejó de estar en posesión de Goya o su familia, no se ha mencionado nunca en documentos o bibliografía sobre el artista, ni se podía sospechar de su existencia.

Fig. 61. Páginas
1 reverso, 2 anverso

Goya, *Cuaderno italiano*

Fig. 62. Páginas
2 reverso, 3 anverso

Fig. 63. Páginas
6 reverso, 7 anverso

Goya, *Cuaderno italiano*

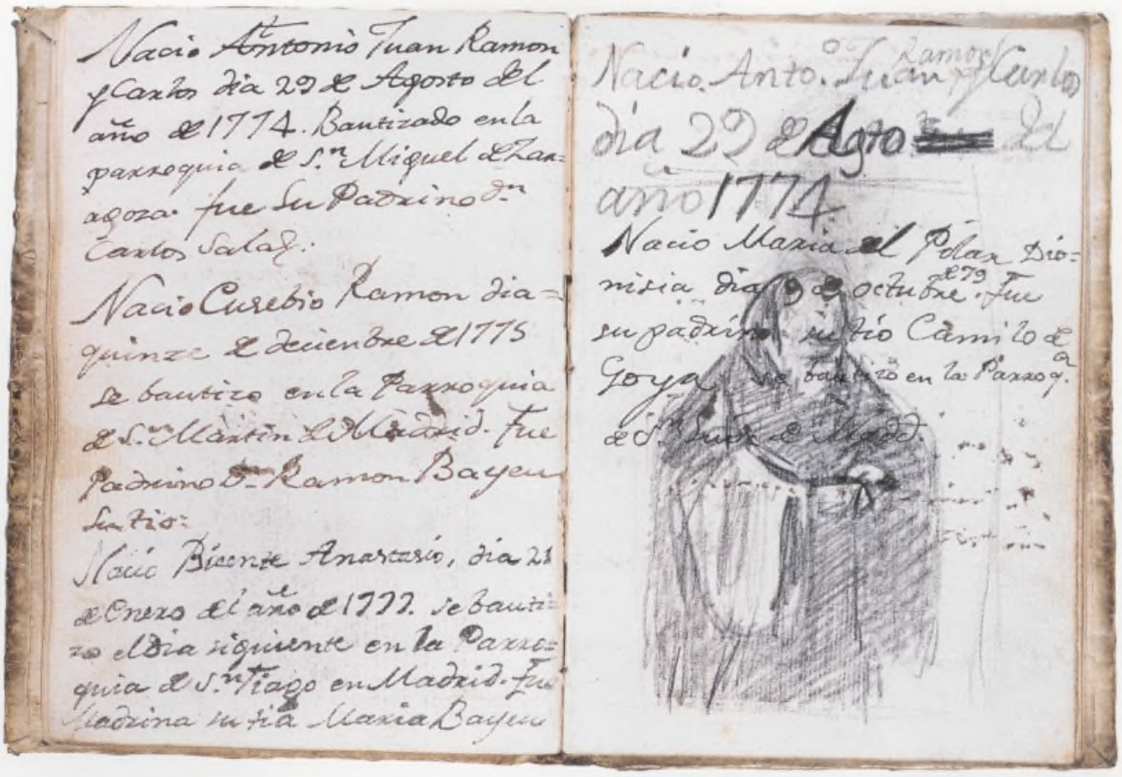
Fig. 64. Páginas
20 reverso, 21 anverso

Fig. 65. Páginas
26 reverso, 27 anverso

Goya, *Cuaderno italiano*

Fig. 66. Páginas
41 reverso, 42 anverso

Fig. 67. Páginas
53 reverso, 54 anverso



Nacio Antonio Juan Ramon y Carlos dia 29 de Agosto del año de 1774. Bautizado en la parroquia de S.n Miguel de Zaragoza. fue su Padrino D.n Carlos Salaz.

Nacio Curebio Ramon dia quinze de diciembre de 1775 se bautizo en la Parroquia de S.n Martin de Madrid. Fue Padrino D. Ramon Bayeu su tio.

Nació Bicente Anastasio, dia 21 de Enero del año de 1777. se bautizo el dia siguiente en la Parroquia de S.n Tiago en Madrid. Fue Madrina su tia Maria Bayeu

Nacio Anto. Juan Ramon y Carlos dia 29 de Agto del año 1774

Nacio Maria del Pilar Dionisia dia 9 de octubre de 79. Fue su padrino su tio Camilo de Goya se bautizo en la Parroq. de S.n Luis de Madd.

Goya, *Cuaderno italiano*

Fig. 68. Páginas
79 reverso, 80 anverso

EL CONCURSO DE LA ACADEMIA DE PARMA, 1771

En mayo de 1770, la Real Academia de Bellas Artes de Parma anunció el tema del concurso de pintura del año siguiente: la llegada triunfal de Aníbal a Italia tras su paso de los Alpes. La Academia dictó los detalles del cuadro que debían de pintar los concursantes. "Estará Aníbal de tal guisa, que alzándose la visera del casco y volviéndose hacia un genio que le toma de la mano, indicará de lejos las bellas campiñas de la sometida Italia, y de sus ojos y de todo su semblante se traslucirá la interna alegría y la noble confianza en las próximas victorias". Era éste un homenaje al abate Frugoni, poeta y primer secretario de la Academia, y el tema estaba inspirado por uno de sus sonetos.

Evidentemente Goya escribió a la Academia para anunciar su intención de tomar parte en el concurso, y envió una carta posterior, fechada en Roma el 20 de abril de 1771, al conde Rezzonico, secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes de Parma (fig. 69). Goya declaraba en aquélla que escribía "para darle nuevamente aviso de haber enviado mi cuadro por correo para que éste llegue a sus manos. El lema con el que lo he señalado según la orden de la misma Academia es un verso de la Eneida de Virgilio del libro sexto que dice *Jam tandem Italiae fugientis prendimus oras*" (Y ya al fin las costas huidizas de Italia alcanzamos). La comparación con la letra de Goya, tanto con la del *Cuaderno italiano* como con la de otros documentos contemporáneos, así como la italianización de su nombre, escrito con *j* y no con *y*, sugiere que la carta no fuera de su mano, dejando abierta la interesante posibilidad de que saliera de Roma tan pronto como hubiera terminado su cuadro, y antes de que éste fuera enviado a Parma. Esto le habría dado la oportunidad de visitar en Italia tantos lugares como le hubiera sido posible en el tiempo que le quedaba, puesto que, según contaba más tarde su hijo, el "ciego cariño... a sus padres le hizo regresar a su Patria más pronto".

Ferocemente la visiera bruna
Alzò sull'Alpe l'Affrican Guerriero
Cui la vittrice militar fortuna
Splendea negli atti del sembiante altero.

Rimirò Italia, e qual chi in petto aduna
Il giurato sull'ara odio primiero
Maligno rise, non credendo alcuna
Parte secura del nimico Impero.

Indi col forte immaginar rivolto
Alle venture memorande imprese,
Tacito, e tutto in suoi pensier raccolto,

Seguendo il Genio, che per man lo prese,
Coll'ire ultrici, e le minacce in volto,
Terror d'Ausonia, e del Tarpeo discese.

(Abate Frugoni, 1770)

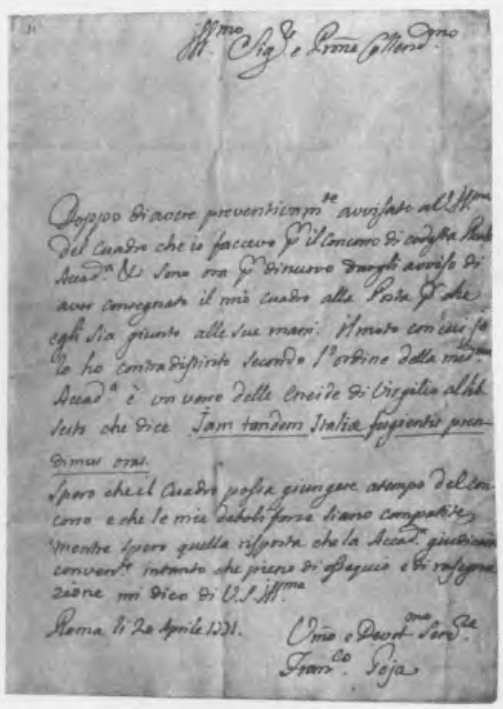


Fig. 69. Carta de Goya al conde Rezzonico, Roma, 20 de abril de 1771, Academia Reale de Parma

1 *Aníbal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes*, 1771
Lienzo, 30,6 × 38,5 cm
Colección particular, Madrid

Las circunstancias de la estancia de Goya en Italia están todavía veladas por el misterio. Él mismo aseguraba que "Mengs me hizo venir de Roma", en su petición de ser jubilado como primer pintor de cámara en 1826 y es posible que estuviera en contacto con el artista, a quien Carlos III había hecho venir a Madrid para ser su principal pintor de cámara, junto con Giambattista Tiépolo. Mengs había dejado España en 1769, estando de vuelta en Roma a principios de 1771, para regresar de nuevo a España en 1774. Quizá de un modo más pertinente, tras la muerte de Giambattista Tiépolo en Madrid, en marzo de 1770, su hijo Domenico, con quien Goya estaba ciertamente en estrecho contacto, regresó a Venecia ese mismo año, y tal vez Goya viajara con él, al menos hasta Génova. Que Roma fuera su meta y su residencia principal en Italia, parece no ofrecer dudas, hasta el punto de ser calificado de "Romano" en el informe de la Academia sobre el concurso de Parma, e insistió siempre en la importancia de su visita a Roma en cartas y otras notas biográficas posteriores. Parece que Goya permaneció en Roma, desde 1770 hasta su partida de Italia, como huésped del artista polaco, Taddeus Kuntz, en uno de los apartamentos del palacio Tomati, cerca de la Plaza de España, donde vivía también Piranesi. Sin duda saldrán a la luz otras noticias más precisas sobre las circunstancias de su vida allí y será entonces posible asegurar con mayor detalle las influencias que dieron forma a la única composición documentada que pintó Goya en Roma.

La obra de Goya para el concurso de Parma, desconocida más de 220 años después de que fuera pintada, fue sin duda pensada y preparada con toda la atención posible a las recomendaciones de la Academia. Goya debió de investigar a fondo el tema propuesto, y consultar autores clásicos, ejemplos importantes de la estatuaria clásica y fuentes como la *Iconología* de Francesco Ripa, para preparar su cuadro con rigor. No menos de cuatro páginas del *Cuaderno italiano* están dedicadas a las primeras ideas y estudios para la composición, confirmando éstos la autenticidad del dañado y ahora cuidadosamente restaurado boceto, cuya identificación y publicación en 1984 fue acogida con ciertas reservas.

La comparación entre el boceto y el principal apunte de composición a sanguina (fig. 74) demuestra que Goya planteó originalmente su obra en formato vertical, dentro de un esquema en forma de aspa, con el estandarte inclinado hacia la izquierda, apuntando al cielo y sobresaliendo notablemente por encima de la figura de Aníbal, compensado a la derecha por la línea elevada de los Alpes, que el victorioso general acaba de cruzar con su ejército. Una línea horizontal que

Fig. 70. *Apolo de Belvedere*, mármol romano según un original griego, Museo Vaticano

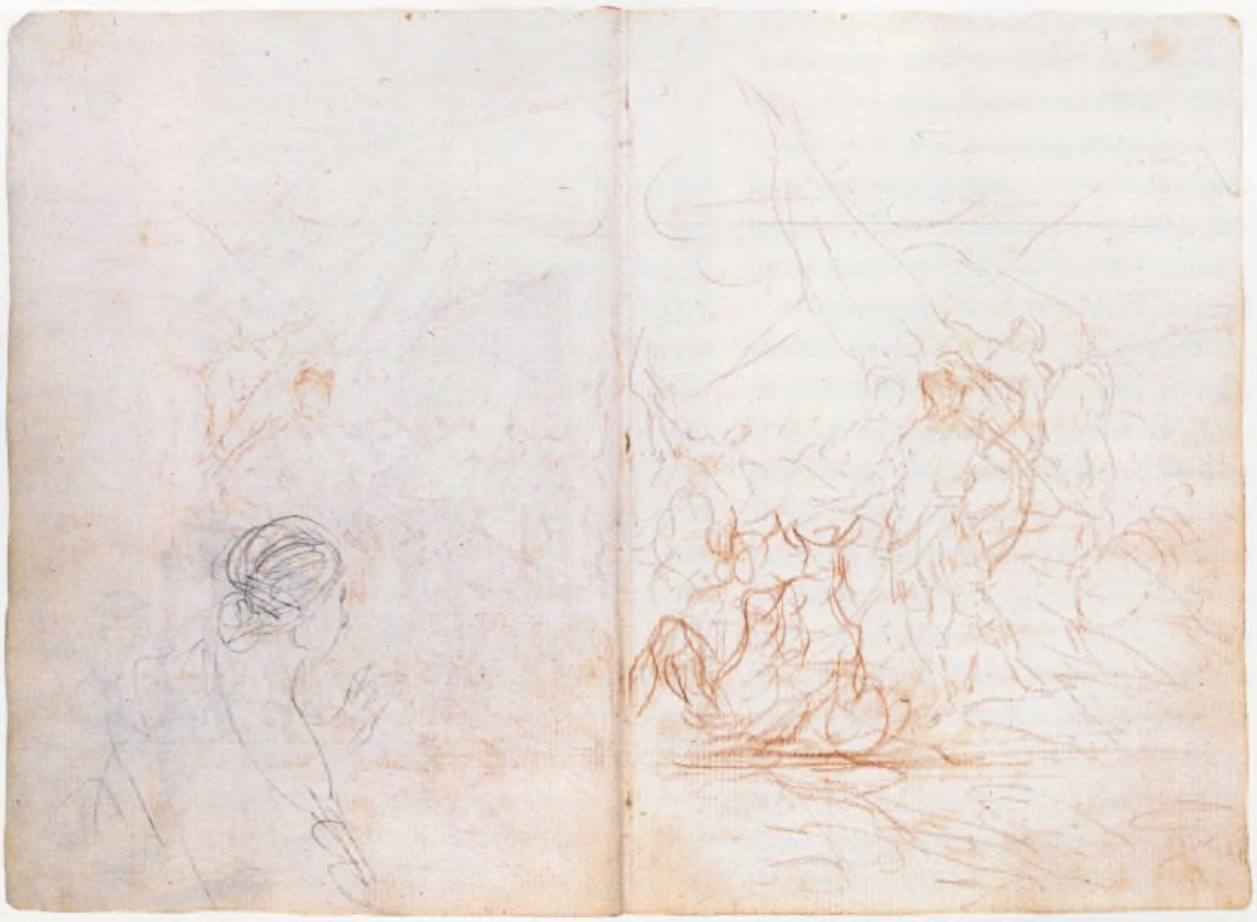


Fig. 74. Goya, *Cuaderno italiano*, páginas 15 reverso, 16 anverso, 1771, Museo del Prado, Madrid

cruza el dibujo por encima del más bajo de los picos de las montañas en el centro cambió el formato vertical del dibujo por el apaisado del boceto. El tamaño del lienzo fue determinado por la Academia, y Goya tenía que utilizar un formato apaisado de 88 × 142 cm, lo que le proporcionaba además mayor espacio para su ambiciosa composición.

La escena sigue al pie de la letra los dictados de la Academia. Aníbal está en pie en una elegante actitud de movimiento detenido, muy posiblemente inspirada en la del *Apolo de Belvedere* (fig. 70), pero con un más pronunciado *contraposto*, al dar un paso adelante en el suelo en cuesta de la ladera, alza la celada de su casco y mira hacia las llanuras de la Lombardía que un genio alado señala ante él. Su mano derecha está extendida en un gesto de maravillado asombro y el soldado que porta el estandarte, sobre una paciente y aspeada montura, se inclina hacia él para seguir la dirección de su mirada, con el gran estandarte ahora inclinado, para adecuarlo al nuevo formato del lienzo, y su escudo formando un halo que resalta la cabeza de Aníbal. Soldados a caballo aparecen a la derecha, habiendo empezado ya a bajar por la inclinada montaña, mientras que a la izquierda, en la distancia, se adivina el fragor de un choque de caballería, con espadas y estandartes en alto. En primer plano, a la izquierda, tendida de espaldas y dando entrada a la composición, está la figura alegórica del río Po, con los cuernos que sobresalen de su cabeza de buey, tal y como se re-

presenta en la ilustración de "La Lombardía" en el libro de Ripa, y reclinada contra el ánfora de la que mana el agua del río (fig. 71). Su oscura y rojiza masa se destaca sobre la figura del rubio bárbaro vencido que mira desde abajo hacia la figura elevada del héroe (ver fig. 72), mientras que un escudo y una bandera yacen a su lado en el suelo.

En otra página del *Cuaderno italiano* (fig. 73), Goya esbozó en dos apuntes a sanguina, uno de ellos repasado a pluma, la figura de Aníbal, enriqueciendo su atuendo con el emplumado casco, el amplísimo manto rojo y las doradas grebas. En la página contraria hay un estudio de armadura romana, probablemente tomada de un trofeo antiguo (ver fig. 72), y tanto las figuras como sus armaduras, y el ritmo de su agrupación en el boceto, sugieren el estudio de fuentes clásicas, como los relieves del Arco de Constantino y los sarcófagos esculpidos. Otros dibujos del *Cuaderno italiano* revelan asimismo el sentimiento y la maestría de Goya para representar la energía de las figuras en acción o en actitudes de suspendido movimiento, y su captación de la anatomía y los gestos (figs. 61, 64, 68), así como la precisión y la claridad de las formas indican su interés por la estatuaria clásica.

La reciente restauración del boceto ha puesto de manifiesto el brío de la técnica de Goya y aunque el animado efecto de sus empastadas pinceladas no es lo que era originalmente, sobre todo en la figura de Aníbal, que debería de sobresalir casi en relieve, se ha recuperado mucho de la fuerza y de la delicadeza de la pintura. Las ligeras y seguras pinceladas se aprecian por toda la composición, particularmente en las cabezas y en las manos y, a pesar de la gruesa trama que presenta ahora la superficie del lienzo, provocada por la forración, el modelado de las figuras se revela sutil y firme a la vez. Incluso a través del boceto, pintado solamente como una guía para sí mismo, se puede deducir el efecto del lienzo presentado al concurso. El estilo sería sin duda el de su *Santa Bárbara* (n.º 6), con una majestuosa figura firmemente asentada en el centro, resaltada por los henchidos y ondulados ropajes realizados, como sin duda ocurría en el *Aníbal*, con los maravillosos efectos de su técnica, con

Fig. 72. *Victoria con trofeo y bárbaro derrotado*, mármol romano, Jardines de Boboli, Florencia

Fig. 71. *"Lombardía"*, en Cesare Ripa, *Nova Iconologia*, Padua, 1618

Fig. 73. Goya, *Cuaderno italiano*, páginas 18 reverso, 19 anverso, 1771, Museo del Prado, Madrid

envío del cuadro de Goya a España en la segunda mitad de 1771, pero que hubo de detener la caja en Génova para cambiar la dirección de su destino final desde Valencia a Zaragoza, pues el artista mientras tanto había regresado a esa ciudad. Esto suscita el problema de por qué Goya deseaba que se enviara su cuadro a Valencia. ¿Regresó él mismo a esa ciudad, en lugar de hacerlo "más pronto" para ver a sus padres en Zaragoza, tal vez para hacerse cargo de algún encargo arreglado desde Italia? ¿o había deseado exponer su cuadro en la Academia de San Carlos de Valencia? En cualquier caso, las primeras noticias seguras del regreso de Goya a España se refieren al encargo, el 21 de octubre de ese año, de pintar los bocetos para los frescos de un techo de la basílica del Pilar (n.º 2).

esos restregones de luz en los pliegues que guiarían la mirada hacia las partes más significativas de la composición. Los soldados y portadores de estandartes, o el que armado con una azulada daga levanta sus brazos en la *Santa Bárbara*, e incluso este primer plano con su sugerencia de un paisaje en inclinada ladera, servirían para "describir" el lienzo de Parma como si lo tuviéramos presente, y deja abierta la esperanza de que pueda aparecer algún día.

El cuadro del concurso fue de hecho enviado a España desde Parma, en circunstancias que proporcionan una enigmática introducción al retorno de Goya a su patria. La correspondencia del marqués Du Tillot, primer ministro de Parma, e intendente de su Academia (citada por primera vez en 1928, pero sin detalles de los documentos originales), demuestra que éste dispuso el

Pinturas de tema religioso

1771-1775

Durante el período entre su regreso a España, en el verano de 1771, y su marcha a Madrid a principios de 1775, para realizar los trabajos de la Real Fábrica de Tapices, la actividad de Goya se documenta principalmente en Zaragoza. Desde octubre de 1771 hasta julio del año siguiente se encontraba preparando el boceto y los frescos del coreto del Pilar (n.º 2). Poco después de la terminación de este importante proyecto ofreció a la Junta de la Fábrica pintar los techos adyacentes en una carta escrita y fechada en "Zaragoza y 22 de Noviembre de 1772", en la que se describe a sí mismo como "Profesor de Pintura en esta Ciudad".

En 1773, casó con la hermana de Francisco Bayeu, en cuyo taller había trabajado antes de su partida para Italia. Los libros parroquiales registran su boda con María Josefa Bayeu, "en la Yglesia Parroquial de Santa María de Madrid, a veinte y cinco de julio de mil setezientos setenta y tres", y cinco meses después anotaba este hecho en una de las páginas del *Cuaderno italiano:* "me case el dia beinte cinco de julio del año 1773. y era Domingo, oy 15 de deciembre" (fig. 66). El matrimonio regresó a Zaragoza, donde nació su primer hijo, un niño, el 29 de agosto de 1774. El bautismo de Antonio Juan Ramón Carlos en ese mismo día se registra tanto en la parroquia de San Miguel de los Navarros como de nuevo en el *Cuaderno italiano,* donde aparecen también los nombres de los otros hijos de la pareja (fig. 67). El hecho de que el padrino de su primogénito fuera Carlos Salas, el escultor que tenía la responsabilidad de la decoración de estuco de la basílica del Pilar, sugiere una estrecha relación entre ambos, que probablemente refleja una colaboración profesional y vínculos de amistad con el padre de Goya, un maestro dorador que habría trabajado con Salas en iglesias de Zaragoza y sus alrededores.

Por la época del nacimiento de su hijo en agosto de 1774, Goya había completado su notable ciclo de once pinturas murales para la cartuja de Aula Dei, al norte de Zaragoza. Después de los infinitos espacios celestiales pintados en la bóveda del coreto en El Pilar (n.º 2), los murales de Aula Dei están concebidos como relieves monumentales, con frisos de figuras y grupos de pie en grandes escalones horizontales y terrazas de piedra (fig. 86). Están pintados a lo largo de los muros, encima de la sillería del coro que rodea el interior de la iglesia, y para aquellos pocos afortunados que los han visto su efecto produce una impresión extraordinaria.

En estos cuadros, como en la *Santa Bárbara* (n.º 6), Goya volcó toda su experiencia del arte clásico, adquirida en Roma, y de aquellos artistas italianos de los siglos XVI y XVII cuyas obras reflejan de forma muy cercana este estilo clasicista y monumental. Otro ejemplo del profundo estudio que Goya hizo tanto de la Antigüedad como de la escultura contemporánea en Roma es el *Bautismo de Cristo* (ver n.º 3), mientras que dos cuadros de devoción, posiblemente pintados para sus padres y cuyas ideas preparatorias aparecen en páginas enfrentadas del *Cuaderno italiano* (fig. 82), son de concepción menos sofisticada y más en relación con la obra de su maestro José Luzán, y con las pinturas perdidas de Goya del relicario de la iglesia de Fuendetodos (figs. 50, 51). Estas obras de tamaño pequeño no pueden ser fechadas con precisión, pero fueron pintadas probablemente todas antes de la marcha de la familia para Madrid en 1775.

CORETO DE LA BASÍLICA DEL PILAR, ZARAGOZA, 1771-1772

Goya regresó a Zaragoza después de su experiencia italiana y logró un gran éxito al recibir, casi inmediatamente, un importante encargo. La Junta de la nueva Fábrica del Pilar, en su sesión del 21 de octubre de 1771, determinaba que "Para la pintura que corresponde a la bóveda del Coreto, en el espacio que demuestra el dibujo de don Ventura, hará Goya los bocetos: y, si merecen la aprobación de la Real Academia, se tratará de ajustes". Este proyecto decorativo formaba parte de los planes de remodelación de la enorme basílica del siglo XVII que incorporaba el milagroso Pilar que había permanecido en el mismo sitio, cerca del Ebro, desde la época en que, según la tradición, la Virgen se había aparecido con él al apóstol Santiago. La primitiva capilla, construida para venerar el Pilar y la imagen de la Virgen (n.os 4, 10), fue reemplazada en varias ocasiones por otras construcciones más elaboradas: primero una capilla románica, después una iglesia de estilo gótico mudéjar y finalmente el gran templo del siglo XVII, cuyos planos y decoraciones habían sido revisados por Herrera "el Mozo", y ya en el siglo XVIII por Ventura Rodríguez, quien dio al edificio su apariencia neoclásica actual.

La basílica del Pilar es un vasto espacio regulado por pesados pero sencillos elementos arquitectónicos. Cuatro grandes cúpulas rodean la central, pintada al fresco por Antonio González Velázquez en 1752-53, antes de la construcción de la magnífica capilla de Ventura Rodríguez dedicada a la Virgen, que virtualmente llena el espacio inferior. El coreto se abre hacia la Santa Capilla en el centro de la fachada este, que Ventura Rodríguez había pensado originalmente como la entrada principal de la basílica, pero que finalmente se convirtió en un pequeño coro para celebraciones litúrgicas. Ésta fue la zona del

Fig. 75. Goya, *Cabeza de ángel*, 1772, sanguina, 43,5 × 34 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 78. Radiografía del boceto de *La Gloria*

Fig. 76. Goya, *Cabeza de ángel*, 1772, sanguina, antigua colección Carderera, Madrid

Fig. 77. Goya, *Cabeza de ángel*, 1772, sanguina, 46,5 × 35 cm, Museo del Louvre, París

templo para la que la Junta invitó a Goya a presentar bocetos para su decoración al fresco. Tres semanas más tarde, el 11 de noviembre de 1771, se le informa a la Junta de que "había pintado un cuadro al fresco para muestra y prueba de que tenía experiencia para esta especie de pintura, y que había merecido la aprobación de los inteligentes". El Administrador siguió informando de que Goya estaba preparado para realizar el fresco por 15.000 reales, "siendo de su cargo el peón y aparejos", mientras que Antonio González Velázquez pedía 25.000 reales. Los miembros de la Junta decidieron que "se conformaron con la proposición de Goya; pero, para proceder con acierto y seguridad, deberá formar unos bocetos que representarán la Gloria y remitirlos a la Corte para la aprobación de la Academia; y teniéndola, se cerrará el ajuste y firmará la contrata".

Goya empezó a trabajar en sus bocetos, o más probablemente, en un solo boceto de gran tamaño, puesto que la radiografía del lienzo muestra un número considerable de cambios importantes que son también en parte visibles a simple vista (fig. 78). La larga y rectangular superficie del techo, con laterales cóncavos y ligeramente en curva, está a mucha altura del suelo del coreto. Por esa razón Goya se enfrentaba con la necesidad de pintar una *Gloria* que fuera comprensible desde abajo y que pudiera dar un sentido de espacio infinito, dentro de la relativamente estrecha zona que va desde el muro exterior con su ventana hasta el arco que separa el coreto de los techos adyacentes.

La radiografía muestra que el diseño original de Goya incluía tres figuras más de gran tamaño en el primer plano, cuyos contornos son aún visibles bajo el repinte. No se sabe si realizó dibujos preparatorios y otros bocetos más pequeños del conjunto, pero evidentemente trabajó esta composición directamente sobre el lienzo, pintando y repintando hasta encontrarse satisfecho del resultado. La eliminación de esas grandes figuras, que creaban una especie de cadena unida a lo largo del primer plano, abre la escena dirigiendo la mirada del espectador hacia un espacio sin límites, con los ángeles en parejas o grupos, dispuestos sobre las nubes de tal forma que se pierden en la distancia en tonos cada vez más dorados según se acercan al triángulo simbólico del que emana la luz y hacia el que convergen líneas, gestos y miradas. La espectacular radiografía confirma el brío y la libertad con la que Goya pintó su cuadro, pero revela también muy claramente sus dificultades para elaborar esta composición.

El coro, debajo, contaba con un órgano y la sillería, y los ángeles de Goya en la *Gloria* sostienen partituras musicales mientras cantan y hacen sonar variados instrumentos:

violines, laúdes y trompetas. Los grupos de ángeles músicos se alejan en el aura dorada del fondo, exquisita y delicadamente pintados, y captados en actitudes naturales e individualizadas. El esquema de color está dominado por la luz de un amarillo dorado, con vívidos y repentinos toques de rojo y azul, como acentos que sirven para subrayar la presencia del Nombre de Dios, que en el boceto no está escrito.

La estructura de la composición de Goya no está lejos de la del boceto de González Velázquez para la parte de la cúpula que muestra la *Aparición de la Virgen del Pilar* (ambos pertenecieron al Cabildo desde que fueron pintados). Muestra los reinos terrenales y celestiales unidos, con la Virgen que desciende sobre una nube hacia el apóstol Santiago. Aunque la esfera terrenal no es visible en la *Gloria* de Goya, las cabezas que aparecen bajo las oscuras nubes, cerca del borde inferior del boceto, y en el fresco, sugieren un punto de vista desde el suelo, no en el cielo, mientras que sus impresionantes ángeles clásicos, para los que dibujó maravillosos estudios a sanguina (figs. 75-77), y los sólidos angelitos más pequeños, modelados todos con fuertes toques de color, dirigen su mirada hacia los santos y mártires de la cúpula que Goya pintaría diez años más tarde (n.os 8, 9).

El 27 de enero de 1772, Goya presentaba su boceto del que se decía que "estaban ya informados los señores de ser pieza de habilidad y especial gusto: lo aprobó la Junta, y, no obstante lo resuelto en la Junta anterior sobre presentarlo a la Real Academia para su aprobación, fueron de dictamen que comience la obra...". El contrato se firmó al día siguiente y el 31 de enero Goya recibía el primer pago. Los restantes para el fresco se realizaron el 31 de julio de 1772, y Goya estableció así su reputación como artista capaz de realizar obras decorativas a gran escala.

Vista del coreto de la Basílica del Pilar, Zaragoza (ver fig. 37)

2 *La Gloria*, 1771-72
Lienzo, 76 × 151 cm
Colección particular, Barcelona

ESCENA DE LA VIDA DE CRISTO, h. 1771-1775

Este pequeño cuadro de devoción perteneció a don Juan Martín de Goicoechea, amigo de Goya y de Martín Zapater en Zaragoza. Su vinculación con fuentes de la Antigüedad y del Renacimiento es tan fuerte que bien pudo haber sido enviado por Goya a España desde la propia Italia, posibilidad sostenida por el hecho de que la figura de Cristo se relaciona con la de un dibujo de las primeras páginas del *Cuaderno italiano* (fig. 79). Es posible, sin embargo, que fuera pintado después del regreso del artista a Zaragoza y como muestra de estima hacia su amigo o en agradecimiento a favores recibidos de aquél.

La narración del bautismo por San Marcos cuenta cómo "vino Jesús desde Nazareth, ciudad de Galilea, y Juan le bautizó en el Jordán. Y luego al salir del agua, vio abrirse los cielos, y al Espíritu Santo descender en forma de paloma, y posar sobre él mismo. Y se oyó esta voz del cielo: Tú eres el hijo mío querido: en ti me estoy complaciendo". La representación que Goya hace del bautismo recoge todos estos elementos a la vez, al avanzar Jesús hacia adelante, en el río, y San Juan verter el agua sobre su cabeza inclinada, mientras que el Espíritu Santo ilumina el misterio de este acto a través del chorro de luz que emana del pico de la paloma. La perfección de las anatomías recuerda las versiones renacentistas del bautismo, que servían de pretexto para el estudio de ideal de desnudo masculino. Sin embargo, la composición de Goya está mucho más cerca del espíritu contrarreformístico, al hacer hincapié en la naturaleza espiritual y sacramental de la escena, en la que la humildad de Cristo aparece como el elemento esencial.

Una idea anterior para la composición, revelada por la radiografía (fig. 80), muestra a Cristo arrodillado ante el Bautista con las manos cruzadas ante él, en una relación que es asombrosamente cercana a la de las figuras de la celebrada escultura de Algardi de *La degollación de San Pablo* en el altar mayor de San Paolo Maggiore de Bolonia (fig. 81), y que anticipa también la de la Virgen y el ángel de la *Anunciación*, obra posterior del propio Goya (n.º 14). Las figuras están fuertemente influenciadas por la escultura antigua en la pureza y claridad de sus formas, y además de revelar los cambios de la composición, la radiografía muestra la precisión de las pinceladas de Goya y cómo aquéllas están modeladas con una luz que destaca el contorno de las manos, las piernas y otras partes de la cabeza.

En un emplazamiento casi intemporal, con una ligera sugerencia del agua, las rocas y la vegetación, la paloma emerge con un naturalismo sorprendente de los cielos dorados, descargando una luz sobrenatural que sirve para encuadrar la idea compositiva y modelar las formas de los cuerpos y sus paños, observados con aguda sensibilidad. La tranquila pero profunda espiritualidad del encuentro de Cristo y el Bautista es semejante a la de la relación de San José con la Virgen y el Niño en un aguafuerte anterior de Goya (fig. 52), y establece un paralelo con la intensa emoción y sosegado clasicismo que impregna el gran ciclo de la vida de la Virgen en la cartuja de Aula Dei (fig. 86).

Fig. 79. Goya, *Cuaderno italiano*, página 12 anverso, Museo del Prado, Madrid (ver pág. 92)

Fig. 80. Radiografía del *Bautismo de Cristo*

Fig. 81. A. Algardi, *La degollación de San Pablo*, 1647, mármol, San Paolo Maggiore, Bolonia

3 *El bautismo de Cristo,* h. 1771-75
Lienzo, 45,4 × 39,4 cm
Conde de Orgaz, Madrid

DOS CUADROS DE DEVOCIÓN, h. 1771-1775

En dos páginas enfrentadas de su *Cuaderno italiano* dibujó Goya ligeramente, a lápiz negro, sus ideas para una pareja de composiciones (fig. 82). A la izquierda, la *Virgen del Pilar*, en Gloria y rodeada de angelitos, y en la página de la derecha un santo que, mirando al crucifijo sostenido en sus manos, yace bajo un cobertizo que ayuda a identificarle como San Francisco Javier. Los apuntes se corresponden con dos cuadros cuya adquisición se discutió en la Junta Ordinaria celebrada el 11 de abril de 1926 en la Academia de San Luis de Zaragoza. Las actas de la sesión se refieren a "dos bocetos procedentes según referencias de la familia del insigne D. Francisco Goya y Lucientes ...y por su colorido y dibujo, por los geniales rasgos que en ellos se advierten, por sus atrevimientos e incorrecciones y hasta por su estado de conservación, nos parecen dos preciadas obras del artista aragonés; y aunque su valor representa un sacrificio para la Academia, creemos que debe procurar por adquirirlos, rindiendo así el homenaje de su admiración a la gloria imperecedera del Pintor de Fuendetodos".

Los dos cuadros adquiridos por la Academia a doña Francisca Lucientes fueron sin duda pintados por Goya para sus padres, probablemente poco después de su regreso de Italia en el verano de 1771, a juzgar por la sencillez de su estilo. El primero representa a la imagen de la Virgen que se venera en la Santa Capilla de la basílica del Pilar, una pequeña talla de madera sin policromar sobre una columna de jaspe, ante la que los creyentes oran antes de besar el milagroso Pilar a través de una ventana abierta en la parte de atrás de la capilla levantada por Ventura Rodríguez. Aunque en la imagen de Goya la graciosa, pero algo baja, figura de la antigua Virgen gótica se ha alargado y hecho coinci-

4
La Virgen del Pilar, h. 1771-75
Lienzo, 56 × 42,5 cm
Museo de Zaragoza

5
La muerte de San Francisco Javier, h. 1771-75
Lienzo, 56,5 × 42,2 cm
Museo de Zaragoza

Fig. 82. Goya, *Cuaderno italiano*, páginas 64 reverso, 65 anverso, Museo del Prado, Madrid (ver pág. 92)

Fig. 83. *"St. François Xavier mourant"*, según dibujo de L. Giminiani, en *Recueil*, ed. P. Crozat, París, 1729 Biblioteca Nacional, Madrid

dir con la anchura del Pilar, es evidente que el pintor la estudió cuidadosamente, puesto que reproduce los pliegues de su manto y la manera en que sostiene al Niño, mientras que la actitud de éste está también reproducida con precisión. El apunte del *Cuaderno italiano* muestra muchos más angelitos jugando entre las nubes alrededor de la Virgen y el Niño. En el cuadro han sido reducidos a tres, con absurdas alitas de mariposa, como los del boceto para el coreto (n.º 2). Revoloteando delante del Pilar, portan paños rojos y azules y están colocados contra las nubes de una rica tonalidad anaranjada oscura, mientras que cabezas de querubines rodean la *gloria* sobre la que se destaca la silueta de la Virgen. El efecto es a la vez natural e ingenuo, y la idea de Goya era sin duda la de producir un cuadro de devoción tan sencillo y directo como una estampa popular. El artista aragonés debió de sentir una gran devoción por la patrona de Zaragoza. En una de sus cartas a Zapater (julio de 1780) habla de su estancia en la ciudad para pintar los frescos de la cúpula y le dice "Para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece, que con una estanpa de N.ª S.ª del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sarten, una bota y un tiple y asador y candil todo lo de mas es superfluo".

La *Muerte de San Francisco Javier* es una composición más sofisticada, pero dentro por completo de la iconografía tradicional ya bien establecida (fig. 83). San Francisco Javier, canonizado en 1622, fue el santo jesuíta más importante después de San Ignacio de Loyola. Había sido el gran misionero de la Compañía, apóstol de las Indias y del Japón, donde encontró su muerte. Abandonado por los portugueses, había sido desembarcado por una nave mercante en una isla cercana a las costas de China, donde murió en 1552 bajo un refugio de ramas y hojas, sosteniendo en sus manos el crucifijo que había recibido de San Ignacio. En el sumario apunte a lápiz negro, Goya mostraba al santo echado sobre un costado, mirando al crucifijo. En el cuadro yace boca arriba y levanta la mirada hacia un angelito que señala hacia el cielo, adonde ascenderá el alma del santo, mientras que al fondo se ve un retazo del mar y unos barcos.

El lienzo, que ha sufrido considerablemente, es en cualquier caso impresionante por la simplificada y esquemática construcción de sus elementos. El rico fondo rojo está utilizado para producir un gran efecto y Goya realizó las casi abstractas formas con el color y toques de luz muy empastados. La cabeza, soberbiamente modelada, de serena y esperanzada expresión, permanece casi intacta y las fuertes manos que sujetan el crucifijo recuerdan a las del San Francisco de Paula en las puertas del relicario de Fuendetodos (figs. 50, 51). Y mientras que el efecto general es el de una imagen poderosa y sencillamente construida, las pinceladas que describen el follaje sobre el tejado de la cabaña son tan suaves y sutiles como las de las vestiduras de la *Santa Bárbara* (n.º 6).

Las fechas de estos tempranos lienzos son difíciles de determinar, dado que Goya modificaría sin duda su estilo para adecuarse al propósito particular que tuviera al pintarlos, pero en cualquier caso revelan una sorprendente unidad con las pinturas más tempranas que se le atribuyen, en el relicario de Fuendetodos, hasta el fresco documentado del coreto y los murales de Aula Dei que cubren la primera mitad de la década de 1770.

4 *La Virgen del Pilar*, h. 1771-75

5 *La muerte de San Francisco Javier,* h. 1771-75

UNA SANTA MÁRTIR, h. 1771-1775

La impresionante *Santa Bárbara* de Goya está pintada en el estilo clasicista de los murales de la cartuja de Aula Dei (fig. 86). Éstos se concluyeron hacia fines de 1774, y Goya anotaba la partida de su familia de Zaragoza el 3 de enero de 1775, y la llegada a Madrid una semana después (fig. 64). Se estableció en Madrid para llevar a cabo el trabajo para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, y quizá sea posible que esta representación de la santa estuviera de algún modo relacionada con esa nueva fase de su carrera. Nada se sabe de la historia anterior del cuadro, pero denota fuertes lazos estilísticos tanto con el cuadro del concurso de Parma de 1771 (ver n.º 1) como con los murales de Aula Dei de tres años más tarde, pudo haber sido pintado a lo largo de ese periodo.

Santa Bárbara, de origen oriental, alcanzó una gran popularidad en Europa; fue hija de un noble pagano, el sátrapa Dióscoro, que protegió su virtud y evitó su contacto con la religión cristiana construyendo una torre en la que vivía encerrada. A pesar de todo llegó a ser una ardiente conversa e hizo saber sus nuevas creencias abriendo una tercera ventana, que simbolizaba la Trinidad, en los muros de la torre. Tuvo que huir de su padre, quien la persiguió y denunció. Arrastrada ante el juez, fue torturada y condenada a ser decapitada. La horrible sentencia fue ejecutada por su propio padre en lo alto de una montaña, y el castigo divino llegó en forma de un rayo que le mató de regreso a casa. En España, Santa Bárbara es sobre todo la abogada contra los truenos y los incendios, y su protección se invoca contra la muerte repentina sin sacramentos.

Goya ha incluido todos estos elementos en el armonioso óvalo de la composición, situando a la santa en un lugar prominente, con los atributos de la custodia con la hostia consagrada, la palma y la corona de mártir.

Fig. 84

Fig. 84. Goya, *Cuaderno italiano*, página 29 anverso, Museo del Prado, Madrid (ver pág. 92)

Fig. 85. *Juno Cesi*, mármol romano, Museo Capitolino, Roma

Fig. 86. Goya, *Los desposorios de la Virgen*, detalle, 1774, pintura mural Cartuja de Aula Dei, Zaragoza

Al fondo a la derecha aparece la mole de la torre almenada contra la que tiene lugar la escena de su martirio, con el padre que levanta la mano empuñando una daga de destellos azulados y el zigzagueante rayo que cae de una rojiza nube tormentosa. A la izquierda, jinetes con un estandarte parecen directamente salidos del ejército de Aníbal (n.º 1) y evocan sin duda uno de los patrocinios de Santa Bárbara, protectora de los militares. La santa está dibujada en una página del *Cuaderno italiano*, enfrentada a la anotación de la boda de Goya en julio de 1773 (fig. 66), y se relaciona claramente con esculturas clásicas como la *Juno Cesi* (fig. 85), admirada por Miguel Angel como "La más bella obra que había en toda Roma"; Goya la retomó en esta cabeza que asemeja a otra del *Cuaderno italiano* (fig. 84). En el cuadro la figura está en pie contra un fondo muy oscuro, con un notable sentido del movimiento en su actitud, como si la custodia tirase de ella hacia adelante. Ritmos diagonales conducen la mirada desde sus bellísimos pies, a través de los pliegues de sus amplias vestiduras, hasta la palma y la custodia firmemente sujetas en sus manos, y de allí hasta la hermosa cabeza que mira casi de frente al espectador en un gesto de bienvenida.

Fig. 85

Fig. 86

6 *Santa Bárbara*, h. 1771-75
Lienzo, 97,2 × 78,5 cm
Federico Torelló, Barcelona

La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara

1776-1778

La anotación de Goya sobre su viaje de Zaragoza a Madrid, en enero de 1775 (fig. 64), marcaba el comienzo de su carrera como pintor de cartones para la Real Fábrica de Tapices. Años más tarde escribía que "Mengs me hizo venir de Roma", y su hijo contaba que "Las primeras obras que dieron a conocer su genio en la Pintura fueron los cuadros que pintó para la Real Fábrica de Tapices que tasaba y daba el visto bueno el caballero Mengs a quien tenía asombrado la gran facilidad con que los hacía".

Una primera serie de cartones sobre temas de caza fue realizada bajo la dirección de su cuñado, Francisco Bayeu, y concluida a lo largo de 1775. Un año más tarde, Goya firmaba una cuenta por "hun cuadro que yo Fran^co^ Goya he executado (de ynbención mia)", describiendo el tema de *La merienda* (fig. 38). A ésta seguían más cuentas por "un bayle a orilla del Rio Manzanares" (fig. 18) y, el 12 de agosto de 1776, para el cartón conocido como *La riña en la Venta Nueva* (ver n.º 7), para "tapices que an de adornar la pieza donde comen los Serenísimos Señores Príncipes en el Real Palacio del Pardo".

El Real Sitio de El Pardo, al norte de Madrid, era la residencia oficial de la corte durante los tres primeros meses del año, y el lugar para donde Goya preparó casi todas las series de sus cartones para tapices, comenzando por *La merienda,* que entregó a la Fábrica en octubre de 1776. Estas composiciones decorativas, pensadas para una de las habitaciones del príncipe de Asturias y de su joven esposa, María Luisa de Parma, ilustraban "las diversiones y trages del tiempo presente", novedad recogida por el historiador Antonio Ponz en el volumen de su *Viage de España,* publicado en ese año.

Todos los nuevos diseños para tapices habían de ser aprobados por el rey, y los artistas que trabajaban para la Fábrica de Tapices presentaban sus bocetos finales como modelos. De los veinticinco cartones principales pintados por Goya en la década de 1770, sólo se le puede atribuir con seguridad un boceto de todo este período (n.º 7). Los restantes de su mano pertenecen al decenio de 1780 y deben principalmente su conservación al hecho de que un grupo completo de ellos fuera vendido por el artista a los duques de Osuna en 1798 (n.ºs 19-29).

La afirmación del joven artista de que los diseños de tapices estaban compuestos "de mi ynbención", se confirma por la originalidad de las composiciones y las vívidas pinceladas, y aunque la pintura de cartones para los tejedores estaba considerada como una forma menor de arte, Goya sacó provecho de la oportunidad de trabajar en temas contemporáneos, en gran formato. De los muy concluidos bocetos para estos cartones, en los que había de tener presente continuamente la relación entre las diferentes composiciones de cada grupo, adquirió el hábito que le duraría toda la vida de crear obras armoniosas e interesantes que podían ser apreciadas una a una o como parte de un conjunto, característica que sería de gran importancia en sus series posteriores de "cuadros de gabinete".

COMEDOR DE LOS PRÍNCIPES, PALACIO DE EL PARDO, 1777

Éste parece ser el único boceto de Goya que ha llegado hasta nosotros de sus primeras series de cartones para tapices. El artista entregó el enorme cartón (fig. 87), junto con otros tres, a la Real Fábrica de Tapices, con una cuenta fechada el 12 de agosto de 1777, en la que la composición se describe como: "huna venta que an llegado caleseros y arrieros de barias probincias de España, y despues de descansar se pusieron a jugar a los naipes y sobre el juego armaron una camorra, y un Murciano, lleba a dos a mal andar, otro por despartir le tira de la chupa y le a roto por la aldilla. Otro por el mismo fin les amenaza con una rama de leña en las manos. Este primer grupo tiene cinco figuras. Ay dos luchando en el suelo, cuasi en el mismo termino y otro que no tiene tanto espíritu que está con una piedra en la mano en ademan de querer huir. A la puerta de la Venta ay barios el ventero recoje el dinero y otro que ba a bajar de un caballo con una pistola. Toda la composición de este cuadro tiene trece figuras y algunas que asoman a lo lejos" (fig. 88).

El precio que Goya pidió por este cartón de grandes dimensiones, que mide más de cuatro metros de largo, ascendía a 10.000 reales, dos veces la cantidad que había solicitado por el *Paseo de Andalucía* (Museo del Prado) que presenta sólo cinco figuras principales. El pintor de cámara Andrés de la Calleja era el responsable de tasar los cartones y en el caso de *La riña* recortó en 1.000 reales el precio pedido por Goya. De todos modos dio una opinión muy favorable del trabajo del artista, y por otro lado aceptó sus precios para los otros cartones, "considerando sus tamaños, clase de obra y a que es executada de su inbención, por cuya causa la abra sido preciso inbertir mucho mas tiempo, que lo que parece, en borroncillos, y diseños por el natural, en que también se hacen algunos gastos".

Ninguno de los "borroncillos" de Goya –se refería probablemente a bocetos preliminares al óleo–, ha llegado hasta nosotros, ni tampoco los "diseños por el natural", aparte de algunos pocos estudios para las tempra-

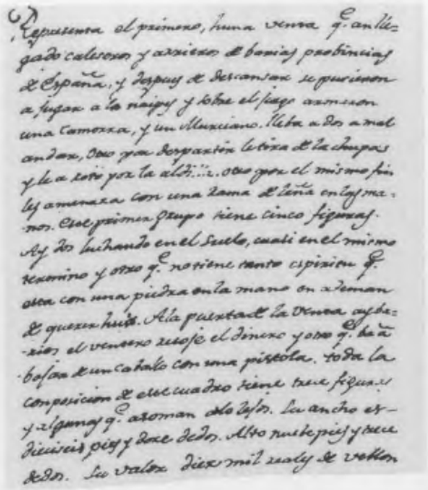


Fig. 88. Cuenta de Goya para *La riña*, fragmento, 12 de agosto de 1777, Archivo General de Palacio, Madrid

Fig. 87. Goya, *La riña en la Venta Nueva*, 1777, cartón para tapiz, lienzo, 275 × 414 cm, Museo del Prado, Madrid

7 *La riña en el Mesón del Gallo*, 1777
Lienzo, 41,9 × 67,3 cm
Colección particular

Fig. 89. Goya, proyecto de ilustración para *El Quixote*, 1780, grabado de Fabregat, Biblioteca Nacional, Madrid

Fig. 90. Goya, *La Maison du Coq*, grabado según dibujo de J. Lavée, en C. Yriarte, *Goya*, París, 1867, pág. 99

nas composiciones de la *Merienda* (fig. 38) y el *Baile*. En el caso de *La riña en la Venta Nueva*, el borrón conservado (n.º 7) se convierte en el único ejemplo conocido de este período de los bocetos finales que le fueron presentados al rey para su aprobación. Fue adquirido por el escritor e historiador de arte francés Charles Yriarte antes de 1867, cuando lo reproduce en su biografía y catálogo de la obra de Goya (fig. 90).

La comparación entre el boceto y el cartón muestra que Goya hizo pocos, pero significativos cambios. El boceto está realizado con pinceladas fuertes y vigorosas, y la preparación roja aplicada a todo el lienzo queda al descubierto en numerosas partes y está utilizada para conseguir las zonas de sombra o para unificar los colores. Las animadas pinceladas, con toques de gruesos empastes, ayudan a crear la impresión de lo violento de la acción, y la luz resbala por las formas abocetadas, acentuando algunos puntos. Goya concibió su composición como un friso de figuras dispuestas en un mismo plano, desde el cochero que a la izquierda arroja una piedra hasta el ventero en la mesa de la derecha. Aunque el tema es una vulgar pelea entre jugadores de naipes, la totalidad de la escena ha sido compuesta como un relieve antiguo y subyace un sentimiento de tragedia apropiado a una forma superior de arte en el rostro vuelto y manchado de sangre del hombre atacado por el "Murciano" en el centro de la composición, pintado con gran delicadeza, y cuya expresión de sufrimiento está reforzada por el gesto desesperado de sus brazos extendidos. La cabeza y el torso de la figura tras él, cuyos musculosos brazos alzados sostienen en sus manos la "rama de leña", recuerda al héroe que blande una espada en unos de los más famosos relieves antiguos, el sarcófago de Orestes, que Goya pudo haber visto en Roma o conocido por la estampa del libro de Bellori (fig. 91). El gesto dramático de la víctima principal y la actitud de la figura de la izquierda, "que está con una piedra en la mano en ademán de querer huir", sugieren también la inspiración en otra famosa figura clásica, el llamado Pedagogo del grupo de las *Nióbides* (fig. 92). Sin embargo, la deliberada brutalidad de los rostros y de las formas de los hombres que luchan en el suelo, y las pintorescas polainas y calzones del "Murciano", personaje proverbialmente de poco fiar, convierten las referencias "clásicas" en un efecto burlesco. El boceto se relaciona también claramente con la idea de una ilustración de Goya para "La aventura del rebuzno" de la edición del El Quijote de 1780 (fig. 89).

La ambigüedad de la composición y su mezcla de comedia y tragedia se extiende al escenario, en el que las desnudas ramas de los árboles son un eco de los brazos de los

Fig. 92. *"El pedagogo"*, del grupo de las *Niobides*, mármol romano, según un original helenístico, Galería de los Uffizi, Florencia

personajes del primer término y de otros en la distancia, y las figuras y el carruaje delicadamente pintados están a contraluz sobre el fondo radiante del cielo. El boceto presenta con fuerza la unidad de acción clásica, con el drama de los que están en el primer plano reflejado en los elementos del paisaje, y los efectos de luz y color utilizados para dar énfasis a la acción y subrayar la expresión de miedo y rabia y furtiva codicia. En el cartón (fig. 87), el nombre de la venta pintado sobre la entrada de la modesta edificación del boceto, se ha cambiado por el de *Venta Nueva*, escrito en un gran cartel, y se pueden observar numerosos cambios. La composición del cartón se ha extendido en todas direcciones para conseguir un efecto mucho más decorativo. Las figuras ahora aparecen situadas en un terreno más amplio o su silueta se destaca contra el cielo en un esquema cuidadosamente calculado. Dos perros sirven para dar mayor relieve a la escena y llenan los espacios vacíos entre las figuras, y la venta, aquí una sólida construcción, está más alejada; a la izquierda, las desnudas ramas y la sugerencia de las distantes colinas del boceto se han transformado en el cartón en un grupo de árboles más nutrido, cubiertos de hojas, que dan paso a una agradable perspectiva de paisaje y serranías.

Mientras que Goya, probablemente consultándolo con el director de la Fábrica de Tapices, debió de ser responsable de los importantes cambios en el diseño del cartón, una de estas diferencias puede tratarse de una alteración más tardía. El carácter de las pinceladas de la abundante hojarasca sobre el grupo central, y el hecho de que interfiera en el equilibrio del dibujo, sugiere que esto pudo ser añadido por otra mano para facilitar el trabajo de los tejedores al tener que hacer tan grandes extensiones de celajes.

Las descripciones de Goya de éste y otros cartones de su primera serie original no dan pista alguna sobre otras intenciones que no fueran las de ilustrar, con un cierto grado de humor, "las diversiones y trajes del tiempo presente", aunque al ser "de su ynvención", deben de contener toda clase de alusiones personales y de significados. La composición de *La riña* ha sido vista como una alegoría de la Ira, uno de los siete pecados capitales, y también se ha considerado como un paralelo visual de las sátiras teatrales de don Ramón de la Cruz a los melodramas clásicos de los que tanto gustaban los intelectuales ilustrados de la época. Los estratos de significado y alusiones de éste y de otros cartones para tapices de Goya proporcionan un rico campo de análisis y debate. Pero tanto si se ven como profundas alegorías o como referencias más precisas a la vida contemporánea de Madrid, es importante reconocer las alusiones a un arte más elevado dentro de estos temas supuestamente cómicos y ligeros, e identificar la extensión de las ambiciones de Goya y de su implicación personal en la realización de estas notables composiciones para el rey.

Fig. 91. *El sarcófago romano de Orestes*, grabado, en J. P. Bellori, *Admiranda Romanarum Antiquitatum*, 1693

Pinturas de tema religioso

1780-1788

En mayo de 1780, cuando contaba treinta y cuatro años de edad, Goya fue elegido miembro de la Real Academia de San Fernando. Durante esta década se dedicó, primero en Zaragoza y luego en Madrid, a dos de sus proyectos religiosos más importantes, que fueron seguidos por encargos de cuadros de altar para Salamanca, Madrid, Valladolid y Valencia.

La decoración al fresco de una de las cúpulas de la basílica del Pilar de Zaragoza, en lugar de proporcionar al artista el esperado éxito, le acarreó amargas discusiones con la Junta de Fábrica y enfrentamientos con su cuñado Francisco Bayeu. A pesar de todo sigue siendo una de sus obras más impresionantes cuyos bocetos preparatorios se han conservado hasta hoy (n.os 8, 9).

A su regreso a Madrid, Goya fue incluido entre los siete artistas que pintarían los retablos para la iglesia de San Francisco el Grande. Los dos bocetos que se conocen (n.os 11, 12) y la correspondencia de Goya nos proporcionan datos esenciales sobre el desarrollo de este importante proyecto que culminó en 1784.

Si bien los cuatro cuadros de la iglesia colegiata de Calatrava, en Salamanca, quedaron destruidos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814), se conserva el boceto correspondiente a la *Inmaculada,* situada sobre el altar mayor (n.º 13). En lo que se refiere a la *Anunciación* pintada por Goya en 1785 para los monjes capuchinos de San Antonio del Prado, cuya iglesia ha desaparecido, se conocen tanto el cuadro del retablo (fig. 42) como un boceto preparatorio (n.º 14).

Para las monjas del convento real de Santa Ana en Valladolid, Goya y Ramón Bayeu pintaron tres cuadros cada uno, y el único boceto conservado de Goya (n.º 15) da una clara idea de la espontaneidad de su estilo. El último encargo religioso en la década de 1780 consistió en dos cuadros con escenas de la vida de San Francisco de Borja (figs. 112, 115) destinados a la capilla de la familia del santo en la catedral de Valencia. Los dos bocetos preparatorios de Goya (n.os 16, 17) demuestran una gran imaginación. En el segundo aparecen por vez primera en la obra del artista los monstruos y los demonios.

CÚPULA DE LA BASÍLICA DEL PILAR, ZARAGOZA, 1781-1782

Al terminar el fresco del coreto del Pilar (fig. 37), Goya se ofreció para pintar los techos adyacentes de la basílica. Pero la Junta estaba ya en tratos con Francisco Bayeu para la decoración de los ocho techos y cúpulas que rodean la capilla de la Virgen. El escultor Carlos Salas, encargado de la decoración de estuco, propuso como tema las advocaciones de la Virgen "Regina" de la Letanía Laurentana en lugar de las escenas de la vida de la Virgen como pensaba Bayeu.

En julio de 1773, Goya contrajo matrimonio en Madrid con la hermana de Francisco Bayeu, Josefa, y al año siguiente Salas apadrinaba a su primer hijo, nacido en Zaragoza mientras Goya trabajaba en la Cartuja de Aula Dei. En marzo de 1775, Goya escribía al presidente de la Junta del Pilar dándole cuenta de que su cuñado trabajaba "hasta los días de fiesta y por las noches hasta la diez" en los bocetos de los frescos que decorarían las bóvedas próximas al coreto de Goya y las de detrás de la capilla de la Virgen.

Un año más tarde, en 1776, estos techos quedaban terminados, pero posteriormente se produjeron largas demoras que animaron a los protectores de Goya en Zaragoza a intervenir en su favor. En una carta fechada en enero de 1778 escribía a Zapater: "Te boy a decir la berdad de el ofrecimiento de borrones a Salas, y es que don Martín Goicoechea y Salas quieren que enbie algo para que bean los canonigos, que quieren ber si pueden, que yo aga esas obras y yo se les estimo como puedes conozer, esto es en secreto". Evidentemente estas negociaciones secretas no condujeron a nada, pero en mayo de 1780, Francisco Bayeu proponía que su hermano Ramón y Goya se encargaran de pintar las cuatro cúpulas mientras él terminaba sus techos al tiempo que les supervisaba el trabajo.

El 9 de agosto de 1780, Goya anunciaba a Zapater desde Madrid: "He acabado el primer boceto de una cúpola", y el 5 de octubre las actas de la Junta de Fábrica de Zaragoza registran que él y Ramón presentaron sus bocetos, junto con los de Francisco, para todas las bóvedas, y que "despues de vistos con mucha atención y gozo por los señores de la Junta, los mandaron retirar a sus posadas Don Francisco Goya y Don Ramón Bayeu que fueron los que se hallaron presentes, con ánimo de comenzar luego la obra".

La mayor parte de los bocetos preparatorios para los techos están expuestos actualmente en El Pilar. Dejando a un lado las espléndidas ideas anteriores de Antonio González Velázquez para la cúpula central encima de la capilla, el vigor y la inventiva de que hacen gala los bocetos realizados por Goya para la única cúpula que finalmente le dejaron pintar, bastan para dar idea de las diferencias de temperamento y de talento existentes entre él y sus cuñados. Las fricciones surgidas por la supervisión que Francisco realizaba del trabajo de Goya desembocaron en disensiones, que estallaron en marzo de 1781. La Junta, preocupada por las críticas adversas a la cúpula de Goya, rechazó sus bocetos para las pechinas, especialmente la representación de la Caridad por su supuesta indecencia, insistiendo en que presentara nuevas ideas con el visto bueno de su cuñado. Goya contestó a la Junta con un largo y conmovedor memorial, amenazando con abandonar Zaragoza en el acto. Le convencieron para que terminara el trabajo pero la Junta no quiso saber nada más de él, negándose incluso a dispensar a la esposa del artista las atenciones acostumbradas. Las cartas que Goya escribió a Zapater, a su regreso a Madrid, muestran lo afectado que estaba por todo este asunto; en una carta de julio le decía: "en acordarme de Zaragoza y pintura me quemo vivo".

Los bocetos para las cúpulas del Pilar –pintados a la manera tradicional como parejas de lunetos– debían ser presentados a la Junta para su aprobación, por lo que aparecen como obras "acabadas". Francisco Bayeu aprobó los diseños y, parece que en contra de la opinión de Goya, decidió también sobre la orientación de todos los techos del Pilar. La Virgen aparece como motivo central cuando se mira desde la parte más alejada de la basílica, lo que se contradice con el movimiento de los fieles que, desde las entradas del lado oriental, avanzan hacia la capilla de la Virgen y desde allí a la nave de la basílica.

La cúpula de Goya, en la parte norte más cercana al río, está iluminada por una luz difusa que procede de la linterna central y por la de una ventanita en el muro norte, por debajo de la cúpula. La inmensa altura del edificio, la relativa oscuridad de la cúpula y el estilo clásico, puro y monumental, de la arquitectura de Ventura Rodríguez, requerían un diseño claro y vigoroso, y es en este aspecto donde la obra de Goya presenta un contraste muy acentuado con los bocetos y frescos de sus cuñados. Como escribía en su memorial a la Junta: "Los Bocetos son toda la obra completa y perfecta con las mismas figuras, colorido y colocación en que deben sentarse" y dan una idea muy clara del fresco. La Virgen aparece en Gloria, rodeada de ángeles y presidiendo una asamblea de mártires, muchos de los cuales portan palmas, y coronas de laurel que no se incluyeron en el fresco.

En cada mitad aparecen de treinta a treinta y cinco figuras, dispuestas por Goya en grupos bien organizados, sobre nubes, que alrededor de la Virgen son más blancas con tintes dorados, mientras que en el boceto del lado opuesto aparecen más oscuras

Fig. 93. Vista del conjunto de la cúpula *Regina Martirum*, Basílica del Pilar, Zaragoza

y tormentosas. En los bocetos de Francisco Bayeu, las nubes parecen realizadas en estuco, hasta el punto de que, en muchos casos, las de los frescos llegan a fundirse con las del estucado (mientras que las de Ramón parecen gruesas cuerdas retorcidas), pero las nubes de Goya constituyen un soporte cómodo y natural para los diferentes santos y para los instrumentos de su martirio. Inmediatamente por debajo de la Virgen están San Pedro y San Pablo intercediendo por los mártires aragoneses, a la izquierda San Vicente con la piedra de molino, y a la derecha San Lorenzo arrodillado junto a la parrilla y Santa Engracia blandiendo el martillo y el pavoroso clavo. Hacia la derecha aparece una figura reclinada (que parece salida de un cartón para tapiz), en una postura que se refleja a medias en el San Simón que, a la izquierda, se inclina sobre la sierra de afilados dientes.

Fig. 94. Vista parcial de la cúpula *Regina Martirum*, con la representación de la Virgen

8 *Regina Martirum*, 1781
Lienzo, 85 × 165 cm
Museo Pilarista, Basílica del Pilar, Zaragoza

En el boceto para el otro lado de la cúpula (n.º 9), aparece San Lamberto con su cabeza en las manos, mientras que Santa Catalina, sentada por encima de la rueda llena de púas, parece una maestra instruyendo a los santos niños Justo y Pastor que llevan su cartilla. Más a la derecha, unas oscuras nubes sostienen a San Sebastián recostado en un tronco de árbol, a Santa Bárbara en las almenas de su torre, a San Jorge, santo patrón de Aragón, con su estandarte y a San Esteban arrodillado junto a las piedras de su martirio.

Las figuras están pintadas sobre una preparación roja que, en muchas zonas, queda sin cubrir. Las pinceladas decididas y rápidas y el color suntuoso y sutil, unas veces claro y fluido y otras con ricos empastes, describen las formas a través de los juegos de luz. La fuente de iluminación la constituye la propia Virgen, y toda la composición, tal como fue planificada en los bocetos de Goya y luego llevada a cabo en la cúpula, está unificada por su presencia. El esquema es esencialmente irreal, una invención barroca, pero Goya le ha conferido una naturalidad que, años más tarde, desembocaría en la revolucionaria interpretación de los frescos de San Antonio de la Florida de Madrid (n.os 53, 54), con los acontecimientos "terrenales" plasmados en la cúpula, mientras que los ángeles y querubines están situados en el espacio inferior. Estos tempranos bocetos para El Pilar reflejan la preocupación de Goya por crear una realidad digna de crédito, incluso en las esferas celestiales, así como su destreza y seguridad en la ejecución de una composición de gran complejidad y brillantez.

Fig. 95. Vista parcial de la cúpula *Regina Martirum*, con la representación de la bandera

9 *Regina Martirum*, 1781
Lienzo, 85 × 165 cm
Museo Pilarista, Basílica del Pilar, Zaragoza

IGLESIA DE SAN PEDRO, URREA DE GAÉN (TERUEL), 1782-1783

"Orando una noche el apóstol Santiago con sus discípulos a la orilla del Ebro junto a las murallas de la ciudad de Zaragoza y cerca del puente, se le apareció la Virgen María, Madre de Dios, que vivía aún vida mortal, entre coros de ángeles y sobre una columna de mármol; dejóle una efigie suya y el apóstol edificó una capilla". Ésta es, sucintamente, la historia de la aparición de la Virgen a Santiago, en la ciudad romana de Cesaraugusta (Zaragoza) en el año 40 de la era cristiana.

Goya había ya pintado la imagen de Nuestra Señora del Pilar (n.º 4), y unos diez años después amplía este tema en el retablo destinado a la iglesia de Urrea de Gaén, en la provincia de Teruel. Nada se sabe de este encargo y no hay publicado documento alguno al respecto, si bien en la correspondencia de Goya figura un pago de 3.000 reales efectuado por el duque de Híjar en 1783. En la descripción de la iglesia, publicada en 1788, Antonio Ponz hacía referencia a otras obras, incluido un *San Blas* de Goya, pero sin mencionar ésta. En 1936, durante la Guerra Civil, todos estos cuadros desaparecieron quedando constancia fotográfica de alguno de ellos (fig. 96).

El boceto preliminar de Goya, muy libre, proporciona una idea del conjunto del retablo perdido. El color rico y delicado y la pincelada impulsiva y turbulenta expresan la emoción del momento, mientras que los toques de blanco modelan las figuras con luz y crean la sensación de perspectiva. Uno de los discípulos se adelanta con los brazos extendidos –gesto que Goya utiliza constantemente para expresar asombro o consternación– hacia Santiago que permanece en éxtasis ante la visión de la Virgen, mostrando la imagen mientras señala autoritariamente al santo. Las desnudas e invernales ramas del primer término hacen referencia a la fecha tradicional de la aparición, el 2 de enero.

En el *Cuaderno italiano* de Goya (fig. 97) se ve a Dios Padre apareciéndose a una figura casi idéntica. Si se tratara de Abraham, se podría encontrar un paralelismo entre el encargo que le hizo Dios de construir un altar en la tierra que le había sido dada y en las recomendaciones de la Virgen a Santiago de fundar la iglesia cristiana en España y de construir un santuario para venerar su imagen. Por razones desconocidas, la composición fue invertida en el retablo, por lo que debió de existir otro boceto más acabado. La sencilla composición, de gran fuerza, organizada con mayor lógica en el cuadro de gran formato, en el que la Virgen desciende sobre Zaragoza, resulta admirablemente adecuada para ser contemplada por la feligresía rural de la espaciosa y luminosa iglesia diseñada por Agustín Sanz para el duque de Híjar y terminada en 1782 (fig. 98).

Fig. 98. Vista del interior de la iglesia de Urrea de Gaén, Teruel

Fig. 96. Goya, *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, h. 1782-83 (destruido), antes en Urrea de Gaén

Fig. 97. Goya, *Cuaderno italiano*, página 14 anverso, sanguina, Museo del Prado, Madrid (ver pág. 92)

10 *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, 1782-83
Lienzo, 46,7 × 33 cm
Colección particular

SAN FRANCISCO EL GRANDE, MADRID, 1781-1784

En julio de 1781, poco después de su fracaso en El Pilar de Zaragoza (n.os 8, 9), Goya escribía a Zapater comunicándole que había sido designado para pintar uno de los siete retablos destinados a la recién acabada iglesia de San Francisco el Grande en Madrid y que había enviado la carta, por la que el conde de Floridablanca le transmitía el real encargo, a su patrono don Juan Martín de Goicoechea, "para que la enseñe á esos biles que tanto an desconfiado de mi mérito". Refiriéndose al proyecto como "una competencia formal" en la cual "Bayeu el grande aze también su cuadro", Goya demostraba su regocijo porque Ramón, compañero suyo en la Real Fábrica de Tapices, hubiera quedado excluido.

La reconstrucción de la iglesia y del convento se inició en 1761. En 1770 la enorme cúpula estaba ya terminada, pero las obras quedaron interrumpidas durante varios años. La cúpula domina el fondo del cartón terminado por Goya en 1777 y que describía como "Un baile a orilla del Rio Manzanares... a lo lejos se ve un poco de Madrid por San Francisco" (fig. 18). En la edición de 1782 de su guía de Madrid, Antonio Ponz hacía referencia al proyecto para la pintura de los retablos que no se presentaron hasta dos años después. Goya había recibido el real encargo el 20 de julio de 1781 y a principios de agosto prometía a Zapater enviarle "alguno de los borroncillos" de esta obra. Tres semanas después trabajaba "en el borron para San Francisco" refiriéndose probablemente al boceto que, el 22 de septiembre, enviaría a Floridablanca acompañado de una singular carta explicativa:

"Exmo. Señor. Con la puntualidad que exigia la Respectable orden de S.M. que me comunicó V.E. en 20 de Julio del corriente nombrandome para que pintase uno de los siete Quadros del nuebo Templo de S.n Fran.co de Asis de esta Corte, dejando a mi arvitrio representar el Subceso que me pareciese mas aproposito de los de la vida de S.n Bernardino de Sena, hé pintado en el borroncito de la medida que se me dió (como á los demas) el Milagro, de quando predicando el S.to en una espaciosa llanura (á causa de no caber el concurso en Calles, ni Plazas) inmediata a la Ciudad Aquilina en presencia de Renato Rey de Sicilia, y de numeroso concurso; encareciendo la coronación de la Reyna de los Angeles, se vió con el mayor asombro por aquel admirable Auditorio, descender de el Cielo una lucidisima estrella la que fijandose sobre Su Cabeza, le bañó de Resplandor Divino. Asumpto que dá bastante campo para enriquecer la composición, a no limitarla en parte lo extrecho de la proporción del Quadro, pues bien notará la ilustrada comprehensión de V.E., que mediante haver de Ser piramidal la execución, teniendo que serpeár con sus terminos para su mejor decoracion, se hace forzoso, faltár en algun modo ala espaciosa demostración del Campo, que dejo insignuada (...)".

La real aprobación de los bocetos no se hizo esperar y el 23 de diciembre Goya recibía 6.000 reales, a cuenta "y hasta nueva disposición", poniéndose a trabajar en esta obra. No hay ninguna información al respecto hasta enero de 1783 fecha en la que daba regocijada cuenta a Zapater de la humillación sufrida por Bayeu en la corte a cuenta de su cuadro para el altar mayor, al tiempo que enviaba a su amigo "uno de los boradores *(sic)* del cuadro", añadiendo que "bien entendido que esta muy en borron y el original está mudado, pero con todo podras formar alguna hidea".

El boceto de Zapater podría ser el primero de los dos que se conservan (n.º 11), con una composición muy próxima a un cuadro de Miguel-Ángel Houasse al que Goya pudo tener acceso (fig. 99). El santo, con la

Fig. 102. "Interior del templo de San Francisco el Grande en 1785", en *Semanario Pintoresco Español*, diciembre de 1847

Fig. 99. Miguel-Ángel Houasse, *Predicación de San Francisco Regis*, h. 1722, Museo del Prado, Madrid

11
San Bernardino de Siena predicando ante el rey Alfonso de Aragón, 1781
(1.er boceto)
Lienzo, 62 × 31 cm
Colección particular

estrella milagrosa por encima de la cabeza y rodeado por la multitud, aparece en lo alto de una roca, e inclinándose hacia el monarca sentado al pie del mismo con las piernas extendidas y las manos abiertas en actitud de asombro. A través de la reproducción en blanco y negro de este cuadro (que casi nunca ha sido visto en público) se aprecia una ejecución simple y directa, con la composición articulada por toques de luz en las figuras, en los árboles y en las construcciones de la lejanía.

Hay un segundo boceto (con la misma procedencia e igualmente desconocido) mucho más cercano al cuadro y que pudiera ser, tal vez, el "borroncito" que fue presentado al rey (n.º 12). En él, Goya ha aclarado la composición, haciendo hincapié en la cadencia serpenteante, aumentando el sentido de verticalidad y encontrando la manera de resolver los elementos contrapuestos que podían desviar la atención del tema central o del propio conjunto de la obra. Las figuras de la izquierda, en combinación con los árboles, confieren un fuerte impulso vertical, al tiempo que rodean y respaldan al rey que, aquí, aparece arrodillado ante la apasionada figura del santo predicando. La disposición de las cabezas, los brazos y las armas enfocan la atención sobre el rey y sobre el piadoso predicador que sostiene una placa con el monograma de Cristo. En este boceto, Goya decidió introducir su autorretrato en el extremo derecho.

Fig. 101. Goya, *San Bernardino de Siena predicando*, 1782-84, lienzo, 480 × 300 cm, San Francisco el Grande, Madrid

Fig. 100. Goya, *San Isidro*, h. 1778-84, sanguina, 23 × 19,2 cm, colección particular

En el retablo final (fig. 101) de unos cinco metros de altura, realizado con las pinceladas vigorosas y simples que el pintor empleaba en los cartones para tapices, la disposición "serpenteante" resulta aún más impresionante y todos los elementos conducen a destacar la devoción del monarca arrodillado ante el santo quien, en esta versión, sostiene un crucifijo que acentúa el movimiento ascendente del conjunto. En el interior original de la iglesia, de grandiosa desnudez (fig. 102), la obra de Goya debió de ofrecer un poderoso contraste con las anticuadas composiciones barrocas o vagamente neoclásicas de sus colegas académicos.

Las obras fueron presentadas a principios de noviembre y, ya en diciembre, Goya escribía a Zapater, "Es cierto que he tenido fortuna para el concepto de inteligentes y para todo el público ...pues todos están por mi, sin ninguna disputa". Su participación en "este certamen de San Francisco" constituyó el auténtico comienzo de su carrera como artista independiente en la corte de Madrid.

12
San Bernardino de Siena predicando ante el rey Alfonso de Aragón, 1781
(2.º boceto)
Lienzo, 62 × 33 cm
Colección particular

COLEGIO DE CALATRAVA, SALAMANCA, 1783-1784

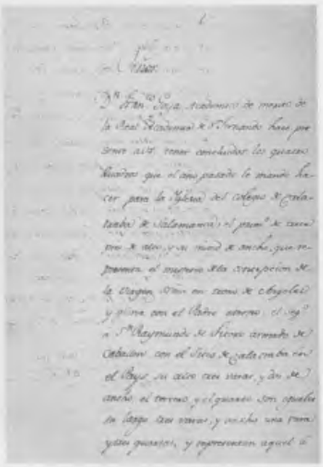
El 10 de octubre de 1784, Goya escribía a don Gaspar Melchor de Jovellanos, en su calidad de presidente del Consejo de las Órdenes militares de Calatrava, en los siguientes términos:

"Señor –D.n Franco Goya Academico de mérito de la Real Academia de S.n Fernando hace presente a VS. tener concluidos los quatro quadros que el año pasado le mando hacer para la Iglesia del Colegio de Calatrava de Salamanca, el primeo (...) que representa el misterio de la concepción de la Virgen SS en trono de Angeles y gloria con el Padre eterno; el segundo a S.n Raymundo de Fitero armado de caballero en el sitio de Calatrava en el pays (...) el tercero, y el quarto son iguales, y representan aquel a San Benito Abad derribando los ydolos, y aqueste a San Bernardo abrazado con una cruz, todas figuras de tamaño maior que el natural, y hechas por el. Ha procurado el Artista observar la naturaleza usando de todas las partes del arte, para mejor desempeño (...)" (fig. 103).

Estas pinturas desaparecieron durante la Guerra de la Independencia en 1810-12, pero poco antes de que la iglesia salmantina fuera abierta al culto, en julio de 1790, se había realizado una descripción de su interior reseñando los magníficos encuadres arquitectónicos que albergaban las obras de Goya, según diseño de Pedro Arnal, director de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando. Los únicos elementos originales que se conservan en la actualidad son las cuatro columnas corintias del altar mayor, entre las que se encontraba la *Inmaculada* (fig. 104). El efecto de este conjunto debía de ser a un tiempo rico y severo, con las molduras de mármol negro veteado de blanco el de la *Inmaculada*, y de mármol rojo el del *San Raimundo* situado encima de la anterior, alrededor de los cuadros de los altares laterales.

Exceptuando las descripciones escritas, lo único que se reconoce de estos cuatro grandes cuadros es el boceto de la *Inmaculada* que ha llegado hasta nuestros días. Es uno de los más hermosos y acabados de Goya para una obra de gran formato, y fue sin duda presentado al Consejo para su aprobación, a raíz del encargo de pintar los retablos en abril de 1783 y regalado luego por el artista a Jovellanos en agradecimiento por su mecenazgo. Sus proporciones, de un cuadrado doble, resultan perfectamente armoniosas, y la figura de la Virgen, sencilla y delicada, vestida de blanco y de un rico azul de delicadas transparencias, debía de encajar perfectamente en el espacio alargado existente entre las parejas de columnas de la iglesia. Una luminosa Gloria rodea a la Virgen en la mitad superior, con una figura de Dios Padre, de maravillosa técnica pictórica, que se aparece para protegerla y bendecirla. Está representada sobre el globo terráqueo y la media luna, acompañada de unos angelitos. A los pies de la Inmaculada aparece la serpiente que lleva en la boca la manzana del Pecado Original. El rostro aporcelanado, con la mirada baja y las alargadas manos en oración convierten esta obra en la imagen de devoción ideal para los alumnos del colegio.

Fig. 104. Interior de la iglesia del Colegio de Calatrava, Salamanca



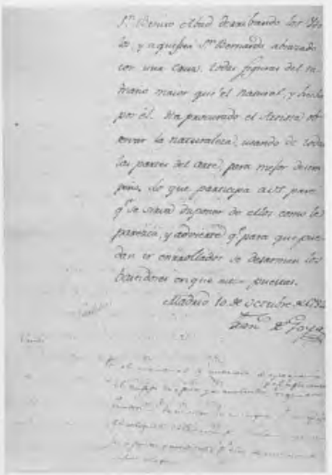


Fig. 103. Carta de Goya a Jovellanos, 10 de octubre de 1784, Archivo Histórico Nacional, Madrid

13
La Inmaculada Concepción,
1783-84
Lienzo, 80,2 × 41,1 cm
Museo del Prado, Madrid

SAN ANTONIO DEL PRADO, MADRID, 1784-1785

La capilla de San Antonio del Prado fue construida en 1716 para los padres capuchinos en la plazuela del duque de Medinaceli (actual plaza de las Cortes). Su principal ornamento radicaba en un retablo barroco tan deteriorado que Ventura Rodríguez recomendó ya en esos años su sustitución. En 1785 el duque de Medinaceli encargó el diseño de un nuevo retablo al arquitecto de la corte, Francisco Sabatini. Los mejores escultores y artesanos de Madrid lo construyeron al estilo neoclásico imperante e incluía como única obra pictórica una *Anunciación* de Goya (fig. 105). Este lienzo majestuoso, de más de tres metros de altura, coronaba el conjunto del retablo, elevándose en busca de la bóveda de la capilla con su parte superior en curva. El asunto tratado debía de ser el misterio de la Encarnación del Hijo de Dios, expresado por medio de una composición soberbiamente estructurada que, en su emplazamiento original, muy alto, rozando la bóveda de la capilla, debía de resultar impresionante y sobrecogedor.

Como todas las obras importantes de Goya debió de ir precedida de varios bocetos de los cuales sólo se conserva uno, probablemente el primero de ellos. Goya dibujó su composición a lápiz sobre el lienzo ya preparado antes de aplicar las impulsivas y enérgicas pinceladas de suave y rico colorido que apenas cubren el fondo claro de la preparación. La ejecución resulta tan libre como en el boceto de Urrea de Gaén (n.º 10), con los juguetones angelitos que revolotean y Dios Padre que irrumpe en la escena de forma similar a como aparece en la *Inmaculada* (n.º 13), aunque allí de factura mucho más esmerada. La composición plantea numerosas diagonales de gran efecto que señalan la presencia de Dios Padre, el descendimiento del Espíritu Santo y el movimiento del ángel hacia la Virgen. Todos estos motivos aparecen en la inacabada *Anunciación* de Mengs, de gran formato (fig. 106), que desde 1780, y por deseo real, colgaba en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. Sin embargo, cualquier relación entre ambas obras desaparece, al haber eliminado Goya todos los elementos "barrocos" de su grandiosa composición.

En el boceto, la Virgen aparece arrodillada ante un atril que sostiene una Biblia, destacándose la silueta de su cabeza sobre el haz de luz divina. El arrepentimiento en el contorno de su manto sirve para separarla del ángel con absoluta claridad, poniendo de relieve lo indefinido del escenario. La composición está pensada para ajustarse a la luz que irrumpiría desde la parte superior izquierda –que correspondería tal vez a la cúpula– iluminando a las figuras del ángel y de la Virgen arrodillada. Ésta, que en el boceto cruza sus manos sobre el pecho en actitud de humilde aceptación, en el gran lienzo las une ante ella, en un gesto de misteriosa espiritualidad, realzado por los rayos de luz, Goya llevó a cabo cambios radicales al pintar el lienzo definitivo, invirtiendo la composición, elevando la altura de los escalones y moviendo al ángel hacia el centro, alejándolo así de la Virgen. La puerta de la izquierda y el cesto cubierto sugieren un escenario temporal, pero la azucena simbólica y el rollo del manuscrito "hebraico" indican una interpretación más profunda. Para ello Goya suprime los tonos de rosa del boceto y enfría el color del gran lienzo, jugando con una delicadísima gama de grises, malvas y azules. La narración de la historia de la Anunciación a María en el boceto se transforma, en la versión final, en la expresión del misterio de la Encarnación del Hijo de Dios.

Fig. 106. Anton Rafael Mengs, *Anunciación*, 1779, Palacio Real, Madrid

Fig. 105. Goya, *La Anunciación*, 1785, lienzo, 300 × 180 cm, duquesa de Osuna, Sevilla (ver fig. 42)

14
La Anunciación, 1784-85
Lienzo, 42 × 26 cm
Museum of Fine Arts, Boston
William Francis Warden Fund.

REAL CONVENTO DE SANTA ANA, VALLADOLID, 1787

"Para el dia de Santa Ana an de estar tres quadros de figuras del natural colocados en su sitio, y de conposición, el uno el transito de San Josef, otro de San Bernardo y otro de Santa Lutgarda, y aun no tengo empezado nada para tal obra y se a de acer porque lo ha mandado el Rey, conque mira si estare contento". En esta carta a Zapater, fechada el 6 de junio de 1787 (fig. 107), Goya habla de los tres grandes lienzos que debían de quedar colocados el 26 de julio en tres de los seis altares de la nueva iglesia del real monasterio de religiosas bernardas recoletas de Santa Ana en Valladolid. El convento había sido totalmente reconstruido en los años anteriores, según el proyecto de Francisco Sabatini. En la misma carta a Zapater, Goya contestaba a una pregunta de don Juan Martín de Goicoechea informando que "lo que se estila aqui ahora es estilo Arquitectonico", y este nuevo estilo neoclásico queda perfectamente ilustrado en la iglesia de Valladolid, con su interior ovalado, su monumental altar mayor y sus seis altares laterales de mármol y madera dorada (fig. 108).

En marzo de ese mismo año, las monjas se habían quejado del retraso en la entrega de "las pinturas que se deben de colocar en los claros de los retablos de los altares de la Iglesia", añadiendo que "dichas pinturas son el objeto principal de los Retablos y una parte esencial del todo de la misma Iglesia". Un mes después Sabatini recomendaba que, si el rey estaba de acuerdo, "podrán encargarse las seis que se necesitan a los Pintores Dn. Ramón Bayeu y Dn. Francisco Goya respecto de que gozan sueldo y tengo confianza de su habilidad, a quienes luego que se les pase la orden, daré las dimensiones y noticias que necesitan para su desempeño". En junio del año anterior, Ramón Bayeu y Goya habían sido nombrados Pintores del Rey, y encargados de pintar los cartones para la Real Fábrica de Tapices "y otras cualesquiera cosas, que se les mande para el real servicio". En consecuencia, los retablos para el real monasterio de Valladolid entraban dentro de sus nuevas competencias.

Fig. 109. Goya, *El tránsito de San José*, 1787, lienzo, 220 × 160 cm, Real Convento de Santa Ana, Valladolid

Los tres cuadros de Goya armonizaban perfectamente con el interior de la iglesia y con el sencillo diseño clásico de los altares. Al mismo tiempo, se ajustan también a las fuentes de luz procedentes de la linterna y de las ventanas ovaladas que se encuentran sobre los altares, en la cúpula, y de una ventana situada en lo alto del muro sur del presbiterio. Los cuadros, sobrios y sencillos en su monumentalidad, están pintados en tonos claros y marrones cremosos que revelan la

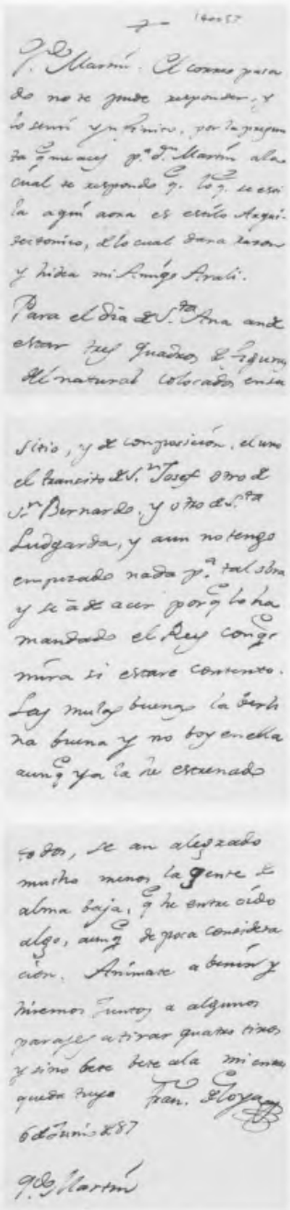


Fig. 107. Carta de Goya a Zapater, 6 de junio de 1787, Museo del Prado, Madrid

15 *El tránsito de San José*, 1787
Lienzo, 54,5 × 41,1 cm
Flint Institute of Arts, Flint (Michigan)
Gift of Mr. and Mrs. William L. Richards through the Viola E. Bray Charitable Trust

Fig. 108. Vista del interior de la iglesia del Real Convento de Santa Ana, Valladolid. A la izquierda, los tres lienzos de Ramón Bayeu; a la derecha, los tres de Goya

exquisita sensibilidad del artista. Al colorido casi de grisalla se unen unas notas de color en la obra central de *El tránsito de San José*, debidas tanto al manto azul de la Virgen como a la túnica salmón de San José.

La carta de Sabatini hace pensar que los artistas trabajaron sobre dibujos y trazas arquitectónicas, y aunque las monjas no consiguieron tener el nuevo convento hasta septiembre, Goya debió de verse sometido a grandes presiones para que terminara sus pinturas a tiempo. Sólo se conserva uno de los bocetos y, aunque por las diferencias que presenta con la obra definitiva debe de tratarse de una primera idea, es un claro ejemplo de la manera en que Goya desarrollaba sus composiciones. El boceto para *El tránsito de San José* presenta una escena íntima y doméstica, basada en las representaciones del siglo XVII de una narración medieval, apócrifa, de la muerte de San José, como si estuviera contada por el propio Jesús; se centra en la cabeza del santo moribundo, de extraordinaria expresividad. Jesús aparece sentado, con toda humildad, al lado del lecho, confortando a su padre terrenal, mirándole a los ojos con infinita ternura, levantándole la cabeza y apretándole la mano en el momento de la agonía suprema. María observa resignada la escena, mientras tres angelitos, que parecen niños reales, se agolpan para mirar sobre nubecillas blandas.

Goya dibujó primeramente la escena a lápiz sobre el lienzo preparado, pudiéndose apreciar por todas partes sus trazos impulsivos e irregulares, especialmente a los pies de la cama y en la figura de Cristo. Los colores han sido aplicados libremente y mezclados directamente sobre el lienzo, como en el boceto de la *Aparición de la Virgen del Pilar* (n.º 10), aunque en este caso son mucho más fluidos y dejan muchas zonas del lienzo al descubierto. La sencillez y la espontaneidad del *Tránsito de San José*, relacionan esta obra con la más temprana de la *Muerte de San Francisco Javier* (n.º 5), en la cual tam-

bién aparecen unos angelitos llenos de realismo observando al santo yacente.

En la obra definitiva de Goya (fig. 109) han desaparecido nubes y angelitos, y la composición ha sido invertida y completamente reestructurada. En ella aparece Cristo de perfil, de pie frente a la luz, como el ángel de la *Anunciación* (n.º 14), mientras que San José yace tranquilo, con los ojos aparentemente abiertos, sugiriendo que la escena representa el momento mismo de la muerte más que el de los angustiosos momentos que la preceden. La Virgen ocupa el centro de la composición, como corresponde a un altar destinado a un convento de monjas, y mira a su hijo señalándole al esposo moribundo, que está bañado por un gran haz de luz procedente de las alturas. No existe, contrariamente al boceto, contacto físico alguno entre las figuras. Las manos expresan simbólicamente la fuerte espiritualidad que las une.

En noviembre de 1781, Goya había escrito a Zapater dándole el pésame por la muerte de su hermana, poco antes del fallecimiento de su propio padre. La carta sirve casi de explicación a su implicación en el tema del *Tránsito de San José:* "Martin mio, mucho sentimiento me ha causado la noticia de la Hermana y la he encomendado a Dios pero me a consolado el juicio que tengo hecho de que era muy buena y se habra hallado buen pedazo de gloria, lo que nosotros que hemos sido tan tunantes necesitamos enmendar en el tiempo que nos queda... Tambien estoy aguardando la funesta noticia de que mi Padre fallezca el mejor dia pues me escriben de muy pocas esperanzas... solo tengo el sentimiento de no poder estar ay para tener ese consuelo". La intensidad emocional del boceto de Goya para el cuadro de Valladolid es un claro ejemplo de cómo su arte brotaba de sus propios sentimientos y experiencias, por mucho que después el pintor elaborara y refinara la expresión de los mismos. Los grandes retablos del convento de Valladolid han sido tachados algunas veces de frialdad y de falta de sentimiento religioso, pero la contemplación de los cuadros en su emplazamiento original y también el boceto, demuestran lo contrario.

CAPILLA DE SAN FRANCISCO DE BORJA, CATEDRAL DE VALENCIA, 1787-1788

"Madrid 16 de Octubre de 1788. D. Francisco de Goya. Pintor. Su cuenta de dos cuadros que ha pintado representativos de pasages de la vida de San Francisco de Borja para la nueva Capilla que â expensas de S.E. se ha hecho en la Iglesia Catedral de Valencia. R.s de v.on 30.000". Goya presentó su factura a S.E. la marquesa de Peñafiel, condesa duquesa de Benavente y Gandía, en Madrid, donde le fue pagada el 22 de mayo de 1789, con cargo al Patrimonio de Gandía, en la provincia de Valencia. Las dos obras estaban destinadas a la capilla de San Francisco de Borja, ilustre antepasado de la condesa duquesa, para quien Goya venía trabajando desde 1785, pues en dicha fecha había realizado los retratos de ella y de su esposo (que en 1787 pasó a ser el noveno duque de Osuna), y en 1786-87 había pintado la serie de paisajes decorativos, de gran formato, para su casa de campo de La Alameda, a las afueras de Madrid (figs. 45, 46, 144). Aun cuando la enérgica e ilustrada condesa duquesa de Benavente llevaba una vida de gran actividad en Madrid, no dejaba de mirar por sus intereses valencianos. La capilla de San Francisco de Borja en la catedral de Valencia había sido renovada en 1755, y en 1786 la duquesa encargaba nuevos cuadros para la misma y, dos años más tarde, daba el visto bueno para la ampliación de una de las capillas del palacio de Gandía.

Los temas de las obras de Goya fueron, probablemente, elegidos por la condesa, y el escenario donde el santo se despide de su familia parece ser la gran escalera del patio del palacio de Gandía (fig. 110) con alguna licencia artística en el fondo. En 1539, el emperador Carlos V encargó a su cortesano de más confianza, Francisco de Borja, marqués de Lombay, el traslado a Granada de los restos mortales de la emperatriz Isabel. Allí, en la Capilla de los Reyes, ante el espantoso espectáculo del cadáver en descomposición de la

16
San Francisco de Borja despidiéndose de su familia, 1787-88
Lienzo, 38 × 29,3 cm
Marquesa de Santa Cruz, Madrid

17
San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente, 1787-88
Lienzo, 38 × 29,3 cm
Marquesa de Santa Cruz, Madrid

Fig. 111. Goya, *San Francisco de Borja despidiéndose de su familia*, 1788, clarión sobre papel gris, 29 × 21,5 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 112. Goya, *San Francisco de Borja despidiéndose de su familia*, 1788, lienzo, 350 × 300 cm, Catedral de Valencia

Fig. 110. Vista del patio principal del palacio de los duques de Gandía, Gandía, Valencia

que había sido famosa por su belleza, decidió abandonar las vanidades de este mundo y dedicar su vida a Dios. Éste fue el tema, el momento de su conversión, que pintó Maella a finales del verano de 1786, para el altar mayor de la capilla. Como el noble converso estaba casado y tenía hijos pequeños el emperador no le dio la venia para renunciar a sus posesiones y títulos hasta después de la muerte de su esposa y de la mayoría de edad de su primogénito, en 1551.

En el episodio pintado por Goya para el muro izquierdo de la capilla iluminada por su cúpula, aparece el padre, a punto de dejar el hogar, abrazando a su heredero en las escaleras del castillo, observado por su hijo segundo, don Juan, que aparece en primer término. La escena podría corresponder a la partida de Francisco de Borja para Roma en 1550, después de haber liquidado sus asuntos en Gandía, y de que su universidad le otorgara un doctorado. Sin embargo, lo más probable es que se trate de una representación ficticia de la renuncia a sus bienes y a su familia, ya que recibió el permiso del emperador en Oñate, después de su visita a Roma. La escena, según la pintó Goya, permitía a la condesa centrar el incidente en la casa familiar y mostrar a su santo antepasado rodeado de los hijos de cuya rama descendía ella misma.

Existe un dibujo preliminar, realizado a clarión sobre papel azul-gris (fig. 111) que representa la despedida con las figuras principales de perfil. En el boceto al óleo (n.º 16) también aparecen el padre y el hijo estrechamente abrazados, pero las figuras han sido giradas hasta estar casi de frente, con los pies hacia el tramo de escaleras que conducirán al padre hacia su nueva vida en la Iglesia. La composición está formada por dos ejes, la disposición piramidal y de perspectiva de las figuras y los elementos arquitectónicos del primer término, por un lado, y el friso de mujeres llorando –posiblemente las tres hijas de Borja– y de acompañantes masculinos contra la armonía de la arquitectura del fondo, por otro. En el boceto, pintado sobre una preparación roja, se aprecia una técnica libre, aunque precisa, en la representación de las cabezas, las manos, las golas y los ricos brocados. Las expresiones y actitudes, llenas de conmovedora intensidad, están centradas en el futuro santo que aparece, ataviado para el viaje, dispuesto a bajar las escaleras. Don Carlos, como heredero y nuevo cabeza de familia, se mantiene firme en su dolor, vinculado por medio de su traje claro y de las líneas descendentes del brazo y de la espada de su padre, al niño que llora amargamente con un brazo apoyado en la barandilla y que pudiera tratarse de don Alonso, el benjamín de la familia.

En el cuadro de gran formato destinado a la capilla (fig. 112), la intensidad teatral inmediata del boceto ha sido sustituida por una mayor frontalidad y monumentalidad. La balaustrada descendiente ha sido elevada para reducir el tirón de la perspectiva, adecuando la postura del niño en consecuencia, mientras que aquí don Carlos aparece en primer término de perfil estricto, girando únicamente la cabeza hacia su padre. Las pilastras y arcos clásicos del boceto han sido sustituidos por un solo arco que lleva en su extradós una ancha banda con jinetes al galope tallados en relieve. Las figuras quedan más definidas al estar realizadas a gran escala y la mujer que en el boceto aparece con las manos juntas (y que pudiera ser la hija que ingresó en un convento), ha sido sustituida por un hombre que mira hacia arriba, atrayendo la atención sobre el halo que corona la cabeza del santo. Las actitudes y expresiones del santo y de su hijo y heredero resultan más armoniosas e insinúan el dolor de la inminente separación con menor fuerza que el movimiento que une a las figuras del boceto.

La escena de la "despedida", concebida al grandioso estilo veneciano, es un ejemplo del tipo de biografía histórica que estaba de moda en Francia y Alemania en las décadas

16 *San Francisco de Borja despidiéndose de su familia*, 1787-88

17 *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente*, 1787-88

de 1760 y 1770. La escena del milagro, pintada para la pared opuesta de la capilla, permitió a Goya desarrollar su fantasía con mayor libertad. Mientras que el dibujo inicial para la despedida ha sido realizado a la manera tradicional, casi académica, con clarión sobre papel de color, el estudio preparatorio para el santo junto al lecho de muerte del impenitente está libremente dibujado a lápiz negro para crear los efectos lumínicos, y presenta alteraciones visibles en la composición (fig. 113). El santo, vestido con un sencillo hábito, permanece de perfil al lado del lecho, manteniendo el crucifijo en alto por encima del moribundo, cuyo torso desnudo y pie derecho sobresalen entre las sábanas. En el fondo aparece un diablo alado que huye, mientras que tres querubines, apenas esbozados, revolotean sobre el moribundo que el santo está a punto de salvar.

En el boceto al óleo (n.º 17), Goya ha eliminado los elementos barrocos de los querubines y las nubes, y sustituye al diablo huyendo por un grupo de monstruos, inspirados en las tradiciones del arte medieval español, que acechan en la sombra detrás de la cama. La escena está dividida en dos mitades casi exactas: a la izquierda, ensombrecido por las colgaduras verdes de la cama, el moribundo yace reclinado en las almohadas, con el pecho dilatado y la boca abierta por el miedo y la agonía. El brazo contraído y el puño cerrado, junto con la pierna y el pie que asoman entre las ropas de la cama, expresan el dramatismo y la tensión del momento. En la mitad derecha, una amplia ventana redonda, con barrotes, en la que se vislumbra una decoración de escayola, se abre sobre una mesa en la que hay una ampolla de cristal con los santos óleos. El santo, cuya negra silueta se yergue sobre la desnuda pared, aparece casi de frente, rozando con el hábito el pie del moribundo. Con una mano sostiene asustado el crucifijo mientras abre la otra admirado ante el milagro: el brazo derecho de Cristo se ha desprendido de la cruz y brota un chorro de sangre que salpica al impenitente tiñendo sus ropas y el borde de la sábana.

Este boceto se acerca ya más al efecto de relieve plano de la versión final de la despedida, insinuando una tarima debajo de la cama que refleja los escalones de la primera composición. En este caso, la preparación roja es aún más visible, pues la mayor parte está sin cubrir, pero las rápidas pinceladas resultan igual de precisas y efectivas a la hora de describir las formas, detallar las expresiones y conseguir los brillantes efectos luminosos. Los monstruos, que los historiadores de arte han proclamado como los primeros de la obra de Goya, son al tiempo pueriles y poderosos. Junto al demonio cornudo que aparece de perfil en el lado izquierdo, hay una cabeza de cabra, seguida por otro monstruoso ser de grandes ojos rojos, y detrás de éstos el resto del espacio está ocupado por un demonio oscuro, de alas de murciélago, que apoya sus amenazadoras garras en la cama.

El tenso nerviosismo que se palpa en la escena del boceto da lugar a una representación más medida en el cuadro de gran formato (fig. 115). En éste, la figura medio desnuda del impenitente recuerda a los héroes o víctimas de las composiciones clasicistas de David, mientras que el carácter humilde del santo, dedicado a combatir al Demonio, queda patente a través de su expresión espiritual subrayada por el halo que rodea su cabeza. Su tamaño es más reducido y está maś alejado por lo que parece más delgado y alargado, ocupando menos espacio dentro de la composición. En esta versión final, la azulada sangre brota de la mano de Cristo hacia la cabeza del moribundo y aunque los monstruos, de una apariencia más "humana", siguen regocijándose anticipadamente ante su presa, el moribundo está recibiendo, o a punto de recibir, la transfusión milagrosa: su mano ya no se crispa; su cuerpo aparece ligeramente envuelto y los vivos toques de luz

Fig. 114. Miguel-Ángel Houasse, *Aparición de San Francisco de Regis*, h. 1722, Instituto de San Isidro, Madrid (depósito del Museo del Prado)

que, en el boceto, dibujaban la tensión de la pierna izquierda, han sido eliminados.

El boceto tiene un carácter "terrenal" conmovedor, pero la disposición es irracional. Desde su posición, casi delante de la cama, el santo no podría mirar, y de hecho no lo hace, hacia la figura que está en el lecho ni tampoco la sangre del crucifijo podría caer donde cae. Para la capilla de la catedral, Goya creó una composición elegante y racional aunque llena de fuerza, que fue ensalzada por don Pedro de Silva en una conferencia que dirigió a la Academia valenciana en 1796, elogiando su naturalidad que permitiría comprender el sentido del cuadro hasta a los más ignorantes.

A finales de la década de 1780, Goya seguía eliminando los ángeles y las nubes de gloria de sus composiciones religiosas a las que dotaba de un aspecto más real, pero no temía introducir en ellas a los demonios que tan importante papel desempeñarían en la obra de la siguiente década.

Fig. 113. Goya, *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente*, 1788, carboncillo, 32 × 25 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 115. Goya, *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente*, 1788, lienzo, 350 × 300 cm, Catedral de Valencia

Alegoría y género
Cartones para tapices

1784-1792

En la década de 1780 la fama de Goya se vio consolidada en Madrid gracias a los encargos de cuadros religiosos que le surgieron a raíz del éxito alcanzado en 1784 en el importante "concurso" de los retablos de San Francisco el Grande (n.os 11, 12). El artista pasó los primeros años de la década trabajando en los frescos del Pilar y en su cuadro para San Francisco el Grande, y a pesar de haber recibido el encargo de pintar un gran retrato de cuerpo entero del primer ministro, conde de Floridablanca (fig. 35), sus cartas a Zapater reflejan su inquietud por más trabajos y sus correspondientes retribuciones. Más tarde, y a pesar del aparente fracaso de Zaragoza (n.os 8, 9), su creciente fama en Madrid le llevó a pintar obras para otras provincias, como Salamanca, Valladolid y Valencia.

Aunque en 1783 se reanudó el trabajo para la Real Fábrica de Tapices, Goya no realizó ningún cartón más hasta su nombramiento de Pintor del Rey, en junio de 1786. En 1783, sin embargo, comenzó a trabajar para el infante don Luis, hermano del rey, que vivía apartado de la corte con su esposa, doña María Teresa de Vallabriga (n.º 59) y sus tres hijos en su palacio de Arenas de San Pedro. Goya realizó dos estancias entre ellos, en 1783 y 1784, pintando retratos de busto y de cuerpo entero y un gran grupo familiar con trece figuras en el que se autorretrató en una esquina ante su caballete (fig. 41). Aunque el infante falleció al poco tiempo, surgieron nuevos comitentes, entre los que se encontraban los duques de Osuna para quienes Goya realizó, en 1785, el primero de una serie de retratos (fig. 43). La duquesa de Osuna, marquesa de Peñafiel y condesa duquesa de Benavente y Gandía, pasaba grandes temporadas en su finca "El Capricho" situada en La Alameda, a las afueras de Madrid. Goya pintó una serie de preciosos lienzos decorativos para una sala del elegante palacete, que reflejaba los gustos avanzados y refinados de la ilustrada aristócrata y su esposo. Eran "cuadros campestres" (figs. 45, 46, 144), de un carácter muy similar a los cartones para tapices que estaba pintando al mismo tiempo (n.os 19-24), y reflejan cierta maliciosa ironía aunque también tratan temas más serios.

La obra de Goya de la segunda mitad de la década de 1780 refleja un renovado ímpetu y un nuevo espíritu de modernidad e innovación a lo que contribuyeron estos nuevos patronos, los nuevos encargos, el éxito alcanzado en la corte y hasta las envidias de sus rivales. Estaba encantado de sus buenas relaciones con el rey y con los príncipes, con los ministros y con la nobleza, así como de su amistad con cultos intelectuales como Jovellanos y Ceán Bermúdez, y ello le confería un sentimiento de libertad y de seguridad para trabajar en diferentes estilos y para buscar soluciones inteligentes a los problemas intelectuales y artísticos que le planteaban los diferentes encargos. Esta etapa de su trabajo, especialmente fructífera, le llevó a abandonar la realización de cartones para tapices, y las fricciones que ello ocasionó con la burocracia de palacio quizá añadieron tensiones que contribuyeron al serio desmoronamiento de su salud durante los últimos meses de 1792.

ALEGORÍA MITOLÓGICA, 1784

Aunque, a excepción de los retratos, es ésta una de las pocas obras de Goya firmadas y fechadas, nada se sabe de las circunstancias que rodearon su ejecución. El nombre del artista y la fecha se destacan, en la hoja de la espada, como si estuvieran grabados, y la escena sugiere una broma sofisticada, un acertijo pintado para diversión del cliente o quizá del propio artista.

Su título tradicional indica que se trata del antiguo mito de Ónfala, reina de Lidia, que adquirió a Hércules como esclavo, condición a la que había sido condenado temporalmente por el oráculo de Delfos. Rodeado del lujo del palacio de Ónfala, Hércules adoptó modales femeninos y vivió bajo el poder de su augusta dueña. En el cuadro de Goya, aparece como un caballero del siglo XVI, armado de los pies a la cabeza, sentado en un taburete bajo, ante una alegre joven que tiene un costurero en el regazo. De aquél sale el hilo que Hércules intenta enhebrar en una aguja. Tras ellos, sosteniendo la espada con el nombre de Goya, aparece "Ónfala", vestida con una túnica ribeteada de piel, quizá una alusión a la piel de león hurtada en broma a Hércules. El filo vertical del espadón penetra y rasga el espacio entre las atareadas manos del héroe y el costurero, para terminar hundiéndose detrás del rico tejido rojo que la joven sostiene sobre sus rodillas –¿alusión al manto purpúreo de Hércules? ¿Es ella una de las lascivas muchachas jonias de Ónfala? Ligeramente vestida y tocada con un sombrero adornado con plumas, contempla con expresión divertida el sinuoso dragoncillo dorado del casco de Hércules, tomado del *Cuaderno italiano* (fig. 61). Reclinada con el costurero en el regazo, sus piernas ligeramente separadas y pies calzados con zapatillas se enlazan en formas complicadas y sugerentes con las piernas y los pies del caballero entretenido con las agujas, recordando la leyenda de Ónfala que azotaba a su amante con una chinela dorada. Un perrito mira al invisible espectador, quizá al que está encargado de "iluminar" la escena, ya que dentro del cuadro no hay ninguna fuente de luz definida.

El significado del cuadro parece impenetrable, pero ofrece comparaciones sugestivas con otras obras. El mismo año de 1784, Goya pintó el gran retrato de familia (fig. 41) en el cual aparece el infante don Luis, de 56 años, haciendo solitarios junto a su joven y bella esposa (n.º 59). No parece imposible que, en *Hércules y Ónfala*, Goya estuviera haciendo alusión a las circunstancias de ese matrimonio de conveniencia impuesto por el rey (fig. 116), y a alguna intriga amorosa que existiera en su entorno. El evidente simbolismo sexual del cuadro se refleja también en una estampa de *Los Caprichos*, que representa a un viejo sosteniendo una madeja de hilo cuya hebra le encadena a una muchacha que, plantada ante él con las piernas abiertas, sostiene impúdicamente el ovillo que debiera estar devanando (fig. 117).

Esta brillante composición, realizada con pinceladas libres pero precisas sobre una preparación de color rojo vivo, de colorido suntuoso y sutil modelado, confirma la maestría que hizo de Goya el artista más consumado, envidiado y denostado de la corte de Carlos III en el decenio de 1780.

18
Hércules y Ónfala, 1784
Lienzo, 81 × 64,5 cm
Firmado y fechado en la hoja de la espada:
FRANCISCO DE GOYA. AÑO 1784
Colección particular

Fig. 117. Goya, *"Mejor es holgar"*, pl. 73 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,7 × 15,2 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 116. Goya, *La familia del infante don Luis*, detalle (ver fig. 41)

18 *Hércules y Ónfala*, 1784

Cartones para tapices, 1786-1792

El 25 de junio de 1786, en Aranjuez, don Pedro de Lerena, mayordomo mayor del rey, firmó una Real Orden según la cual "El Rey se ha servido nombrar a Dn. Ramón Bayeu y Dn. Francisco Goya, para que bajo la dirección de los pintores de S. M. Dn. Francisco Bayeu y Dn. Mariano Maella pinten los diseños para los tejidos de la real fábrica, y otras qualesquiera cosas, que se las mande para el real servicio, concediendo a cada uno quince mil reales de vellón al año".

La sequedad de los términos del documento oficial contrasta con el tono entusiasmado y triunfante de la carta que Goya escribía a su querido amigo de Zaragoza: "Martin mio. Ya soy Pintor del Rey con quince mil reales aunque no tengo tienpo te insinuare, como el Rey enbio orden a Bayeu y Maella que buscasen dos Pintores lo mejor que se encontrase para Pintar los exemplares de tapizes y lo que ocurriere en Palacio, á fresco ó al olio. Bayeu puso a su hermano, y Maella á mí. Subio esta consulta al Rey y estubo echa la gracia y yo sin saber nada que me cogio sin saber lo que me sucedia.

He dado gracias al Rey y Príncipe y a los demas Gefes, y a Bayeu que dice que el fue la causa de que Maella me propusiera a mi, y a Maella por ser yo de su parte propuesto. Y a Dios que ya te escrivire."

La carta, fechada el 7 de julio, está firmada con una combinación de intimidad y dignidad "Tuyo y retuyo, Francisco de Goya" y señala el comienzo de un período de intensa actividad artística y la realización de algunas de las obras más hermosas del artista. Desde 1786 hasta la muerte del anciano rey, en diciembre de 1788, Goya se dedicó a la realización de retratos para el Banco Nacional de San Carlos y para una floreciente clientela procedente de la nobleza, de los lienzos para Valladolid y Valencia (n.os 15, 16, 17), así como de un importante grupo de cuadros para La Alameda de Osuna (figs. 45, 46, 144), y por último de los bocetos y cartones para la Real Fábrica de Tapices. En la primera de las nuevas series de cartones se encontraba el lienzo más grande que hubiera pintado nunca, *La era* (fig. 121) y aunque el segundo grupo quedó incompleto, y sólo se pintó un cartón, estuvo precedido por exquisitos bocetos de gran detalle (n.os 25-29).

Al acceder al trono Carlos IV y María Luisa, Goya fue nombrado Pintor de Cámara, siendo el responsable de la realización de los numerosos retratos oficiales de los monarcas y en febrero de 1790 comentaba sobre "ser yo ombre tan conocido que de los Reyes abajo todo el mundo me conoce." Al tiempo que se le reconocía como el pintor más notable de la corte, disminuía en él el deseo de continuar con los trabajos para la Real Fábrica de Tapices, quizá después del placer de pintar los "caprichos" decorativos para los Osuna y los bocetos de brillante inventiva de *La pradera de San Isidro* y otros, cuya serie no se llevó a cabo en cartones de gran formato por la muerte del rey. En abril de 1790 recibió el encargo de una nueva serie para El Escorial, obra que en junio de 1792 aún no había terminado. Al final de ese mismo año, Goya contrajo la cruel enfermedad que determinó su sordera y que ocasionó tan profundos cambios en sus circunstancias y en su vida que le permitieron dar rienda suelta en su arte al "capricho y la invención."

19 a 24

COMEDOR DE LOS PRÍNCIPES, PALACIO DE EL PARDO, 1786-1787

19
La florera o *La primavera*, 1786
Lienzo, 34,2 × 23,9 cm
Colección particular

20
La era o *El verano*, 1786
Lienzo, 33,5 × 79,5 cm
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

21
La vendimia o *El otoño*, 1786
Lienzo, 33,8 × 24 cm
Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts

22
La nevada o *El invierno*, 1786
Lienzo, 31,7 × 33 cm
The Art Institute of Chicago, Chicago, Michigan
Bequest of Verde C. Graff

23
Una mujer y dos niños junto a una fuente, 1786
Lienzo, 35,4 × 18,4 cm
Colección Thyssen-Bornemisza

24
El albañil borracho, 1786
Lienzo, 34,9 × 15,3 cm
Museo del Prado, Madrid

Después de su nombramiento como Pintor del Rey en junio de 1786, que Goya comunicaba a Zapater el 7 de julio, el artista volvía a escribir el 12 de septiembre comentándole que ya se encontraba trabajando en un nuevo proyecto de cartones para tapices: "Aora estoy muy ocupado aciendo borrones para una pieza donde come el Principe".

Con su nuevo empleo Goya se convertía en funcionario de la corte con la responsabilidad de pintar cartones para la Fábrica de Tapices y cualquier encargo real, como los lienzos para el convento de Valladolid (n.º 15). En consecuencia, a partir de entonces dejó de presentar facturas con descripciones detalladas de los cartones, como había hecho con las series anteriores (n.º 7), aunque quedan las cuentas y recibos relativos a los gastos que estaba autorizado a reclamar para su moledor de colores, para bastidores y lienzos, y otros materiales de pintura que incluían una sorprendente cantidad de pinceles.

Los borrones en los que trabajaba Goya en septiembre de 1786 correspondían a los tapices destinados a la decoración del comedor, o "pieza de conversación", de Carlos, príncipe de Asturias, y de la princesa María Luisa, en el palacio de El Pardo. Según las órdenes del rey tenían que ser "Pinturas de asuntos jocosos y agradables que se necesitan para aquel Sitio", y a Goya le facilitaron las medidas de seis paños de pared, una rinconera y seis sobrepuertas.

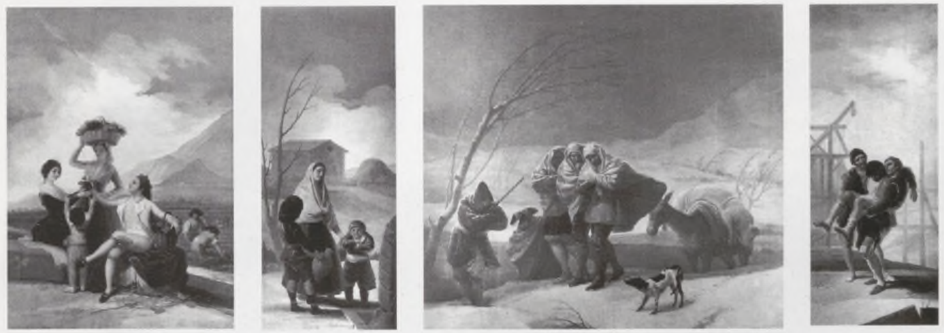
Entre las cuentas se incluye el pago de "un coche en diligencia al Real Sitio del Escorial para presentar a S. M. (que Dios guarde) los Borradores de la Pieza de Comer del Pardo". La presentación debió de tener lugar en noviembre o diciembre de 1786. En una carta fechada el 16 de diciembre, Goya se excusaba ante Zapater por su prolongado silencio hablándole de su mucho trabajo y de que preferiría tener menos éxito y no "estar aplaudido y con satisfacciones con el Rey y los Príncipes, y lleno de cuidados".

Los cartones para el comedor de los príncipes constituyen algunas de las más bellas y sugestivas composiciones de Goya y entre ellas está su obra de mayor tamaño (fig. 121). El 26 de octubre se adquirieron 64 varas (unos cincuenta metros) de lienzo y el 17 de noviembre se pagaron los bastidores al carpintero, mientras que las facturas correspondientes a otros materiales llevan fechas hasta el 25 de abril 1787. Al final, y como consecuencia de la muerte del rey acaecida un año más tarde, estos tapices nunca llegaron a colgarse en El Pardo, pero sus cartones, que actualmente se encuentran en el Museo del Prado, y los bocetos preparatorios, revelan la frescura y originalidad de las "invenciones" de Goya.

El tema principal de estos "asuntos jocosos y agradables" es el de las cuatro estaciones; para los diseños, que siguen iconografías tradicionales, Goya echó mano de los recursos de su amplia cultura pictórica, adquirida de una infinita variedad de fuentes, entre otras de su profundo conocimiento de las colecciones reales. Pero el artista revela un enfoque totalmente original y cada escena gira alrededor de una pequeña "historia". Trabajaba concienzudamente para aclarar sus ideas y mejorar sus composiciones, como lo demuestran las pequeñas, aunque reveladoras, diferencias existentes entre los bocetos y los cartones definitivos, así como los cambios visibles dentro de las propias obras. No sólo debía de tener en cuenta el cartón que estaba realizando, sino su relación con el resto y su secuencia dentro de la estancia que iban a decorar. Aunque no es posible ahora identificar el comedor, se ha intentado hacer una reconstrucción

Fig. 118. Conjunto de los bocetos para cartones de tapices (n.os 19-24)

Fig. 119. Conjunto de los cartones, y reconstrucción hipotética de las paredes del comedor del Príncipe en el palacio de El Pardo con las sobrepuertas



según la cual el gran tapiz del *Verano* estaría en el muro más largo frente a los ventanales, la *Primavera* y el *Otoño* colgarían enfrentados en las paredes más pequeñas, y el *Invierno* estaría situado en el mismo paño que las ventanas, iluminado de forma indirecta, junto con los dos recuadros más estrechos (n.os 23, 24).

Al parecer, Goya conservó la propiedad de los bocetos que presentó al rey, que fueron adquiridos más tarde, junto con los de otros cartones (n.os 25-28) para el gabinete de la duquesa de Osuna en La Alameda. Los bocetos que, a excepción de uno, permanecieron juntos hasta su venta en subasta a finales del siglo XIX, están en la actualidad dispersos en varias colecciones. Examinarlos juntos y compararlos con los cartones (que están todos en el Prado) permite imaginar al artista trabajando en su taller, dibujando, corrigiendo y rectificando las composiciones a medida que su inspiración iba tomando cuerpo.

Dos de las cuatro estaciones, *Primavera* y *Otoño* ilustran amables diversiones campestres, el *Verano* muestra a los campesinos y a sus familiares descansando de las pesadas labores de recolección, mientras que el *Invierno* ofrece un encuentro pasajero entre la riqueza y la pobreza en un paisaje desnudo y desolador. El argumento principal es la representación de las cuatro estaciones, pero en cuatro de las seis escenas palpita el tema de la naturaleza y comportamiento de los niños, que han sido observados con gran amor y atención.

En el otoño de 1786, cuando Goya trabajaba en los tapices para los príncipes de Asturias, tenían ya éstos tres hijas, más el futuro Fernando VII, de dos años de edad. Éste había nacido en octubre de 1784, dos meses antes que el hijo de Goya, Francisco Javier (el único de sus siete hijos bautizados –cinco niños y dos niñas– que sobrevivió). Por aquel entonces Goya estaba también retratando a los tres hijos de los duques de Osuna (obra que se ha perdido), y en 1788 los volvió a pintar en el maravilloso retrato de familia en el que también aparece el cuarto hijo y benjamín de la casa (fig. 43). Su preocupación por los niños se refleja en otros retratos infantiles realizados por aquellos años, con inigualable arte y cariño.

En la *Primavera* (n.º 19), conocido también como *La florera*, aparece una muchacha arrodillada en un amplio paisaje, ofreciendo flores a una mujer que pasea con una niña muy bien vestida. Detrás de ellas, un campesino sostiene un gazapillo para asustar a la mujer, y se lleva un dedo a los labios pidiendo al espectador que no le estropee el juego. En el boceto, la niña sostiene en ambas manos brillantes ramilletes de flores, y la madre la retiene en su ímpetu de adelantarse hacia la florera que ofrece ahora a aquélla una rosa de largo tallo. La escena revela un humor directo y sencillo y la composición está construida sobre los movimientos diagonales del grupo de figuras, que a su vez las enlazan con el amplio paisaje.

En el cartón (fig. 120), Goya aclara la composición. El conejo es ahora claramente el centro de la "historia": sujeto fuertemente

Fig. 120. Goya, *La florera* o *La primavera*, 1786-87, cartón para tapiz, lienzo, 277 × 192 cm, Museo del Prado, Madrid

19 *La florera* o *La primavera*, 1786

por las patas, cabeza arriba, el hombre lo dirige hacia la mujer que, desprevenida, se inclina hacia la florera. La niña, aquí de la mano de su madre, mira expectante al conejo por detrás de aquélla, divertida de antemano ante el susto que la espera. También el paisaje viene a reforzar la historia; la vista vuelve siempre a centrarse en el conejo al seguir las líneas fluidas de la composición. Todos los cambios estaban encaminados a una mejor narración del divertido episodio que eligió para representar su alegoría de la *Primavera*.

Probablemente a causa de su gran formato, casi tres metros de alto por seis y medio de ancho, el cartón que representa el *Verano* o *La era* difiere poco en líneas generales del boceto preparatorio (n.º 20). Goya dibujó la escena sobre la preparación y los trazos de lápiz rápidos y sueltos que se ven en muchas zonas. La composición, al igual que la *Riña en el Mesón del Gallo* (n.º 7), está concebida como un friso con una más acusada forma triangular en el centro. La vista se traslada desde el rodillo de piedra que se ve a la izquierda hasta el grupo de alegres campesinos que cambian el desgranador y el rastrillo por el vaso y la botella, y emborrachan a un compañero. Una madre, dando de comer a su pequeño, sirve de nexo entre esas cuatro figuras y los dos hombres que se ríen y charlan entre sí. Detrás de ellos, otro se reclina sobre la paja, atrayendo la atención del espectador hacia el carro sobre el que juegan tres chiquillos. Sus actitudes y posiciones sugieren, casi cinéticamente su inminente caída, asustando a la mujer que, tras ellos, alza las manos. Junto a ella un hombre juega con su niño, mientras que otro duerme la siesta, el torso desnudo y roncando con la boca abierta.

También en primer término disfrutan del descanso dos caballos, uno bayo en pie, y una delicada yegua blanca sentada sobre la paja. Hombres y animales están captados con íntimo y agudo realismo. En el centro de la composición está la hoz, símbolo del trabajo

Fig. 121. Goya, *La era* o *El verano*, 1786-87, cartón para tapiz, lienzo, 276 × 641 cm, Museo del Prado, Madrid

20 *La era* o *El verano*, 1786

que realizan los hombres en las tierras dominadas por el castillo del fondo. Y para recordar que esta "idílica" escena no es más que una tregua del durísimo trabajo, un campesino anónimo se afana junto al almiar.

Goya introdujo modificaciones en el cartón (fig. 121), por un lado simplificando la composición, por otro insistiendo en la definición de detalles como el joven de carácter simple, al que los otros tres le llenan el vaso, que en el cartón aparece decididamente convertido en la figura del tonto, del que todos ahora se burlan despiadadamente.

Como en las dos composiciones precedentes, la alegoría del *Otoño* (n.º 21) revela intensamente su carácter español y resiste una interpretación a la ligera de su iconografía. Las dos figuras sentadas han sido entendidas tradicionalmente como los aristocráticos padres del elegante niño. Pero, a pesar de la actitud familiar y desenfadada del hombre, aparentemente el "señor" del viñedo, su redecilla y atuendo le identifican claramente en el cartón como un *majo*, y está sentado notoriamente en un nivel más bajo que el de la dama. ¿Presenta Goya, como Velázquez, un "Baco fingido", en la persona del atractivo majo en su traje de seda amarilla? En el boceto, está sentado en un barril de vino, cubierto con su capa, con ramas y hojas de vid esparcidas a sus pies, ante las viñas que se pierden en la distancia y en las que trabajan dos hombres. Una mano descansa sobre un cesto lleno de uvas y con la otra sostiene un espléndido racimo, ofreciéndoselo a la elegante dama, vestida de negro, cuidadosamente sentada sobre un murete de piedra. La pequeña comedia en este caso se centra en el niño que salta y se estira para coger unas uvas que están fuera de su alcance, mientras que una hermosa mujer, con un gran cesto de uvas sobre su cabeza, corona al grupo como una personificación del Otoño.

En el cartón (fig. 122), la dama aparece aún con más claridad como la señora de las tierras, que recibe la ofrenda de la naturaleza mirando al joven con expresión de arrobo y dirigiendo sus manos hacia el racimo con gesto delicado y tierno. Su niño, ahora más tranquilo, se empina con los brazos alzados hacia las uvas, llevando la mirada del espectador hacia la muchacha de la cesta.

Este boceto es uno de los más vivaces de la serie, con un rico dibujo subyacente y con numerosos "arrepentimientos" en la pintura. Aquí, la muchacha de la cesta es una hermosa campesina, que recuerda en su fuerza a una de las figuras del llamado *Cuaderno italiano* (fig. 62); en el cartón es una joven de extraordinaria belleza, vista en el resplandor de una luz reflejada, y unida estrechamente, a través de las líneas y el colorido, al Baco-majo dueño de las uvas.

Fig. 122. Goya, *La vendimia* o *El otoño*, 1786-87, cartón para tapiz, lienzo, 275 × 190 cm, Museo del Prado, Madrid

21 *La vendimia* o *El otoño*, 1786

En contraste con las tres primeras estaciones, *La nevada* o *El invierno* (n.º 22) muestra un ambiente más sombrío, y entre las obras de pequeño formato de Goya, este boceto es una de las más impresionantes. Representa a tres pobres campesinos en medio de una tormenta de nieve; avanzan al unísono con el pie izquierdo, arrebujándose bajo una única manta que les cubre cabeza y hombros, y deja al descubierto sus raídas ropas. Sus rostros expresan la más profunda desesperación y, ensimismados, no han visto a dos hombres que se acercan por detrás y están a punto de chocar con el primero, que se va a atravesar en su camino.

De ellos uno parece un criado, bien abrigado en su gabán de capucha y adornos rojos. Le sigue otro, con sombrero y capa, tirando de una mula cargada con un cerdo abierto en canal. Las casas del fondo, una granja o pueblo, parecen sugerir que ambos grupos proceden de allí. La ventisca azota a los tres desgraciados y deja al descubierto las bolsas de dinero que el más cercano lleva a la cintura. Seguramente entre los tres no han conseguido reunir el dinero suficiente para comprar un cerdo para sus familias, mientras que los ricos tendrán hasta la saciedad. La escena, a la vez triste y cómica, muestra a unos hombres, pertenecientes a dos clases sociales, ignorantes los unos de los otros, que están a punto de chocar, mientras el perro se detiene y parece ser el único en darse cuenta del inminente encontronazo.

En el cartón (fig. 123), Goya ha eliminado el elemento cómico del episodio, haciendo hincapié en su aspecto más grave. Ha ampliado el escenario para crear un vasto y desolado paisaje invernal; el caserío ha desaparecido, el viento curva los árboles con violencia, y si el criado ha perdido sus llamativos galones rojos, ha ganado un arma, elemento tal vez esencial de esta nueva versión. Ahora los tres campesinos pobres del boceto tienen cada uno una manta. De los tres, aun dentro de su desesperación, uno levanta la mirada, llamando la atención del espectador sobre su triste condición. Hasta el perro parece aquí más asustado y sumiso ante la amenaza del arma. Los sugerentes cambios en la versión final para el Real Sitio invitan a analizar el sentido preciso de la composición en el boceto y en el cartón.

Fig. 123. Goya, *La nevada* o *El invierno*, 1786-87, cartón para tapiz, lienzo, 275 × 293 cm, Museo del Prado, Madrid

22 *La nevada* o *El invierno*, 1786

En 1794, la descripción que se daba para un tapiz tejido según uno de los cartones de Goya (n.º 23) era "una muger y dos Muchachos que van por agua a la fuente", y en el catálogo de la venta de los Osuna, en 1896, se describe el boceto para esta composición como "Una muger y dos niños junto a una fuente"; en el catálogo de los cartones de Goya que Cruzada Villaamil publicó en 1870, tras el hallazgo de los mismos, se titula *Los pobres*, y se describe así: "Una pobre mujer, aterida de frio al lado de una fuente, acompañada de dos niños, espera que se llene de agua un cántaro puesto al caño. Fondo pais nevado". Esta interpretación errónea del tema se vio reforzada más tarde por la comparación con figuras similares en una *Alegoría del invierno* del pintor catalán Antonio Viladomat, por lo que durante más de ciento veinte años la composición de Goya ha sido vista e interpretada como una variación sobre *El invierno*.

El boceto de Goya muestra a una mujer joven con dos niños, junto a una fuente donde se llena un cántaro, con otro en tierra. El niño mayor lleva un cantarillo y mira al pequeño que encoge los hombros y cruza los brazos con expresión furiosa, acentuada por el corte de pelo de "tazón". La madre con una mano le empuja por el hombro, mientras con la otra señala el cacharro de la fuente. Los tres aparecen bien vestidos, sin frío, y en realidad nada hace pensar en una escena invernal. A media distancia crecen verdes juncos y el fondo se pierde en un paisaje, azul y rosa, con una granja –quizá el hogar familiar– y sobre aquélla las plácidas nubes blancas dejan paso al cielo azul. ¿A qué se debe la rabieta del niño? Seguramente no le han dejado ir a la fuente con un cántaro, como a su hermano mayor, y su madre parece prometerle que llevará el que se está llenando.

Los ligeros pero significativos cambios introducidos en el cartón (fig. 124), así como la incorporación del árbol desnudo (al que se debe sin duda la identificación de la "escena de invierno") han aclarado la historia. La madre y el niño mayor llevan sendos cántaros, pero como en este caso no hay ningún otro cacharro en el suelo, está claro que el pequeño ha venido con las manos vacías. La situación acomodada de la familia queda aquí patente: la madre calza unos excelentes zapatos con hebilla y las botas del niño aparecen atadas con esmero. En esta versión, lo cómico se transforma en un ejemplo de paciencia materna.

Fig. 124. Goya, *Una mujer y dos muchachos en la fuente*, 1786-87, cartón para tapiz, lienzo, 277 × 110 cm, Museo del Prado, Madrid

23
Una mujer y dos niños junto a una fuente, 1786

Si el árbol desnudo de la *Familia en la fuente* insinúa que hacía juego con el *Invierno*, la altura del almiar lo une al *Otoño*. Su pareja, cuyo significado estacional no parece claro, se inició también como una escena cómica. En el boceto conocido como *El albañil borracho* (n.º 24) dos hombres llevan a un tercero, aparentemente herido. La sangre cae desde la sién hasta la camisa y toda su postura, desde las piernas colgantes hasta la mano inerte, expresa, aun con cierta ambigüedad, el desvanecimiento del dolor más que el del vino. La sugerencia del accidente por los andamios del fondo y lo trágico de su postura no explican, sin embargo, las muecas de burla de quienes lo llevan. Quizá éstas se refieran a lo ligero de las vestiduras del herido, en camisa y sin calzones, atuendo que se mantiene en el cartón, aunque sus compañeros aparecen allí mejor vestidos y sus expresiones están más acordes con la gravedad del momento, aun cuando ha desaparecido la sangre alusiva a la herida (fig. 125). ¿Qué tipo de "desgracia" ha sufrido el hombre? ¿Qué intención quiere dar Goya tanto a la "comedia" del boceto como a la escena del cartón, tan distinta, en la que el grupo está revestido de la gravedad de un *Descendimiento* (fig. 34)? El tema aparente del cartón ha sido relacionado con el interés manifestado por los ilustrados por el bienestar de los obreros, y con un decreto de Carlos III encaminado a protegerles de los accidentes en las obras (figs. 46, 126). Pero nada en el boceto o en el cartón indica realmente lo sucedido, y aun sintiendo la fuerza tremenda de las escenas, no es posible seguir a Goya hasta el punto de mira de su invención.

En este grupo de bocetos para el comedor de El Pardo se pone de relieve la libertad del dibujo subyacente, la fluidez de la pintura y los toques de empaste que definen a un tiempo la luz, la profundidad y el ritmo del cuadro. Llenos de arrepentimientos, los bocetos evidencian la energía creativa de Goya, dando luz a la composición actual de los cartones, más perfectamente acabados, que, aun apagados ahora por el tiempo, constituyen algunas de sus más bellas y complejas obras.

Con la misma originalidad que desbordan todas sus obras, Goya no se limitó a un rígido programa iconográfico, sino que creó los temas de esta serie con libertad absoluta, alrededor de sencillas comedias o escenas en las que se produce una sutil metamorfosis desde lo cómico de los bocetos hasta los temas más graves que anuncian ya las preocupaciones de la década siguiente.

Fig. 126. Goya, *Conducción de una piedra*, 1786-87, detalle (ver fig. 46)

Fig. 125. Goya, *El albañil herido*, 1786-87, cartón para tapiz, lienzo, 268 × 110 cm, Museo del Prado, Madrid

24 *El albañil borracho*, 1786

DORMITORIO DE LAS INFANTAS, PALACIO DE EL PARDO, 1788

25 a 29

En el curso de 1787, y en su calidad de Pintor del Rey, Goya terminó los cartones para el comedor de los príncipes de Asturias (n.os 19-24), y de junio a octubre de ese mismo año pintó también los tres retablos para el real convento de Santa Ana en Valladolid (n.º 15). Fue un año especialmente ocupado, y en noviembre escribía a Zapater: "me he vuelto viejo con muchas arrugas que no me conocerías sino por lo romo y por los ojos undidos... lo que es cierto que ya boy notando mucho los 41...".

A comienzos de 1788, recibió instrucciones para realizar una nueva serie de tapices para el palacio de El Pardo, en esta ocasión destinados al dormitorio de las infantas, las tres hermanas del pequeño príncipe de Asturias. A través de sus cuentas, sabemos que el 12 de febrero se hacía cargo de "cinco Bastidores con sus Lienzos para los diseños de los tapices", en otras palabras, de los lienzos para los bocetos preparatorios, y que antes del 10 de abril le habían sido servidos cien varas de lienzo (más de ochenta metros) así como cuatro bastidores grandes y cuatro más pequeños. Goya, sin embargo, demoraba el ponerse a trabajar, y no hizo alusión a este nuevo encargo hasta el 31 de mayo, en carta a Zapater. Se excusaba, y no por vez primera, por no haber pintado, como había prometido, una imagen de Nuestra Señora del Carmen, lo que habría hecho "a no haverme mandado por orden superior el tener hechos los Diseños, para el Dormitorio de las Serenisimas Ynfantas para quando venga aqui la Corte, en lo que estoy travajando con mucho empeño y desazon por ser poco el tiempo y ser cosa que ha de ver el Rey, Príncipes, etc.; a mas de esto, ser los asumptos tan dificiles y de tanto que hacer, como la Pradera de San Ysidro, en el mismo dia del Santo, con todo el bullicio que en esta Corte, acostumbra haver...".

La nueva serie de tapices estaba destinada al dormitorio de las tres hermanas pequeñas de los príncipes de Asturias, nietas del anciano rey, de trece, nueve y seis años

25
La ermita de San Isidro, 1788
Lienzo, 41,8 × 43,8 cm
Museo del Prado, Madrid

26
La pradera de San Isidro, 1788
Lienzo, 41,9 × 90,8 cm
Museo del Prado, Madrid

27
La merienda, 1788
Lienzo, 41,3 × 25,8 cm
The Trustees of the National Gallery, Londres

28
La gallina ciega, 1788
Lienzo, 41,6 × 43,9 cm
Museo del Prado, Madrid

29
El gato acosado, 1788
Lienzo, 42 × 15,5 cm
Colección particular

Fig. 127. Conjunto de los bocetos para cartones de tapices (n.os 25-29)

de edad. Goya trabajaba en esta ocasión sobre el tema alegre de juegos y pasatiempos del pueblo de Madrid, teniendo como centro la tradicional romería a la ermita de San Isidro. En el curso de los dos o tres años anteriores, José del Castillo había diseñado los cartones destinados al dormitorio del infante don Fernando, recién nacido, entre los que figuraba una escena en el parque de El Pardo y una amplia vista de *La pradera de San Isidro* (fig. 128). Al tratar temas similares para el dormitorio de las infantas, Goya eclipsó, inevitablemente, el estilo decorativo pero bastante amanerado de las obras de Castillo.

La carta de Goya a Zapater del 31 de mayo, deja entrever que tenía aún un mes por delante para terminar los bocetos, antes del regreso de la corte de su *jornada* de primavera en Aranjuez. En las cuentas correspondientes al 12 de febrero figuran cinco lienzos para bocetos, y se conocen cinco bocetos que se supone se refieren a este encargo. Aunque el proyecto quedó abandonado a la muerte del rey, y sólo se llegó a pintar un cartón, los bocetos sugieren que el conjunto decorativo seguía un posible orden. *La pradera de San Isidro* "en el mismo día del Santo" era claramente la composición dominante, pero el boceto que representa *La ermita de San Isidro* (n.º 25) revela el alma de la celebración. San Isidro es el patrón de Madrid, y todos los años, el 15 de mayo, día de su festividad, el pueblo de Madrid cruzaba el Manzanares por el Puente de Segovia, por debajo del Palacio Real, y siguiendo el río, llegaba a la empinada colina desde donde la ermita dominaba la pradera (ahora cubierta por edificios). Los madrileños pueden beber todavía el agua de la fuente que, según cuentan, manó a finales del siglo XI cuando Isidro, un humilde labrador, golpeó el suelo con su aguijada y consiguió que brotara agua para su sediento señor y amo. Según una inscripción que figura en la actual iglesia, reconstruida al estilo neoclásico en 1724, la primera ermita fue levantada al lado de la fuente por orden de la emperatriz Isabel, "en acción de gracias por haber sanado su esposo el emperador rey don Carlos y su hijo el príncipe don Felipe después que bebieron de la fuente milagrosa". Aunque sus aledaños están muy cambiados, la ermita se mantiene

aún casi como la pintó Goya, con el porche en la entrada delantera y su característica cúpula rematada por una aguja.

En el boceto de Goya, las campanas repican a ambos lados de la imagen del santo, situada sobre la entrada de la capilla, donde se ha congregado la gente. Al fondo a la derecha, los madrileños hacen cola, bajo la vigilancia de dos guardias uniformados, para llenar sus jarras y cántaros en la fuente situada en la pared de la ermita, bajo los balcones. Todos están vestidos de fiesta, las mujeres con mantilla blanca y casi todos los hombres con capa y tricornio, al estilo de los majos. En primer término están sentadas tres mujeres, y un poco más allá hay un grupo de hombres en pie, observando a un joven que, por lo que se ve, ha venido corriendo de la fuente con su jarra y ofrece un vaso de agua a la muchacha que está sentada en el eje de la cúpula. En su apresuramiento ha dejado la capa y la espada tiradas en el suelo, y es el único hombre ahora que va a cuerpo. ¿Se limita Goya a ilustrar la tradicional visita a la fuente milagrosa, o quiere narrar una historia? El conjunto de la composición se centra en la joven pareja y el resto de las figuras están a modo de comparsas en una escena teatral.

La luz de la tarde cae sobre la ermita dejando muchas zonas en sombra, y Goya crea un maravilloso efecto atmosférico con pinceladas paralelas muy fluidas que apenas cubren la preparación clara del lienzo. Las figuras han sido tratadas con una combinación de soltura y precisión y toda la escena vibra de vida y casticismo.

Mirando desde la ermita hacia el río, más allá de lo que en un tiempo fueron prados, todavía es posible ver, a pesar de las intrusas construcciones, lo que plasmó Goya en *La pradera de San Isidro* (n.º 26): la gran cúpula de San Francisco el Grande junto con otras iglesias cercanas, y hacia la izquierda la fachada occidental del Palacio Real, centelleante bajo los rayos del sol vespertino. Las figuras de la parte alta de la ladera, cerca de la ermita, están aún bañadas por el sol mientras las sombras del atardecer van invadiendo los prados de la ribera. A la izquierda, a lo lejos, diminutas figuras van y vienen por el camino del Puente de Segovia, mientras

Fig. 128. José del Castillo, *La pradera de San Isidro*, 1785, Museo Municipal, Madrid (depósito del Museo del Prado)

25 *La ermita de San Isidro,* 1788

Alegoría y género. Cartones para tapices. 1784-1792

26 *La pradera de San Isidro*, 1788

que otros se dirigen al de San Isidro, de madera, cuyos pontones se ven en el centro de la composición.

En el boceto de Goya se combinan la precisión de una vista topográfica, en la tradición de Houasse y Joli, con la brillante evocación del ambiente y distracciones de la romería, "con todo el bullicio que en esta Corte, acostumbra haver", el día de San Isidro. Las figuras en primer término dan la sensación de estar sentadas en una cuerda floja, con las muchachas de la sombrilla en su punto más bajo. Son éstas las únicas que invitan el espectador a sumarse a la fiesta. La hondonada vacía, apenas esbozada, acoge a la multitud en sus brazos y pone de relieve la vista de Madrid en la distancia. Las figuras invaden toda la zona hasta el borde del agua, charlando y coqueteando, merendando y paseando, bebiendo y bailando; cada una de ellas, aún en la lejanía, ha sido caracterizada e individualizada por medio de las seguras y rápidas pinceladas de Goya. Agrupadas en filas paralelas, dan la sensación de profundidad y expresan todo el bullicio que forman personas y perros, caballos y carruajes. Todo está organizado para que la mirada pueda ir de grupo en grupo, descubriendo en cada uno, como en pequeñas viñetas aisladas, las variadas actividades de la muchedumbre. La vista de la ciudad en la lejanía está apenas pintada, con tonos fluidos y suaves que, en los detalles topográficos del palacio, dejan ver claramente el dibujo preparatorio a lápiz.

En este amplio y mágico panorama, Goya abarca el Madrid que conocía y amaba, y su vista de la pradera es una obra maestra en su género.

Aunque resulta imposible adivinar cuál era el orden previsto para los tapices, *La ermita de San Isidro* podría imaginarse situada a la izquierda de *La pradera* correspondiendo a las figuras más elevadas y aristocráticas que aparecen en esa parte del cuadro. Las de la derecha pertenecen a un tipo diferente; una muchacha sirve vino a un joven, y ladera abajo aparecen grupos de majos embozados. A este lado el "nivel" es menos elevado y encaja con otro boceto de esta serie. En *La merienda* (n.º 27), Goya cuenta un episodio de la romería, y no precisamente de los más edificantes. Una pareja elegantemente vestida ha estado merendando; sobre el mantel aparecen los platos y las botellas de vino, junto a su cesta. Tras ellos, como ilustración de la mezcla de clases característica de la romería, hay un grupo de majos. Uno dormita tumbado en la hierba, al fondo aparecen otros dos con una muchacha entre ellos, y el que lleva la voz cantante está sentado en el centro. Se ha servido un vaso de vino y quizá tiene la culpa del mareo del joven vestido de seda, tumbado junto a la botella vacía y con la cabeza entre las manos. El majo va ganando terreno cerca de la joven y muestra su torneada pantorrilla, enfundada en una tirante media, que ridiculiza las extremidades sin fuerza del postrado "galán". Piernas y botella convergen en la lasciva expresión con que el majo mira a la "achispada" joven. Todavía se mantiene derecha, pero evidentemente será incapaz de defenderse de las insinuaciones del majo; su postura contrasta, por su misma similitud, con la de la joven a la que ofrecen un vaso de agua milagrosa en *La ermita de San Isidro* (n.º 25). Esta escena "pastoral", exquisitamente pintada, evoca el mundo encantado de Watteau, pero con una aguda ironía de sabor muy español. ¿Pretendía ser una lección moralizante para las jóvenes infantas? ¿o era sólo un *divertimento* para sus padres? ¿Con qué ojos hubieran mirado a este castizo mozo que se aprovecha de sus elegantes superiores, ante el evidente regocijo del par de mirones del fondo?

De los cinco bocetos realizados por Goya para el dormitorio de las infantas, sólo se llegó a pintar un cartón, *La gallina ciega* (n.º 28), en el que unos jóvenes juegan a orillas del río, con un panorama de colinas en la lejanía. Al igual que *La merienda* pre-

27
La merienda, 1788

senta un episodio aislado de las innumerables actividades reflejadas en *La pradera de San Isidro*, donde se pueden ver grupos de figuras bailando. En el boceto, damas y galanes, agarrados de la mano, rodean y tratan de esquivar al joven con los ojos vendados que, en el centro del corro, enarbola un cucharón de madera. Arremete contra una joven que le elude, sonriendo al espectador. El juego, uno de los preferidos entre el repertorio francés de galanteo, es menos inocente de lo que parece. El hombre de los ojos vendados, la "gallina ciega", intenta sin duda alcanzar a su novia, pero la que busca está fuera del corro, mirando por encima del hombro de una joven tocada con un sombrero de plumas, que hace lo posible para mantener alejado al ciego.

El exquisito boceto muestra las figuras primorosamente detalladas del primer término, realzadas por las serpenteantes líneas del árbol, y una multitud de diminutas figuras al otro lado del río. Muchos de estos detalles han sido suprimidos en el cartón (figs. 26, 129), puede que para simplificar la labor de los tejedores, pero también para hacer más claro el diseño. En el cartón, ahora mutilado en su parte superior, probablemente más por simplificar la historia que por motivos de decoro, se ha suprimido la cabeza de la joven del fondo aunque en realidad fue pintada y luego tapada ya que su rostro resulta visible bajo la capa pictórica del lienzo.

A pesar de que *La gallina ciega* fue el único cartón de esta serie que se llegó a pintar, en la cuenta del carpintero figuran bastidores para cuatro paños de pared y cuatro sobrepuertas más pequeñas. Por sus medidas, el primero corresponde a *La pradera de San Isidro*, el segundo, inexplicablemente, tanto a *La ermita de San Isidro* como a *La gallina ciega*, el tercero a *La merienda* y el cuarto a un boceto, idéntico a los demás en cuanto a su altura y de técnica muy similar al de *La gallina ciega*. Conocido como *El gato acosado* (n.º 29), iría destinado a un paño de pared estrecho junto a una puerta o ven-

Fig. 129. Goya, *La gallina ciega*, 1788, cartón para tapiz, lienzo, 269 × 350 cm, Museo del Prado, Madrid (ver fig. 26)

28 *La gallina ciega*, 1788

Fig. 130. Goya, *Gatos riñendo*, detalle, 1788, cartón para tapiz, lienzo, Museo del Prado, Madrid

tana. Puede corresponder también a una escena de la romería. Un joven y un hombre tratan de hacer bajar de un árbol a un gato aterrorizado. Los transeúntes se vuelven a ver lo que pasa, mientras que un hombre que lleva un cántaro y un vaso –aguador o peregrino a la fuente milagrosa– sigue su camino. Partiendo del perro, que se empina en el tronco y ladra furiosamente, la vista sigue las diagonales ascendentes a lo largo del árbol seco, que los hombres sacuden entre carcajadas, hasta llegar al gato. El animal, con el lomo arqueado y el pelo erizado, se aferra al tronco mirando con fiereza a sus torturadores y procurando mantenerse fuera del alcance del palo del muchacho. Este boceto recuerda a los *Gatos riñendo*, una de las sobrepuertas que formaba parte de la anterior serie de diseños para tapices realizada por Goya (fig. 130) y recuerda también al animalito dibujado a pluma en una página del *Cuaderno italiano* (fig. 62). *El gato acosado*, menos terminado que las composiciones de mayor formato, se distingue por el suave efecto de contraluz del joven y por las enérgicas y rápidas pinceladas que describen una mano o dan expresión a un rostro añadiendo toques de empaste para crear el espacio y la luz. Toda la obra de Goya correspondiente a esa época se caracteriza por la cadencia y vitalidad de las actitudes y de los gestos, que recuerdan a los risueños peones de *El albañil borracho*, y que infunden vitalidad incluso al más pequeño de sus bocetos. Al pintar sus composiciones para el dormitorio de las infantas, Goya fue acercándose a la idea del pequeño cuadro independiente que tantas posibilidades tenía y a los que no iba a tardar mucho en dedicarse.

29 *El gato acosado,* 1788

DESPACHO DEL REY, SAN LORENZO DE EL ESCORIAL, 1791-1792

A la muerte de Carlos III en diciembre de 1788, Carlos IV y la reina María Luisa prefirieron cambiar el palacio de El Pardo por El Escorial. Quedaron cancelados todos los proyectos de tapices y se terminó sólo un cartón de los bocetos que Goya acababa de realizar (n.º 28, figs. 26, 129). Sin embargo, para mantener en funcionamiento la Fábrica de Tapices, se decide que "se saquen dibujos que agraden, y en que luzca el buen gusto," y el 20 de abril de 1790 se comunicaba al arquitecto de la corte que "El Rey se ha dignado determinar los asumptos de cosas campestres y Jocosas, que quiere se representen en los tapices".

El reciente nombramiento de Goya como Pintor de Cámara le había hecho sentirse más seguro de sí mismo y se negaba a aceptar instrucciones de Maella que había supervisado hasta entonces su trabajo en la Fábrica de Tapices. Alardeando de los buenos términos de sus relaciones con el rey, escribía a Zapater que "no puedo reducir tan fácil mi genio como tal bez otros lo arían", y un año más tarde el director de la Fábrica de Tapices se veía en la obligación de informar al rey que, a pesar de cobrar por pintar cartones, Goya "dice que ni Pinta, ni quiere Pintar, mediante haberle agraciado con el Titulo de Pintor de Camara". Aparentemente esta carta surtió los efectos deseados, pues poco después Goya pedía las medidas de los tapices que le estaban asignados y escribía una carta llena de arrepentimiento a su cuñado Francisco Bayeu, comunicándole que el boceto para el cartón de mayor formato estaba casi terminado.

En ese cambio de parecer debió sin duda influir la noticia de que si no terminaba los bocetos inmediatamente dejaría de percibir su sueldo; es muy probable que Goya presentara los bocetos al rey antes del mes de permiso que se tomó aquel otoño para trasladarse a Zaragoza. De esa serie se conocen seis cartones principales y una sobrepuerta. Cuando Goya cayó enfermo a finales de 1792 tal vez la dejó incompleta, ya que el carpintero le había servido en su casa trece bastidores por lo menos. Entre las "cosas campestres y Jocosas" representadas está incluida una importante boda campesina (fig. 131), zancudos, muchachas en la fuente y mujeres manteando un pelele.

Es de suponer que *La boda* fuera la composición dominante y que estuviera flanqueada por los cartones basados en los dos bocetos preparatorios que se conocen (n.ºs 30, 31) que ocupaban las paredes más pequeñas. La boda de la guapa moza con un novio gordo y feo, pero rico, va acompañada por imágenes del "antes" y el "después" de los engaños femeninos y de su poder. En el boceto para *Las mozas de cántaro* (n.º 30), dos muchachas con alegres vestidos y cántaros en la cabeza miran a alguien que está fuera del cuadro. Por su actitud y sus miradas es evidente que son conscientes de los deseos que despiertan.

El boceto está pintado con delicadeza sobre un rápido dibujo a lápiz, pero Goya realizó cambios radicales en el cartón (fig. 132). Suprimió la mujer del fondo, que aún es visible en el lienzo y que destaca con claridad en el examen con rayos X (fig. 133). Modificó apenas a la muchacha de la derecha, pero su guapa compañera aparece ahora casi de perfil, fijando su mirada hacia el frente, mientras escucha los "bellos consejos" de la celestina que, a su lado, parece considerar a un espectador interesado. El pintor ha jugado con los cántaros tapados y destapados, y el muchachito –pariente cercano del niño de la serie anterior (n.º 23)– mira al espectador sosteniendo un cántaro abierto y otro cerrado. Elimina en el cartón el pilar coronado por la bola y, en lugar de su evidente simbo-

30
Las mozas de cántaro, 1791
Lienzo, 34,4 × 21,5 cm
Colección Paloma Mac-Crohon Garay, Madrid

31
El pelele, 1791
Lienzo, 35,6 × 23,2 cm
The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Ángeles

Fig. 132. Goya, *Las mozas de cántaro,* 1791-92, cartón para tapiz, lienzo, 267 × 160 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 133. Radiografía del cartón para tapiz *Las mozas de cántaro*, detalle

lismo y del acusado toque de verticalidad, la composición del cartón se ha construido en torno a una intrincada red de diagonales que guía la mirada del espectador hacia las "ninfas" que esperan junto a la fuente.

En *El pelele* (n.º 31), las muchachas han atrapado a su "hombre" y lo lanzan al aire. Las figuras del boceto son más vulgares que las seductoras jóvenes de la fuente (n.º 30). Mantean al pelele con gracia, y éste se eleva como si estuviera corriendo mientras mira al espectador por encima del hombro. Una visible modificación de su pierna izquierda aumenta la sensación de movimiento ascendente, que las muchachas siguen con su mirada con evidente deleite. Al igual que en *Las mozas de cántaro*, la ejecución es ligera, con fluidas pinceladas y rápidos toques de empaste. Los vestidos de las muchachas están iluminados por pinceladas de blanco transparente que realzan también el suelo en el primer término, facilitando la "elevación" del pelele hacia el cielo rosa y azul. La masiva arquitectura del boceto desaparece en el cartón (fig. 134) donde las muchachas, de aspecto más refinado, parecen también ellas muñecas como el propio pelele, que queda aislado contra un fondo de suaves árboles y cuya postura sugiere el ascenso y la caída.

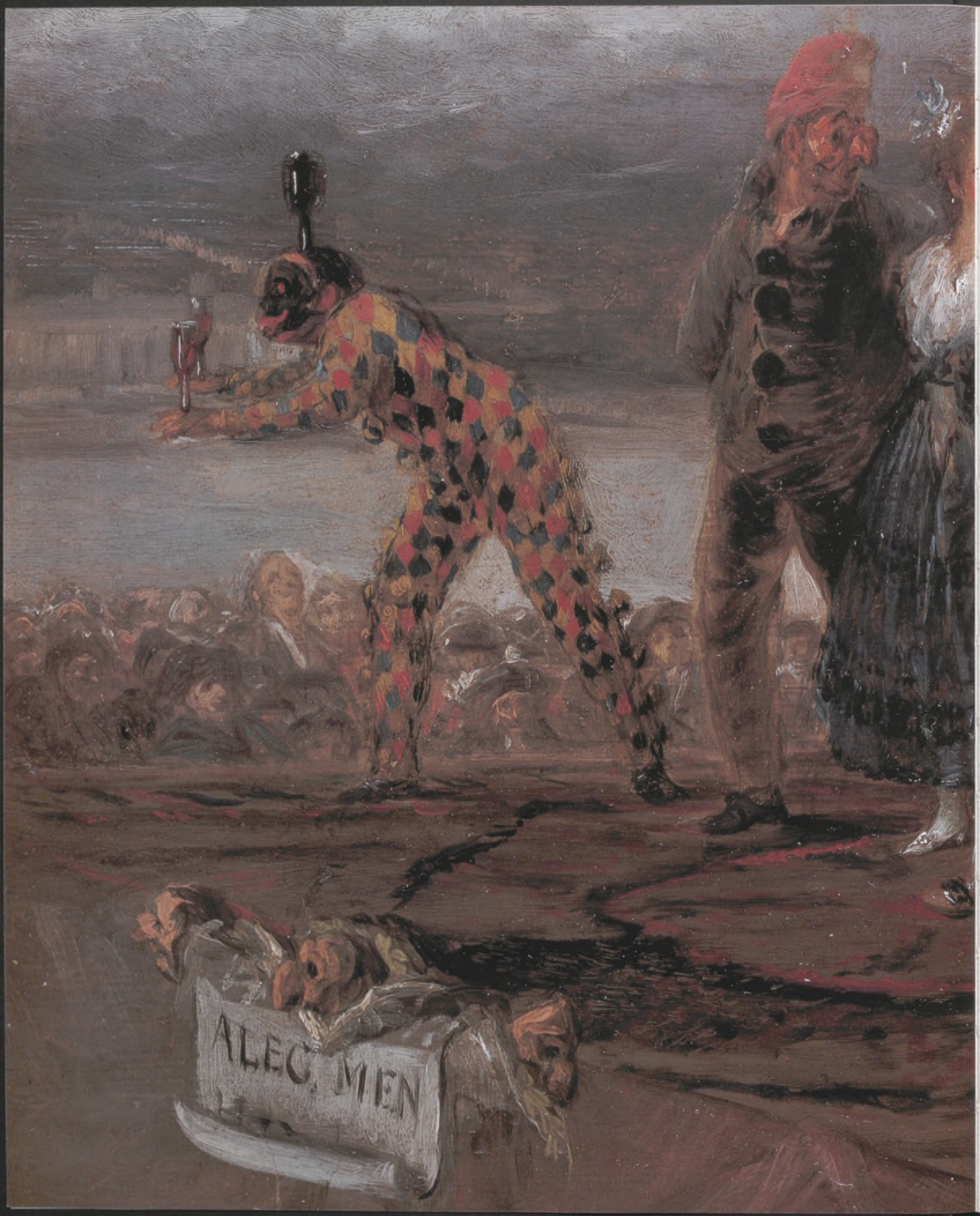
Goya ha plasmado el engaño y los peligrosos equilibrios, los cortejos nupciales y los hombres burlados, y estas representaciones han sido vistas como símbolos de la fortuna, como imágenes de las edades del hombre, así como reflejo de la inestabilidad política de la época. Entre 1789 y 1792, teniendo como fondo la Revolución Francesa y con un régimen cada vez más conservador en España, entre nombramientos y ceses de ministros, Manuel Godoy, el joven favorito de la reina, iniciaba un imparable ascenso hasta llegar a ser duque de Alcudia (n.º 61) y finalmente el todopoderoso ministro de España, en noviembre de 1792. Si bien estos acontecimientos parecen estar reflejados en los últimos tapices realizados por Goya, el medio no era el más adecuado para estos fines. La gravísima enfermedad del artista a finales de 1792, que le sumió en la más profunda sordera, rompió su actividad artística y le llevó en los años siguientes a concentrarse en obras de pequeño formato que le permitirían una mejor expresión de su visión personal del mundo.

Fig. 131. Goya, *La boda*, 1791-92, cartón para tapiz, lienzo, 267 × 293 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 134. Goya, *El pelele*, 1791-92, cartón para tapiz, lienzo, 267 × 160 cm, Museo del Prado, Madrid

30 *Las mozas de cántaro,* 1791

31 *El pelele*, 1791


ALEC. MEN

Cuadros de gabinete "El capricho y la invención"

1793-1794

Según parece Goya abandonó Madrid hacia finales de 1792 sin haber pedido oficialmente permiso. El 14 de octubre firmaba y fechaba un informe dirigido a la Academia sobre la enseñanza del arte, y a partir de entonces se produce un silencio que dura hasta principios del año siguiente en que empiezan a llegar noticias sobre la enfermedad del artista. En carta dirigida al administrador de la familia Osuna, aparentemente escrita por él y fechada como si estuviera en Madrid el 17 de enero de 1793, decía que se había visto obligado a guardar cama durante dos meses y que se tomaba un permiso para ir a Sevilla y a Cádiz. Sin embargo aunque el permiso, tramitado por Francisco Bayeu, le fue concedido en enero, está claro que Goya había caído enfermo en Andalucía con anterioridad.

El 19 de enero, Zapater contestaba a una carta de Sebastián Martínez, un acomodado y culto caballero, a quien Goya había retratado en Madrid, y a cuya casa de Cádiz había sido trasladado el pintor. Refiriéndose a una carta anterior, Zapater escribía que las últimas noticias le tenían muy preocupado, ya que "la naturaleza del mal es de las más temibles". El 29 de marzo, Martínez le comunicaba que "nuestro Goya sigue con lentitud aun que algo mejorado... El ruido en la cabeza y la sordera nada han cedido, pero esta mucho mejor de la vista y no tiene la turbacion que tenia, que le hacia perder el equilibrio. Ya sube y baja las escaleras mui vien y por fin hace cosas que no podía". Al mismo tiempo, uno de los pintores de corte se refería al artista como ausente de Madrid y "accidentado de Perlesia" y aparece una misteriosa alusión a su estado en una carta de Zapater a Francisco Bayeu en la que comenta que "A Goya, como te dije, le ha precipitado su poca reflexión", aunque en realidad, quizá se refería Zapater sólo a la insensata decisión del pintor de marcharse sin permiso al terminar los cartones para tapices que no había querido pintar (n.os 30, 31).

Goya había salido de Cádiz el 4 de junio de 1793 y el 11 de julio del mismo año asistía a una reunión de la Academia, pero no se vuelven a tener noticias de él hasta seis meses más tarde cuando, con fecha 4 de enero de 1794 (fig. 135), escribía a Bernardo de Iriarte, vice-protector de la Academia: "Yll.mo s.r Para ocupar la imaginacion mortificada en la consideracion de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me an ocasionado, me dedique a pintar un juego de quadros de gabinete, en que he

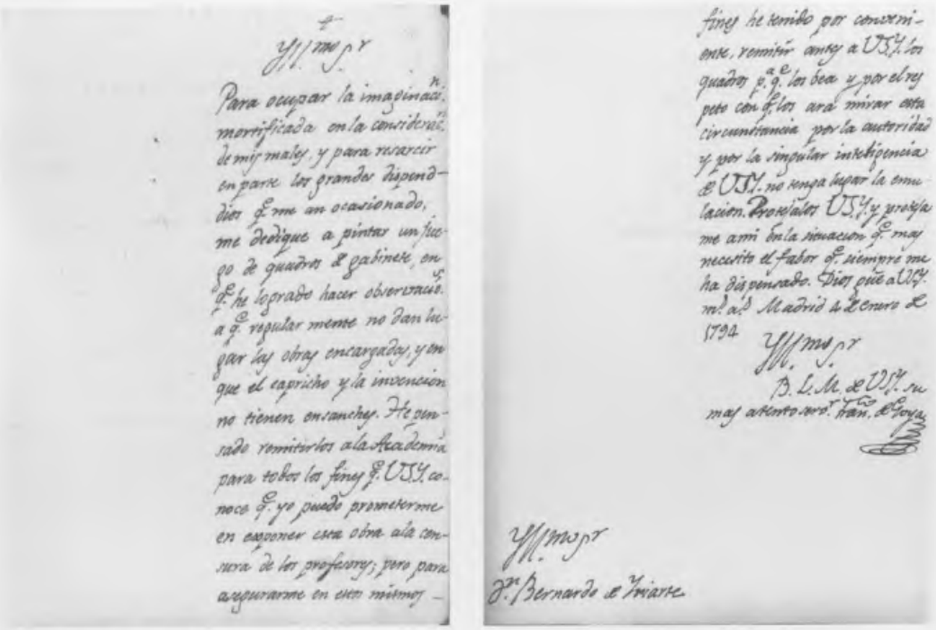


Fig. 135. Carta de Goya a Iriarte, 4 de enero de 1793, British Library, Londres

logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invencion no tienen ensanches. He pensado remitirlos a la Academia para todos los fines que VS.Y. conoce que yo puedo prometerme en exponer esta obra a la censura de los profesores...". Al día siguiente les eran presentados a los miembros de la Academia "once quadros pintados por él mismo de varios asuntos de diversiones nacionales, y la Junta se agradó mucho de verlos, celebrando su merito y el del S.or Goya".

Se suele considerar que la carta de Goya y las actas de la reunión de la Academia se refieren a una serie de pinturas sobre hojalata, que también pueden identificarse con un grupo de catorce obras que, con anterioridad a marzo de 1808, pertenecían a una anticuaria de Madrid y que constaban como "Catorce borrones en tabla que representan varios pasajes de fiestas de toros, naufragios, asalto de ladrones, yncendios, un fuego de noche, &" (habiendo tomado el soporte de hojalata por madera).

Así pues, estos cuadros fueron pintados durante la convalecencia de Goya y en los primeros meses de su sordera, y fueron presentados a los académicos, quizá en su afán por demostrar que no había perdido nada de su arte, que queda patente en la consumada ejecución y en la gran fuerza imaginativa de estas pequeñas obras.

32 a 37

ESCENAS DE TOROS, 1793

32
Apartado de los toros o *Toros en el arroyo*, 1793
Hojalata, 42,6 × 32 cm
Colección particular

33
Banderillas en el campo, 1793
Hojalata, 43,1 × 32 cm
Colección Masaveu, Oviedo

34
El toro enmaromado o *El gayumbo*, 1793
Hojalata, 42,9 × 31,6 cm
Colección particular

35
La muerte del picador, 1793
Hojalata, 43 × 31,9 cm
British Rail Pension Trustee Co., Londres

36
Pase de capa, 1793
Hojalata, 43,1 × 32 cm
Conde de Villagonzalo, Madrid

37
Suerte de matar, 1793
Hojalata, 43 × 31,9 cm
Colección Casilda-Ghisla Guerrero Burgos y Fernández de Córdoba

Las actas que recogen la presentación de los once "cuadros de gabinete" de Goya en la Academia, el 5 de enero de 1793, se refieren a ellos como "varios asuntos de diversiones nacionales". Esta descripción no cuadra con las escenas de desesperación y de desastres humanos y naturales que también formaban parte de la serie (n.os 39-43), por lo que se refería indudablemente a las numerosas escenas de toros incluidas en el grupo. Si alguno de los académicos presentes en la Junta era aficionado a los toros, debió de quedarse sorprendido al ver escenas que son más bien evocaciones de la fiesta en lugar de las descripciones didácticas que aparecían en las pinturas y grabados de artistas como Carnicero.

Además de su pasión por la caza, Goya era también muy aficionado a los toros, a los que se refiere en varias ocasiones en sus cartas a Zapater. En 1815 dedicó una serie de aguafuertes a *La Tauromaquia*, y en 1825, en Burdeos, su amigo Moratín consignaba que "Goya dice que él ha toreado en su tiempo, y que con la espada en la mano, a nadie teme". Su tratamiento de los toros y de los caballos denota una perspicaz observación de sus actitudes y expresiones y con frecuencia revela más simpatía por el toro que por el torero. Las escenas taurinas sobre hojalata constituyen brillantes fantasías sobre el tema. Tres escenas tienen aquí lugar al aire libre y otras tres en la plaza. En una de ellas, se ve a los toros reunidos en una hondonada que podría ser en La Muñoza o en el Arroyo Abroñigal, cerca de la antigua plaza de toros. Son veinticuatro animales, toros y bueyes, aparentemente desordenados, que Goya coloca, sin embargo, en una mágica dispersión espacial que oculta tan complicada geometría que lleva al espectador a través del paisaje desde el primer plano hasta la luminosa lejanía. Allí se encuentra la amenaza que barruntan inquietos los animales, dos garrochistas a caballo en el punto más alto de la ladera, están pintados con impresionante vivacidad. Tras ellos aparece la muchedumbre, contenida por dos guardias a caballo, y las figuras más pequeñas, aun aquéllas que se pierden en la lejanía, aparecen como las de *La pradera de San Isidro* (n.º 26) con convincente individualidad. Mientras, desde arriba, guardias montados controlan a la multitud venida a pie y en carruajes para ver a los animales (n.º 32). En otra (n.º 33), cuatro toreros dan vida a cuatro momentos consecutivos de la suerte de banderillas, en un tentadero limitado por muros: en primer término la ba-

Fig. 136. *Les Taureaux à l'arroyo*, dibujado por Bocourt, grabado en *Histoire des peintres*, h. 1850

Fig. 138. *La Mort d'un picador*, dibujado por Bocourt, grabado en *Histoire des peintres*, h. 1850

rrera desde la que el espectador presencia la escena y al fondo, un muro con un portón atrancado donde charlan y contemplan el espectáculo animados grupos de majos con capa y sombrero o gorros. Un paisaje con construcciones se va perdiendo en la lejanía mientras un cielo luminoso envuelve toda la escena. Figuras y paisaje recuerdan los bocetos de los cartones para tapices (n.os 19-31) y el pintor se ha servido de pinceladas suaves de exquisito detalle que combinan libertad y precisión, para expresar el giro de un cuerpo, las manos empuñando las banderillas o la hebilla de una zapatilla.

En una tercera escena (n.º 34), que tiene lugar a las afueras de una ciudad, unos hombres paran al toro y el animal se detiene con la cabeza levantada para esquivar el ataque de los perros. Un espectador del segundo plano alza los brazos en actitud similar a la de tantas figuras de sus bocetos anteriores (n.º 7). Todo este grupo enlaza el primer término con el paisaje urbano delicadamente pintado, en el cual se celebra una fiesta, como indica la multitud que se agolpa alrededor de la cucaña. Como en las *Banderillas en el campo,* una suave luz procedente de la izquierda, que ilumina y unifica la escena, invita al espectador, a través de enérgicas pinceladas, a explorar el espacio del cuadro.

Las tres escenas en la plaza son brillantes variaciones sobre efectos "de sol y sombra". El escenario se ha querido identificar con la plaza de Madrid, la de Cádiz o la de otras ciudades, pero realmente no se corresponde con ninguna en concreto. De no ser inventada, estaría inspirada en alguna de las típicas plazas desmontables, de madera. Sea como fuere, la plaza –tejado, palcos y tendidos– es idéntica en estas tres escenas: los graderíos, dibujados con el pincel con precisión geométrica aunque con la delicadeza de un boceto, continúan por debajo de las figuras. El sol proyecta fuertes sombras en el interior de los palcos, y vívidos toques de empaste sobre los espectadores en los tendidos de sol

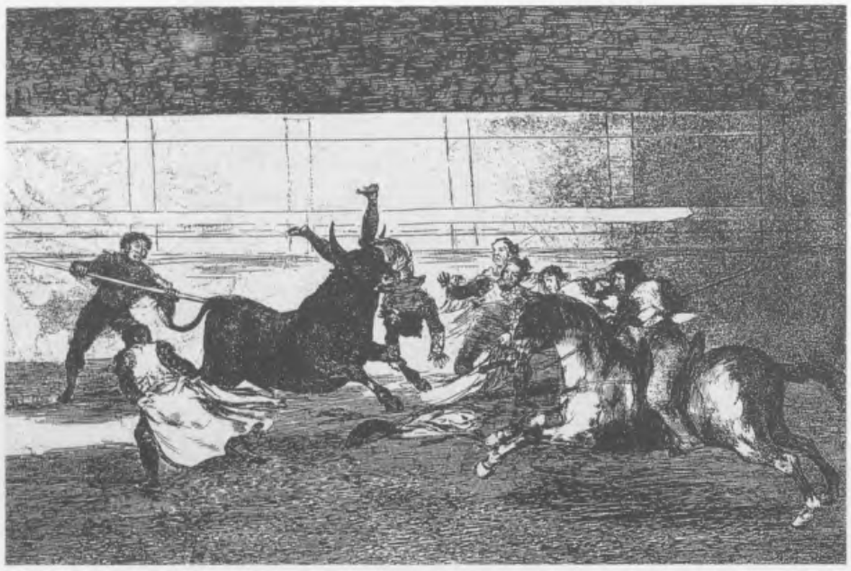


Fig. 137. Goya, *"La muerte de Pepe Illo"*, pl. E de *La Tauromaquia*, 1815, aguafuerte y aguatinta, 25 × 35 cm, Biblioteca Nacional, Madrid

producen efectos de luminosa animación, mientras que una pincelada más fluida y la repetición rítmica de los sombreros negros sirven para expresar el movimiento de los tendidos de sombra. *La muerte del picador* (n.º 35) es la escena de más intenso realismo y en ella un grupo de hombres y animales, en violento movimiento, contrasta con la barrera desnuda y los tendidos vacíos de la derecha. La escena anticipa una de las dramáticas interpretaciones que hizo Goya de la *Muerte de Pepe Illo,* acaecida en 1801 e ilustrada en los aguafuertes de *La Tauromaquia* de 1815 (fig. 137).

Los otros dos cuadros sugieren simbólicas evocaciones de diferentes episodios y suertes de la corrida. En uno de ellos (n.º 36), un torero digno y elegante, pintado con tal definición y expresión que hace pensar en un retrato de Pedro Romero (fig. 139), torea con el capote por la espalda; más allá, los toros despejan la plaza llevados por el picador y por un muchacho con un lazo, encaminándose dócilmente hacia el toril, mien-

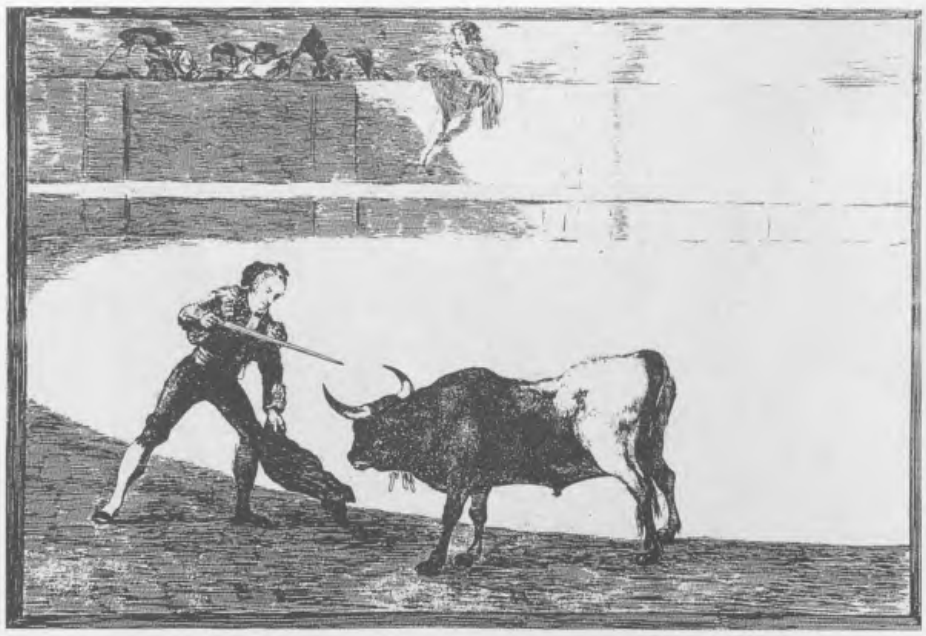


Fig. 140. Goya, *"Pedro Romero matando á toro parado"*, pl. 30 de *La Tauromaquia*, 1815-16, aguafuerte y aguatinta, 24,5 × 35,5 cm, Biblioteca Nacional, Madrid

Fig. 139. Goya, *Pedro Romero*, h. 1795-98, lienzo, 84,1 × 65 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth

tras un imponente bicho se queda mirando interrogante al picador. Unas sombras curvas invaden los ángulos inferiores de la composición insinuando la barrera que está delante del espectador y complementando el movimiento circular dentro del ruedo. Con la sombra invadiendo casi por completo el ruedo y los tendidos, el último acto *Suerte de matar* (n.º 37), combina en una sola imagen los dos tercios anteriores: así lo demuestran las banderillas que cuelgan de la cruz del toro, las caídas en la arena junto a la vara y al sombrero del picador, y los caballos moribundos al fondo, mientras otro picador se mantiene aún a caballo detrás del toro. La sombra curva en la arena y la colocación del caballo de la izquierda conducen la mirada hasta el torero: éste, con valentía, utilizando un sombrero a guisa de muleta, cuadra al toro y se dispone a clavar el estoque en el cuello humillado, entrando a matar como lo haría *Pedro Romero matando a toro parado* en el aguafuerte que Goya realizó unos veinte años después (fig. 140).

En estas seis escenas, la suave preparación rojiza que cubre la hojalata resulta visible en muchas zonas, unificando el conjunto de la superficie y suavizando la frialdad del colorido que constituye el sello inconfundible del arte de Goya. Espacio y luz están maravillosamente evocados y cada figura, tanto humana como animal, está claramente situada y definida. Exceptuando los retratos más nobles en el *Pase de capa* y en la *Suerte de matar*, son los propios toros los principales protagonistas y los que despiertan mayor simpatía. Con su poderío, su fuerza y su agilidad están observados por Goya con agudeza y dibujados cuidadosamente con la punta del pincel. El artista ve el toreo con apasionamiento, pero también con objetividad, y estos caprichos sobre temas taurinos expresan las complejas relaciones que unen al pueblo español con el arte de lidiar, analizadas por Goya en estampas y en pinturas posteriores (n.ºs 95, 112-118).

32 *Apartado de los toros* o *Toros en el arroyo*, 1793

33 *Banderillas en el campo*, 1793

34 *El toro enmaromado* o *El gayumbo*, 1793

35 *La muerte del picador*, 1793

36 *Pase de capa*, 1793

37 *Suerte de matar*, 1793

CAPRICHOS E INVENCIONES, 1793-1794

38 a 43

Estos seis cuadros, junto con las seis escenas taurinas (n.os 32-37) parecen constituir los doce "caprichos" que se sabe pintó Goya durante su convalecencia en 1793. Son obras realizadas con completa independencia, según sus propias palabras, y son probablemente las primeras que pintó para sí mismo y que no obedecen a un encargo o a la petición de un amigo. Desde que fuera identificado en 1967-68, este grupo de pinturas ha sido acogido como la primera demostración real de la capacidad imaginativa de Goya y como el comienzo de una larga serie de obras que surgirían de las profundidades de la experiencia personal más íntima del artista y de su más recóndita visión del mundo.

A los once cuadros de "diversiones nacionales" que fueron presentados a los académicos el 5 de enero de 1794, Goya añadió uno más, en el que ya estaba trabajando cuando escribió a Iriarte dos días después. En su carta (fig. 141), fechada el 7 de enero de 1794, Goya daba las gracias a Iriarte, al tiempo que expresaba su agradecimiento por la favorable acogida dispensada a sus obras por los académicos y por el interés que habían mostrado por su estado de salud. Añadía que Iriarte podía conservar las obras en su casa durante el tiempo que gustara, "y en concluir el que tengo empezado: que representa un corral de locos, y dos que estan luchando desnudos con el que los cuida cascandoles, y otros con los sacos; (es asumto que he presenciado en Zaragoza). Lo embiare a VS. Y para que este completa la óbra".

El cuadro que Goya describe como el último de la serie es plenamente identificable (n.º 43), convirtiéndose en la única pista fiable para establecer el orden en que estas obras fueron pintadas y ayudando, al mismo tiempo, a determinar qué otras pertenecieron a la misma serie. El *Corral de locos* es uno de los temas más "sombríos" de la serie, próximo en cuanto a tonalidad y a talante al *Interior de prisión* (n.º 42) que siempre se ha situado en una época posterior de la obra de Goya, aunque actualmente su examen téc-

38
Alegoría menandrea o
Los cómicos ambulantes, 1793-94
Hojalata, 42,5 × 31,7 cm
Inscripción ang. inf. izdo.: *ALEG. MEN*
Museo del Prado, Madrid

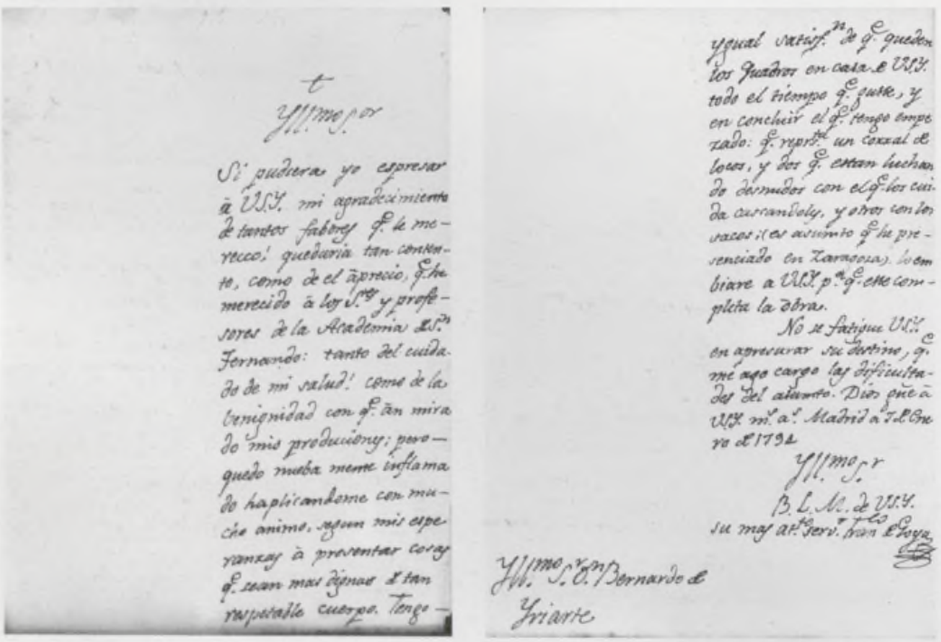
39
El incendio, fuego de noche, 1793-94
Hojalata, 43,2 × 32 cm
Colección particular

40
El asalto de ladrones, 1793-94
Hojalata, 42,7 × 31,7 cm
Colección particular

41
El naufragio, 1793-94
Hojalata, 43 × 31,8 cm
Colección particular

42
Interior de prisión, 1793-94
Hojalata, 42,9 × 31,7 cm
The Bowes Museum, Barnard Castle, County Durham

43
Corral de locos, 1793-94
Hojalata, 43,5 × 32,4 cm
Algur H. Meadows Collection, Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas


Ylmo. Sr.

Si pudiera yo expresar à VS. mi agradecimiento de tantos favores q. le mereco! quedaria tan contento, como de el aprecio, q. he merecido à los Sres. y profesores de la Academia R.l Fernando: tanto del cuidado de mi salud! como de la benignidad con q. an mirado mis producciones; pero quedo mueba mente inflamado haplicandome con mucho animo, segun mis esperanzas à presentar cosas q. sean mas dignas d. tan respetable cuerpo. Tengo igual satisf.n de q. queden los Quadros en casa de VS. todo el tiempo q. guste, y en concluir el q. tengo empezado: q. representa un corral de locos, y dos q. estan luchando desnudos con el q. los cuida cascandoly, y otros con los sacos; (es asumto q. he presenciado en Zaragoza). lo embiare a VS. p.a q. este completa la obra.

No se fatigue VS. en agresurar su destino, q. me ago cargo las dificultades del asumto. Dios gue à VS. m.s a.s Madrid à 7 de Enero de 1794

Ylmo. Sr.
B. L. M. de VS.
su muy at.o serv.r y amigo
Fran.co de Goya

Ylmo. Sr. D. Bernardo de Iriarte

Fig. 141. Carta de Goya a Iriarte, 7 de enero de 1794, British Library, Londres

Fig. 143. Goya, *Cuaderno italiano*, página 11 anverso, Museo del Prado, Madrid (ver pág. 92)

nico parece confirmar que pertenece a este grupo. Resulta tentador suponer que Goya inició su juego de doce pinturas sobre hojalata con temas más amables y de estilo más "realista": las escenas de toros (n.os 32-37) y *Los cómicos ambulantes* (n.º 38), para ir inclinándose gradualmente hacia un estilo más poderoso y original. Los aguafuertes de Goya aportan la evidencia que apoya esta hipótesis, pues por ejemplo en *Los Caprichos*, las primeras estampas así como sus dibujos preparatorios revelan un modo de hacer más ligero y preciso (figs. 142, 149), mientras que muchas de las más tardías son imágenes de tremenda fuerza y simbólica negrura (figs. 23, 150). Aunque el orden aquí propuesto no pretende ser el definitivo, ofrece una posible estructura para el conjunto de la serie, desde los temas taurinos, que podrían tener su origen en la convalecencia de Goya en Andalucía, hasta las escenas de mayor intensidad dramática, incluso aterradoras, de desastres, degradación y desesperación.

La naturaleza de estas composiciones presenta considerables diferencias, pero la unidad de la serie queda asegurada por medio de características puramente técnicas. Todas ellas están pintadas sobre delgadas láminas de hojalata, cortadas a tijera y ligeramente desiguales, que miden alrededor de 43 × 32 cm, y cubiertas con una capa de preparación rosácea aplicada sobre un ligero fondo rojo. Las gruesas pinceladas de la preparación se perciben claramente bajo las ligeras y fluidas capas de color, viéndose el tono rosáceo de aquélla en muchas zonas que Goya dejó sin cubrir, en los contornos de las formas o en los bordes de la plancha. En el caso de *Los cómicos ambulantes*, dibujó primero a lápiz un boceto muy rápido de toda la composición sobre la superficie ya preparada, tanto que a simple vista se perciben los trazos con claridad; en la ejecución de *El asalto de ladrones* y *El naufragio* se combinan las pinceladas, unas primorosamente detalladas y otras más sueltas, con un dibujo oscuro a punta de pincel; y en las obras más sombrías como *Interior de prisión* y *Corral de locos*, sobre la superficie marcada de la preparación, a veces velada con "aguadas" de gris, se han extendido finas capas de color combinadas con el "dibujo" más oscuro del pincel. La propia técnica, que mezcla de manera asombrosamente libre, pero segura, líneas y colores, expresa el talante y el sentimiento encerrado en los cuadros de Goya, confiriendo a cada uno de ellos un estilo característico.

Muchas y variadas han sido las interpretaciones que han provocado estos insólitos cuadros, habiéndose sugerido numerosas fuentes. Lo cierto es que requieren una cuidadosa lectura de las escenas en sí y de su relación con otras obras del artista. En *Los cómicos ambulantes* (n.º 38) la multitud al fondo mira, divertida, a los actores que sobre un escenario en alto, cubierto por una alfombra, representan una *Alegoría menandrea*, según reza, en abreviatura, en el cartel. Menandro, dramaturgo de la Grecia clásica, era autor de comedias satíricas y moralistas muy próximas, en su contenido, a las que se escribían en época de Goya.

La escena está estrechamente relacionada con los últimos bocetos y cartones para tapices de Goya (n.os 30, 31), así como con los primeros dibujos para *Los Caprichos* (fig. 142), con sus temas de engaños y de arriesgados equilibrios; los actores representan las relaciones entre Colombina, Pierrot y el actor que encarna al engalanado aristócrata. El triángulo amoroso está simbolizado por la botella y las dos copas con las que el juglar hace juegos malabares, mientras que el enano ridículamente "importante" alza alegre su botella, con un gesto alusivo que parece unirle a la muchacha, y levanta con la otra mano el vaso vacío. El árbol cortado del fondo sujeta la carpa de los actores. El tema de la *commedia dell'arte* queda reflejado en las tres cabezas enmascaradas que parecen

salidas del *Cuaderno italiano* (fig. 143), mientras que la máscara grotesca del observador que asoma por una abertura de la carpa atrae la atención hacia el papel del actor-espectador en relación con esta agridulce comedia de la vida, exquisitamente pintada.

Los cuadros a los que se refiere el inventario de Chopinot como "naufragios, ataque de ladrones, incendios, fuego de noche", se pueden identificar con las tres hojalatas cuyos temas coinciden con éstos, sugiriendo alegorías elementales de agua, tierra y aire. En *El incendio* (n.º 39) la multitud sale huyendo, algunos rescatando a figuras medio envueltas, una mujer con su hijo en brazos, en un espacio irreal, sin definir, en el que la única parte visible en la confusión de humo y llamas es la amplia zona empedrada del primer término. En *El asalto de ladrones* (n.º 40), que recuerda al cuadro realizado por Goya anteriormente para la decoración de la Alameda de Osuna (fig. 144), tiene lugar una matanza de parecida crueldad aunque, en este caso, el paisaje, desolado y rocoso, realza la brutalidad de la acción y la inutilidad de las súplicas del único superviviente; las víctimas yacen muertas o agonizantes y un zapato suelto atrae la atención hacia las estructuras diagonales de la composición, equilibrando las crestas rocosas bañadas por el sol en la lejanía. Y son las rocas, en lugar de los bandidos, el elemento peligroso de *El naufragio* (n.º 41): el casco negro se escora y se hunde bajo el inmenso promontorio, mientras las gaviotas vuelan sobre las olas cubiertas de trozos de madera; en primer término, las víctimas luchan por salvarse, y unas se desploman agotadas, otras yacen muertas sobre las rocas, mientras que una mujer enloquecida levanta los brazos imprecando al cielo. Esta escena trae a la memoria, aunque superándolas, las románticas tempestades y naufragios de Vernet o Pillement y las figuras, que Goya ha observado maravillosamente, son la encarnación del miedo, de la rabia y de la desesperación, con un patetismo que queda realzado por algún toque realista, como la mujer que, trasero al aire, es salvada de las aguas.

Estas tres obras presentan una visión de la impotencia del hombre ante las fuerzas de la naturaleza o la perversidad humana, pero conservan aún cierta teatralidad en la presentación detallada y en la ejecución de las figuras, casi en miniatura, en un escenario al aire libre. En los dos cuadros restantes –uno de los cuales se sabe que es el último de la serie– el espectador se encuentra más cerca de las figuras, en un mundo opresivo y casi monocromo. El imponente arco de piedra del *Interior de prisión* (n.º 42) se eleva por encima de los presos, poniendo de relieve la impotencia de sus cuerpos rotos y humillados. Con cadenas y grilletes, que van más allá de los límites del castigo, permanecen de pie, sentados o tumbados, en un espacio en el que la luz sirve únicamente para iluminar su desesperación, sin ofrecer alivio o escape. Unos quince años antes, Goya había realizado al aguafuerte una figura similar en *El*

Fig. 144. Goya, *Asalto al coche*, 1786-87, lienzo, 169 × 127 cm, colección particular

Fig. 146. Goya, *Muger en la prision*, 1797-98, aguatinta, 18,5 × 12,5 cm, Biblioteca Nacional, Madrid

Fig. 145. Goya, *El agarrotado*, h. 1778-80, aguafuerte, 33 × 21,5 cm, Biblioteca Nacional, Madrid

Fig. 142. Goya, *"Antiguo y moderno. Origen del orgullo"*, *Sueño* n.º 18, 1797, pluma y tinta de bugallas, 24,4 × 18,5 cm, Museo del Prado, Madrid

agarrotado (fig. 145), volviendo al tema en *Los Caprichos* (fig. 146) y en muchas estampas posteriores. La extraordinaria sensibilidad del pincel de Goya, tanto en la pintura aplicada con toques "quebrados" o "arrastrados", como en el dibujo preciso aunque trémulo de las extremidades de los prisioneros, sugiere el sufrimiento físico de las figuras y comunica al espectador una impresión de aplastante desesperación.

¿Llegó Goya a visitar una prisión en compañía de sus amigos progresistas, juristas, como Jovellanos y Meléndez Valdés, que trabajaban por una reforma penal? ¿Visitó el manicomio de Zaragoza, como informaba a Iriarte, por motivos similares o porque mostraba el tipo de interés que, en aquella época, hacía de ellos casi lugares de recreo? o bien ¿porque visitara a unos familiares de Fuendetodos que, al parecer, estaban en el asilo del hospital de Zaragoza? No cabe duda de que todas las escenas de estos cuadros tienen su origen en episodios presenciados y vividos por el artista, pero van más allá del simple comentario y reportaje. Cada figura del *Corral de locos* tiene su papel en la compleja escena que se desarrolla en torno a los dos locos desnudos que combaten enlazados como dos luchadores greco-romanos y cuyos miembros están reflejados con la misma precisión y delicadeza que en un antiguo relieve finamente esculpido (fig. 147) o en el *Cuaderno italiano* (fig. 68). Los gesticulantes locos, que miran al artista con violenta expresiones de miedo o de burla, parecen querer arrastrarle a su propio estado, mientras que el hombre de cara a la pared podría ser el reflejo del pintor, o del espectador, frente al cuadro. El muro del patio es la negación total del espacio y del tiempo, y la luz que se filtra por encima apenas ilumina el recinto. Es como si en estas últimas obras, al final ya de su convalecencia, Goya hubiera alcanzado la comprensión profunda de su milagrosa escapatoria de la muerte y de la locura, pero no del muro de silencio que le rodearía para siempre.

Fig. 147. *El rapto de las hijas de Leucipo*, sarcófago romano, Museo Vaticano

38 *Alegoría menandrea* o *Los cómicos ambulantes*, 1793-94

39 *El incendio, fuego de noche,* 1793-94

40 *El asalto de ladrones*, 1793-94

41 *El naufragio*, 1793-94

42 *Interior de prisión*, 1793-94

43 *Corral de locos*, 1793-94

Brujerías y alegorías

1797-1799

Las primeras experiencias de Goya en cuadros pintados puramente al dictado de su fantasía e imaginación y el placer que esto le produciría, le llevó pronto a nuevos experimentos en este sentido. Los que pintó inmediatamente después de su enfermedad, en 1793-94, fueron hechos sin otra intención que la de darse gusto a sí mismo y producir unas obras que luego podía ofrecer en venta (n.os 32-43). A lo largo de los dos años que siguieron el pintor aumentó considerablemente su actividad normal, sobre todo como retratista, lo que le iba a producir unos ingresos seguros. En 1795, el encargo de pintar los retratos de los duques de Alba le dieron acceso a su palacio, e hizo también entonces pequeños y deliciosos cuadritos de la caprichosa Cayetana y su entorno (n.os 64, 65); esa actividad continuó al año siguiente, durante la visita de Goya a las tierras de la duquesa en Andalucía, con una serie de dibujos en el primero de sus dos famosos álbumes, el llamado *Álbum de Sanlúcar*. En éste no utilizó el dibujo como lo había hecho en el *Cuaderno italiano*, es decir, apuntes para otros cuadros, estudios de figuras o notas y listas de su vida diaria (figs. 40, 60-68, 73, 74, 79, 82, 84, 97, 143), sino para elaborar secuencias de imágenes. Aunque basados en la realidad, los dibujos de estos álbumes eran la expresión de sus respuestas e ideas sobre el mundo que le rodeaba (figs. 11, 179, 180). Aprovechando estas imágenes, a las que en el segundo de estos álbumes empezó a añadir comentarios, surgieron las series de estampas que publicó, a principios de 1799, con el título de *Los Caprichos*. Goya comenzó a ser conocido en España, y también fuera de ella, a través de la difusión de sus aguafuertes y por sus cuadros y estampas de "caprichos", y muy pronto iba a ser identificado por sus contemporáneos por los temas extraños, sorprendentes y fantásticos, que revelaban la obra de una mente poderosa y original. Además de sus estampas y dibujos continuó pintando series de pequeños cuadros de gabinete, y los "seis asuntos de brujas" vendidos a los duques de Osuna en 1798 son ejemplos perfectos de este nuevo género (n.os 44-49). Adquiridos por ellos para la decoración de su nueva casa de campo en La Alameda, conocida como "El Capricho", estos seis cuadros de gabinete constituirían el nexo de unión con las series de obras imaginativas que Goya seguiría pintando, dibujando y grabando hasta las últimas litografías ya al final de su vida.

Su primera pintura de este género parece haber sido la alegoría conocida como *Hércules y Ónfala*, de 1784. A juzgar por su estilo, una pequeña escena alegórica que representa *La Verdad, el Tiempo y la Historia* fue con gran probabilidad pintada al mismo tiempo que las escenas de brujería, cuando Goya trabajaba en la preparación de los dibujos y aguafuertes preparatorios de *Los Caprichos*. El cuadrito insiste en los mismos elementos iconográficos y usa las mismas estructuras compositivas, pero mientras que las escenas de brujería rozan la sátira ligera y divertida, el significado de la *Alegoría* es más profundo y genérico, y puede que fuera la primera idea para una obra de gran formato que pudo, incluso, ser llevada al lienzo unos quince años más tarde (fig. 155).

SEIS ASUNTOS DE BRUJAS, 1797-1798

44 a 49

El 27 de junio de 1798, Goya firmaba y fechaba una "Cuenta de seis quadros de conposicion de asuntos de Brujas, que estan en la Lameda *(sic)* seis mil r.s.v.n" (fig. 148), y dos días más tarde el duque de Osuna firmaba la orden de pago de "seis asuntos de Brujas que ha hecho para mi casa de campo de la Alameda". Generalmente se ha pensado que estos cuadros fueron encargados especialmente para la Alameda y que reflejaban el gusto sofisticado de los duques de Osuna; parece más probable, sin embargo, que obedecieran, como las hojalatas de 1793-94 (n.os 32-43), a "caprichos" que Goya inventara para sí mismo y que ofreciera entre sus amigos, mecenas y anticuarios. De la misma manera, vendió a los Osuna un grupo de sus anteriores bocetos de cartones para tapices (n.os 19-28) que, según rezaba la orden de pago, habían sido pintados "para el Gabinete de la Condesa Duquesa", aunque está claro que no fue así.

A través de una curiosa carta, sin fecha, dirigida por Goya a Zapater, podemos deducir que dichos cuadros surgieron directamente de la imaginación del pintor como reflejo de sus preocupaciones personales e ideas. La carta puede ser anterior a su enfermedad, aunque también pudo haberla escrito por la época en que estaba trabajando en *Los Caprichos* y pintando estos cuadros, tan estrechamente relacionados con los temas de brujería de los aguafuertes y de sus dibujos preparatorios. En la carta, Goya decía: "Mucho energia ay en esta ultima que me as escrito, es berdad que tu, todo todo allas en la manga, como yo el inbentar en la Pintura, adelante..." y después de referirse a preocupaciones económicas que le tenían disgustado, añadía: "...ya, ya, ya, ni temo a Brujas, duendes, fantasmas, balentones, Gigantes, follones, malandrines, etc. ni ninguna clase de cuerpos temo sino a los humanos...".

Las brujas estaban de moda a finales del siglo XVIII. Las clases cultas sentían curiosidad y se entretenían con estos asuntos, pero los amigos ilustrados de Goya lo ridiculizaban y censuraban considerando que toda superstición era una amenaza para el progreso e impedía al hombre corriente emanciparse de creencias nocivas y del poder del clero. A juzgar por los textos y títulos de *Los Caprichos*, Goya utilizaba las brujas y la brujería como elemento cómico pero también, lo que es más importante, como alegorías del comportamiento humano, y así parece ser en estos seis cuadros. Dos de ellos han sido identificados como escenas de comedias de Antonio Zamora (n.os 48, 49), y no es imposible que los otros procedan también del teatro; sin embargo, la fuente propuesta generalmente es el famoso relato del auto de fe de Logroño en 1610, sobre el que el poeta Leandro Fernández de Moratín, amigo del pintor, escribió un comentario burlesco. No obstante, las historias que Goya "se sacaba de la manga" estaban siempre relacionadas con su propia experiencia y con los seres humanos a los que temía más que a cualquier aparición.

Igual que ocurre con las escenas sobre hojalata, es imposible saber el orden de esta serie, pero su relación con las estampas de

44
La cocina de los brujos, 1797-98
Lienzo, 45 × 32 cm
Colección particular

45
Vuelo de brujas, 1797-98
Lienzo, 43 × 30,5 cm
Colección Jaime Ortiz-Patiño

46
El aquelarre, 1797-98
Lienzo, 43,3 × 30,5 cm
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

47
El conjuro, 1797-98
Lienzo, 43,5 × 30,5 cm
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

48
Una escena de "El convidado de piedra", 1797-98
Lienzo, 45 × 32 cm
Paradero desconocido

49
Una escena de "El hechizado por fuerza", 1797-98
Lienzo, 42,5 × 30,8 cm
The Trustees of the National Gallery, Londres

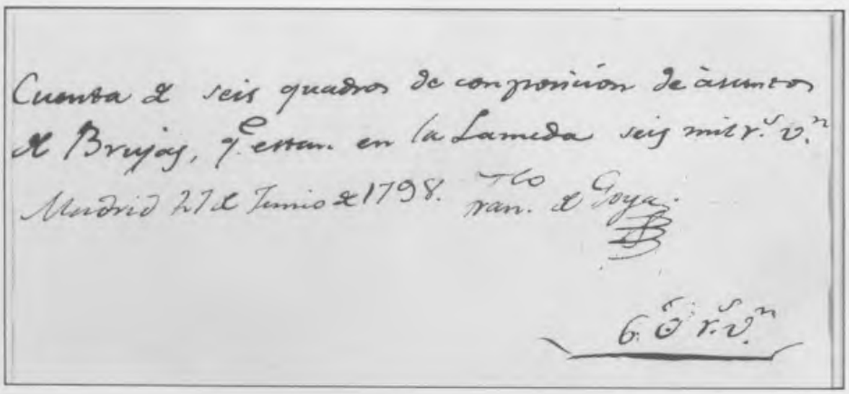

Cuenta de seis quadros de conposicion de asuntos de Brujas, q.e estan en la Lameda seis mil r.s v.n
Madrid 27 de Junio de 1798. Fco. ran. de Goya.
G. de r.s v.n

Fig. 149. Goya, *"Ensayos"*, pl. 60 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21 × 16,6 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 150. Goya, *"Sopla"*, pl. 69 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,3 × 14,8 cm, Museo del Prado, Madrid

Los Caprichos y con los dibujos preparatorios de *Los Sueños*, sugieren una comparación. *La cocina de los brujos* (n.º 44) se acerca al estilo más "realista" de los dibujos y estampas más tempranas de *Los Caprichos* (figs. 149, 150). Goya cambiaría más tarde este tema de hombres convertidos en cabras, perros y seres infernales en una sátira sobre el comportamiento humano, en la estremecedora, casi abstracta estampa de *Aguarda que te unten* (fig. 151). En el cuadro, espantosas figuras masculinas frotan sus cuerpos con ungüentos, sacados de una humeante jarra, que los van metamorfoseando en animales. Hay calaveras por el suelo y huesos colgados de una cuerda sujeta en las vigas del techo. De ella pende también una lámpara de aceite que proyecta su luz sobre la espeluznante escena. La cuerda asciende en una diagonal paralela a la escoba que sale volando por la chimenea. Sobre ella cabalga ya un macho cabrío, que se dirige al aquelarre.

En medio de la noche dos caminantes corren y caen presa del terror al ver a tres brujos llevándose por los aires, mientras chupan su sangre, a una figura desnuda que grita despavorida. El *Vuelo de brujas* (n.º 45) es una obra mucho más siniestra y terrorífica que las otras tres de brujas, y recuerda extrañamente al paisaje desolado y a las figuras envueltas en una manta de la composición del *Invierno* (n.º 22). Los seres voladores van tocados con corozas –altos capirotes que distinguían a los penitentes o los presos de la Inquisición (n.os 95, 96)– que el pintor ha transformado aquí por medio de una hendidura, semejante a las mitras de los obispos; las figuras están así vinculadas con las estampas anticlericales y con los dibujos correspondientes de *Los Caprichos*, donde repugnantes brujas con forma de viejas hechiceras, frailes y prelados chupan a sus víctimas y expelen sus emponzoñadas ventosidades (figs. 150, 152, 153). Los dos hombres aterrorizados de este cuadro se tapan los oídos y los ojos, y uno de ellos hace la higa para conjurar al diablo. El asno es el único que permanece impasible ante la espantosa aparición.

◁ Fig. 148. Cuenta de Goya para los *"seis quadros de conposicion de asuntos de Brujas"*, colección Jaime Ortiz-Patiño

Fig. 151. Goya, *"Aguarda que te unten"*, pl. 67 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,7 × 15,1 cm, Museo del Padro, Madrid

Fig. 152. Goya, *"Soplones"*, pl. 48 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 20,7 × 15,1 cm, Museo del Prado, Madrid

Tanto *El aquelarre* como *El conjuro* (n.os 46, 47) ilustran los rituales de la brujería. En uno, el diablo bajo la apariencia de un macho cabrío, tocado con una corona de hojas de vid y con un destello perverso en sus ojos, está sentado y rodeado de mujeres que le ofrecen fetos, recién nacidos y niños esqueléticos. En el otro, cinco brujas de horrible aspecto hacen un conjuro a un hombre aterrorizado que, en camisa, ha sido transportado a este desolado lugar. Una de ellas entona los cánticos que va leyendo a la luz de una vela, otra sostiene un cesto de niños recién nacidos y una tercera clava una gruesa aguja en un feto. Tanto en estos dos cuadros como en muchos de los grabados de *Los Caprichos* (figs. 150, 153, 154), Goya aborda el tema de las jóvenes vidas amenazas, a veces antes de nacer, por la muerte y por las perversas prácticas de las brujas, alcahuetas que aquí practican abortos. Goya sentía una ternura especial por los niños, como evidencian tantos retratos infantiles y otras obras (n.os 19, 65); de sus siete hijos bautizados sólo uno sobrevivió y en las cartas del pintor hay referencias a otros embarazos frustrados de su mujer; podría ser ésta la razón de la repetición de estas imágenes y de la obsesión del artista por estos asuntos.

De los seis cuadros, dos se pueden identificar claramente con escenas teatrales, procedentes de comedias de Antonio Zamora que todavía eran muy populares en la época de Goya. Poco se puede decir de la escena de Don Juan y el Comendador, perteneciente al tercer acto de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de piedra,* ya que el cuadro no se ha vuelto a ver desde la subasta de los bienes de los Osuna a raíz de la ruina de la familia en 1896. La figura de piedra avanza hacia el desenvuelto y desafiante don Juan que espera sentado a su huésped; tanto la relación de las dos figuras como la postura despreocupada de don Juan recuerdan la burlesca representación de *Hércules y Ónfala* realizada por el pintor unos quince años antes (n.º 18).

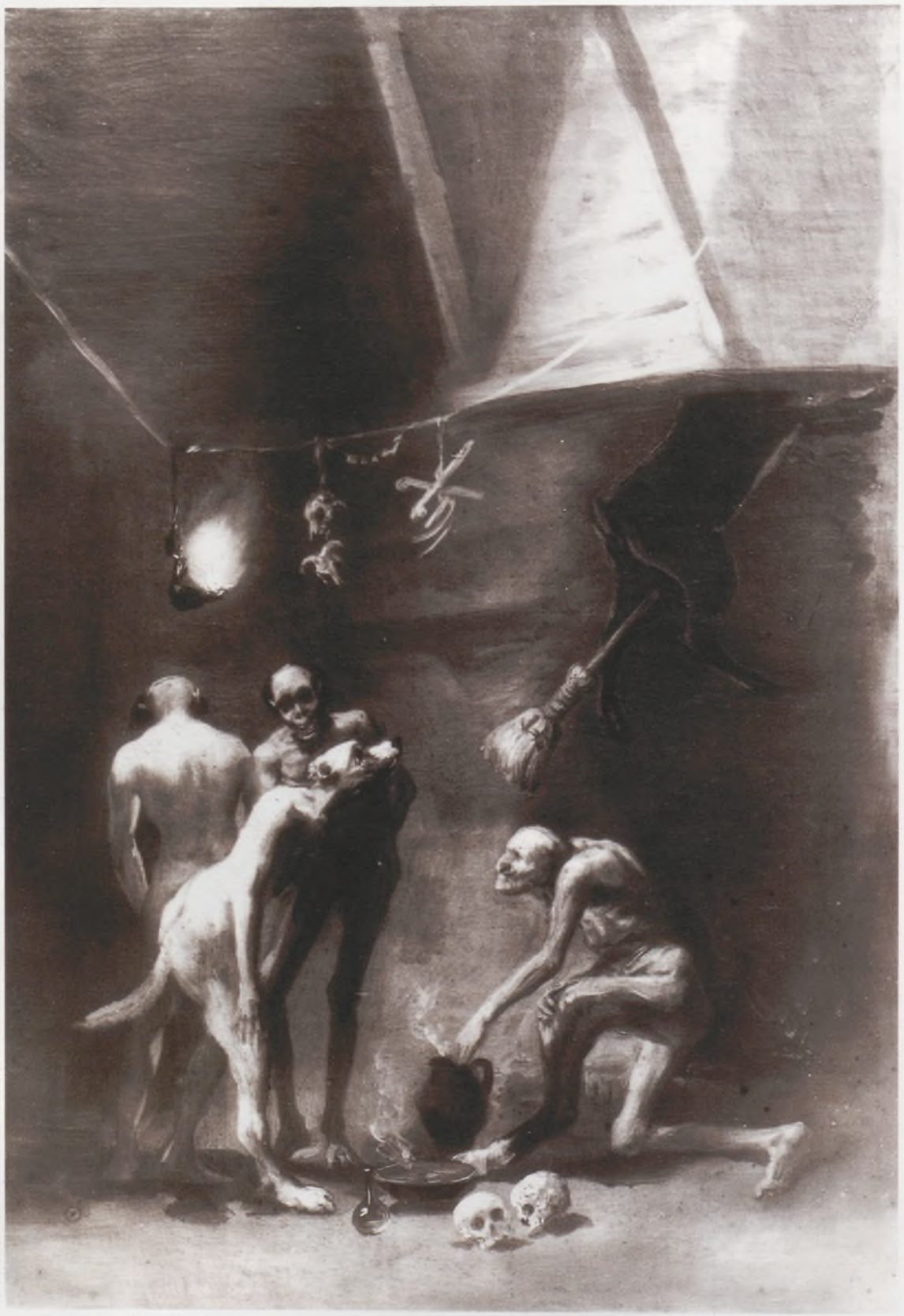
La otra escena teatral puede identificarse gracias a lo escrito en el libro o cuaderno del apuntador que aparece abajo a la derecha:

Fig. 153. Goya, *"Sueño / Pregón de brujas"*, *Sueño* n.º 6, pluma y tinta de bugallas, 23,1 × 15,3 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 154. Goya, *"Obsequio á el maestro"*, pl. 47, de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,7 × 15 cm, Museo del Prado, Madrid

LAM/PARA/DESCO/MUNAL/. Se trata de la primera línea de un discurso de don Claudio, sacerdote supersticioso y ridículamente temeroso, que cree estar embrujado y que para seguir con vida debe de mantener encendida la lámpara del diablo: "Lampara descomunal,/ cuyo reflexo civil/me va a moco de candil/ chupando el oleo vital/...". Las figuras de asnos que bailan en el cuadro eran también percibidas al fondo por don Claudio en la escena y sirven de nexo entre el cuadro y las sátiras sobre asnos que aparecen en los aguafuertes de *Los Caprichos* y en el álbum de dibujos que los precedieron.

Este grupo de seis cuadros hace pensar en una alegoría o sátira sobre los sentidos y la naturaleza física del hombre, desde el momento de su concepción hasta su muerte, y sobre su vulnerabilidad a los poderes del mal que pueden, o no, estar más allá de su control –deseos y mutaciones perversas, "brujas" que se apoderan de su cuerpo y le chupan hasta dejarlo seco, las pasiones y desatinos que llevaron por mal camino a don Juan y a don Claudio. Para "escenificar" todas las historias se han situado las figuras en primer plano contra un decorado que podría representar un telón pintado. La unidad queda rota, sin embargo, por una ejecución muy diferente, con una técnica relativamente atrevida y suelta, y los lienzos se ven como parejas integradas en un conjunto armonioso. En enero de 1799, los Osuna adquirieron cuatro copias de *Los Caprichos* y en las tertulias que se celebraban en La Alameda se discutía el significado de las brujas y de los demonios, teniendo quizá a mano las gráficas interpretaciones que Goya había hecho de esas criaturas. En sus series posteriores, Goya eliminaría esos seres fantásticos, concentrándose en los actos, divertidos o espantosos, de los seres humanos, mucho más temibles, hasta que los diablos volvieran a surgir, años más tarde, en las Pinturas Negras de la Quinta del Sordo.



44 *La cocina de los brujos*, 1797-98

45 *Vuelo de brujas*, 1797-98

46 *El aquelarre*, 1797-98

47 *El conjuro*, 1797-98

48 *Una escena de "El convidado de piedra"*, 1797-98

49 *Una escena de "El hechizado por fuerza"*, 1797-98

ALEGORÍA SOBRE EL TIEMPO, LA VERDAD Y LA HISTORIA, h. 1797-1799

Esta composición, ligera y abocetada, es un estudio para uno de los cuadros de mayor tamaño de Goya; en él el Tiempo, representado por una figura alada y con barba, conduce hasta la luz a una bella mujer de rasgos clásicos, vestida de blanco, que empuña un cetro y muestra un libro (fig. 155). La joven del boceto está desnuda, lo que la identificaría como la Verdad, pero si, como parece, sostiene un libro en la mano, se trataría de una representación alegórica de la Verdad, o de la Filosofía, que Goya presentaría en un dibujo muy posterior (fig. 205). Delante de ella, sentada en una piedra que parece parte de una columna, la Historia mira por encima de su hombro mientras consigna el pasado en un libro. En el lienzo definitivo la Verdad desnuda ha sido transformada por medio de las ropas y atributos, y algunos la han visto como la figura de la Filosofía, tal como la describe Ripa en su *Iconología*, o de la Historia, o, más recientemente, como una personificación de la Constitución liberal de 1812. Si esta última interpretación es la correcta ¿qué quería representar Goya en este boceto, y con qué fin lo pintó? Su fecha no puede ponerse en tela de juicio ya que está estrechamente relacionado con las estampas de *Los Caprichos* y con sus correspondientes dibujos, así como con los seis cuadros de brujería realizados durante el mismo periodo (n.os 44-49).

El boceto ha sufrido con el paso del tiempo. Los efectos que Goya tenía interés

50
El Tiempo, la Verdad y la Historia, h. 1797-99
Óleo sobre lienzo, 41,6 × 32,6 cm
Museum of Fine Arts, Boston
Gift of Mrs. Horatio Greenough Curtis in Memory of Horatio Greenough Curtis

Fig. 155. Goya, *La Verdad, el Tiempo y la Historia*, 1797-1800/1812-14?, lienzo, 294 × 244 cm, Nationalmuseum, Estocolmo

en captar –sobre todo los efectos lumínicos– han quedado reducidos y sin relieve los empastes de las pinceladas. También las figuras, barridas, fueron parcialmente restauradas hace tiempo y el rostro de la Verdad, que seguramente dejó Goya casi en blanco, ha sido repintado. Las dos figuras femeninas están delicadamente dibujadas con la punta del pincel, y presentan señales de arrepentimientos, que indican que podrían haber estado envueltas en túnicas. La figura del Tiempo, que se identifica por el reloj de arena, fue también modificada durante la realización de la obra, apreciándose una notable diferencia entre su cabeza y la de la figura barbada, de corte clásico, que aparece en el cuadro de gran formato. En el boceto resulta mucho más "saturnal" y se parece a los demonios voladores de algunas estampas de *Los Caprichos* (fig. 150). Está sujetando a la Verdad por la muñeca, y tira de ella hacia delante, hasta colocarla de forma que su silueta se recorte contra la luz reflejada en el ala extendida, y mira con inquietud al ejército de lechuzas y de murciélagos que surgen de las sombras, por encima de su cabeza. Por la postura de su cuerpo, adelantando el brazo izquierdo, se tiene la impresión de que va a salir volando, rescatando a la Verdad de las amenazantes criaturas de la noche, pero existe cierta confusión en los gestos y movimientos que Goya eliminaría en el cuadro definitivo. En un dibujo estrechamente relacionado con *Los Caprichos*, en el que aparece el Tiempo volando con la Verdad (fig. 156), la posición de la cabeza del Tiempo y del brazo con el que lleva el reloj de arena es mucho más cercana a la del cuadro de gran formato, y el muslo izquierdo adelantado confiere al cuerpo estabilidad, en lugar del movimiento de flotación o de vuelo que presenta en el boceto.

La composición de este boceto es curiosamente similar a la de los cuadros de brujas que Goya estaba pintando por esa época. Como en *El conjuro* (n.º 47), la alegoría sitúa a sus tres protagonistas entre las diagonales ligeramente indicadas en el primer término. ¿Se trata de una idea, luego abandonada, para la serie de "asuntos de brujas"? o ¿es un boceto independiente para una alegoría de gran formato que no fue pintada –o terminada– hasta más tarde.

Fig. 156. Goya, *El Tiempo y la Verdad*, 1797-98, sanguina y aguada roja, 30,5 × 20,6 cm, Museo del Prado, Madrid

Si Goya proyectó una alegoría, que no terminó, durante el período en que trabajaba en *Los Caprichos*, en 1797-98, la ocasión que parece más idónea para ese tipo de obra habría sido el nombramiento de Jovellanos como ministro de Gracia y Justicia en noviembre de 1797, y aún más importante como primer ministro a raíz de que el rey destituyera temporalmente a Godoy en marzo del año siguiente. Tres días antes de que esto ocurriera, Goya regresó de Aranjuez donde había estado realizando un retrato del

ministro, que denota gran sensibilidad y profunda comprensión, en el que representó a Jovellanos sentado a su mesa de trabajo sobre la que hay una estatua de bronce de Minerva, diosa de la Sabiduría y de las Artes (Museo del Prado). Si Goya había concebido un cuadro alegórico para anunciar un período de gobierno ilustrado, encabezado por su docto y magnánimo mecenas (ver n.º 13), el hecho de haberlo dejado a medias quedaría explicado por la destitución de Jovellanos pocos meses después, el 16 de agosto de ese mismo año. De ser así, este boceto podría haber sido utilizado –o el lienzo definitivo, si lo llegó a empezar, completado– más adelante para el breve triunfo del liberalismo, cuando las Cortes proclamaron en Cádiz la Constitución en 1812.

La versión grande de la alegoría se ha deteriorado a lo largo de los años tanto como el boceto, resultando ahora difícil juzgar su estilo y establecer su fecha. Sin embargo, su organización racional y las formas marcadamente clásicas sugieren una relación con las obras alegóricas y religiosas realizadas por Goya en 1810-12. Se trata de un cuadro impresionante y magnífico, indudablemente apropiado al contexto para el que fue pintado, pero a pesar de su carácter inconcluso y de su mal estado de conservación, el boceto pintado por Goya en los últimos años del siglo XVIII tiene una frescura juvenil que denota que fue pensado cuando el optimismo del artista aún no se había empañado y cuando parecía que la Verdad y los principios "filosóficos" prevalecerían para siempre.

Pinturas de tema religioso

1796-1800

Goya desarrolló una intensa actividad en el campo de la pintura religiosa durante el decenio de 1780 (n.os 8-17) y no volvió a retomar estos temas hasta la segunda mitad de la década de 1790. Las últimas obras de este género, realizadas antes de su enfermedad, fueron los retablos pintados por encargo de la duquesa de Osuna en 1788, con destino a la capilla familiar en la catedral de Valencia, y es evidente que durante su convalecencia no estaba en condiciones de emprender obras de gran formato. Poco se sabe de su actividad durante 1794, después de su reaparición con la serie de cuadros presentados a la Academia (n.os 32-43). A finales de marzo no había aparecido por la Fábrica de Tapices, y su director apuntaba que hacía un año, Goya "no me ha entregado cuadro alguno... y el que tengo entendido, se halla absolutamente imposivilitado de Pintar". Indudablemente su sordera constituía una complicación para sus actividades públicas y en abril comunicaba al secretario de la Academia que le resultaba muy difícil dar clase y mantener el orden entre los estudiantes. Sin embargo y, si bien a pequeña escala, pintaba con regularidad, principalmente retratos. A finales de ese año, don Ramón Posada visitó al artista en su casa, comentando que "le hallé del todo sordo, de manera que fue necesario hablarle por escrito". Pero cuando Posada le preguntó por un cuadro encargado por la Academia de San Carlos de México, Goya replicó que todavía no había comenzado "una obra de tanto empeño, y fatiga, en duda de la recompensa", lo que indica que, a finales de 1794, estaba en perfectas condiciones de acometer proyectos de envergadura, si le merecía la pena.

En la segunda mitad de esa década, Goya llevó a cabo algunas de sus obras más importantes, entre las que se incluyen una magnífica serie de retratos, importantes pinturas religiosas, y los aguafuertes de *Los Caprichos*, publicados en 1799. Relacionado con reformadores ilustrados como Jovellanos y Meléndez Valdés, era defensor de las ideas liberales, lo que no quiere decir que fuera el "agnóstico descreído" que algunos han pretendido. Sus cartas a Zapater confirman que seguía profesando una fe sencilla, y sus obras religiosas de la década de 1790 prueban, si hiciera falta, cuán profundamente le conmovían los misterios de la Iglesia y los milagros de sus santos.

Durante estos años pintó tres lunetos para un oratorio de Cádiz (n.os 51, 52), y luego, en una explosión de actividad creadora a finales de la década, su "techo sixtino" con los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida, de Madrid (n.os 53, 54), un extraordinario *Prendimiento de Cristo* para la sacristía de la catedral de Toledo (n.º 55) y tres grandes retablos, desaparecidos durante la Guerra de la Independencia, para una iglesia cercana a Zaragoza (n.os 56-58). En cada uno de estos encargos consiguió la solución ideal para armonizar el tema con su emplazamiento arquitectónico y, como siempre, los bocetos preparatorios revelan e iluminan los procesos de su arte.

ORATORIO DE LA SANTA CUEVA, CÁDIZ, h. 1796-1797

Tres de las obras menos conocidas de Goya se encuentran en un oratorio de Cádiz, al lado de la iglesia de El Rosario y no muy lejos de la casa de Sebastián Martínez, el amigo que le cuidó durante la enfermedad de 1792-93. Se trata de lienzos de medio punto, situados en la parte alta de los muros del interior del oratorio, de planta ovalada y ricamente decorado con columnas de jaspe que sostienen la altísima bóveda (fig. 157). El oratorio se construyó encima de la Santa Cueva original, una capilla subterránea en la que celebraba sus reuniones la cofradía religiosa de la Madre Antigua. Destinado a la oración y a la meditación sobre el Sacramento de la Eucaristía, fue construido entre 1793 y 1796 y consagrado en marzo de ese mismo año; de las cinco obras que componen su decoración, una es de Zacarías González Velázquez, otra de José Camarón, y tres de Goya. Las cinco versan sobre temas relacionados con la Eucaristía, siguiendo un esquema iconográfico cuidadosamente estudiado que abarca todo el edificio; los cuadros de Goya presentaban la *Santa Cena*, como escena principal, y otros dos pasajes evangélicos, *El milagro de la multiplicación de los panes y los peces* y la parábola de *El convite del padre de familia* (fig. 158).

Fig. 158. Goya, *El convite del padre de familia*, h. 1796-97, lienzo, 146 × 340 cm, Oratorio de la Santa Cueva, Cádiz

51
La Santa Cena, h. 1796-97

52
El milagro de la multiplicación de los panes y los peces, h. 1796-97

No ha salido a la luz documento alguno relacionado con estas obras y no se sabe cuándo ni dónde las pintó Goya, si en Cádiz o en Madrid y en qué año. De las otras dos obras, *Las bodas de Canaán* de Zacarías Velázquez está firmada y fechada en 1795, mientras que *La recogida del maná* de Camarón no tiene fecha. El oratorio fue consagrado en marzo de 1796, y se ha sugerido que Goya pudo haber enviado los cuadros desde Madrid, o haberlos pintado durante su prolongada estancia de aquel año en Andalucía, o incluso en fecha posterior. En un documento de Palacio de 1798, refiriéndose a la solicitud de Goya de que se le reembolsaran los pagos hechos al encargado de molerle los colores, se decía que no había realizado ningún trabajo para el Palacio, "mucho menos en todo el año de 96 que ha estado ausente en Sevilla". Ese año Goya pasó el verano con la duquesa de Alba en Sanlúcar (figs. 8, 9, n.os 64, 65); también visitó a Ceán Bermúdez en Sevilla, y a finales del año volvió a caer enfermo en Cádiz. Al carecer de documentación al respecto, la fecha de su realización podrá ser confirmada únicamente mediante el estudio de los propios cuadros y de sus bocetos preparatorios, de los que uno, el que representa *El milagro de la multiplicación de los panes y los peces* se halla en paradero desconocido desde 1935 (n.º 52).

La Santa Cena (fig. 159) que es el centro del esquema decorativo, se encuentra sobre

Fig. 160. *"L'Eucharistie"*, según Nicolas Poussin, grabado en *La Galerie du duc d'Orléans*, 1786, vol. II, n.º 62, Biblioteca Nacional, Madrid

Fig. 157. Vista del altar mayor con dos pinturas de Goya, Oratorio de la Santa Cueva, Cádiz

la entrada del oratorio frente al altar. Goya ideó una composición de intensa originalidad que al mismo tiempo constituye un perfecto ejemplo de plagio inteligente. Representa a Cristo entre sus discípulos, reclinado según la tradición judía para la cena de Pascua, y no sentado según la iconografía habitual. Se ha apuntado repetidamente su relación con la *Eucaristía* de la serie de los Siete Sacramentos de Poussin (Ellesmere Collection, en depósito en la National Gallery de Edimburgo), que, sin embargo, no pudo ver, aunque quizá conoció las estampas basadas en los cuadros del pintor francés entre los grabados y libros que constituían la inagotable colección de Sebastián Martínez (fig. 160).

El boceto de *La Santa Cena* (n.º 51) es un rápido estudio que establece los elementos de la composición, los efectos de la luz y sobre todo el ritmo del cuadro, por medio de expresivas pinceladas. Está compuesto sobre una serie de diagonales que guían la mirada desde las figuras del primer término en sombra, pasando por los vibrantes y luminosos toques del mantel, hasta llegar a la figura de Cristo y especialmente a la mano que alza para bendecir el cáliz. Las diagonales indicadas en primer plano confieren profundidad a la composición y rompen los difíciles ángulos del medio punto, transformándolo en un abanico. En el cuadro final, la composición ha sido reorganizada para darle mayor legibilidad. San Juan aparece ahora a la derecha de Cristo, de manera que la bendición del pan y del vino constituyan claramente el motivo central. Las dos figuras del fondo se alejan hacia la derecha; un ángulo de la pared atrae la atención sobre los dos apóstoles que están mejor definidos, a excepción del San Juan, y de los que el anciano pudiera ser San Pedro; el más cercano al espectador, con gesto de asombro y maravilla, indicado también en el boceto, conduce la mirada hasta el pan y el vino de la mesa. Las figuras poco definidas de la parte izquierda del boceto pasan a ser el expresivo grupo de tres discípulos, representados como hombres sencillos de fe "primitiva" y ciega. Basando su composición en una fórmula poussinesca "clásica", Goya ha interpretado el misterio de la Eucaristía a través de las fuertes emociones, muy reales, de los que asisten a la transformación del pan y del vino por medio del gesto de Cristo.

El boceto de *El milagro de la multiplicación de los panes y los peces* (n.º 52) es más confuso y Goya introdujo otros cambios en el cuadro definitivo (fig. 161) para resaltar la figura de Cristo y, sobre todo, para abrir la vista sobre la multitud en la lejanía, organizándola de la misma manera, aunque a escala muy diferente, que en *La pradera de San Isidro* (n.º 26). Tanto los bocetos como los lienzos definitivos para la Santa Cueva están pintados con gran soltura, y en los últimos la preparación roja asoma a través de las finas capas de color, aplicadas con rápidas pinceladas, y realzadas por audaces toques de empaste. Si, como parece, Goya estuvo en Cádiz en los primeros meses de 1796, y sabiendo la velocidad con la que trabajaba, no es imposible que pintara allí en el mes de marzo, tanto los bocetos como los lienzos hechos también de forma rápida y a grandes manchas. Las pinturas están relacionadas con sus obras anteriores en las formas complejas de los paños y en los gestos teatrales, pero también con su estilo más tardío y más suelto, en el que predominan las formas dibujadas a pincel, y tanto los rostros como las figuras adquieren un aire más popular, más brutal incluso, pero al mismo tiempo de mayor poder expresivo. Aunque es casi seguro que sus contactos con los responsables de la Santa Cueva databan de su primera estancia en casa de Sebastián Martínez, el estilo y la técnica de los cuadros parecen indicar que fueron concebidos y pintados después de su total restablecimiento, bien en Madrid en 1795-96 o en Cádiz, a tiempo para la consagración del oratorio de la Santa Cueva en marzo de 1796.

51 *La Santa Cena*, h. 1796-97
Lienzo, 25 × 42 cm
Colección particular

Fig. 159. Goya, *La Santa Cena*,
h. 1796-97,
lienzo, 146 × 340 cm,
Oratorio de la Santa Cueva, Cádiz

52 *El milagro de la multiplicación de los panes y los peces*, h. 1796-97
Lienzo, 24,4 × 38,7 cm
Paradero desconocido

Fig. 161. Goya, *El milagro de la multiplicación de los panes y los peces*, h. 1796-97, lienzo, 146 × 340 cm, Oratorio de la Santa Cueva, Cádiz

ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA, MADRID, 1798

53
Milagro de San Antonio de Padua, 1798

54
Adoración de la Trinidad, 1798

Desde el Palacio Real de Madrid, la vista abarca dos de los lugares preferidos de los madrileños de la época de Goya, que quedarán para siempre unidos al nombre del pintor: hacia el suroeste, cruzando el Manzanares, la ermita de San Isidro, pintada por Goya en 1788, representando la fiesta del santo el 15 de mayo (n.os 25, 26); y hacia el noroeste, a la orilla del río, la ermita de San Antonio de la Florida, en la actualidad emparejada con la réplica construida para el culto, al ser declarada la original, con sus frescos y la tumba de Goya, monumento nacional. La construcción de la ermita se produjo cuando Carlos IV decidió ampliar sus reales dominios, anexionando las agradables fincas de La Florida que se encontraban fuera de las puertas de la ciudad. A tal efecto, se derribó la capilla diseñada por Sabatini, sustituyéndola por la sencilla y elegante estructura actual, cuya construcción tuvo lugar entre 1792 y 1798. El interior se compone esencialmente de un espacio cuadrangular, de unos 5,5 m, con ventanas en los muros laterales y cubierta por una cúpula con linterna. Adosado a este espacio central se encuentran el pequeño coro y el ábside (fig. 162).

No existe documento oficial alguno relativo a la orden de pintar el interior de la real ermita, quizá porque entraba dentro de las tareas de Goya como Pintor de Cámara; lo que sí hay es una factura por los materiales que le fueron servidos entre el 15 de junio y el 22 de octubre de 1798 "para la obra de la capilla de San Antonio de la Florida, que ha pintado de Real orden de S. M. en este año de 1798". Entre finales de marzo y mediados de agosto de 1798, cuando Godoy es apartado del poder por el rey, Jovellanos era ministro de Gracia y Justicia y su amigo Saavedra, antes ministro de Finanzas, pasó a ser secretario de Estado. No hay duda de que a Jovellanos se debió la adjudicación de este proyecto a Goya, quien desarrolló una gran actividad durante ese año realizando estos frescos en la popular capilla del santo; una serie de cuadros sobre temas de brujas (n.os 44-49); retratos de los ministros liberales Jovellanos y Saavedra así como del convencional francés Guillemardet, embajador del Directorio ante la corte de Madrid; y *Los Caprichos*, serie de sátiras al aguafuerte que atacaban la inmoralidad y la corrupción de toda la sociedad, y especialmente los abusos de la Iglesia, publicados a principios de 1799.

En San Antonio de la Florida Goya se volvió a encontrar, como en El Pilar en 1782 (n.os 8, 9), aunque ahora en menor escala, con una cúpula y sus pechinas y con toda la arquitectura superior de la capilla incluído el ábside. El tema elegido para la cúpula de la ermita dedicada al culto de San Antonio de Padua fue uno de los milagros más impresionantes del santo. San Antonio había nacido en Lisboa en el seno de una familia noble que educó esmeradamente a su hijo. Escogió seguir su vocación religiosa y se hizo famoso predicando en Italia y en el sur de Francia. Los frescos de Goya recogen un hecho de su vida relatado en el *Año cristiano* del padre Croisset, según la traducción del padre Isla:

"Hallábase (el Santo) en Padua cuando tuvo noticias de que su padre, acusado falsamente de un homicidio en Lisboa, estaba en peligro de ser sentenciado a muerte. Pide licencia al superior para marchar á Portugal, y en un instante se halla en Lisboa milagrosamente. Visita a los jueces, declara la inocencia de su padre; y viendo que no daban fe á su testimonio, los requiere que el cuerpo del difunto sea presentado en la sala de la audiencia. La novedad del caso había traido a ella toda la ciudad; pregunta al difunto, y le manda en nombre de nuestro Señor Jesucristo, que declare en voz alta y perceptible, si su padre era autor del asesinato que se

Fig. 162. Interior de San Antonio de la Florida, grabado según Yriarte, en *Goya*, París, 1867, p. 55

Fig. 163. Vista de la cúpula hacia el ábside con el *Milagro de San Antonio,* fresco, San Antonio de la Florida, Madrid

había cometido en su persona; levantóse el cadaver, y declaró públicamente la inocencia del acusado; y hecha esta declaración, se volvió otra vez á componer en su féretro. La admiración y el pasmo que este suceso causó en los asistentes, es más facil de comprenderse que de esplicarse. Hizo Antonio una fervorosa plática a toda su familia, exhortándola a la virtud; y en un momento se vió restituido a su convento de Padua".

No se sabe si fue Goya quien eligió representar este milagro en particular, pero no hay duda de que, de los que se cuentan en el *Año cristiano,* éste era el que mejor podía despertar su imaginación en ese momento. La idea de San Antonio transportado por el aire desde Padua a Lisboa, por intervención de la divinidad y no por brujería, así como la bondad y humildad de este predicador de noble linaje que luchaba contra "la licencia y el desorden de las costumbres", estaban en consonancia con sus preocupaciones. Es muy posible que empezara ya a pensar en el esquema decorativo en el mes de mayo de 1798, y, con fecha 21 de mayo, Moratín escribía en su diario con su curioso lenguaje en clave, "cum Goya a San Plácido, vidi picturae" –lo que es, sin duda, una referencia al estudio por parte de Goya de la decoración al fresco en iglesias madrileñas. Los primeros materiales para la realización de los frescos le fueron entregados el 15 de junio, y a partir del 1 de agosto, y durante cuatro meses, un coche de alquiler le condujo diariamente a la ermita hasta que terminó su obra el 29 de noviembre.

De los dos bocetos preparatorios que se conocen (puede haber habido otros que no han llegado hasta nosotros), uno de ellos es un estudio para la mitad norte de la cúpula donde tiene lugar el milagro, la que el visitante ve al entrar en la capilla (fig. 163). El boceto, pintado con rapidez, parece ser una primera idea de la composición y sobre todo un estudio de los efectos lumínicos que Goya estaba buscando. En un paisaje abierto –lo que contradice la referencia a la escena ante el tribunal de justicia del *Año cristiano*– se ve al santo en pie por encima del ataúd grisáceo del que se ha sacado al hombre asesinado ya despojado del sudario. La figura desnuda, muerta aún, empieza a cobrar vida. La sostiene una mujer, envuelta en un mantón rojo, que, como el grupo de figuras que hay más lejos, mira subyugada y asombrada al santo que se inclina bendiciendo y ordenando. A la izquierda, un niño con el rostro de mejillas coloradas se ha encaramado sobre la barandilla en una postura que guía la mirada del espectador hacia el santo. El grupo central forma así un triángulo cuyo vértice superior es la cabeza del santo.

Otro punto, sin embargo, se disputa la atención del espectador: los ángeles que descienden del cielo portando pesadas colgaduras. A la izquierda, un hombre de espaldas a la balconada levanta los brazos, maravillado ante la visión, mientras a la derecha las figuras poco definidas forman grupos variados. Los protagonistas de la escena han sido puestos de relieve por medio de fuertes pinceladas blancas añadidas alrededor del contorno o por vivos toques más pequeños que marcan el movimiento a lo largo de la barandilla.

En la cúpula (fig. 164), Goya reorganizó el conjunto de la composición, sustituyendo la Gloria por un paisaje de aperturas celestes que se funde con la luz natural que procede de la linterna. El situar a los ángeles, querubines y las colgaduras en las zonas más bajas –en las pechinas, arcos y muros laterales alrededor de las ventanas– convierte la escena de la cúpula en un suceso cotidiano, real. No existen ya diferentes focos de interés y la acción que se desarrolla en la balconada se centra en el milagro. El santo está aquí subido en una roca, del mismo modo que San Bernardino en el cuadro de San Francisco el Grande (n.os 11, 12), destacándose del grupo que le rodea mientras ordena hablar al hombre asesinado. En lugar de la fi-

gura que yacía inerte en el sudario, el asesinado se ha incorporado, y con las manos juntas en actitud de oración parece contestar al santo. El sudario, que por su intensa blancura desviaba, en el boceto, la atención del espectador hacia San Antonio, ha sido trasladado a otra zona de la balconada, rompiendo su continuidad, y atrayendo así la mirada hacia el lado contrario del hombre asesinado, donde se encuentra el ataúd; subido en él, y ante un montículo de tierra, un hombre, quizá el enterrador, levanta los brazos, admirado del milagro.

Los movimientos y expresiones de la multitud son extraordinariamente variados, y como en las pinturas de la Santa Cueva (n.os 51, 52), Goya ha plasmado las reacciones de la gente del pueblo, desde el temor religioso a la alegría, pasando por la curiosidad o la indiferencia, y transmitiendo, con la variedad de sus tipos, vestimentas y actitudes, la esencia del conjunto de la sociedad. En la propia figura del santo, tildada a veces de inexpresiva, Goya ha interpretado con agudeza la humildad y la bondad, el apasionamiento y el magnetismo del carácter del joven. En el fresco un segundo niño se sube a la barandilla, y la figura, que en el boceto miraba con los brazos alzados a la ahora desaparecida Gloria, se vuelve aquí hacia San Antonio, mientras que a su lado un hombre de espaldas, el sombrero calado hasta las ore

Fig. 164. Vista del conjunto de la cúpula, 1798, fresco, 5,5 m, San Antonio de la Florida, Madrid

53 *Milagro de San Antonio de Padua*, 1798
Lienzo, 26 × 38 cm
Colección L. Maldonado, Madrid

jas –quizá el falso acusador–, huye en dirección contraria al grupo en armonioso movimiento de las figuras en torno al santo. Los personajes que rodean al hombre asesinado quedan enmarcados a la derecha por el toque luminoso de la mujer que asiste con intensa emoción al milagro llevando un gran pañuelo blanco, ya apuntada en el boceto, y que recuerda a las conmovedoras mujeres de uno de los cuadros realizados por Goya para la catedral de Valencia (n.º 16).

La Gloria, suprimida en la cúpula, está representada en el ábside de la iglesia. Recibe poca luz natural y debía de iluminarse principalmente por medio de los candelabros del altar. La decoración de Goya se compone de grupos de ángeles adorando a la Santísima Trinidad, representada en estuco con rayos de luz que emanan del triángulo divino (fig. 165). Mientras que el fresco resulta menos original y efectista que las representaciones de ángeles que Goya pintó en otras zonas de la iglesia, el boceto, de exquisita composición y factura, consigue producir la impresión buscada por el pintor. Alrededor del rápido apunte para el triángulo simbólico de estuco, los ángeles aparecen dibujados a punta de pincel, con pigmento marrón, a los que el pintor insufla vida por medio de pinceladas claras y de aguadas de color carmín, azul y amarillo. Mientras unos vuelan o flotan en el aire, otros se recuestan o se arrodillan, logrando Goya expresar con pinceladas fluidas y toques de blanco empastado sus variados movimientos y su estado de éxtasis.

Los ángeles pintados al fresco en los arcos, muros y pechinas se caracterizan por su movimiento rítmico que conduce la mirada hacia la cúpula. En el actual proceso de restauración de estas pinturas, las figuras ya tratadas han recobrado su antigua gloria, y la luz natural que entra por las ventanas y la linterna de la capilla revelan el esplendor de sus majestuosas actitudes, de sus ricas vestiduras y, sobre todo, la sutileza de su modelado. La cúpula, todavía oscurecida por la suciedad, aparecerá en todo su esplendor después de la limpieza. La comparación con el boceto muestra que, también en la cúpula, Goya hizo uso del blanco para poner de relieve las figuras principales y para crear un ritmo armónico en las figuras de la balconada. Quizá mejor que en ninguna otra parte de la obra de Goya este boceto pone de relieve la riqueza imaginativa del artista, la claridad de sus ideas y el control de sus posibilidades artísticas para alcanzar la solución perfecta.

Fig. 165. Vista del ábside con la *Adoración de la Trinidad*, San Antonio de la Florida, Madrid

54 *Adoración de la Trinidad*, 1798
Lienzo, 26,6 × 37,7 cm
Colección L. Maldonado, Madrid

SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO, 1798

Goya pintó *El prendimiento de Cristo* para la sacristía de la Catedral de Toledo, una larga sala rectangular presidida por el magnífico *Expolio* de El Greco. A lo largo de los muros del amplio recinto se alinean los nichos que albergan las cajoneras donde se guardan las sagradas vestiduras; el techo abovedado, muy alto, está pintado al fresco por Lucas Jordán y tiene unas pequeñas ventanas en el muro de la derecha, que dejan entrar muy poca luz. En 1797, el Cabildo decidió instalar el cuadro de El Greco en un espléndido altar nuevo en el testero de la sacristía, y añadir dos altares más en los nichos de los muros laterales, a ambos lados del *Expolio*. El cuadro para el altar de la izquierda, es una aburrida representación neoclásica de *La oración en el huerto,* obra del Pintor de Cámara Francisco Ramos, al parecer posterior al encargo a Goya del lienzo de *El prendimiento de Cristo* para el altar de la derecha. Éste estaría iluminado, dada la penumbra ambiental, por la luz de las velas situadas sobre el altar y sobre todo por la procedente del altar de El Greco (fig. 166). En enero de 1799 Goya presentó su cuadro (fig. 167) a los académicos en Madrid antes de enviarlo a Toledo.

En el programa iconográfico de los tres cuadros de la Pasión para esta sacristía, el cuadro de Goya sucedía a *La oración en el huerto,* ya que representa el momento en que Cristo es entregado a sus enemigos, siendo ésta la primera de las vejaciones que sufriría antes de la humillación final, cuando fue despojado de sus ropas para ser crucificado. *El expolio* de El Greco se centra en la monumental figura de Cristo que, descalzo, vestido con una espléndida túnica roja y con expresión de resignada entrega, es sujetado con una cuerda por un sayón que se dispone a desnudarle, con gesto que denota la inquietud, e incluso el miedo, que le embarga. Un caballero con armadura mira serena y directamente hacia el espectador y, al fondo, se agolpan figuras que vociferan y gesticulan. La parte superior del espacio pictórico está ocupada por cascos, penachos, palos y alabardas.

El boceto para el cuadro de Goya está realizado tan libremente que quizá se trate de un primer *borrón* más que del diseño definitivo presentado al Cabildo. La teatralidad del colorido sugiere que Goya pretendía competir con el cuadro de El Greco y las figuras principales que rodean a Cristo son similares a las del *Expolio:* en el soldado de amarillo claro que se apoya en la alabarda se unen las tres figuras que están al lado derecho del Cristo, una vestida también de amarillo, en la obra de El Greco, mientras que el caballero de la armadura corresponde al soldado que aparece en primer término en el cuadro de Goya, aproximándose a Cristo con las cuerdas. El fondo de *El prendimiento* se llena, aunque no hasta la parte superior, de confusas figuras y de alabardas que desprenden destellos acerados a la luz de las lin-

Fig. 166. Interior de la sacristía de la Catedral de Toledo con *El expolio* de El Greco

Fig. 167. Goya, *El prendimiento,* 1798, lienzo, 265 × 140 cm, sacristía de la Catedral de Toledo

55
El prendimiento, 1798
Lienzo, 40,2 × 23,1 cm
Museo del Prado, Madrid

ternas y de las antorchas. La figura de Cristo, con los ojos cerrados y la cabeza inclinada, parece tener los brazos sujetos a la espalda y avanza –literal y figurativamente– desde el escenario nocturno del huerto de Getsemaní en dirección al Calvario de El Greco.

Hasta en el boceto, de fuertes e impulsivas pinceladas y plagado de arrepentimientos, juegan un importante papel las espadas y las alabardas, recordando los textos evangélicos sobre el prendimiento de Cristo. San Mateo habla de una "gran multitud de gentes armadas con espadas, y con palos, que venían enviadas por los príncipes de los sacerdotes, y ancianos", mientras que San Marcos alude a una multitud armada "con espadas y con garrotes" y San Juan la describe cómo "una cohorte de soldados, y ministros que le dieron los pontífices y fariseos, fué allá con linternas, y hachas, y con armas". Tanto San Mateo como San Marcos y San Lucas mencionan el beso de Judas, poco claro en el boceto, lo que hace pensar que Goya pudo guiarse por el relato de San Juan, que es el único que habla de linternas.

En el boceto, al igual que en el cuadro de la sacristía, la fuente de la luz está situada detrás de la figura que aparece en primer término a la izquierda, y produce efectos teatrales en la iluminación de las figuras y del suelo. Esa oculta linterna simula en el cuadro la luz real procedente de las velas que iluminaban el *Expolio*. De este modo Goya enlazaba su lienzo con la obra maestra de El Greco al tiempo que le proporcionaba una fuente "natural" de iluminación. Asimismo, centró su atención en la mitad inferior del cuadro, consciente sin duda de que la parte superior se perdería en la oscuridad, siendo la alabarda que sostiene el soldado del primer término el único elemento que se eleva hacia el borde superior de la composición.

En el boceto, la acción se centra en el soldado que avanza para atar a Cristo con cuerdas, ante la mirada del personaje de amarillo que porta la alabarda. La acción es más compleja en el cuadro y en él aparece una figura que sujeta a Cristo por el hombro, tal vez Judas dándole el beso traicionero; el hombre del primer término también ha cambiado y aquí se vuelve en actitud de mando hacia el soldado de la derecha que parece replicar con sobresalto y miedo, recordando al sayón que, en el cuadro de El Greco, se dispone a despojar a Cristo de la túnica. Las figuras pintadas por Goya, agrupadas en forma de abanico alrededor de la cabeza de Cristo, se corresponden también con las del *Expolio*, aunque el artista aragonés las ha llevado a los límites de la caricatura; evocan las de las planchas posteriores de *Los Caprichos*, que por aquel entonces estaba grabando al aguafuerte o acababa de terminar: la multitud que se agolpa alrededor de la mujer expuesta a la vergüenza pública, en la lámina 24, o la humillación del desgraciado en ropa de dormir a quien un grupo de frailes amenazadores y burlones, se disponen a quitarle la ropa para inflingirle una nueva vejación, en la lámina 58 (figs. 168, 169).

En el cuadro final los colores son mucho más suaves que en el boceto preparatorio o que en la escena diurna del *Expolio* de El Greco, pero la estructura compositiva del gran cuadro se basa en la del *borrón* donde, a pesar de alguna confusión en el diseño, se observa ya el sentido de la gravedad de los cuerpos y del espacio que ocupan. Esta obra contrasta de forma cruel con *La oración en el huerto* de Ramos, que no tuvo en cuenta ni el contexto, ni su emplazamiento, iluminación o proximidad con la obra maestra de El Greco. Por el contrario Goya, al igual que en los cuadros para la Santa Cueva y en los frescos de San Antonio de la Florida, partió de una primera indicación del sentido y de la cadencia del tema en el boceto, para llegar a una obra conmovedora que nada tiene que ver con las de sus colegas académicos en su soberbia composición, estructurada con aguda inteligencia.

Fig. 168. Goya, *"Tragala perro"*, pl. 58 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,7 × 15,1 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 169. Goya, *"No hubo remedio"*, pl. 24 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,7 × 15,2 cm, Museo del Prado, Madrid

56 a 58

IGLESIA DE SAN FERNANDO, MONTE TORRERO, ZARAGOZA, h. 1798-1800

56
Aparición de San Isidoro a San Fernando, h. 1798-1800
Lienzo, 46,5 × 31 cm
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

57
Santa Isabel curando a una enferma, h. 1798-1800
Lienzo, 33 × 23 cm
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

58
San Hermenegildo en la prisión, h. 1798-1800
Lienzo, 33 × 23 cm
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Cuando Goya estuvo en Zaragoza, en 1810, entre los dos sitios que sufrió la ciudad por parte de las tropas napoleónicas, probablemente no hiciera nada por ir a ver los tres retablos que había pintado a finales del siglo anterior para la iglesia de Monte Torrero, a las afueras de la ciudad. Jovellanos sí los había visto camino de su exilio en Mallorca y consignaba en su diario el 7 de abril de 1801: "Recorrimos el nuevo pueblo hasta que nos detuvo el bello frontispicio de la iglesia... En lo interior es una rotonda con una soberbia media naranja digna, por su grandeza, de mayor templo. Dos lunetos, a los lados, que sirven de capillas, y otro más profundo al frente del presbiterio. En ellos hay tres altares con tres bellísimos cuadros originales de D. Francisco Goya... Obras admirables, no tanto por la composición cuanto por la fuerza de claro-oscuro, la belleza inimitable del colorido y una cierta magia de luces y tintas adonde parece que no puede llegar otro pincel".

La iglesia fue consagrada el 30 de mayo de 1802, pero los cuadros de Goya desaparecieron durante la Guerra de la Independencia y nunca se ha vuelto a saber nada de ellos. En diciembre de 1813, el arquitecto informaba sobre el estado de la iglesia y sobre las sumas necesarias para su reparación, afirmando que "lo interior de la Iglesia ha padecido muchissimo, a causa de haverla hecho servir de cocina, quemando y quebrantando las mesas de Altar, que eran de jaspes los mas hermosos, (...), habiendose llevado los tres Quadros famosos pintados por el celebre D.n Francisco Goya", y calculando el costo de las reparaciones, "sin incluir el coste de los quadros que fue de treinta mil reales". La descripción que Jovellanos había hecho anteriormente de los cuadros y de los tres bocetos de Goya que han llegado hasta nosotros, junto con la alusión a los altares en el informe de 1813, proporcionan una idea de cómo quedaban los retablos en el interior de la bella iglesia neoclásica proyectada por Tiburcio del Caso (fig. 170).


Fig. 170. Interior de la iglesia de San Fernando, Monte Torrero, Zaragoza

Los bocetos son más bien *borrones* preliminares que estudios finales, por su pincelada tan vigorosa y libre, especialmente la *Aparición de San Isidoro* (n.º 56), de formato más grande, destinado al altar mayor. La composición representa al santo obispo de Sevilla, del siglo VII, que se aparece a Fernando III el Santo en 1247, exhortándole a renovar sus esfuerzos con el fin de tomar Sevilla, último bastión de los moros en España; al fondo se divisa la mezquita con su alto alminar campanario de la catedral y conocido hoy como La Giralda. San Fernando aparece delante de su tienda, empuñando un cetro mientras le presentan la corona y la espada, y mirando la visión de San Isidoro "péndulo en el aire" –como observó Jovellanos– por encima del rey y de sus soldados. Debía de ser notable el efecto creado por esta composición, situada al final del profundo y estrecho ábside, con sus fuertes impulsos diagonales y con el santo que parece volar hacia la congregación con imperiosa actitud de mando; Goya hizo una parodia del tema en una de sus últimas planchas de *Los Caprichos* que representa a unos frailes volando asustando a una muchacha (fig. 171).

Para el altar de la izquierda, en el lado del Evangelio, Goya pintó un episodio de la vida de Santa Isabel, infanta de Aragón y reina de Portugal, nacida en Zaragoza en 1271. El boceto representa a la piadosa reina curando el pie ulcerado de una pobre mujer que sanaría así milagrosamente (n.º 57). Como ocurre con la obra del altar mayor, el cuadro recuerda una estampa de la serie de *Los Caprichos* en la cual el pintor ha hecho uso del mismo esquema compositivo, aunque con muy distintos fines (fig. 172). Sin

embargo, mientras que en el aguafuerte Goya había representado a la muchacha como una prostituta, atendida por una compañera y por una vieja alcahueta, escena derivada de un dibujo aún más explícito, la figura de la "enferma" en el cuadro de altar fue un nuevo motivo de escándalo para los zaragozanos. El director del Canal Imperial de Aragón dirigió una carta al mayordomo mayor del rey con fecha 24 de noviembre de 1801, es decir después de la visita de Jovellanos a la iglesia, pero antes de su consagración. En ella se enumeran los diferentes trabajos sin terminar, especialmente en lo referente a carpintería, y se alude a otro importante problema (aunque por error se hace referencia al fallecido Francisco Bayeu en lugar de a Goya): "El Quadro de Santa Isabel que forma uno de los tres Altares, que tiene la Iglesia, havia chocado mucho y se hablaba demasiado en esta Ciudad; porque al parecer en su pintura se havia lucido el pincel de D. Francisco (Goya) con menoscabo de la decencia; por cuyo motivo me dixo el Vicario General del Rvdo. Obispo de Huesca, que antes de bendecirla era forzoso cubrir los pechos de la enferma, que curaba la Santa; y noticioso de que por la primavera proxima vendría a esta Ciudad el referido (Goya), me pareció esperarlo, y que lo executase por sí mismo como lo hizo". Como había ocurrido veinte años antes con su fresco de la *Caridad* en una de las pechinas del Pilar, Goya volvía a ofender a los zaragozanos con su exuberante representación de la figura femenina, pero no hay constancia de que alterara el cuadro definitivo.

El tercer cuadro, destinado al altar del lado de la Epístola, representaba a *San Hermenegildo en la prisión*, y su boceto preparatorio (n.º 58) es el más acabado de los tres. San Hermenegildo, hijo del rey visigodo Leovigildo, fue proclamado gobernador de Sevilla por su padre que se levantaría después en armas contra él al enterarse de su conversión al cristianismo. Abandonado por sus aliados romanos, Hermenegildo fue capturado y conducido a prisión. Martirizado para que abjurara de su fe, fue finalmente decapitado por orden de su padre al negarse a recibir la comunión de manos de un sacerdote arriano. Esto ocurría el 13 de abril del año 586, cuando Hermenegildo acababa de cumplir veinte años. La iglesia de Sevilla que lleva su nombre parece estar emplazada en el mismo lugar donde sufrió prisión y martirio.

En el boceto de Goya aparece San Hermenegildo, en la oscuridad del calabozo, revestido de su armadura, y con las galas y la corona reales. Está rodeado por tres carceleros, que le intimidan para obligarle a abjurar, pero el joven príncipe, inquebrantable, alza su vista con un gesto de rechazo, el rostro y el torso bañados por la luz que entra a raudales a través de los barrotes de la celda. Las delicadas pinceladas que modelan las formas y los vivos toques de luz en el traje del santo y en la figura arrodillada del primer término, crean un efecto de misteriosa belleza dentro de la oscuridad. Estos tres bocetos transmiten la riqueza y la belleza encerradas en el ímpetu creativo de Goya, haciendo que la pérdida de estos tres retablos, junto con los del colegio de Calatrava en Salamanca (n.º 13), sirva para subrayar la barbarie de lo que, según el propio artista, había supuesto la "sangrienta guerra en España con Buonaparte".

Fig. 171. Goya, *"No grites, tonta"*, pl. 74 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,6 × 15 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 172. Goya, *"Ruega por ella"*, pl. 31 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 20,8 × 15,2 cm, prueba de estado, Museo del Prado, Madrid

56 *Aparición de San Isidoro a San Fernando*, h. 1798-1800

57 *Santa Isabel curando a una enferma,* h. 1798-1800

58 *San Hermenegildo en la prisión*, h. 1798-1800

Retratos

1783-1805

El retrato más temprano de Goya llegado hasta nosotros es una conmovedora imagen de sí mismo de joven, pintado probablemente hacia el tiempo de su viaje a Italia, cuando tenía veinticinco años (fig. 36). Revela ya la penetrante mirada del artista que iba a pasar su vida observando a quienes le rodeaban, y como retratista no tuvo rival en la España de su tiempo.

Sus primeros encargos documentados se fechan en 1783, cuando pintó un gran retrato oficial del primer ministro de Carlos III, don José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca, a quien Goya había enviado la famosa carta referida al cuadro de altar para San Francisco el Grande (n.os 11, 12). En ese mismo año el pintor realizó la primera de sus visitas a Arenas de San Pedro, donde vivía el infante don Luis, hermano del rey, y donde pintó varios retratos de la familia del infante, así como el boceto para un monumental retrato ecuestre de su mujer (n.º 59). Goya habría ya concluido éste, a su regreso a Arenas al año siguiente, cuando sin duda realizó el gran retrato familiar (fig. 41). Esta explosión de actividad y el éxito de sus resultados le procuraron nuevos encargos, así como su primer encuentro con la joven pareja formada por el duque y la duquesa de Peñafiel, los futuros duques de Osuna, que pronto se convertirían en sus patronos más importantes (fig. 43).

Sin embargo, la mayor parte de los encargos de retratos que recibió Goya fueron para obras de tamaño natural y son muy raros los de pequeño tamaño, aunque los que pintó, tanto bocetos para cuadros de gran porte como los más pequeños, de carácter íntimo, para su familia y amigos, cubren por fortuna gran parte de su producción. Todos ellos son fundamentales para estudiar el método de trabajo del artista y su aproximación a los modelos, y dan una clara idea de su evolución estilística con el paso del tiempo. Estos pequeños retratos son asimismo clave para conocer las relaciones de Goya con la familia del infante don Luis (n.º 59), con Manuel Godoy y su proximidad a la familia real (n.os 60, 61), y con la imagen que el propio Goya tenía de sí mismo (n.os 62, 63) en un momento crucial de su vida, después de la enfermedad, en los años de su íntima relación con la duquesa de Alba y su entorno (n.os 64, 65). La vívida imagen de su "amigo Asensi" (n.º 66), probablemente pintada en San Antonio de la Florida, llevan hacia representaciones de carácter más burgués, que definen su período tardío, ya en el siglo XIX. En 1805 pintó Goya un singular grupo de miniaturas sobre cobre, con ocasión del matrimonio de su hijo. Muestran a Javier, a su novia y a su familia política (n.os 67-73), y se reúnen aquí por primera vez, revelando la maestría de Goya en este género nada habitual de su obra.

Todas estas obras de pequeño formato muestran el arte de la retratística goyesca con una cercanía que permite apreciarlo en toda su frescura y espontaneidad, y dejan ver con absoluta claridad su brillante técnica y sus dotes para la captación de la psicología de sus modelos y de sí mismo.

RETRATO ECUESTRE DE MARÍA TERESA DE VALLABRIGA, 1783

El 20 de septiembre de 1783 Goya escribió una embarullada carta a Zapater sobre su visita, de un mes de duración, al hermano del rey, el infante don Luis de Borbón, y a su familia en Arenas de San Pedro: "Querido Hijo mio, acabo de llegar de Arenas y muy cansado. Su Alteza me a echo mil onores, he echo su retrato, el de su Señora y niño y niña con un aplauso inesperado por aber hido ya otros pintores y no aber acertado a esto"; añadía que su Alteza era un excelente tirador y le había divertido el apasionado entusiasmo del "pintamonas" por la caza. El infante vivía en una especie de exilio con su bellísima y joven esposa, doña María Teresa de Vallabriga y Rozas, con quien había casado en 1776, cuando contaba ya cincuenta años de edad y ella sólo dieciséis.

El infante don Luis, que hacía ya tiempo había renunciado a la dignidad cardenalicia que ostentaba desde la infancia, había llevado una vida de dudosa moralidad, envuelta en ciertos escándalos que este matrimonio pretendía zanjar. Doña María Teresa había sido elegida por Carlos III como esposa más adecuada para su hermano, ya que su rango relativamente modesto excluía cualquier posibilidad de sucesión al trono para sus hijos, y tanto ella misma como aquéllos tenían prohibida su presencia en la corte. Se decía que la joven no trataba a su marido con el debido respeto, y quizá su dominante papel en la pequeña corte de Arenas haya quedado reflejado en la enigmática alegoría sobre el tema de Hércules y Ónfala (n.º 18), pintado por Goya en el mismo año de su segunda visita al infante.

El 2 de julio de 1784 Goya informaba a su "Queridito Martín: Estoy flaco y no trabajo mucho, aun no he acabado el retrato a caballo de la Señora del Ynfante pero le falta poco", y prometía a su amigo que le pintaría una *Virgen* "en benir de Arenas". El retrato ecuestre, conocido solamente por esta carta de Goya y su sumaria descripción en un inventario, constituía sin duda la pareja para uno anterior del infante, de mano de Francesco Sasso, de tamaño semejante al de los retratos ecuestres de Goya de Carlos IV y la reina María Luisa (fig. 176). El artista trataba

59
María Teresa de Vallabriga a caballo, 1783
Lienzo, 82,5 × 61,7 cm
Galleria degli Uffizi, Florencia

Fig. 173. Goya, *Isabel de Borbón*, según Velázquez, 1778, aguafuerte, 38 × 31 cm, Biblioteca Nacional, Madrid

Fig. 174. Goya, *María Teresa de Borbón y Vallabriga*, 1783, lienzo, 132,3 × 116,7 cm, National Gallery of Art, Washington, D. C.

evidentemente de completar el cuadro de grandes dimensiones para llevarlo consigo a Arenas en su segunda visita, durante la que pintó también el célebre retrato de familia (fig. 41).

El retrato ecuestre está basado en el "borrón del retrato de la Señora Dña María Teresa Vallabriga a caballo", descrito asimismo en el inventario y pintado sin duda durante la primera estancia de Goya en Arenas. Este boceto, muy concluido, muestra a doña María Teresa vestida con un magnífico traje azul de montar y tocada con un sombrero adornado de plumas, jinete en su bella montura y sosteniendo en sus manos las riendas con gesto elegante y correcta posición de su mano derecha. Su actitud recuerda a la de la reina Isabel de Borbón en el retrato de Velázquez, copiado por Goya en 1778 (fig. 173), y el paisaje está compuesto, como los de su admirado maestro, por una serie de planos diagonales que llevan la vista hacia las lejanías de la sierra de Gredos. El escenario y las matas exquisitamente pintadas del primer término ponen en relación este boceto con el retrato de la hijita de María Teresa, la futura condesa de Chinchón (fig. 174), pintado en 1783. El éxito de los retratos que Goya hizo para el infante don Luis, así como el del gran cuadro para uno de los altares de San Francisco el Grande (n.os 11, 12), le procuraron el reconocimiento de la corte y de la aristocracia y determinaron el comienzo de su carrera como pintor de retratos.

RETRATOS ECUESTRES: EL GARROCHISTA, h. 1791-1792 Y GODOY, 1794

60
Retrato ecuestre, conocido como "Un garrochista", h. 1791-92 (retocado h. 1808)
Lienzo, 57 × 47 cm
Museo del Prado, Madrid

61
Retrato ecuestre de don Manuel Godoy, duque de Alcudia, 1794
Lienzo, 55,7 × 44,5 cm
Colección particular

El papel de Manuel Godoy en la historia de España y en la propia carrera de Goya sigue siendo objeto de debate y de opiniones contradictorias, y quizá por ello resulte apropiado que el primer retrato conocido que Goya hiciera de él sea una especie de enigma, y que su imagen haya permanecido escondida hasta fecha muy reciente. En noviembre de 1819, el año en que Goya se mudó a la Quinta del Sordo, se inauguró el Real Museo del Prado, colgando de sus muros 311 cuadros entre los que se encontraban los dos grandes retratos ecuestres de los reyes Carlos IV y María Luisa, padres de Fernando VII, el monarca reinante. En 1821, otro cuadro de Goya enviado ya desde el Palacio Real en agosto de 1819, se expuso con los anteriores, catalogándose como *Un picador a caballo*. En 1828 aparece como *Retrato de un torero a caballo* en el primer catálogo del Prado que incluye una selección de cuadros de la "Escuela Española de los Pintores existentes y de los que hace poco han fallecido". Esta nueva edición del catálogo recogía los tres cuadros de Goya precedidos de una nota biográfica redactada por el artista, que moría en Burdeos ese mismo año.

Mientras que los dos grandes retratos ecuestres constituían una selección apropiada para el Museo, parece sorprendente que el pequeño cuadrito de un "picador" o "torero" hubiera formado parte de las colecciones reales y hubiera sido elegido entre las obras expuestas en el Museo en esa temprana fecha. Sin embargo, los exámenes técnicos realizados en 1987 y la reciente limpieza del lienzo ofrecen una respuesta al primero de los interrogantes. Bajo el "picador" o "garrochista" se esconde un retrato del joven Manuel Godoy, perfectamente reconocible por las facciones de su rostro que se aprecian en la imagen radiográfica del lienzo (fig. 175), y cuyo sombrero de tres picos se hace visible a simple vista bajo los repintes actuales. Éstos, muy bastos y pesados, sin la delicadeza y energía del pincel de Goya y por tanto difícilmente identificables como de su mano, afectan no sólo a la figura del jinete, con su rostro inexpresivo y de formas indefinidas, sino también al caballo, al cielo y a gran parte del paisaje. Los finos y vívidos trazos de Goya se aprecian en la radiografía, e incluso a simple vista, a pesar de los gruesos repintes que ahora cubren el cuadro, y a la derecha, bajo la pesada capa de retoques de un azul grisáceo y sin brillo, se han descubierto unas claras y casi transparentes pinceladas grises, que unen esta zona con el distante paisaje de la izquierda, que muestra toda la belleza, intacta, del original de Goya.

¿Cuándo se pintó este pequeño retrato ecuestre de Godoy y por qué fue su imagen tan alterada, no sólo para cambiar la identidad del personaje representado, sino también para transformar el tema por completo, añadiendo hasta la garrocha y los toros del fondo? Aunque los repintes hacen dificultoso el juzgar el efecto del original de Goya y su fecha probable, se relaciona claramente con el retrato de María Teresa de Vallabriga de 1783 (n.º 59). La influencia velazqueña es aún fuerte, pero el estilo del "Godoy-Garrochista" parece considerablemente más libre, y hace pensar en una fecha más tardía, lo que concordaría con los detalles de la propia vida de Godoy.

Don Manuel de Godoy y Álvarez de Faria había nacido en Badajoz en 1767, de familia aristocrática venida a menos. Su padre, coronel del ejército, había dado a su hijo una excelente e "ilustrada" educación. Su hermano mayor marchó a Madrid para entrar en las Guardias de Corps y parece que tuvo relación amorosa con María Luisa, la joven esposa del futuro Carlos IV. En 1784, a los

diecisiete años de edad, Manuel siguió a su hermano a la corte, ingresando en las Guardias de Corps y heredando también los favores de María Luisa. Cuatro años más tarde, a la muerte de Carlos III, empezaba el rápido ascenso del favorito, hasta una posición de poder e influencia que culminó en 1792, a sus veinticinco años, con su ennoblecimiento, al recibir el título de duque de Alcudia, al ser nombrado Grande de España de Primera Clase y también primer secretario de despacho y comandante de las Reales Guardias de Corps.

Ya en 1791, Godoy fue ascendido a brigadier y después a mariscal de campo, y el 25 de agosto se le concedió la Orden de Carlos III, cuya banda es aún visible bajo la camisa del "garrochista", por lo que el retrato hubo de ser pintado después de esa fecha, y posiblemente para celebrar su nombramiento como duque de Alcudia, en abril de 1792. En cuanto a los repintes, éstos debieron de ser hechos después de la caída de Godoy en 1808, cuando se sabe que varios retratos del odiado favorito fueron destruidos por el populacho, y después permanecería en el Palacio Real hasta que en 1819 fue enviado al Museo.

Fig. 175. Radiografía del *Garrochista*

El segundo retrato (n.º 61) es sin duda el citado en una carta famosa (fig. 7), fechada por Goya en broma desde "Londres 2 de agosto de 1800", pero en realidad en Madrid en agosto de 1794. En ella decía a Zapater que iba a pintar a la duquesa de Alba "apenas acabe yo un borrón que estoy aciendo de el Duque de Alcudia a caballo, que me embio a decir me abisaria y dispondria de mi alojamiento en el sitio [La Granja o El Escorial], pues me estaria mas tiempo del que yo pensaba. Te aseguro que es asunto de lo mas dificil que se le puede ofrecer a un Pintor". Añadía que Francisco Bayeu tenía que haberlo pintado, pero que estaba demasiado cansado y lleno de trabajos para ello (su cuñado moriría al año siguiente). Se conserva el boceto, pero quizá Goya no llegara nunca a realizar el retrato ecuestre en grande, ya que su existencia no ha sido recogida en parte alguna.

La historia temprana de este boceto no está clara. Se ha querido identificar con "el boceto de un ginete" en el inventario del taller de Goya realizado en 1812, y es posible –aunque quizá poco probable en vista de su grado de acabado– que permaneciera en manos del artista. Muestra a Manuel Godoy vistiendo casi el mismo tipo de uniforme que el que se adivina bajo el "Garrochista" (n.º 60), el de comandante de las Reales Guardias de Corps. Sin embargo, mientras que el Godoy que aparece en la radiografía, bajo el *garrochista*, presenta el aspecto de un joven alegre y vivaz, el duque de Alcudia de 1794, retratado de capitán general, con los tres órdenes

60 *Retrato ecuestre, conocido como "Un garrochista"*, h. 1791-92

de entorchados reglamentarios en sus vueltas rojas y en la mantilla roja de la silla de montar, es una figura de presencia más poderosa e impresionante. Sosteniendo las riendas con firmeza en una mano y apoyada la otra en la cadera, aparece dueño de la situación, mientras su caballo se alza airoso de manos ante un desnudo paisaje matizado por la suave neblina. Su rostro está pintado con precisión y logra la unión entre la imagen clásica requerida y el rostro real, de facciones pesadas y rubicundas del favorito. Se dice que cuando José Baratón dibujó el retrato del ministro para el grabado de un frontispicio, publicado en 1795, Godoy lo devolvió por dos veces, la primera porque consideraba "disforme el brazo izquierdo" y porque "el semejante no es", y la segunda porque "la cabeza es muy abultada y la cara es más abultada que la mía".

Si no fuera por el uniforme que data el cuadro entre mayo de 1793 y marzo de 1795, el fondo, en el que los suaves planos se extienden hasta unirse con la luminosa blancura del cielo, sugeriría una fecha más tardía, cercana a la de los retratos reales (fig. 176). Sin embargo, recuerda también el luminoso y vacío espacio tras la figura de la *Marquesa de la Solana y condesa del Carpio* (París, Museo del Louvre), pintada en 1794-95, mientras que la forma de hacer los ornamentos en el traje de Godoy, con vívidos y cortos trazos de gran seguridad que sugieren las formas del cuerpo, está muy cerca de la de otros retratos de ese período (n.os 63-65).

En estas dos pequeñas obras que ahora aparecen bajo una nueva luz, la figura de Godoy avanza hacia su apoteosis como Príncipe de la Paz. Ha sido muy debatido lo que Goya pensaba realmente de este hombre que fue su patrono y un reformador ilustrado, pero cuya vida privada no podía en modo alguno aprobar. Un contemporáneo radical, Bartolomé José Gallardo, cuenta cómo Goya dibujaba caricaturas para sus amigos, y que "El gran asunto, repetido con todo tipo de variaciones, era Godoy, a quien profesaba una especial antipatía", y caricaturas de Godoy se han podido identificar en varios de los aguafuertes de *Los Caprichos*. Pero quizá en estos retratos ecuestres y en otras imágenes del todopoderoso favorito, Goya encontró una fórmula que, agradando al modelo, dejara al espectador la libertad de interpretar y analizar los sentimientos del artista sobre el personaje.

Fig. 176. Goya, *María Luisa a caballo*, 1799, lienzo, 335 × 279 cm, Museo del Prado, Madrid

61 *Retrato ecuestre de don Manuel Godoy, duque de Alcudia*, 1794

AUTORRETRATOS, h. 1794-1797

Goya analizó su parecido en varias ocasiones a lo largo de su dilatada vida, dejando unas doce imágenes de sí mismo en lienzos, dibujos y aguafuertes. Algunos de estos autorretratos son representaciones directas de su imagen vista en el espejo; una figura de tres cuartos, que mira de reojo, con ligera expresión sardónica, introduce la serie de aguafuertes de *Los Caprichos* (fig. 177); y para Zapater dibujó una caricatura de sí mismo en 1794 (fig. 7). En dos obras tempranas se presenta como un artista, entregando un cuadro al ministro Floridablanca o pintando un retrato de familia (figs. 35, 41), mientras que en los dibujos preparatorios pensados originalmente para el frontispicio de *Los Caprichos* aparece como "El Autor soñando", sentado en su silla de pintor en un rincón de su taller (figs. 1, 31).

El primero (n.º 62) de los dos pequeños autorretratos al óleo es el único en el que Goya se presenta pintando en su estudio, de pie ante un gran lienzo colocado en el caballete, como si estuviera haciendo un retrato de sí mismo ante el espejo o el de un espectador posando ante él. En la década de los años 80 y 90, Goya vivía en el número 1 de la calle del Desengaño, no lejos de la Puerta del Sol, y seguramente tenía su taller en la misma casa. Debió de haber sido un amplio espacio, suficiente para acomodar en él los grandes lienzos para los cartones de tapices y los retratos ecuestres, pero en esta vista del estudio, quizá de la zona reservada para pintar retratos, se adivina el suelo entre el caballete y la pared, y Goya ha colocado una pequeña mesa de escritorio tras él. La luz, el elemento esencial en todos sus cuadros, entra a raudales a través de un amplio ventanal, resaltando los papeles y los brillos de la escribanía sobre la mesa, y disolviendo los contornos de la figura en el fuerte contraluz. El artista sostiene el pincel en su mano derecha (para "corregir" la imagen vista en el espejo)

62
Autorretrato en el taller, h. 1793-95
Lienzo, 42 × 28 cm
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

63
Autorretrato, h. 1795-97
Lienzo, 18 × 12,2 cm
Firmado en la parte inferior derecha: *Goya*
Colección Gutiérrez de Calderón, Madrid

Fig. 177. Goya, *"Francisco Goya y Lucientes, Pintor"*, pl. 1 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,9 × 15,2 cm, Museo del Prado, Madrid

62 *Autorretrato en el taller*, h. 1794-95

y la paleta en la izquierda, de pie, alerta y bien plantado, listo para avanzar hacia el lienzo o dar un paso atrás mientras pinta. La posición de los pies valora el sentido del espacio y subraya la sutil estructura geométrica de la composición. Las bien formadas piernas de sólidos muslos, resaltan bajo la chaqueta corta, y va tocado con un sombrero de copa alta del que sobresale la corta melena. La copa del sombrero está rodeada de una estructura metálica que sostiene pequeñas velitas, cuyo uso explicaba el hijo del artista: "...los últimos toques para el mejor efecto de un cuadro los daba de noche, con luz artificial". La mirada que emerge del rostro en sombra es intensa y de una profunda concentración, observa con agudeza y analiza con frialdad. Este retrato pudo ser pintado a lo largo del decenio de 1790 y se han propuesto para él varias fechas posibles. Muy bien pudo ser pintado en el mismo espíritu y por los mismos años que *Los Caprichos* sobre hojalata (n.os 32-43), en los que Goya se probaba a sí mismo y a sus compañeros de la Academia que no había perdido nada de sus facultades como resultado de su enfermedad. Es el retrato de un artista en perfecto dominio de sus posibilidades.

En el pequeño retrato (n.º 63) que debió de regalar a la duquesa de Alba, Goya se presenta también como un artista, sentado delante de un pequeño caballete y mirando intensamente a sus propios ojos, y a los del espectador. Como los cuadritos de Cayetana y su dueña, pintados en 1795 (n.os 64-65), éste está también firmado y pudo haber sido hecho al mismo tiempo. Sin embargo, la "romántica" presentación que Goya hace de sí mismo, a media luz sobre el fondo oscuro, y su expresión de extraordinaria intensidad, sugieren una relación con sus visitas a la duquesa de Alba, que había quedado viuda poco antes, en Sanlúcar, en el verano de 1796 y en los primeros meses de 1797. El idilio que reflejan las páginas del *Álbum de Sanlúcar* (figs. 11, 179, 180) se iba a tornar pronto en amargura y desilusión, pero esta emotiva imagen, exquisitamente pintada, revela a un tiempo la fuerza y la sensibilidad, la innata confianza en sí mismo y la dignidad del artista capaz de verlo y entenderlo todo.

63 *Autorretrato*, h. 1795-97

DOS CAPRICHOS: LA DUQUESA DE ALBA Y "LA BEATA", 1795

En enero de 1775, doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva, más tarde decimotercera duquesa de Alba, casó con José María Álvarez de Toledo, marqués de Villafranca; él, de carácter bondadoso y amante de la música, tenía dieciocho años, ella sólo doce. Veinte años más tarde Goya pintó los retratos de cuerpo entero de la pareja, el marqués sosteniendo una partitura de Haydn en las manos, con su violín y su fortepiano (Museo del Prado, Madrid), y la encantadora duquesa vestida de blanco, con una ancha banda roja, acompañada de su perrito. Goya debió haber visitado el palacio de los Alba en la calle Barquillo en Madrid y conocido a la duquesa, que no tenía hijos, en su propio ambiente, y visto las bromas y otros juegos en los que era célebre. A sus treinta y tres años, Cayetana tenía todavía algo de niña, y fue admirablemente captada por Goya mientras embromaba a una vieja criada de cámara, conocida como "la Beata" por su devoción a los rezos. Como pareja de este encantador lienzo pintó a la misma anciana molestada por dos niños, el pequeño hijo del mayordomo de la duquesa, Tomás de Berganza, y la negrita María de la Luz, a quien Cayetana había virtualmente adoptado y a la que dedicó un poema Manuel Quintana. Los niños tiran de las faldas de la Beata que ha dejado caer su bastón y se agarra a un hombre, del que se ve sólo la silueta, aunque probablemente se trate del abate Pichurris, que aparece en un dibujo posterior con la duquesa (fig. 178).

Estos pequeños caprichos de carácter íntimo están firmados y fechados, y en el de los niños, Goya identifica a Luis Berganza

64
La duquesa de Alba y "la Beata", 1795
Lienzo, 30,7 × 25,4 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: *Goya año 1795*
Museo del Prado, Madrid

65
"La Beata" con Luis de Berganza y María de la Luz, 1795
Lienzo, 30,7 × 25,5 cm
Firmado, fechado e inscrito en el ángulo inferior derecho: *Luis Berganza año 1795. Goya*
Colección particular

Fig. 178. Goya, *"Manda que quiten el coche..."*, página 94 del *Álbum de Madrid*, 1796-97, aguada de tinta china, 23,5 × 14,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Fig. 179. Goya, *La duquesa de Alba recogiéndose el pelo*, página (c) del *Álbum de Sanlúcar*, 1796, aguada de tinta china, 17,1 × 10,1 cm, Biblioteca Nacional, Madrid

Fig. 180. Goya, *La duquesa de Alba con María de la Luz*, página (e) del *Álbum de Sanlúcar*, 1796, aguada de tinta china, 17 × 9,9 cm, Museo del Prado, Madrid

por su nombre, haciendo la inscripción sobre la pintura fresca tal vez con la parte de atrás del pincel. Las actitudes y expresiones de los niños y de los mayores están maravillosamente captadas (fig. 55), inmersos en ese espacio desnudo que les rodea con la "magia del ambiente". Ligera pero brillantemente trabajados, con efectos sorprendentes para los encajes del vestido de la duquesa, estos dos pequeños lienzos anticipan los dibujos de Goya en los dos álbumes comenzados durante su estancia con ella al año siguiente, en Sanlúcar de Barrameda (figs. 11, 179, 180), y que fueron aprovechados para los aguafuertes de *Los Caprichos*. Aquí la sátira no ha empezado todavía a ser mordaz, y el humor es tierno y alegre, recordando el tono de la carta de Goya a Zapater, escrita cuando ya había recibido el encargo del retrato de la duquesa: "Mas te balia benirme a ayudar a pintar a la de Alba, que ayer se me metio en el estudio a que le pintase la cara, y se salio con ello; por cierto que me gusta mas que pintar en lienzo, que tambien la he de retratar de cuerpo entero". Dos años más tarde, pintó otro retrato de "la de Alba", los dos anillos que lleva van grabados con sus nombres, y en la arena, a sus pies, la frase que quizá el artista deseara que ella hiciera suya: "Solo Goya" (fig. 9). Parece que este retrato marcó el final de las relaciones entre ambos, y nunca le fue entregado a la duquesa, permaneciendo en el estudio de Goya como un orgulloso, aunque quizá amargo, recuerdo de su encuentro con Cayetana.

64 *La duquesa de Alba y "la Beata"*, 1795

65 *"La Beata" con Luis de Berganza y María de la Luz*, 1795

EL "AMIGO ASENSI", h. 1798

Cuando Charles Yriarte vio este pequeño cuadro en la colección del duque de Montpensier, en el palacio de San Telmo en Sevilla, lo catalogó como "El retrato de Asensi" en su libro sobre Goya publicado en 1867, por la inscripción de la parte baja del lienzo. Dedujo que se trataba del retrato de un artista, por los pinceles y cuencos de colores que aparecen en el suelo a los pies de la figura, que se halla "quizá en una catedral o en una capilla donde se han levantado andamios para pintar frescos". Y puesto que la imagen no sólo anticipaba claramente la tradición romántica del siglo XIX sino que estaba en consonancia con ella, Yriarte se refería también a "los delicados rasgos y al pelo largo echado hacia atrás con negligencia para revelar su mirada inteligente", que hacía de este cuadro para él el retrato del "hombre dedicado a la creación artística".

Yriarte seguía especulando sobre la identidad del modelo, pensando si, a pesar de la clara inscripción con el nombre de "Asensi" no sería retrato de Asensio Juliá, un artista valenciano que se contaba entre los ayudantes de Goya a finales del siglo XVIII. Sin embargo, sugería que podría tratarse también del retrato del propio Goya, aunque esto resulte sorprendente en nuestros días, y como tal se catalogó en la famosa Galería española de Louis-Philippe, abierta en París desde 1838 hasta la caída de la monarquía de julio, diez años más tarde. El cuadro había sido comprado en España por el barón Taylor para la colección de arte español del monarca francés, produciendo un impacto extraordinario durante los diez años que la galería estuvo abierta al público. El joven Édouard Manet la visitó casi con seguridad, y el pequeño cuadro de Goya anticipa notablemente los bocetos de Berthe Morisot en las visitas al estudio del artista en 1870. La imagen de Asensi captada por Goya pretende dar la idea de una "impresión" cambiante. Su amigo, quienquiera que fuese, aparece de pie en medio de un misterioso escenario de andamios de madera, a través de los que se filtra la luz desde la parte de atrás, iluminando también los tablones del suelo y captando la figura en una actitud que es a la vez calculada, en la firme y segura posición y actitud de los pies y los brazos, y efímera, en el instantáneo y artificioso giro de la cabeza. En su oscuro ropón de artista, ribeteado de azul, y con sus elegantes zapatillas adornadas de lazos, Asensi aparece en un espacio indescifrable que bien podría ser el andamiaje de San Antonio de la Florida (n.os 53, 54), pero Goya está aquí sólo interesado en "la magia del ambiente" que rodea a la figura, y en captar en un *capricho* puramente pictórico la energía y expresiva intensidad de la figura.

66
El "amigo Asensi". Retrato de Asensio Juliá?, h. 1798
Lienzo, 54,5 × 41 cm
Firmado y dedicado en el ángulo inferior izquierdo:
Goya a su/Amigo Asensi
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid


Goya a su
amigo Arenas

MINIATURAS: JAVIER GOYA Y SU FAMILIA POLÍTICA, 1805

67 a 73

"Tengo un niño de 4 años que es el que se mira en Madrid de hermoso y lo he tenido malo que no he vivido en todo este tiempo. Ya gracias a Dios está mejor". Todos los sentimientos paternales de Goya y su ansiedad están expresados en esta carta a Zapater, escrita el 23 de mayo de 1789. Se refería a su último hijo, el único que no aparece citado en el *Cuaderno italiano* detrás de los nombres de los otros seis pequeños, cuyos bautismos se anotan, pero que murieron en la niñez (fig. 67). Se sabe muy poco sobre Francisco Javier Goya. En octubre de 1803, cuando contaba casi veinte años de edad, Goya escribió al ministro de Hacienda, don Miguel Cayetano Soler, ofreciendo las ochenta planchas de cobre de *Los Caprichos* y lo que quedaba de la edición publicada en 1799 "al Rey mi Señor para su Calcografía", y añadía "No pido a S.M. mas que alguna recompensa a mi hijo Francisco Javier de Goya para que pueda viajar tiene gran disposición de aprovecharse". La respuesta llegó en forma de una Real Orden al efecto de que "en recompensa de este don se ha servido conceder a Don Francisco Xavier, Hijo del expresado Don Francisco de Goya, la pensión de doce mil reales Vellon anuales, para que viaxando en Payses extrangeros, e instruyendose en la pintura pueda distinguirse como su Abuelo Materno [su tío Francisco Bayeu], y su Padre, quien cuidará de dirigirlo a tan importante objeto". Sin embargo, la pensión fue anulada cuando Javier no pudo mostrar pruebas de su viaje al extranjero, aunque indudablemente como resultado de las reclamaciones de su padre se le renovó indefinidamente por otra Real Orden en 1806.

Un año antes, en julio de 1805, cuando aún no había cumplido los veintiún años, Javier casó con Gumersinda de Goicoechea y Galarza de diecisiete años. Nacida en 1788, era la segunda de las tres hijas de don Martín Miguel de Goicoechea y de doña Juana Galarza, una acomodada familia burguesa "del comercio de esta Corte". Javier no tenía ocupación alguna y había vivido con sus padres disfrutando de las pensiones anuales recibidas del rey (de 12.000 reales) y del legado, también anual, de la duquesa de Alba (3.000 reales). En la víspera de su boda su padre firmó una declaración legal por la que prometía a la futura pareja que "los tendrá en su casa manteniendoles y a sus hijos... y, además, a los criados que tengan para su servidumbre todo el tiempo que los nominados sus hijos quisieran permanecer en su compañía". Una segunda cláusula establecía "Que en el caso que por cualquier motivo, que no se espera, quisieren los nominados sus hijos separarse de su compañía y poner casa por si, le consigna el otorgante la cantidad de trece mil cincuenta y cinco reales de vellon en efectivo dinero metálico anualmente... Y además una casa suya propia sita en esta Corte y su calle de los Reyes, señalada con el número siete de la Manzana quinientas treinta...". Por otra parte, Goya prometía que con respecto a las pensiones de las que ya disfrutaba su hijo, "podrá disponer de ellas y lo mismo su futura esposa para poder vestirse y demas gastos peculiares y extraordinarios que les pueda ocurrir". ¿Se incluiría esta cláusula para cubrir las inclinaciones extravagantes al lujo de su hijo y de su nuera, que habrían alarmado al prudente Goya? El soberbio retrato de cuerpo entero de *El hombre de gris* (fig. 47) y de su joven y elegante novia, pintados ese mismo año, sugieren que bien pudo haber sido ésa la explicación.

De cualquier modo, "el caso... que no se espera" ocurrió poco después de la boda, y la joven pareja escapó de la casa de sus padres el 1 de enero de 1806, estableciéndose en la calle de los Reyes con la nada despreciable, y regalada, cantidad de 28.000 reales al año. A

67
Juana Galarza de Goicoechea, 1805
Cobre, 8,1 cm diám.
Museo del Prado, Madrid

68
Martín Miguel de Goicoechea, 1805
Cobre, 8 cm diám.
The Norton Simon Foundation, Pasadena

69
Javier Goya, 1805
Cobre, 8 cm diám.
Colección particular

70
Gumersinda Goicoechea, 1805
Cobre, 8 cm diám.
Colección particular

71
Manuela Goicoechea, 1805
Cobre, 8,1 cm diám.
Museo del Prado, Madrid

72
Gerónima Goicoechea, 1805
Cobre, 8,9 cm diám.
Inscrito al dorso:
1805 / a los 15 años / Geronima / por / Goya
Rhode Island School of Design, Museum of Art, Providence
Gift of Grenville L. Winthrop

73
Cesárea Goicoechea, 1805
Cobre, 8,9 cm diám.
Inscrito al dorso:
1805 / Goya / a los 12 años / la Cesarea
Rhode Island School of Design, Museum of Art, Providence
Gift of Mrs. Murray S. Danforth

Fig. 181. Goya, *Doña Josefa Bayeu*, fechado: *"AÑO 1805"*, lápiz negro, 8,1 × 11,1 cm, colección particular

Fig. 182. Goya, *Doña Juana Galarza*, fechado: *"AÑO 1805"*, lápiz negro con pluma, 11,4 × 8,2 cm, colección particular

Fig. 183. Goya, *Javier Goya*, firmado y fechado: *"Por Goya año 1824"*, lápiz negro, 9 × 8 cm, colección particular

la muerte de su madre doña Josefa Bayeu en 1812, Javier heredó también una parte de los bienes gananciales de sus padres. Aparte de traer al mundo un único hijo, Marianito, casi exactamente un año después del día de su boda, Javier y Gumersinda parece que no hicieron nada más para agradar al artista, y sí bastante para causarle preocupaciones, habiendo tenido que darles continuamente explicaciones y seguridades de su posición económica y de sus intenciones, sobre todo al final de su vida, cuando Goya vivía en Francia con Leocadia Weiss. En julio de 1815, el embajador sueco en Madrid, conde Jacob Gustaf de la Gardie, visitó a Goya en su estudio y anotó sus impresiones en su diario. Evidentemente fue acompañado de alguien que le informó apropiadamente y le puso al corriente de los últimos cotilleos, si no de la auténtica verdad, y La Gardie revela que el artista "no estaba en casa, pero pudimos ver su estudio, así como su colección de cuadros... Goya, que está casi sordo, está también amenazado de ceguera, lo que no afecta sin embargo a su vena satírica. Vive con estrechez, y ésto se puede atribuir al curioso estado de su mente y a sus caprichos. Un día tuvo la idea de redactar una carta en la que hacía donación de toda su fortuna, que era considerable, a su hijo y a su nuera, que se conducía muy mal con su suegro, llegando hasta negarle lo necesario".

Pero si Javier y Gumersinda le iban a causar pesares y ansiedades años más tarde, en la víspera de la boda, en 1805, la felicidad de Goya debió de ser muy grande. Además de los dos retratos de cuerpo entero de la joven pareja, pintó un juego completo de retratos en miniatura, al óleo sobre pequeños redondeles de cobre, del grupo familiar, y también hizo una serie de dibujos que incluía uno de su propia esposa Josefa, de quien no se conserva, sin embargo, miniatura (fig. 181). Esta serie muestra a la pareja y a los padres de Gumersinda, doña Juana Galarza (fig. 182) y don Martín Miguel de Goicoechea, así como a sus tres hermanas Manuela, Gerónima y Cesárea, que en 1805 tenían veinte, quince y doce años respectivamente, todas ellas tocadas con ligeros y preciosos sombreros de encaje.

Todos los retratos están compuestos dentro de un formato circular idéntico, para producir una sensación de variedad y para lograr la expresión de cada uno de los modelos. Goya cubrió las finas láminas de cobre con una gruesa capa de preparación de color marrón rojizo oscuro, y los retratos fueron pintados con pinceladas rápidas y seguras sobre esa base, utilizada para las sombras más oscuras, y animados con empastes y un tratamiento delicadísimo de los cabellos y de los encajes y gasas de los vestidos de las jóvenes. Los rostros están exquisitamente modelados y llenos de expresividad; los jóvenes novios ligeramente mohinos y enfurruñados; las tres hermanas individualizadas con agudeza y ternura, y don Martín estudio penetrante y lleno de simpatía de un carácter captado con gran sentimiento. Inscripciones en el reverso de dos de las láminas de cobre dan los nombres y las edades de las dos hermanas más jóvenes, y el grupo completo se convierte en un "recuerdo" delicioso y un ejemplo impresionante de la maestría de Goya para trabajar en cualquier medio y a cualquier escala.

Javier Goya (fig. 187) declaró, en 1805, la profesión de "pintor" en el registro de boda de la iglesia de San Ginés, pero nunca ha sido posible atribuirle obra alguna con seguridad. Goya parece haber tenido siempre un amor ciego por su hijo, y sobre todo por Marianito, el nieto, a quien donó su Quinta en 1823, pero Javier, débil y egoísta, le atormentó hasta el final de sus días ya en el exilio de Burdeos, con cuestiones puramente materiales, y a un padre tan inteligente su hijo "pintor" le debió de causar sin duda amargos sinsabores.

67 *Juana Galarza de Goicoechea*, 1805

68 *Martín Miguel de Goicoechea*, 1805

71 *Manuela Goicoechea*, 1805

69 *Javier Goya,* 1805

70 *Gumersinda Goicoechea,* 1805

72 *Gerónima Goicoechea,* 1805

73 *Cesárea Goicoechea,* 1805

Los "caprichos" de la vida real

h. 1798-1808

Desde el tiempo de su enfermedad en 1792-93 hasta la publicación de *Los Caprichos* en 1799, Goya llevó una doble vida. Por un lado, continuó con sus encargos oficiales como Pintor de Cámara, como los frescos de San Antonio de la Florida (ver n.os 53, 54) y una nutrida serie de retratos reales, que le llevaron en octubre de 1799 al cargo de Primer Pintor de Cámara. Siguió envuelto en las actividades de la Real Academia de San Fernando, siendo elegido para el puesto de Director de Pintura a la muerte de Francisco Bayeu en 1795, aunque dimitió año y medio más tarde a causa de su sordera que le dificultaba para la enseñanza. En la década de 1790 pintó asimismo algunos de sus más espléndidos retratos, de miembros de la aristocracia y ministros, así como gran número de personajes de los ambientes oficiales, muchos de los cuales se contaban entre sus amigos.

Al mismo tiempo continuó explorando el camino del arte que daba paso a "el capricho y la invención", y después de la serie de pequeños cuadros presentados a la Academia en 1794 (n.os 32-43) y los dos deliciosos cuadritos de la duquesa de Alba y su entorno (n.os 64, 65), continuó con una serie de dibujos a pincel, realizados probablemente en el verano de 1796, en el llamado *Álbum de Sanlúcar* (figs. 179, 180). En un segundo álbum, el llamado *Álbum de Madrid,* Goya multiplicó estos temas "caprichosos", introduciendo la sátira y la caricatura, y más tarde realizó una nueva serie de dibujos a pluma, que tituló *Sueños,* fechándose en 1797 el famoso frontispicio de su autorretrato como *"El Autor soñando"* (fig. 31). Fueron éstos aprovechados como dibujos preparatorios para los aguafuertes, en los que trabajó hasta el final del año siguiente, publicándolos en febrero de 1799 como una "Colección de estampas de asuntos caprichosos", conocidos desde ese momento como *Los Caprichos* de Goya.

A *Los Caprichos* al aguafuerte hay que añadir varios cuadros de temas similares cuyas recientes limpiezas han llevado a una nueva datación de algunas obras tradicionalmente situadas en el período de la Guerra de la Independencia, y es posible ahora establecer un desarrollo más coherente y lleno de sentido que va desde los cuadros de gabinete de 1793-94 hasta los realizados durante la primera década del siglo XIX. En todos ellos Goya continuó con la idea del "capricho y la invención" en escenas que son fundamentalmente meditaciones sobre la vida y la muerte y las extravagancias de la naturaleza humana, contempladas a veces desde un punto de vista satírico (n.º 79), o como sueños y pesadillas de carácter alegórico (n.os 82, 83), o expresadas anecdóticamente como hechos reales (n.os 84-89). Gregorio González Azaola, refiriéndose a *Los Caprichos* en un artículo publicado en 1811, demuestra una inteligente visión contemporánea del arte de Goya que se puede aplicar igualmente a sus pinturas de temas caprichosos: "Su delicadeza es tal, que los sugetos de más agudo entendimiento no suelen comprender la primera vez todo el sentido moral de algunas de ellas".

LOS "CAPRICHOS" DEL MARQUÉS DE LA ROMANA, h. 1798-1800

Esta famosa serie de cuadros fue probablemente adquirida directamente a Goya por el coleccionista mallorquín don Juan de Salas, padre de doña Dionisia de Salas y Boxadors, casada con el tercer marqués de la Romana. Este famoso general había muerto en Portugal en enero de 1811, durante la Guerra de la Independencia, y cuando se realizó, seis meses más tarde, el inventario de sus bienes, se registraron no menos de doce cuadros de Goya, incluyendo "once cuadros pequeños con marco dorado que son los caprichos de Goya". Nada se sabe del destino de los tres cuadros que faltan de la serie de once, y no existe tampoco descripción alguna del juego completo. La fecha de los cuadros estaba envuelta en el misterio, sus temas incorrectamente descritos y nada se menciona en la bibliografía antigua sobre el orden y sentido de las escenas. Famosos por su originalidad y belleza, y sobre todo en el pasado por su sombrío misterio, la reciente limpieza los ha revelado como obras maestras realizadas en el umbral del siglo XIX. Anteriormente se había visto en ellos temas violentos relacionados con la Guerra de la Independencia, pero su estrecha relación con *Los Caprichos* ya sugerida, ha sido decisiva para determinar su fecha correcta.

Fig. 184. Goya, *Que viene el Coco*, dibujo para pl. 3 de *Los Caprichos*, 1797-98, sanguina, 19,8 × 14 cm, Museo del Prado, Madrid

EL CRIMEN DE CASTILLO

El paralelo más evidente se encuentra en la lámina 32 de *Los Caprichos* y su dibujo preparatorio (figs. 185, 186), con la escena de *Interior de prisión* (n.º 75). Goya tituló una de sus más bellas estampas al aguatinta, que muestra a una abatida joven sentada en el suelo de una prisión, *"Por que fue sensible"*, lo que se ha revelado como profundamente irónico. Algunos comentarios manuscritos contemporáneos de *Los Caprichos* la identifican como "La mujer de Castillo", y esta pista llevó a su vez a su identificación con el famoso caso de María Vicenta Mendieta que ayudó a su amante a asesinar a su marido, siendo más tarde encarcelada y ejecutada por ello. El crimen tuvo lugar el 9 de diciembre de 1797, cuando Goya tenía ya muy avanzada la serie de *Los Caprichos*, convirtiéndose rápidamente en un asunto de extraordinario interés popular. El juicio tuvo lugar en los primeros meses de 1798, y además de la estampa de *Los Caprichos*, dos de los cuadros de la Romana parecen tener relación con el "crimen de Castillo", la llamada *Visita del fraile* e *Interior de prisión* (n.os 74, 75).

María Vicenta, de treinta y dos años, era mujer de un rico, respetado y bien conocido comerciante de Madrid, Francisco del Castillo. Peleada con el marido, a pesar de su

74 a 81

74-75
EL CRIMEN DE CASTILLO I-II

74
La visita del fraile (El crimen de Castillo I), h. 1798-1800
Lienzo, 41,5 × 31,8 cm
Col. marqués de la Romana, Madrid

75
Interior de prisión (El crimen de Castillo II), h. 1798-1800
Lienzo, 41,5 × 31,8 cm
Col. marqués de la Romana, Madrid

76-78
ASALTO DE BANDIDOS I-II-III

76
Bandidos fusilando a sus prisioneros (Asalto de bandidos I), h. 1798-1800
Lienzo, 41,4 × 31,6 cm
Col. marqués de la Romana, Madrid

77
Bandido desnudando a una mujer (Asalto de bandidos II), h. 1798-1800
Lienzo, 41,5 × 31,8 cm
Col. marqués de la Romana, Madrid

78
Bandido asesinando a una mujer (Asalto de bandidos III), h. 1798-1800
Lienzo, 41,5 × 31,8 cm
Col. marqués de la Romana, Madrid

79-81
TRES ASUNTOS AISLADOS

79
Cueva de gitanos (Esquiladores y prostitutas en una cueva), h. 1798-1800
Lienzo, 33 × 57 cm
Col. marqués de la Romana, Madrid

80
Hospital de apestados, h. 1798-1800
Lienzo, 32,5 × 57,3 cm
Col. marqués de la Romana, Madrid

81
Fusilamiento en un campo militar, h. 1798-1800
Lienzo, 32,6 × 57 cm
Col. marqués de la Romana, Madrid

Fig. 185. Goya, *Por que fue sensible*, dibujo para pl. 32 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguada roja y sanguina, 18,7 × 12,8 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 186. Goya, *"Por que fue sensible"*, pl. 32 de *Los Caprichos*, aguatinta, 21,8 × 15,2 cm, Museo del Prado, Madrid

bondad y generosidad, se enamoró tan perdidamente de un primo más joven que ella, Santiago San Juan, de veinticuatro años, que entre ambos resolvieron asesinarle. El juicio tuvo lugar siendo Jovellanos ministro de Gracia y Justicia, y Juan Meléndez Valdés, amigo de Goya, había sido nombrado fiscal en febrero de 1798, por lo que el pintor debía estar al corriente de los detalles del crimen. Sus lienzos son alusiones o caprichos inspirados en los hechos más que un reportaje directo, pero incluyen suficientes elementos para justificar su conexión con el crimen.

En el primero de ellos (n.º 74), "María Vicenta", muy bien vestida, está sentada en una silla con dos criadas a sus pies. Recibe a un barbudo "fraile" que está a su izquierda en pie, de perfil, e inmóvil, mientras que ella alza la vista hacia él en una actitud semejante a la de la mujer que recibe a su amante disfrazado en una escena de *Los Caprichos* (figs. 23 y 184). Santiago San Juan había entrado por la puerta principal a una señal convenida, a las siete y cuarto de la tarde del 9 de diciembre, cuando María Vicenta acababa de darle al marido, enfermo por una infección en la boca, "un suero". En el cuadro, la mujer alza la mano en un gesto de invitación al "fraile", que dirige también la atención del espectador hacia la figura tendida en el lecho e iluminada por un repentino destello del fuego en la oscura alcoba del fondo. El fiscal estableció que María Vicenta "vio que su primo Santiago San Juan estaba enmascarado a la puerta vidriera de la sala" y que ella había "dejado abiertas las puertas de vidrieras que daban el paso a la alcoba". Santiago, con "la cara cubierta por una mascarilla" entró en la habitación y dio muerte a Castillo de once puñaladas, tres de las cuales en el pecho y dos en el estómago.

En el lienzo de Goya la relación fatal entre la figura inmóvil del fraile y la subyugada mujer que reconoce al amante tras su máscara barbuda y le incita a la acción, se expresa en cada línea de la irracional pero po-

74 *La visita del fraile (El crimen de Castillo I)*, h. 1798-1800

75 *Interior de prisión (El crimen de Castillo II)*, h. 1798-1800

derosa y sugestiva arquitectura, así como en los movimientos y actitudes de las mujeres. La mirada es conducida, por medio de dramáticas diagonales, desde la luz exterior (donde un segundo fraile parece sugerir de nuevo a Santiago, esperando en la calle la señal de su amante), a la figura que yace en el lecho y al destello rojizo del fuego exactamente debajo de la mano de la mujer, que anuncia la sangre a punto de ser derramada. El misterioso fraile, como la estatua del Comendador en la escena de brujería de casi la misma fecha (n.º 48), no anda, pero su volumen da una sensación de movimiento implacable hacia la víctima. La relación de las figuras y la arquitectura recuerda también otra lámina de *Los Caprichos,* en la que una alegre y vivaracha joven, vestida a la moda, coquetea con dos frailes voladores (fig. 171).

Al ser descubierto el crimen, la mujer fue encarcelada y sometida a interrogatorio con una de sus criadas, y más tarde incomunicada. La madre de María Vicenta, en sus repetidas peticiones de clemencia al rey, se refería al hecho de que "duro poco el trato de humanidad por sexo y condición; trasladada a un encierro inmundo donde los presos más graves y fuertes, con un par de grillos y en sus manos perrillos, que es lo más cruel, que lo prohibe a los hijosdalgos", y que estaba incomunicada "en el encierro llamado grillera, lleno de insectos, sin más cama que el duro suelo". La madre se refiere también al estado mental de su hija y dice que las criadas habían testificado sobre "previos actos positivos de locura". Los informes sobre el caso no dan suficientes detalles para saber si la escena de la cárcel es una interpretación libre de los hechos o si presenta a María Vicenta, y a otras dos presas, antes de que fuera incomunicada, con las criadas que han ido a visitarla.

En el dibujo y la estampa la mujer está sola en su celda, o con los ojos alzados y una expresión de locura en su rostro, o con la cabeza inclinada con desánimo, y a su lado aparece una rata (figs. 185, 186). El cuadro la presenta de un modo menos atractivo, envuelta en una manta y con los pies y las manos ocultas. La oscura celda está "iluminada" por un farol que parece no arrojar rayo alguno de luz y que apenas resalta la cabeza, el pecho y las manos de la mujer sentada al fondo. Tras la figura de María Vicenta, dos jóvenes, tal vez las criadas, iluminadas por la luz de una vela oculta, miran algo con sorpresa, quizá la carta de aviso que la mujer trató de enviar al asesino por medio de una de ellas. Si esto es así, la fuente de luz más importante de la composición se identifica con la única prueba que reveló la verdad, es decir, el nombre del asesino.

Los culpables fueron ejecutados el día 23 de abril de 1798 en la Plaza Mayor y aunque los diarios no traían noticia del hecho, el *Diario de Madrid* de ese día incluía la segunda y última estrofa de un poema dedicado a la maldad de "El crimen" y terminaba con el anuncio de la exposición del Santísimo en la iglesia de Santa Cruz "por las Almas de los reos que ajustician en este día". Es imposible determinar si la historia del "crimen de Castillo" está completa con esta pareja de cuadros o si alguno de los tres lienzos perdidos pertenecía a la misma serie.

ASALTO DE BANDIDOS

Los otros tres, de formato vertical, forman otra nueva secuencia que narra un hecho más claro, tal vez inspirado asimismo en un crimen particularmente sonado. Empieza con la escena en la que unos bandidos asesinan a un grupo de hombres a los que han asaltado en una serranía. Han robado a los viajeros y sus efectos están envueltos en un hatillo que se ve en el primer plano. Uno de los hombres, con los ojos vendados, se inclina hacia delante con las manos cruzadas, esperando los disparos. Aparecen las piernas de otro, desnudas y, aunque no se ve su cabeza, las

manos crispadas expresan terror y angustia. Las víctimas reciben las amenazas y los disparos de hombres brutales y descuidados, que con una pistola y un trabuco van a disparar a quemarropa. El horror y la confusión de la escena y la amenaza de lo que va a ocurrir se percibe por el espectador a través de la mujer de espaldas. Esbelta y frágil en su elegante vestido, único toque de color de la escena, levanta los brazos en un gesto de desesperación, mirando desatinadamente al rostro repugnante y ciego del hombre que va a disparar el arma, y aterrorizada por la confusión de figuras y armas al fondo. La escena está pintada con capas de color finas y líquidas, como aguadas transparentes, con pequeños toques de empastes y contornos dibujados en negro, técnica que desarrolló Goya en los dibujos del *Álbum de Madrid* y utilizada para conseguir determinados efectos en temas semejantes (figs. 187, 188).

En la segunda escena, le ha llegado su turno a las mujeres (n.º 77). Desde el rocoso lugar en que tuvo lugar la matanza de los hombres, han sido trasladadas al interior de la cueva de los bandidos donde un fuego, que sugiere un calor confortable en su interior, lanza destellos en la amenazadora oscuridad. Una figura femenina desnuda, de esbeltas proporciones, como la Verdad en el boceto de esos mismos años (n.º 50), no está ahora desnudada por el Tiempo sino por un brutal e inexpresivo gañán. Viejo, de pie y con la cabeza inclinada, arranca las últimas ropas a la joven, cuyos vestidos forman a sus pies un lío de pinceladas azules y rojas, del que sobresale una puntiaguda zapatilla azul. La mujer se vuelve y protege el rostro de la oscuridad de la cueva en la que va a suceder el espantoso crimen, atrapada entre el vigía a la entrada y el arma y la pala en primer término. Las dos figuras están en pie, inmóviles, como transfiguradas, formando, con los contornos de la boca de la cueva y los ángulos del trabuco y la pala y las ropas en el suelo, un complicado esquema de luces y

Fig. 187. Goya, *"Buena Jente, somos los Moralistas"*, página 88 del *Álbum de Madrid*, aguada de tinta china, 23,7 × 14,7 cm, The Hispanic Society of America, Nueva York

Fig. 188. Goya, *"El Abogado. Este a nadie perdona..."*, página 89 del *Álbum de Madrid*, 1796-97, aguada de tinta china, 21,6 × 12,7 cm, colección particular

sombras y líneas que convergen en la escena de la violación al fondo. Un hombre más joven, de estúpida y repugnante expresión, está violando a una joven desnuda, y mira en dirección a su próxima víctima o para ver la hazaña de su compañero. Apenas visible en las sombras del fondo, a su lado, la joven ha sido empujada por el hombre, a tientas, y yace medio recostada, con la cabeza inclinada y las manos cruzadas, con la intolerable suavidad de sus muslos abiertos y la pierna, que ya no ofrece resistencia, sugerida por la luz que se filtra dentro de la cueva. Fuera, lejos del horror de las sombras, la luz está pintada con las gruesas pinceladas de siempre, y su materia parece estrellarse contra las rocas. El cuadro, casi en grisalla, está pintado de un modo tan fluido y delicado sobre la preparación clara, con las veladuras intactas, que la textura del lienzo se hace visible y aumenta la sensación de vulnerable fragilidad de la mujer desnuda.

Fig. 189. Goya, *Que se la llevaron!*, dibujo para pl. 8 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguada roja, 19 × 13,6 cm, Museo del Prado, Madrid

La escena final tiene lugar en un desolado y rocoso paraje, que sugiere las cercanías de un puente sobre un profundo barranco. Fuera de la vista del camino donde habría tenido lugar el asalto al coche, y de donde todavía podía esperarse ayuda, uno de los bandidos, arrodillado sobre una mujer desnuda que grita desgarradoramente, está a punto de clavar el cuchillo en su cuello para acabar con ella. La gran mancha de sangre a su lado y la pala rota sugieren la violencia y brutalidad del ataque. La mujer está ya mortalmente herida y yace con un brazo doblado bajo su cuerpo, con la boca abierta y la pierna levantada en un ángulo que indica un último esfuerzo de protesta y resistencia ante el inevitable final. Los dos están unidos en un mortal abrazo que hubiera debido ser de amor, y Goya ha pintado cuidadosamente el pelo rizado del hombre y su chaleco amarillento, los transparentes pliegues de su camisa desordenada y la fuerte musculatura del brazo derecho, así como los toques de luz en su rostro medio oculto y en las turgentes formas del cuerpo femenino. Al mismo tiempo, finas pinceladas negras revelan los contornos de las figuras en la sombra y resaltan sobre todo el estómago y el vientre del hombre, recordando las amenazadoras sombras del dibujo relacionado con uno de los más violentos *Caprichos* (fig. 189). En este lienzo los fondos han sido pintados con la misma delicadeza, con cambios visibles, hasta que Goya consiguió el efecto deseado, y su tríptico –si es que estaba concebido de este modo– completamente acabado. En estas tres pequeñas pinturas sobre la violencia, Goya establece un contraste entre la concepción ideal de la fragilidad y la belleza femenina y la brutalidad irracional del hombre motivada por la lujuria y el deseo, y los elementos satíricos o alegóricos, tan claros en las páginas del *Álbum de Madrid* y las estampas de *Los Caprichos* (figs. 187-189), han de ser sin duda tomados aquí en consideración.

76 *Bandidos fusilando a sus prisioneros (Asalto de bandidos I)*, h. 1798-1800

77 *Bandido desnudando a una mujer (Asalto de bandidos II)*, h. 1798-1800

78 *Bandido asesinando a una mujer (Asalto de bandidos III)*, h. 1798-1800

79 *Cueva de gitanos (Esquiladores y prostitutas en una cueva)*, h. 1798-1800

TRES ASUNTOS AISLADOS

Los tres lienzos de formato apaisado se pintaron sobre una preparación anaranjada, en lugar de la de color claro, que da a los cuadros una tonalidad generalmente más cálida, pero sus temas no parecen estar directamente relacionados entre sí. La limpieza del conocido como *Vagabundos* o *Gitanos descansando en una cueva* (n.º 79) ha revelado no sólo la belleza de sus pinceladas y del colorido sino también el tema y su significado. Hombres, mujeres y asnos aparecen en el interior de una cueva, con un fuego encendido al fondo. La fría luz del alba se extiende sobre los hombres tendidos envueltos en mantas. Los que se hallan a la entrada hablan unos con otros, mientras que en el primer plano otro más duerme boca arriba con una mujer a su lado. Por sus ropas los hombres parecen gitanos, y un par de tijeras de esquilar colocadas justamente en el centro del borde inferior del lienzo, ahora reveladas por la limpieza, confirman la ocupación de temporada a la que se dedican. Pero las mujeres no deben de ser familiares, como se ha sugerido; jóvenes y bien parecidas, y tentadoramente vestidas y peinadas, son sin duda prostitutas que han pasado la noche con los hombres.

La joven medio incorporada en el centro de la escena mira por encima de su compañero dormido al que yace boca arriba con los brazos abiertos y espatarrado. Y la dirección de su mirada, la línea de las tijeras de esquilar y la proximidad de los asnos sugieren una alegoría semejante a algunas de *Los Caprichos*, donde las mujeres aparecen "afeitando" y "desplumando" a sus clientes. La mágica pintura de Goya sugiere la íntima relación entre hombres, mujeres y animales de vidas paralelas, todos ellos ligados y dependientes los unos de los otros, todos explotados y explotadores, unidos en una escena imaginaria de "descanso de esquiladores trasquilados".

Desde la cueva en el paisaje abierto donde la luz parece adherirse físicamente a los bordes de la roca, Goya penetra en el cavernoso espacio de un hospital donde la gente muere en masa sin duda a causa de una epidemia (n.º 80). Hombres, mujeres y niños muertos o moribundos, o aún con vida e intentando socorrer a los enfermos, se amontonan en los más oscuros rincones del sombrío interior. Las figuras pintadas con pinceladas ligeras y rápidas, definidas por la luz y dibujadas en negro a punta de pincel, se extienden a lo largo del primer plano en una opresiva disposición de sufrimientos físicos y emocionales, que se hacen más insoportables por el hecho de que los que administran ayuda a los moribundos, ofreciéndoles agua o el consuelo de sus cuidados, han de taparse sus narices contra el pestilente hedor.

Casi todos están envueltos de espaldas a la luz que entra a raudales por el ventanal del fondo, invadiendo y definiendo el espacio de la abovedada sala y uniendo las figuras y las formas arquitectónicas en un todo único y armonioso. Como en las dos escenas de manicomio, una anterior y otra más tardía (n.os 43, 98), no puede haber escapatoria de este mundo sentenciado, pero dos figuras inclinadas la una contra la otra se afanan en alcanzar la luz que disuelve sus cuerpos como los de los ángeles en la Gloria de esos años de Goya (n.º 54). Su avance parece ser observado por un moribundo en el primer plano que apenas puede levantar la cabeza del suelo, mientras que dos figuras, a la izquierda, una en brazos de la otra, recuerdan al muerto en los frescos de San Antonio de la Florida, pero aquí no está el santo ni los ángeles para salvarlos (fig. 190). La suavidad y la sensibilidad de las pinceladas se pone de manifiesto también en los gestos y expresiones, en los que por más terribles, patéticos y espantosos que puedan ser, nada es exagerado, todo está definido delicadamente, o sugerido con una contención y dignidad

Fig. 190. Goya, *El milagro de San Antonio de Padua*, detalle, 1798, fresco, San Antonio de la Florida, Madrid (ver n.º 53, figs. 163, 164)

80 *Hospital de apestados*, h. 1798-1800

Fig. 191. Goya, *"Sanos y enfermos"*, pl. 57 de *Los Desastres de la Guerra*, h. 1812-15, aguafuerte y aguatinta, 15,5 × 20,5 cm, Biblioteca Nacional, Madrid

que invadiría aún el más enérgico y sumario tratamiento de un tema semejante en los *Desastres de la Guerra* de unos diez años más tarde (fig. 191). Las veladuras y barnices originales que milagrosamente conserva este cuadro casi intactos lo convierten en uno de los más impresionantes y emocionantes ejemplos de toda la obra de Goya.

La escena de *Fusilamiento en un campo militar* (n.º 81), es la antítesis de la inmovilidad de la muerte en el hospital. Aquí la irrupción nocturna de los bandidos en el campamento ha causado el caos, la confusión y el terror. Los soldados heridos gritan o caen moribundos al suelo; sus rostros y los uniformados cuerpos están descritos con minuciosidad, mientras que los bandidos, como los otros en la escena de la ejecución (n.º 76), están apenas definidos: verdugos sin rostro cuyas armas se vislumbran en filas imposibles y apretadas, sugiriendo la presencia de una horda amenazadora de hombres armados. En toda esta confusión, sólo la mujer con su niño en el centro, vestida de amarillo, actúa con eficacia y sangre fría, huyendo aterrorizada, pero protegiendo al niño, como la madre en una de las más tempranas escenas de *Los Desastres de la Guerra* que Goya titula *"Yo lo vi"* (fig. 192). ¿Está el *Fusilamiento* pensado como una escena de la "vida real", o se trata de una alegoría como el resto de la serie? Los "caprichos" del marqués de la Romana son la clave para el conocimiento del paso de Goya desde el siglo XVIII hacia lo que se considera el mundo moderno.

Fig. 192. Goya, *"Yo lo vi"*, pl. 44 de *Los Desastres de la Guerra*, h. 1810, aguafuerte, 16 × 23,5 cm, Biblioteca Nacional, Madrid

81 *Fusilamiento en un campo militar*, h. 1798-1800

CANÍBALES, h. 1800-1808

Estas dos espantosas escenas de soberbia calidad han permanecido unidas desde su adquisición por el coleccionista francés Jean Gigoux antes de 1867. Probablemente las adquirió, directa o indirectamente, de los bienes de Goya y debieron de llegar hasta él con la curiosa identificación con la que aparecen en el catálogo de Yriarte, donde se titulan *"El Arzobispo de Quebec"* y *"Me lo he comido"*. Cuando más tarde se supo que el obispo de Quebec no fue nombrado arzobispo hasta 1819 y que murió de muerte natural, se pensó entonces como posible asunto de los cuadros en el horrible destino de los misioneros jesuitas, Jean de Brebeuf y Gabriel Lallemant, muertos a manos de los indios iroqueses en 1649. La única evidencia para la identificación de las dos víctimas son las ropas esparcidas por el suelo (n.º 82), pero están pintadas de forma tan sumaria que, aparte del sombrero, que pudiera pertenecer a un jesuita, del zapato con hebilla y de la sugerencia de una banda azul, es difícil llegar a una definición más precisa.

Un vínculo más cercano podría establecerse, una vez más, con *Los Caprichos*, en los que se encuentran toda clase de obscenos rituales relacionados con la brujería y donde el tema del hombre devorando a sus semejantes está explícitamente representado en uno de los dibujos preparatorios de los *Sueños*, el *Sueño n.º 25 "De unos hombres que se nos comían"*, en el que un criado trae una cabeza humana en una bandeja. Estos asuntos estaban ciertamente en el pensamiento de Goya por esa época, pues otro dibujo preparatorio para los aguafuertes muestra a Saturno devorando a sus hijos y muchas de las planchas de *Los Caprichos* más el *Vuelo de Brujas* de la serie de cuadros de brujerías (n.º 45) aluden a las actividades de brujas y brujos como chupadores de sangre.

El problema más difícil e importante es el de la datación de estas obras, que son ejemplos de enorme significación en el arte de Goya y deberían servir de guía para la comprensión de su estilo. Están muy cerca en muchos aspectos de *Los Caprichos* y en la plancha 69, *"Sopla"* (fig. 150), la figura sentada es, invertida, la misma que la del caníbal que contempla la cabeza cortada (n.º 83). Al mismo tiempo, el modo de pintar las ropas esparcidas por el suelo es muy parecido al de la manta y los zapatos en la *Cueva de gitanos* (n.º 79). Su relación con los cuadros de la serie del marqués de la Romana se puede ver también en la sensibilidad que revelan las figuras, ligera y delicadamente pintadas, como el cuerpo desollado (n.º 82) o el salvaje sentado a la izquierda (n.º 83) semejantes a las del *Hospital de apestados* (n.º 80). Pero el sombrero y el zapato con hebilla, aún a la moda del siglo XVIII, si verdaderamente pertenecieron a un infortunado misionero jesuita, podrían haber sido parte de un atuendo clerical usado incluso mucho después de que esas ropas hubieran pasado ya de moda. Por otro lado, los cuadros de Besançon están menos acabados y son más sumarios, lejos de los detallados horrores y de los escenarios "pintorescos" que caracterizan los cuadros más violentos del grupo de la Romana. La radical simplificación y la eliminación de todos los detalles de los fondos, menos los verdaderamente esenciales, esbozados ligeramente y con grandes zonas vacías en el cielo, así como el modo más rápido de hacer las figuras y la presencia de posibles referencias clásicas, sugieren una fecha entre la serie de la Romana y las cuatro tablas de la Academia, que debieron ser pintadas después de la guerra (n.os 95-98).

El primero muestra los cuerpos ya desnudos de las dos víctimas. En una audaz composición un grupo de tres salvajes, a la

Fig. 193. *Marsias en actitud de flautista*, estatuilla de bronce, Italia, siglo XV, copia de un original perdido de los siglos IV-III a.C.

82 *Caníbales preparando a sus víctimas*, h. 1800-08
Tabla, 32,8 × 46,9 cm
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon

derecha, prepara los cadáveres, a uno lo destripan en el suelo mientras desuellan al otro colgado de una cuerda. Las ropas y el zapato a la izquierda y las estacas afiladas del primer término dirigen la mirada al grupo perfectamente equilibrado de las figuras ocupadas activamente en su trabajo. Un cielo vacío, una abocetada pared rocosa y un suelo desnudo llenan los dos tercios de la superficie de la tabla, pero la energía que desprenden las figuras se apodera por completo del espacio pictórico. Los salvajes están pintados con toques precisos pero impresionistas, sus formas modeladas por la luz y definidas por medio de pinceladas sabiamente dirigidas, y mientras las piernas de la figura colgada son todavía suaves y bien definidas, con trazos negros para los contornos de los muslos y los pies, la parte alta del brazo y el torso están hechos con pinceladas entrecruzadas y toques de marrón rojizo que sugieren la piel desollada, los músculos al descubierto y la sangre.

El salvaje que ejecuta este espantoso cometido es joven y guapo, de expresión fiera y alegre. Está en pie, fuerte y alerta, en una actitud que recuerda a la de la escultura del Marsias clásico (fig. 193), y Goya tal vez aluda aquí al salvaje inocente en contraste con las fuerzas de la "civilización". La alusión a Marsias, si es que existe, sería apropiada, pero irónica, para el desollamiento de la víctima, puesto que el propio Marsias fue desollado al perder su contienda musical con Apolo, y puede también hacer alusión a la Libertad, a la que estaba asociado por los griegos.

En la segunda tabla el salvaje sentado a horcajadas sobre una roca blande una mano y una cabeza cortada, mientras que una pierna y un costillar exquisitamente pintados con los bordes sanguinolentos, están en el suelo. Hacia la izquierda, una figura sentada de cabeza primitiva, pero ligeramente pintada (fig. 57), observa la escena con las piernas cruzadas; al fondo, otras figuras, incluyendo la de una mujer vista de espaldas, esperan y acechan entre las sombras. El escenario, una vez más, está apenas sugerido, la rama de un árbol, en diagonal, se proyecta sobre las rocas, con una hoguera en primer término hacia la derecha, y una distante e indefinida colina a la izquierda. Este grado de abstracción se encuentra en las planchas más tardías de los *Desastres de la Guerra*, en las que una de las más espeluznantes y aterradoras escenas muestra cadáveres y cuerpos desmembrados atados a un árbol desnudo (fig. 194), como tantos bellísimos fragmentos de estatuaria antigua. Si estos cuadros constituyeran otra nueva alegoría de Goya sobre la naturaleza humana, podrían sugerir la ambigüedad de su visión del hombre, como buen salvaje o como bestia irremediablemente primitiva, visión que aparece en un dibujo de uno de sus álbumes, el de los *Salvajes luchando* (fig. 195).

Fig. 195. Goya, *Salvajes luchando*, página 57 del *Álbum F*, h. 1814-20, aguada de tinta de bugallas, 20,7 × 14,1 cm, Ashmolean Museum, Oxford

Fig. 194. Goya, *"Grande hazaña! Con muertos!"*, pl. 39 de *Los Desastres de la Guerra*, h. 1812-15, aguafuerte y aguada, 15,7 × 20,8 cm, Biblioteca Nacional, Madrid

83 *Caníbales contemplando restos humanos*, h. 1800-08
Tabla, 32,7 × 47,2 cm
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon

FRAY PEDRO DE ZALDIVIA Y EL "MARAGATO", h. 1806

84 a 89

La historia de cómo el terrible bandido Pedro Piñero, apodado el "Maragato", fue capturado sin ayuda de nadie por fray Pedro de Zaldivia, el día 10 de junio de 1806, se convirtió en un hecho que cautivó la imaginación de los españoles, celebrado en poemas y estampas (figs. 196, 197) y en una publicación oficial, y por Francisco de Goya en una serie de seis cuadros. El "Maragato" había cometido numerosos crímenes y, condenado a muerte por ellos, su sentencia fue conmutada por la de trabajos forzados en el arsenal de Cartagena, adonde fue enviado en 1804. El 28 de abril consiguió escaparse, dirigiéndose hacia Oropesa, al oeste de Toledo, robando en el camino comida y dinero a varias gentes y haciéndose con tres escopetas y un caballo. El 10 de junio, a las diez de la mañana, llegó a una casa en el Verdugal, donde tuvo lugar su captura. El hecho se relataba con detalle en un folleto puesto a la venta en Madrid en julio de 1806. Los seis cuadros de Goya son virtualmente ilustraciones de esta historia, y siguen su ingenua presentación y estilo tan de cerca que sus imágenes se entienden mejor si se sigue el texto original. La secuencia comienza cuando el "Maragato" aparece en la casa "con una escopeta sobre el brazo, y puesta en el disparador, dexándo las otras dos colgadas del arzon del caballo que habia robado antes, y sorprehendiendo á los que se hallaban en dicha casa", y "aterrándolos con blasfemias y juramentos,... encerró a todos en el referido quarto". Después "hizo salir al guarda de donde le tenía con los demas encerrado, y le mandó le aparejase el caballo del sobre-guarda, que era el que iba buscando, y executado, colgó del arzon de aquél caballo las dos escopetas que tenia en el otro, y sin dexar la que siempre llevaba consigo conduxo al guarda a encerrarle con los demas. A este tiempo llegó a pie el Padre Fray Pedro Zaldivia, que iba a pedir la limosna para su convento por aquellos alrededores; al sentir pasos el Maragato, salió, se echó a la cara la escopeta, y dirigiendo su punteria hacia el Padre le dixo: ¿quien viene con Vmd. Padre? este le respondió: nadie, solo vengo: pues entre vmd. en esta casa (n.º 84) y siguiendole la punteria por quantos pasos daba el Padre, le conduxo a la misma estancia y le encerró con los demas. De allí a poco rato acordándose el Maragato que tenía malos zapatos, y que habia visto que los del sobreguarda eran buenos, abrió con bastante precaución la puerta, y mandó al guarda que quitase los zapatos al sobre-guarda, y se los diese: mas el Religioso, precaviendo que al darle los zapatos tal vez podria sorprehenderle y quitarle la escopeta, confiado en Dios y su Madre Santísima, e invocándolos en su interior, y a San Pedro de Alcántara, le dixo: hermano, yo tengo aqui unos que creo le han de venir muy bien; y en ademan de ir sacándolos de unas alforjas que llevaba al hombro, se fue saliendo del quarto donde estaba encerrado; lo que visto por el Maragato, apunto con la escopeta hacia el hombro derecho del Padre para no dexarle arrimar, y estando en esta postura le alargó Fray Pedro los zapatos con su mano izquierda por debaxo de la escopeta, y el incauto Maragato alargó tambien la mano izquierda para recibirlos (n.º 85); viendo el Padre su ocasion, con espíritu y valor agarró con su derecha el cañon de la escopeta, baxando su dirección hacia el suelo por si salia el tiro, y con la izquerda la cogió hacia el fogon,... el Maragato repetía enfurecido palabras torpes. Este siguió forcegeando bastante rato con el Padre para quitarle la escopeta, amenazándole con que le habia de quitar la vida (n.º 86), mas viendo que Fray Pedro tenia mas fuerza le soltó, diciendo: todavia tengo otras dos, y dexando la escopeta, dió un brinco hacia el caballo, de cuyo arzon colgaban las otras.

84
El "Maragato" amenaza con su fusil a fray Pedro de Zaldivia

85
Fray Pedro desvía el arma del "Maragato"

86
Fray Pedro arrebata el fusil al "Maragato"

87
Fray Pedro golpea al "Maragato" con la culata del fusil

88
Fray Pedro dispara contra el "Maragato"

89
Fray Pedro ata al "Maragato"

Tabla, 29,2 × 38,5 cm cada uno
The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection

Fig. 196. *"Prision del Maragato executada por un Religioso lego del Orden de San Pedro Alcantara el dia 10 de Junio..."*, 1806, grabado anónimo, Biblioteca Nacional, Madrid

Entonces el valeroso Padre Zaldivia dió la vuelta a la escopeta para dirigir la punteria hacia el malhechor (n.º 87), y al darla pegó con reflexion un golpe en la cabeza del caballo, que se espantó y hulló precipitado; y viéndose el Maragato sin auxilio ninguno, echó a correr; temió el Padre que se le escapase, y estando desviado el Maragato como unos diez y ocho pasos, disparó la escopeta, apuntando a las corbas para no matarle (n.º 88); tenia una bala, dos postas y un puñado de perdigones con que estaba cargada... Todo esto le entró por el muslo derecho, y no pudiéndose sostener, cayó redondo en el suelo. El Padre Fray Pedro corrió a él, y con una cuerda, que allí dispuso la Providencia hubiese, le ató los brazos atras; visto lo qual por los otros salieron con palos, queriendo darle con ellos (n.º 89), mas el Padre los detuvo, y puso al herido a la sombra del mejor modo que pudo;... miró el Maragato al Padre, y le dixo...: ¡ah Padre! ¿quien diria quando yo le amenacé con la escopeta para que entrase en la casa, y vmd. entró con la cabeza y ojos baxos, que me habia de jugar esta traición? El Padre le respondió: ¡ay amigo! aunque en lo exterior mostraba humildad, en lo interior tenia toda la ira de Dios".

El "Maragato" fue llevado a Madrid y condenado a ser ahorcado y descuartizado. La ejecución tuvo lugar el 18 de agosto y suscitó un extraordinario interés popular. Cinco meses más tarde, a lo que quedaba de "la cabeza y cuartos de Pedro Piñero", expuesto en los caminos y sitios donde cometió sus crímenes, cerca del pueblo de Oropesa, se le dio cristiana sepultura.

Esta serie de seis escenas de Goya, en pequeños paneles de madera, está directa y rápidamente pintada sobre una cálida preparación de color rojizo, con muchos cambios visibles en las composiciones. En el fondo de las dos primeras historias (n.os 84, 85), está la puerta de la habitación y, en la primera, la gente encerrada allí por el bandido; en la tercera (n.º 86), aparece la cabeza del caballo y una de las escopetas colgada del arzón; en la cuarta (n.º 87), se ve a fray Pedro blandiendo la escopeta con la culata hacia arriba contra el asombrado Maragato; la quinta (n.º 88) combina la escena del caballo que huye y los tiros sobre el "Maragato"; la escena final (n.º 89) muestra a fray Pedro atando al bandido con la cuerda "providencial", mientras que el grupo de cobardes que antes le había rehusado su ayuda corre ahora hacia él "con palos, queriendo darle con ellos".

Los cambios en las composiciones muestran a Goya pintando sobre la marcha y un ejemplo esencial será el cambio visible en la posición de la pierna izquierda del "Maragato" en la escena de los disparos (n.º 88), en la que suprime esa otra diagonal en lugar de presentar al bandido huyendo casi en la misma actitud del caballo, aumentando la sensación de su movimiento detenido por el disparo de fray Pedro. Los "seis quadros del Maragato" se encontraban entre las obras del estudio de Goya en el inventario realizado en 1812, y evidentemente fueron una respuesta personal a un hecho notorio que cautivó su propia imaginación y la del público. Pintados a la manera tradicional de una predela de retablo, con el vigor y la ingenuidad de una estampa popular, las pequeñas tablas de Goya narran el milagro de un santo de todos los días.

Fig. 197. *"Rasgo de Valor de Fr. Pedro Zaldibia en la prision que hizo del Maragato el 10 de Junio"*, 1806, grabado anónimo, Biblioteca Nacional, Madrid

84 *El "Maragato" amenaza con su fusil a fray Pedro de Zaldivia*

85 *Fray Pedro desvía el arma del "Maragato"*

86 *Fray Pedro arrebata el fusil al "Maragato"*

87 *Fray Pedro golpea al "Maragato" con la culata del fusil*

88 *Fray Pedro dispara contra el "Maragato"*

89 *Fray Pedro ata al "Maragato"*

Guerra y posguerra

1808-1819

La caótica situación de España durante los años de la invasión francesa se refleja en los cuadros de Goya y en las relaciones del artista con el mundo oficial, así como en el resto de las pinturas, dibujos y estampas que realizó para sí mismo. Después del motín de Aranjuez en 1808, cuando Godoy fue atacado por el populacho (ver n.º 60) y Carlos IV obligado a abdicar en favor del príncipe de Asturias, la Real Academia de San Fernando solicitó de Goya un retrato del nuevo rey, Fernando VII; en 1810 el ayuntamiento le encargó una alegoría con el retrato de José Bonaparte, que fue más tarde repintado y restaurado y vuelto a repintar de acuerdo con los vaivenes de la guerra, reemplazándose el retrato por la palabra *Constitución* en 1812 –período en el cual se menciona otro gran lienzo de carácter alegórico (ver n.º 50)–, mientras que en enero de 1813 Goya informó al ayuntamiento de que "el quadro de la alegoría está ya como en su primitivo tiempo, con el retrato de Su Magestad [José I], el mismo que yo pinté, como quando salió de mis manos", pero en 1814 José Bonaparte fue reemplazado con premura por Fernando VII, dejando paso su retrato más tarde a las neutrales y patrióticas palabras de DOS DE MAYO (Ayuntamiento, Madrid). Además de los retratos del rey intruso y de Fernando VII, Goya pintó a generales franceses del ejército de Napoleón, a Wellington, que apoyó a los patriotas españoles, y cuando terminó la guerra a Palafox, el heroico defensor de Zaragoza, y las dos escenas del *Dos y el Tres de mayo de 1808;* también había realizado anteriormente dos pequeñas composiciones relacionadas con las guerrillas (n.os 90, 91).

Aparte de los retratos y de los aguafuertes de *Los Desastres de la Guerra,* la actividad artística de Goya durante el período de 1808 a 1814 es más difícil de rastrear. En 1814, durante las investigaciones sobre la conducta política de los que habían estado al servicio real bajo José Bonaparte, uno de los amigos de Goya declaró que "desde la entrada de los Enemigos en esta capital vivía retirado en su Casa y estudio, ocupandose en obras de pintura y grabado, abandonando la mayor parte de las personas, que antes trataba, no sólo a causa de la incomodidad de la pribacion del oido, sino todavía mucho más por el odio que profesaba a los Enemigos". Su "odio al Enemigo" era tal que no cobró su sueldo mientras los franceses estuvieron en Madrid, "prefiriendo malvender sus alaxas, que servir a dicho Govierno", como él mismo declaró en 1814, y viviendo en las estrechas condiciones que sugiere el testimonio del embajador sueco que le visitó en su propia casa al año siguiente (ver n.os 67-73).

Desde los años tempranos del siglo hasta su traslado a la Quinta del Sordo a las afueras de Madrid, en 1819, la actividad de Goya se centró en su propia casa y estudio donde trabajó en sus series de aguafuertes y dibujos y en los cuadros que formaron su propia colección. Muchos de éstos aparecen en el inventario realizado en 1812, tras la muerte de su mujer Josefa (fig. 181), donde se incluía *El afilador* y *La aguadora* (n.os 92, 93), mientras que otras composiciones monumentales como el gran lienzo de *La fragua* (fig. 14)

serían realizadas sin duda después de la guerra. La fuerza que evidencian todas estas obras se encuentra también en los escasos cuadros religiosos de Goya de su período tardío, de los cuales las *Santas Justa y Rufina* de la Catedral de Sevilla, con su boceto preparatorio (n.º 94), constituyen un ejemplo impresionante. El notable "juego" de cuatro tablas de la Real Academia de San Fernando (n.os 95-98) es una recapitulación y un desarrollo de los temas que le habían obsesionado desde el tiempo del *Álbum de Madrid* y de *Los Caprichos* y constituye un preludio de las *Pinturas Negras* y de la extraordinaria libertad de las últimas creaciones de Burdeos.

EVOCACIÓN DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA, 1810-1814

90
La fabricación de pólvora, h. 1810-14
Tabla, 32,9 × 52,2 cm
Palacio de la Zarzuela
Patrimonio Nacional, Madrid

91
La fabricación de balas, h. 1810-14
Tabla, 33,1 × 51,5 cm
Palacio de la Zarzuela
Patrimonio Nacional, Madrid

En febrero de 1814 Goya dirigió una petición al Consejo de la Regencia, establecido en Madrid el mes anterior, y presidido por don Luis María de Borbón, el hijo de su fallecido protector, el infante don Luis (ver n.º 59). En ella, el artista expresaba "sus ardientes deseos de perpetuar por medio del pincel las mas notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa". El regente dio órdenes de que al Pintor de Cámara de su majestad se le permitiera realizar este proyecto y que dado "el estado de absoluta penuria a que se halla reducido", recibiera una cantidad mensual y los reembolsos de los gastos que tuviera mientras trabajaba en los cuadros. La Orden, fechada el 9 de marzo de 1814, se le comunicó al Tesorero Mayor el 14, y probablemente debió de ser durante el breve período anterior al regreso de Fernando VII como monarca absoluto en mayo y el comienzo del largo proceso de "purificación" de los funcionarios de la corte, cuando Goya pintó sus famosas escenas del 2 y el 3 de mayo de 1808, que narran el heroico alzamiento del pueblo de Madrid en *La lucha con los mamelucos* y la consiguiente represión en *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (Museo del Prado, Madrid).

Goya había perpetuado ya en una serie de aguafuertes las escenas que ilustraban las "Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte", que serían publicadas mucho tiempo después de su muerte con el título de *Los Desastres de la Guerra* (figs. 191, 192, 194). Las estampas más tempranas, como *"Yo lo vi"* (fig. 192), se fechan en 1810, y el proyecto de Goya de mostrar la heroica resistencia del pueblo español al odiado tirano estuvo probablemente inspirado por su visita a Zaragoza en 1808. El 2 de octubre Goya escribía al secretario de la Academia, mostrando su pesar por no asistir a la presentación del retrato ecuestre de Fernando VII, "a causa de haberme llamado el Excmo. Sr. D. Josef Palafox para que vaya esta semana a Zaragoza, a ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no me puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi patria". Entre el final del primer sitio, en agosto, y el principio del segundo, en diciembre de 1808, artistas como Fernando Brambilla y Juan Gálvez habían mostrado la terrible destrucción ocasionada en Zaragoza por las tropas de Napoleón, que quizá habían provocado ya la pérdida de los tres altares de la iglesia de Monte Torrero a las afueras de la ciudad (ver n.ºs 56-58).

Goya tenía sesenta y dos años cuando atravesó el país camino de Aragón, teniéndose noticias de su llegada a fines de octubre. Durante el mes que precedió el regreso del ejército francés se dice que pintó "dos bocetos de las principales ruinas, figurando en uno de ellos el hecho de arrastrar los muchachos, en el choque del 4 de agosto, por la calle del Coso, los cadáveres franceses". Si éste fuera un testimonio fiable, Goya tenía ya en su mente la idea de realizar obras históricas y llenas de imaginación que representaran "las mas notables y heroicas acciones" del sitio, mostrándolas con el realismo de un escenario vivido. Las estampas de *Los Desastres de la Guerra* incluyen una clara alusión al hecho heroico de Agustina de Aragón disparando un cañón, en la lámina 7, y otras escenas de paisajes devastados con cadáveres y soldados heridos reflejarían sin duda lo que Goya vio en su camino de ida y vuelta a Zaragoza.

Los únicos cuadros que aparentemente ilustran la resistencia contra los franceses en Aragón son dos tablas que muestran *La fabricación de pólvora* y *La fabricación de balas*, identificadas por las inscripciones de los

papeles pegados al dorso como las fábricas establecidas "por D. Josef Mallen en la Sierra de Tardienta en Aragón en los años de 1811, 12 y 13". Tardienta se encuentra en una región abrupta y montañosa a unos cincuenta kilómetros al norte de Zaragoza, y no se sabe si Goya pudo ver esas actividades de la guerrilla durante su visita a Aragón en 1808 o si regresó allí antes del final de la guerra. Desde Zaragoza se dice que fue a su pueblo, Fuendetodos, para escapar de la avanzadilla del ejército francés, y parece seguro que en algún momento, probablemente después de la muerte de su mujer en junio de 1812, se fue a Piedrahita "con animo de trasladarse de ally a Pays libre, y no lo executó por los ruegos de sus hijos y por la notificación que se le hizo de orden del Ministro de la Policía, del embargo y secuestro general de los bienes de la familia entera, si dentro de prefixo termino no se restituía a esta villa".

La identificación de José Mallén y sus "fábricas" refleja una realidad histórica: —Aragón fue famoso por la calidad de su pólvora desde mediados del siglo XV hasta bien entrado el XIX—, Mallén, zapatero de Almudévar, organizó en 1810 una partida de guerrilleros y la fabricación de pólvora y balas en la cercana serranía. Si no fueron vistas directamente por Goya estas escenas, bien pudieron haber cautivado su imaginación a través de noticias o de otras evidencias visuales. Los cuadros están pintados sobre tablas muy irregulares y aprovechadas, que sugieren que no había tenido a su alcance materiales apropiados durante la guerra e inmediatamente después; *La fabricación de pólvora* está realizada sobre lo que parece madera de cedro, quizá un panel de una puerta, y *La fabricación de balas* sobre madera de pino con una capa de color verde claro seguramente anterior a la pintura de Goya. A pesar de lo improvisado de los soportes, los cuadros son impresionantes evocaciones de la actividad de los paisanos de Goya y de su resistencia al invasor y expresan "el odio que profesaba a los Enemigos; el qual siendo en el natural se acrecentó con la invasion del Reyno de Aragon y ruina de Zaragoza su patria: Cuyo monumento de horror quiso perpetuar en sus pinceles", de acuerdo con el testimonio de uno de sus amigos.

Fig. 198. Goya, *Tres hombres cavando*, página 51 del *Álbum F*, h. 1814-20, aguada de tinta de bugallas, 20,6 × 14,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En un escenario de paisajes estivales de gran belleza, en que los árboles y los senderos arenosos o las distantes formaciones rocosas complementan las acciones de las figuras, grupos de hombres en mangas de camisa y alpargatas trabajan con tremenda energía y concentración, preparando la pólvora y las balas para los guerrilleros. Goya ha presentado sus dos escenas como si hubiera querido dar una demostración práctica del proceso de fabricación, y los gestos y acciones de los hombres están captados con rigurosa precisión e incluso sus expresiones sorprendentemente individualizadas. En *La fabricación de pólvora* unos hombres a la izquierda machacan en morteros de madera la mezcla de salitre, azufre y carbón hasta convertirla en fino polvo; un cedazo en primer término indica la criba de la pólvora que después se empaquetará en cajas de madera llevadas por el hombre vestido de blanco delante de un árbol; detrás de él, otro de negro –quizá José Mallén– señala en la dirección de la dos figuras que se alejan, inclinadas bajo el peso de las cajas. En *La fabricación de balas*, funden el plomo en una gran fogata a la derecha y lo vierten en moldes de los que salen las balas unidas. Un hombre, a la izquierda, está a punto de cortarlas con un par de grandes tenazas; los montones de balas ya fundidas y cortadas están cuidadosamente apilados en el primer plano antes de pasar al proceso de redondeado en el tonel giratorio.

Estas pequeñas escenas son extraordinariamente interesantes, vívidas y variadas. Aunque esbozadas directa y libremente sobre la tabla, están llenas de detalles de gran precisión, a menudo dibujados con contornos negros, y las figuras se combinan de tal forma que sus acciones y gestos se presentan con la máxima claridad –como los de los obreros de *La fragua* y el dibujo de *Tres hombres cavando* (figs. 14, 198)– y al mismo tiempo crean composiciones armoniosas llenas de ritmos enérgicos que expresan la urgencia de su trabajo. Todo ello contrasta con los serenos paisajes en los que tienen lugar los preparativos de las guerrillas, y los dos cuadros presentan un claro homenaje de Goya a su tierra natal y al valor y lealtad de sus paisanos.

90 *La fabricación de pólvora*, h. 1810-14

91 *La fabricación de balas*, h. 1810-14

ALEGORÍAS NACIONALES, h. 1808-1812

Estos cuadros han sido siempre celebrados por la "heroica" presentación de sus dos únicas figuras, mucho más pequeñas que de tamaño natural, pero monumentales e impresionantes en el efecto que consiguen. Fueron sin duda pintadas antes de 1812, puesto que se pueden identificar casi con absoluta certeza con el número 13 del inventario de los cuadros de la casa y el estudio de Goya redactado ese año: *"una aguadora y su compañero con el número trece en... 300"*, una valoración que a 150 reales cada uno los coloca en el nivel inmediatamente inferior de los dos grandes lienzos de las *Majas en el balcón* y la *Maja y Celestina*, valorados en 200 reales cada uno. Goya los tenía sin duda en gran estima, y aparte de su evidente calidad artística, un reciente estudio de los cuadros sugiere la razón de su aprecio. Habían sido identificados como representaciones de oficios concretos, del mismo tipo de los ilustrados en determinadas estampas populares, o como homenajes al trabajo de hombres y mujeres en una "tradición democrática" de realismo que anticipaba los temas y el estilo de Daumier y Courbet. Pero se ven ahora como composiciones que combinan referencias a un momento histórico específico con temas simbólicos de carácter más general, y como un nuevo homenaje del artista aragonés (ver pág. 300) a sus paisanos en su heroica lucha contra las tropas invasoras de Napoleón.

Durante los dos sitios de Zaragoza, hombres y mujeres demostraron un extraordinario valor en la lucha cuerpo a cuerpo con navajas y cuchillos, siguiendo el grito del general Palafox: "guerra y cuchillo", como respuesta al primer ataque francés. Las primeras estampas de los *Desastres de la Guerra*, que incluyen la imagen de Agustina de Aragón disparando el cañón, muestran a gentes del pueblo en una lucha desesperada en la que utilizan picas, lanzas y piedras y sobre todo navajas y cuchillos contra los franceses, perfectamente armados. El magnífico papel de las mujeres se exalta en la lámina 4, titulada *"Las mugeres dan valor"*, y en la 5 *"Y son fieras"*, que presenta a una madre con su niño bajo el brazo, atacando a un soldado e hiriéndole mortalmente con una lanza. Desde la víctima aterrorizada que huye con su niño en una escena anterior en la serie del marqués de la Romana (n.º 81) se vuelven aquí las tornas contra el brutal enemigo, mientras que su compañera yace herida o moribunda, sosteniendo aún el cuchillo en la mano.

El afilador se convierte entonces en una figura de gran importancia en la lucha contra los franceses y Goya le representa inclinado sobre la rueda, con un pequeño chorro de agua que cae sobre la superficie de la rueda, y el calor de su giro y el chirrido del mismo, sugeridos por el rojo vivo del centro y el borde derecho de la misma. La aguadora representó también un papel esencial durante el sitio, llevando refrescos y dando valor a los hombres en las posiciones avanzadas, y el modo en que ambas figuras están representadas parece indicar una respuesta emocional muy intensa por parte de Goya a su patriótico simbolismo. En ambos lienzos dedicados a estos personajes hay un sentimiento de energía y de noble propósito que sugiere niveles de significado aún más profundos, y no puede ser casualidad que la actitud de *El afilador* se pudiera ver ya en una de las páginas más bellas del *Cuaderno italiano* (fig. 65). Goya parece haber adaptado el enérgico pero mutilado tronco del *Torso del Belvedere* (fig. 199), para *El afilador* combinándolo con el mismo tema de otra de las más famosas obras maestras de la Antigüedad (fig. 200), en la que existe un parecido asombroso en la expresión concentrada de ambas figuras.

92
El afilador, h. 1808-12
Lienzo, 68 × 50,5 cm
Szépmüvészeti Müzeum, Budapest

93
La aguadora, h. 1808-12
Lienzo, 68 × 52 cm
Szépmüvészeti Müzeum, Budapest

Fig. 199. *Torso Belvedere*, copia griega del siglo I a.C. de un original de Pérgamo de los siglos III-II a.C., mármol, Museo Vaticano

Fig. 200. *El afilador*, copia romana de un original de Pérgamo del siglo III a.C., mármol, Galería de los Uffizi (Tribuna), Florencia

92 *El afilador*, h. 1808-12

Fig. 201. Goya, *"La huebera"*, página 12 del *Álbum C*, h. 1808-14, aguada de tinta china, 20,5 × 13,8 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 202. *"Lastima es que no te ocupes en otra cosa"*, página 78 del *Álbum C*, h. 1808-14, aguada de tinta de bugallas, 20,3 × 14 cm, J. Paul Getty Museum, Malibú (California)

El afilador de Goya trabaja en su rueda en solitario, contra un fondo vacío sin sugerencia alguna de escenario, pero creando una sensación de dramática repetición de sus gestos y con ello del peligro inminente que acecha en las sombras. *La aguadora* revela también sugerencias de un prototipo clásico, en pie como una vigilante ninfa que reparte su agua de vida. Se recorta contra un oscuro paisaje a través del cual ha pasado sin temor, como el espléndido dibujo de la "huebera" (fig. 201) que camina por el campo y señala ante ella, sin miedo a los hombres que acechan entre las rocas a ambos lados del camino. Este dibujo a aguada, de la serie del llamado *Álbum C*, aparece como la antítesis de otro en una página posterior que muestra a una aguadora (fig. 202) y en el que el irónico comentario de Goya sugiere un vínculo con las seductoras muchachas del temprano boceto para un cartón de tapiz (n.º 30), más que con su heroína del sitio de Zaragoza. A pesar de su pequeña escala, *La aguadora* es una figura monumental, vista de abajo arriba. Como en la *Santa Bárbara* (n.º 6), una ráfaga de su falda incrementa el sentido de elevación heroica, al mirar desde arriba al espectador, y plantea la posibilidad de que Goya hubiera pintado ambos cuadros como sobrepuertas para su casa de la calle de Valverde. El que fueran pintados para sí mismo está sugerido por el hecho de que en ambos ha empleado lienzos usados con anterioridad y están realizados con una maravillosa rudeza y terminación abocetada que es más efectiva desde una cierta distancia. Cuando Goya, a su regreso de Zaragoza, empezó a meditar en sus series de aguafuertes y a buscar una expresión artística adecuada al valor de sus paisanos, la encontró en la fusión de la intensa realidad de sus recientes experiencias con las imágenes intemporales del mundo antiguo.

93 *La aguadora*, h. 1808-12

SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA, 1817

En septiembre de 1817 el eminente historiador Juan Agustín Ceán Bermúdez escribía a su amigo don Tomás de Verí en Mallorca, "Yo estoy ahora muy ocupado en inspirar a Goya el decoro, modestia, devoción, respetable acción, digna y sencilla composición con actitudes religiosas para un lienzo grande que me encargó el Cabildo de la Catedral de Sevilla para su santa iglesia... 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, que espero salga a mi gusto...".

De los "tres o cuatro bocetos" para las *Santas Justa y Rufina,* sólo uno ha llegado hasta nosotros, sin duda el último, ya que está muy cerca de la composición final (fig. 203). En 1817 Goya había cumplido setenta años, y los consejos e instrucciones por escrito de Ceán, así como sus comentarios sobre su carácter, evocan con vívido realismo a su impetuoso y ya viejo amigo. El cuadro había de llenar un magnífico "marco" plateresco en piedra en la sacristía de los Cálices (fig. 204), y en un famoso *Análisis* del lienzo de Goya, publicado para coincidir con su presentación en la Catedral, Ceán se refería al cuidadoso estudio del lugar realizado por Goya, haciéndose evidente que el artista actuó con inteligencia, utilizando la luz de la ventana abierta en lo alto del muro de la derecha, para aumentar el esplendor de la iluminación que se derrama sobre las santas.

En el pequeño boceto, lleno de fuerza, para el gran cuadro, las santas se disponen de un modo menos armonioso y los numerosos arrepentimientos, que incluyen el cambio de la Giralda desde la parte izquierda hasta la derecha de la composición, revelan la atención de Goya a "el delicado estudio que se debe poner en la exactitud de los contornos", referido por Ceán que apreciaba las "graciosas proporciones y decorosas actitudes en las dos figuras" del gran lienzo. También señalaba, en su ridiculizado pero efectivo análisis, la semejanza con las formas utilizadas por Guido Reni, alcanzando un perfecto equilibrio entre las formas dibujadas de la "común naturaleza y las del antiguo", y que están ilustradas en el bello dibujo contemporáneo de Goya de la descalza figura de la *Filosofía* (fig. 205).

94
Santas Justa y Rufina, 1817
Tabla, 45,3 × 30 cm
Museo del Prado, Madrid

Fig. 204. Interior de la sacristía de los Cálices, Catedral de Sevilla

Fig. 203. Goya,
Santas Justa y Rufina, 1817,
lienzo, 309 × 177 cm,
Catedral de Sevilla, sacristía

Fig. 205. Goya, *"Pobre e gnuda bai filosofia",*
página 28 del *Álbum E,* h. 1814-17,
aguada de tinta china, 26,5 × 18,4 cm,
colección particular

94 *Santa Justa y Rufina*, 1817

CUATRO "CAPRICHOS" DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO, h. 1815-1819

95 a 98

Estas cuatro tablas, cuya fama ha alcanzado proporciones casi míticas, fueron sin duda pintadas como un conjunto, para ser contempladas y consideradas como una serie de "caprichos". Donadas a la Real Academia de San Fernando en 1836, apenas ocho años después de la muerte de Goya, iban acompañadas del no menos famoso *Entierro de la sardina* (cuyas características técnicas parecen indicar que no formaba parte de esta serie). Los cuadros habían pertenecido a don Manuel García de la Prada, un rico comerciante, retratado por Goya entre 1805 y 1810, que afrancesado, como muchos de los amigos de Goya, había sido Corregidor de la Villa de Madrid bajo el Gobierno intruso y tuvo que marchar al exilio a la vuelta de Fernando VII. Sus cuadros llegaron a la Academia después de su muerte ocurrida en 1839, y no se sabe ni cómo ni de quién los había adquirido.

El humor sombrío de estas obras, así como la libertad de su técnica sugieren que debieron de ser pintadas después del regreso a España de Fernando VII, durante el período de represión que comenzó entonces para Goya, con un proceso de "purificación" como funcionario de la corte. Desde noviembre de 1814 hasta abril del año siguiente, tuvo que esperar para saber si el testimonio de sus amigos sería suficiente para limpiar su nombre. Al final, tanto el pintor como su hijo, pensionado por el rey, y gracias al regalo de las planchas de *Los Caprichos* que su padre había hecho al rey Carlos IV en 1803, salieron indemnes y entre los de "primera clase", cuya conducta no quedaba comprometida en modo alguno por los servicios prestados bajo el reinado del rey intruso, José Bonaparte, y cuyos salarios y pensiones no corrían riesgo alguno. Debió de ser un período de grandes tensiones para Goya, aparte de la amarga decepción que siguió a la expulsión de los franceses, y del optimismo que supuso el tiempo de la Regencia liberal en Madrid, que le permitió pintar sus grandiosas "escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa"; ahora otro tirano ocupaba el trono de España, y le debió de parecer a Goya que su país se hundía de nuevo en un período de superstición e ignorancia.

Después de la energía desplegada en las escenas de guerrilleros (n.os 90, 91) y del tributo a los hechos del 2 y el 3 de mayo de 1808, las cuatro tablas de la Academia representan una vuelta a los temas que le habían obsesionado veinte años antes, al salir de la cruel enfermedad que casi le había ocasionado la muerte y que le produjo la pérdida del oído (n.os 32-43). Los temas incluyen una corrida de toros y un manicomio, y dos escenas de "prácticas religiosas", una que muestra una procesión, y la otra un tribunal de la Inquisición, ambas en tonalidades más sombrías que evidentemente las emparejan. La *Corrida de toros* es la menos terrible de las cuatro escenas y la de lectura más sencilla en cuanto a su forma y a su contenido. Quizá su aspecto más notable sea la libertad de la técnica, y si se la compara con las escenas sobre hojalata de los toros de 1793 (n.os 32-37) proporciona una sorprendente evidencia de la distancia que separa a Goya de aquellos años.

95
Corrida de toros, h. 1815-19
Tabla, 45 × 72 cm

96
Procesión de disciplinantes, h. 1815-19
Tabla, 46 × 73 cm

97
Auto de fe de la Inquisición, h. 1815-19
Tabla, 46 × 73 cm

98
Casa de locos, h. 1815-19
Tabla, 45 × 72 cm

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Fig. 206. Goya, *El célebre Fernando del Toro, barilarguero...*, dibujo para pl. 27 de *La Tauromaquia*, 1815-16, sanguina y aguada roja, 18,7 × 31,7 cm, Museo del Prado, Madrid

95 *Corrida de toros*, h. 1815-19

En octubre y diciembre de 1816, se anunció la publicación de las estampas de *La Tauromaquia* de Goya. Había estado trabajando en ellas al menos durante un año, ya que las primeras planchas se fechan en 1815, y el cuadro de la *Corrida* se relaciona estrechamente con los aguafuertes más tempranos y sus dibujos preparatorios, sobre todo con los de aguada roja sobre sanguina (fig. 206). La tabla está trabajada con finas y transparentes capas de color, tan diluidas como aguadas, aplicadas con el pincel sobre la preparación rojiza que aparentemente cubre toda la superficie y que se ve en numerosas zonas y en todos los márgenes. La composición es casi monocroma, y tanto la muchedumbre como los toreros están dibujados en negro, y animados con vívidos toques de color o pequeñas pinceladas blancas que atraen la mirada sobre la superficie pictórica, mientras que las dos figuras de la derecha están hechas con delicadas aguadas de carmín y azul (fig. 58). La escena tiene lugar en la plaza de toros improvisada de un pueblo, con la muchedumbre aglomerada detrás de la barrera que lleva la vista hacia las casas del fondo suavemente pintadas. Los espectadores del primer plano, que incluyen hombres, mujeres y niños, están sentados en los tendidos que forman un semicírculo, con un ritmo y una disposición pendular que recuerdan el primer plano de *La pradera de San Isidro* (n.º 26). Todas las figuras están perfectamente individualizadas, incluso las que se ven de espaldas, como la ancha silueta del hombre con sombrero situado exactamente bajo la cabeza del caballo, que actúa como eje de la perspectiva y como punto central alrededor del cual gira toda la composición. Sólo en la parte derecha se rompe este intencionado énfasis de espaldas vueltas al espectador, por una figura que se vuelve y mira directamente hacia afuera.

Este entretenimiento de pueblo se relaciona con otro espectáculo callejero: la *Procesión de disciplinantes* (n.º 96), en la que las imágenes de la Virgen de la Soledad, de un Ecce Homo y de Cristo en la cruz salen de una iglesia al fondo, precedidas de los flagelantes en el centro del primer plano cubiertos con capirotes y corozas, y de otros penitentes que se dirigen hacia la derecha, encorvados bajo el peso de grandes cruces y maderos. La procesión va acompañada de penitentes, vestidos de negro, tocando trompetas, y un grupo de mujeres se arrodilla en el primer plano al paso de las imágenes, mientras que una gran muchedumbre se amontona al fondo empujando hacia adelante para ver la escena, con sus rostros asombrosamente individualizados, hasta que se pierden en la distancia. La cantidad de información que llena la escena es notable si se piensa en la rapidez con que Goya la ha resuelto. Sabe combinar una forma detallada de pintar los torsos desnudos de los flagelantes, de las figuras que desaparecen en la lejanía a la derecha y de las cabezas más cercanas de la muchedumbre, con una rápida y abocetada definición de la masa en la distancia y un modo casi abstracto de estructurar la luz y la sombra en el suelo, aplicando las cambiantes to-

Fig. 207. Goya, *"Mascaras de semana santa del año de 94"*, página 80 del *Álbum de Madrid*, 1796-97, aguada de tinta china, 23,2 × 14,1 cm, The Norton Simon Foundation, Pasadena (California)

96 *Procesión de disciplinantes*, h. 1815-19

nalidades en gruesas pinceladas que vibran entre las figuras y el suelo. En 1796 ó 97 Goya hizo un dibujo en el *Álbum de Madrid,* que tituló *"Mascaras de semana santa del año de 94"* (fig. 207). Presenta en él a un flagelante con otros dos penitentes, pero aunque la repetición del tema es sin duda significativa, ni el temprano dibujo ni la mucho más tardía pintura revelan algo de la actitud de Goya hacia estas tradiciones religiosas.

Esto no sucede en *Auto de fe de la Inquisición,* un tema sobre el cual Goya había meditado en *Los Caprichos* y en sus dibujos preparatorios (fig. 208) y sobre el cual volvió en una serie de dibujos del *Álbum C* (fig. 209). El aislamiento y la soledad del acusado sobre el estrado, y la insensata y necia forma en que se vocea su sentencia, alcanzan su más extremada expresión en esta tabla que presenta la escena en una amplísima sala, de altas bóvedas y columnas, ante una multitudinaria asamblea de prelados y miembros de diferentes órdenes religiosas. La composición está tan bien estructurada que la mirada va pasando de grupo en grupo y de figura en figura, desde el aburrido corregidor que presencia la escena a la izquierda, por encima del grueso abad detrás del estrado hasta la desgraciada víctima cuya coroza apunta hacia el lector de la sentencia; éste, cuya silueta se destaca contra el pilar central, sosteniendo un libro iluminado por una antorcha, aparece inmediatamente por encima de la siniestra figura del que sin duda es el inquisidor a cargo del auto, vestido con negros ropajes y una cruz de oro sobre el pecho. Con una mano agarrada al brazo del sillón se gira, sin volver la cabeza, hacia la impasible figura sentada a su lado. El inquisidor está unido, a través del gesto de su mano, a los tres humillados y aterrorizados acusados que se sientan juntos en el primer plano. Las corozas con llamas pintadas hacia arriba dejan claro que los reos han sido condenados a morir en la hoguera.

La propia experiencia de Goya con el Santo Oficio refuerza sin duda el odio que traslucen sus obras. Incluso antes de la notificación de su sentencia favorable en el proceso de purificación de abril de 1815, había corrido otro peligro, esta vez procedente de la Inquisición. En marzo de 1815, el Director

Fig. 208. Goya, *Aquellos polvos,* dibujo para una estampa inédita de *Los Caprichos,* 1797-98, sanguina y aguada roja, 20 × 14,6 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 209. Goya, *"Por traer cañutos de Diablos de Bayona",* página 86 del *Álbum C,* h. 1808-14, aguada de tinta de bugallas, 20,5 × 14 cm, Museo del Prado, Madrid

97 *Auto de fe de la Inquisición*, h. 1815-19

General de Secuestros escribió al Inquisidor Fiscal del Santo Oficio para informarle de que depositadas en el Depósito General de Secuestros, se hallaban una "desnuda" (fig. 12) y una "mujer vestida de maja", ambas de Goya, a lo que el Inquisidor Fiscal respondía con la escalofriante declaración de que "debiéndose proceder contra los pintores con arreglo a la regla undécima del expurgatorio y resultando ser Don Francisco de Goya el autor de dos de las pinturas que se han recogido... una de ellas que representa una mujer desnuda sobre una cama,... y la otra una mujer vestida de maja sobre una cama, es de dictamen que se mande comparecer a este Tribunal a dicho Goya para que las reconozca y declare si son obra suya, con qué motivo las hizo, por encargo de quién y qué fines se propuso". No se sabe a quién iba dirigida esta carta firmada por el doctor Zorrilla Velasco de la Cámara Secreta de la Inquisición de Corte, ni si Goya tuvo que comparecer ante el Tribunal. El asunto fue quizá sobreseído, pero una década más tarde, ya en Francia, Goya recordaba sus problemas con el Santo Oficio, diciéndole a su amigo Ferrer que había regalado las planchas de *Los Caprichos* al rey y que "con todo eso me acusaron a la Santa".

Mientras que la *Escena de la Inquisición* ofrece una abierta crítica de la cruel institución, la *Casa de locos* es una alegoría de la locura universal que incluye también a quienes dirigen el mundo: un rey con su cetro, un papa con la tiara bendiciendo al espectador, un oficial del ejército y un jefe salvaje, entre un cornudo y un asesino, y otras figuras que ilustran vicios y locuras de todo tipo. Desde el *Corral de locos* de 1793-94 (n.º 43), la locura en todas sus manifestaciones había constituido un tema constante en el arte de Goya, especialmente en aquellos dibujos en los que ironiza sobre quienes se consideran a sí mismos más sabios o civilizados que otros (figs. 210, 211). La *Casa de locos*, de unos quince o veinte años después que el *Corral de locos* (n.º 43) y el *Hospital de apestados* (n.º 80), demuestra la maestría de Goya en sus obras tardías para apartarse del dibujo cuidadoso y concluido de los "efectos" pictóricos, interesándole la expresión directa, con los medios más sumarios, pero más hábiles también, de sus dramáticas escenas y visiones. No hay detalles, ni manos dibujadas con precisión o figuras finamente modeladas y pintadas, el toque se hace más abocetado y rápido. Goya iba perdiendo vista en esos años, pero la impresión de miedo, de sufrimiento, de éxtasis o de locura, o la energía de las figuras que avanzan, que ordenan, que amenazan o pelean, se logra a través de una magistral e instantánea manipulación de la pintura y de la estructuración de las composiciones por medio de la luz y de la sombra y por la rigurosa geometría interna siempre cambiante. En 1819 Goya se trasladó a la Quinta al otro lado del Manzanares, trasladando entonces a los muros de su casa las dramáticas visiones de sus *Pinturas Negras*.

Fig. 211. Goya, *"estos creen en los buelos de las abes"*, página 33 del *Álbum C*, h. 1808-14, aguada de tinta china, 20,5 × 14,1 cm, Museo del Prado, Madrid

Fig. 210. Goya, *"Salvage menos que otros"*, página 2 del *Álbum C*, h. 1804-14, aguada de tinta china, Museo del Prado, Madrid

98 *Casa de locos*, h. 1815-19

El exilio en Francia 1824-1828

En una fecha simbólica de 1824 Goya dirigía al rey la siguiente instancia: "Señor/D. Francisco Goya, pintor de camara de V. M. con el debido respeto espone: que los facultativos le han aconsejado tomar las aguas minerales de Plombières para mitigar las enfermedades y achaques que lo molestan en su avanzada edad; en cuya atención/a V. M. se digne concederle su Real licencia por término de seis meses para verificarlo, con abono de sus sueldos por entero/Madrid, 2 de Mayo de 1824". Éste era el principio de la retirada de Goya de la intolerable represión de la España de Fernando VII a un "Pays libre", al que ya anteriormente había planeado marchar durante la ocupación francesa (ver n.os 90, 91). Había organizado su viaje en febrero, otorgando un poder a un representante que había de cobrar su sueldo de Pintor de Cámara, y el 30 de mayo el rey firmaba finalmente el permiso de ausencia. Los movimientos de los emigrados se controlaban en Francia muy de cerca, y el 24 de junio Goya pasaba por Bayona donde su pasaporte fue canjeado por un visado temporal para visitar París "pour consulter les médecins". Pero su meta real era Burdeos, donde vivía su viejo amigo Leandro Fernández de Moratín y otros exiliados españoles, y exceptuando una visita a París allí fue donde residió hasta su muerte en 1828.

Gracias a la correspondencia de Moratín con Juan Antonio Melón, y de Goya con su hijo en Madrid, así como a unos curiosos informes de la policía sobre las actividades de Goya en París y a sus cartas a Ferrer, emerge una vívida imagen de la testaruda y animada figura del viejo artista. De su llegada a Burdeos, Moratín informa que "Llegó en efecto Goya, sordo, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés, y sin traer un criado (que nadie más que él lo necesita), y tan contento y tan deseoso de ver mundo". A los tres días, partió hacia París, donde llegó el 30 de junio huésped de un primo de su nuera, en el hotel Favart en el número 5 de la calle Marivaux, frente de la ópera Cómica. El prefecto de Policía informaba al ministerio del Interior de que parecía no frecuentaba a sus compatriotas, "no recibe a nadie" y "no sale más que para visitar los monumentos y para pasearse en los lugares públicos". Sin embargo, Goya debió de haber pasado algún tiempo con don Joaquín María Ferrer y su mujer, pintando sus retratos y una última *Corrida* (n.º 112), antes de regresar a Burdeos con don Martín Miguel de Goicoechea y su familia (ver n.os 67-73). Allí sentó su hogar con doña Leocadia Zorrilla, pariente de su nuera, con quien vivía ya antes de salir de España y cuya hija Rosario lo era quizá también del pintor.

Moratín contaba en septiembre que el artista se había instalado en una casa muy bien amueblada, y añadía diez días después que "Goya está aquí con su Doña Leocadia; no advierto en ellos la mayor armonía". Pasó el invierno pintando miniaturas sobre marfil (n.os 99-111), y al año siguiente comenzó a hacer litografías, realizando varias obras maestras en un estilo extraordinariamente original (n.os 113-118). Continuaba todavía manejando los pinceles y Moratín comentaba en junio de 1825 que Goya "está muy arrogantillo y pinta que se las pela, sin querer corregir jamás nada de lo que pinta". Y así llegó hasta el final, pintando y sobre todo dibujando en sus años últimos, recogiendo viejas obsesiones y explorando nuevos temas. En una de las últimas y afectuosas cartas de Moratín sobre el pintor decía: "Goya está bueno, se entretiene con sus borradores, se pasea, come y duerme la siesta; me parece ahora que hay paz en su casa".

MINIATURAS EN MARFIL, 1824-1825

El 20 de diciembre de 1825 Goya escribía a su amigo Joaquín María Ferrer, que al parecer le había respondido negativamente a la idea de vender sus litografías en París (n.os 115-118), preguntándole si se podía hacer una nueva edición de *Los Caprichos*. Goya le respondió que era imposible porque había regalado las planchas al rey hacía más de veinte años y estaban en la Real Calcografía, "y con todo eso me acusaron a la Santa, ni yo las copiaria por que tengo mejores ocurrencias en el dia para que se vendieran con mas utilidad. Es cierto que el invierno pasado pinte sobre marfil y tengo una coleccion de cerca de 40 ensayos pero es miniatura original que yo jamás he visto por que no esta hecha a puntos y cosas que mas se parecen a los pinceles de Velazquez que a los de Mens *(sic)*". /Agradescame V. mucho estas malas letras por que ni vista ni pulso ni pluma ni tintero, todo me falta, y solo la voluntad me sobra...".

Aparte de la alusión a un numeroso grupo de miniaturas, en la carta de Goya, existe también una descripción contemporánea muy detallada del modo en que las hizo. Se encuentra en las tempranas referencias sobre la vida de Goya escritas por Laurent Matheron y publicadas en Burdeos y París en 1857 y 1858. La biografía de Matheron es un coloreado cuento romántico, hasta que llega al período final en Francia, en que su información se basa en noticias de primera mano de un joven artista español que vivía en Burdeos. Antonio Brugada había decidido salir de España en 1823 y estuvo muy próximo a Goya en los años finales de su vida. Estaba claramente fascinado por la inventiva del viejo artista y su absoluta maestría en las nuevas técnicas, y le dio a Matheron información técnica de gran precisión y agudos comentarios estéticos sobre el modo en que trabajaba Goya y los efectos que obtenía. Sobre la base de las explicaciones de Brugada, Matheron dejó la siguiente explicación de las miniaturas de Goya:

"Sus miniaturas... no parecen a las finas miniaturas italianas, ni aun a las de Isabey, pues Goya no supo nunca imitar a nadie y era ya bastante viejo para empezar de otra manera. Ennegrecía la placa de marfil y dejaba caer una gota de agua que, rápidamente se extendía, quitando una parte del fondo y trazando claros caprichosos; después sacaba partido de estos surcos y hacía salir alguna cosa original e inesperada. Estas pequeñas producciones también formaban parte de *Los Caprichos*, y serían hoy muy solicitadas, si el buen hombre, para economizar el marfil, no hubiese borrado un número considerable. Las que se conservaban cuando murió me parece que fueron llevadas a Madrid por su hijo".

De lo que quedaba de la "colección de cerca de 40 ensayos" de miniaturas sobre marfil, sólo cerca de una docena están localizadas en la actualidad, mientras que otras seis se conocen a través de viejas fotografías. Las finas hojas de marfil varían de tamaño, desde 5 x 5 cm hasta 9 x 8,5 cm, y las más grandes tienden a ser irregulares. Lo que se puede juzgar en tan reducida representación, muestra una evolución que va desde figuras bien detalladas (n.os 99-102), hasta las de técnicas más libres "que más se parecen a los pinceles de Velázquez que a los Mens". Según la descripción de Matheron, Goya trabajaba sus miniaturas desde el negro a los claros, levantando o aligerando la primera base de negro de humo. Había utilizado también una técnica que puede verse en algunos de sus cuadros anteriores (n.º 64), en que araña con algún instrumento la superficie ya pintada, con gran libertad pero con maravillosa precisión, dejando al descubierto la blanca y translúcida superficie del marfil para añadir

Fig. 212. Goya, *"Mala noche"*, pl. 36 de *Los Caprichos*, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,8 × 15,2 cm, Museo del Prado, Madrid

99
Susana y los viejos
Marfil, 5,5 × 5,5 cm
Colección S. Sebba

100
Maja y celestina
Marfil, 5,4 × 5,4 cm
Colección particular

luces, algunos acentos y conseguir las formas de las figuras, como en las faldas de la *Mujer con los vestidos inflados por el viento* (n.º 105) o sobre la cabeza del majo y en su hombro y parte de la manga de *Majo y maja sentados* (n.º 106, ver pág. 322). Esta técnica de arañazos o de frotados crea también los extraordinarios efectos del blanco de los ojos y de los dientes (n.os 103, 108). Las miniaturas están también coloreadas con pigmentos usados en aguadas transparentes, y otras más opacas, generalmente azules y rojas, otras verdes y amarillas. Goya aprovechó los contornos más oscuros creados al secar la acuarela, o añadió pequeños toques de color como el verde de los puerros (n.º 103) o el rojo de las mejillas de la maja (n.º 106, ver pág. 322). En una de ellas usa trazos de grafito para evocar el efecto del pelo del perrito (n.º 111). Y casi siempre las composiciones están acentuadas y dibujadas con trazos negros que definen las formas o crean líneas de fuerza, añadiendo ritmo y volumen, atmósfera y misterio a estas "pequeñas producciones". A pesar de su evidente relación con las litografías de esos años, con las *Pinturas Negras* (fig. 15) de su Quinta abandonada, Goya vuelve aquí hacia sus temas de siempre, a las imágenes de *Los Caprichos* (figs. 19-23) y hasta los primeros cuadros de invención en su mezcla de realismo y fantasía (fig. 212).

101
Cabeza de hombre
Marfil, 5,5 × 5,5 cm
Colección particular

102
Cabezas de niño y vieja
Marfil, 5,5 × 5,5 cm
Colección particular

103
Hombre comiendo puerros
Marfil, 6,2 × 5,6 cm
Kupferstich-Kabinett, Dresde

104
Hombre buscando pulgas en su camisa
Marfil, 6 × 5,9 cm
Museum of Fine Arts, Boston
M. M. Karolik Fund

105
Mujer con los vestidos inflados por el viento
Marfil, 9 × 9,5 cm
Colección particular

106
Majo y maja sentados
Marfil, 9 × 8,5 cm
Nationalmuseum, Estocolmo

107
Dos niños mirando un libro
Marfil, 5,2 × 5,3 cm
Rhode Island School of Design, Museum of Art, Providence
Gift of Mrs. Gustave Radeke

108
Monje hablando con una vieja
Marfil, 5,7 × 5,4 cm
The Art Museum, Princeton University, Nueva Jersey
Fowler McCormik Fund

109
Muchacho espantado por un hombre
Marfil, 5,9 × 6 cm
Museum of Fine Arts, Boston
Gift of Eleanor Sayre

110
Joven semidesnuda recostada en una roca
Marfil, 8,8 × 8,6 cm
Museum of Fine Arts, Boston
Ernest Wadworth Longfellow Fund

111
Hombre quitando pulgas a un pequeño perro
Marfil, 8,9 × 8,5 cm
Kupferstich-Kabinett, Dresde

CORRIDA DE TOROS, 1824-1825

Esta obra singular ha aparecido recientemente como una especie de sombra del pasado, habiendo permanecido virtualmente oculta desde su primera exposición en Madrid en 1900 hasta su reaparición noventa años más tarde; salió a la venta poco después, siendo adquirida por el J. Paul Getty Museum. Esta ocasión constituye por tanto su primera presentación oficial y una oportunidad de estudiar el cuadro en su contexto. La inscripción, añadida por Joaquín María Ferrer al dorso del lienzo original, informaba de que había sido "Pintado en Paris en Julio de 1824/Por/Dn. Francisco Goya". Esto parecía significar que lo había realizado al mismo tiempo que los retratos de Ferrer y de su mujer, cuando estuvo en París en el verano de 1824. Llegó allí el 30 de junio y estaba de regreso en Burdeos el 20 de septiembre, y no parece haber razón alguna para dudar de la exactitud de la inscripción de Ferrer, afirmando que la *Corrida* había sido realizada en julio. No existen referencias al lugar donde Goya pintó los dos retratos o el cuadro de toros, ni de si Ferrer y su mujer fueron al hotel Favart, donde estaba hospedado, o de si pintó alguna otra obra durante su estancia en París.

A su regreso a Burdeos, Goya hizo varios retratos más, pero su actividad se centró fundamentalmente en los dibujos y estampas y en sus experimentos con las miniaturas sobre marfil (n.os 99-111). En muchas de estas obras tardías de imaginación, Goya aprovechó temas anteriores, expresándose con extraordinaria libertad técnica. El tema de las corridas de toros había sido el primero en interesar al artista en el período de su enfermedad y convalecencia en 1793 (n.os 32-37), y era asimismo el asunto de una importante serie de aguafuertes, publicada en 1816, y de uno de sus más famosos cuadros, fechable unos cuantos años más tarde (n.º 95). En Francia Goya iba a explorar una vez más las "diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los Toros", en este cuadro y en las litografías realizadas en Burdeos (n.os 113-118).

En 1824 Goya acababa de cumplir setenta y ocho años, y el estilo de estos años debía de estar inevitablemente marcado por la edad y los achaques. En la *Corrida* reduce los elementos compositivos a lo esencial. Los complejos escenarios de otras corridas de toros anteriores han desaparecido aquí, el fondo es simplemente una ligera aguada de negro y gris, con la que sugiere la barrera y la muchedumbre. Todo el interés del anciano artista se concentra ahora en el drama del primer plano, en la confrontación entre la brutal energía de los toreros y picadores y la serena inocencia de las víctimas, de los caballos y el toro. El picador incita a su exhausta montura, con las riendas tirantes y la crueldad de la espuela brillando sobre la herida abierta, pero el caballo está inmóvil frente al toro, mientras que el grupo de toreros se agita intentando una nueva embestida del animal. Los trazos negros del pincel en determinados contornos añaden tensión y movimiento a las figuras en este potente y extraño cuadro, todavía oscurecido por los antiguos barnices amarillentos. No hay otras obras comparativas, excepto cuadros de períodos anteriores, dibujos y estampas (fig. 206), y las litografías de toros con las cuales se relaciona estrechamente. Sin duda ahora su comparación con los *"Toros de Burdeos"* y con las miniaturas dará la clave para el entendimiento de su estilo.

112
Corrida. Suerte de vara, 1824
Lienzo, 50 × 61 cm
Collection of the J. Paul Getty Museum, Malibú, California

LAS LITOGRAFÍAS. LOS "TOROS DE BURDEOS", 1824-1825

113 a 118

Goya había realizado sus primeros experimentos litográficos en Madrid, en 1819, en el taller que acababa de abrir José María Cardano, a quien volvió a ver en París en el verano de 1824. Quizá este encuentro estimulara su interés en esta técnica y la idea de explotar la popularidad de las estampas. En su vejez, Goya estaba claramente preocupado por su situación económica, y en una carta a su hijo sobre una inversión monetaria le escribía: "puede que me suceda lo que a Ticiano, vivir hasta los 99 años, y no tener otro recurso". Buscó otros medios de aumentar el sueldo que cobraba de la corte española (preocupado por la extensión de su permiso de ausencia), y seguramente imaginaba que podía vender sus miniaturas (n.os 99-111).

El 6 de diciembre de 1825 escribía una carta a su amigo Ferrer en París, para decirle que le mandaba "un ensayo litográfico que representa una corrida de novillos a fin de que la viese V. y el amigo Cardano y si la encontraban digna de despachar algunos enviaré los que V. quisiere; este escrito lo meti en la estampa y no teniendo noticia, vuelvo a suplicarle a V. me avise por que tengo echos tres mas del mismo tamaño y asunto de toros", añadiendo en la parte baja del papel "Vivo Rue Croix Blanche n.º 10/ Y si nos morimos que nos entierren". Su siguiente carta expresa su decepción por la contestación de Ferrer: "Quedo enterado y convenido de lo que V. me dice de las estampas de toros, pero como yo pense mas en que las vieren los conosedores artisticos que en esa gran corte abundan, y tambien la gran porcion de gente que las avra visto sin contar el numero de españoles crei que era facil dandolas a un estampero sin decir mi nombre, y a poco precio aberse hecho".

La impresión de cien copias de sus litografías se registra en Burdeos el 17 y el 29 de noviembre, y el 23 de diciembre, estando tirada ya más de la mitad de la edición cuando Goya escribe a Ferrer. La imprimió y registró Gaulon, un calígrafo y maestro de litografía establecido en Burdeos, de quien Goya dejó un soberbio retrato litográfico (fig. 213). Fue Gaulon quien le permitió a Goya hacerse dueño de todas las posibilidades de esta nueva técnica, y las varias estampas que el artista realizó sobre piedra litográfica a lo largo de ese año, entre su regreso a Burdeos desde París y la publicación de los "Toros" en el invierno de 1825, se cuentan entre las grandes obras maestras del arte gráfico.

Goya adoptó métodos nuevos y originales al hacer sus litografías, como lo había hecho con las miniaturas. El testimonio de Antonio Brugada, recogido por Matheron, es de nuevo de gran interés: "Para ejecutar sus composiciones litográficas, se valía del caballete donde colocaba la piedra como si fuera un lienzo, manejando los lápices, igual que los pinceles, sin cortarlos nunca, y permanecía de pie, retirándose ó acercándose á cada minuto para juzgar de los efectos. Era su sistema cubrir primero la piedra con una

113
Acoso en campo raso de un toro por un picador, 1824-25
Litografía, 25 × 35,5 cm
Kupferstichkabinett, Berlín

114
La corrida, 1825
Litografía, 31 × 41,5 cm
Firmada y fechada: *Goya/Bodeaux* (sic) *1825*
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

115-118
Los "Toros de Burdeos", 1825

115
"El famoso Americano, Mariano Ceballos" I
Litografía, 30,5 × 40 cm
Firmada en el ángulo inferior izquierdo: *Goya*

116
Bravo toro II
Litografía, 30,5 × 41 cm
Firmada en el ángulo inferior izquierdo: *Goya*

117
"Dibersión de España" III
Litografía, 30 × 41 cm
Firmada en el ángulo inferior izquierdo: *Goya*

118
Plaza partida IV
Litografía, 30 × 41,5 cm
Firmada en el borde inferior: *Goya*

Biblioteca Nacional, Madrid

Fig. 213. Goya, *Retrato de Gaulon*, 1824-25, litografía, 27 × 21 cm, Davison Art Center, Wesleyan University, Middletown, Conn.

tinta gris uniforme, y sacar enseguida con el raspador las partes que debían tener luz; aquí una cabeza ó figura, allá un caballo ó toro; empleando después el lápiz para reforzar y vigorizar las sombras ó para indicar las figuras y darles movimiento... Quizás cause risa el saber que Goya trabajaba todas sus litografías con cristales de aumento; pero esto no lo hacía para darles una conclusión más esmerada, sino porque iba perdiendo la vista".

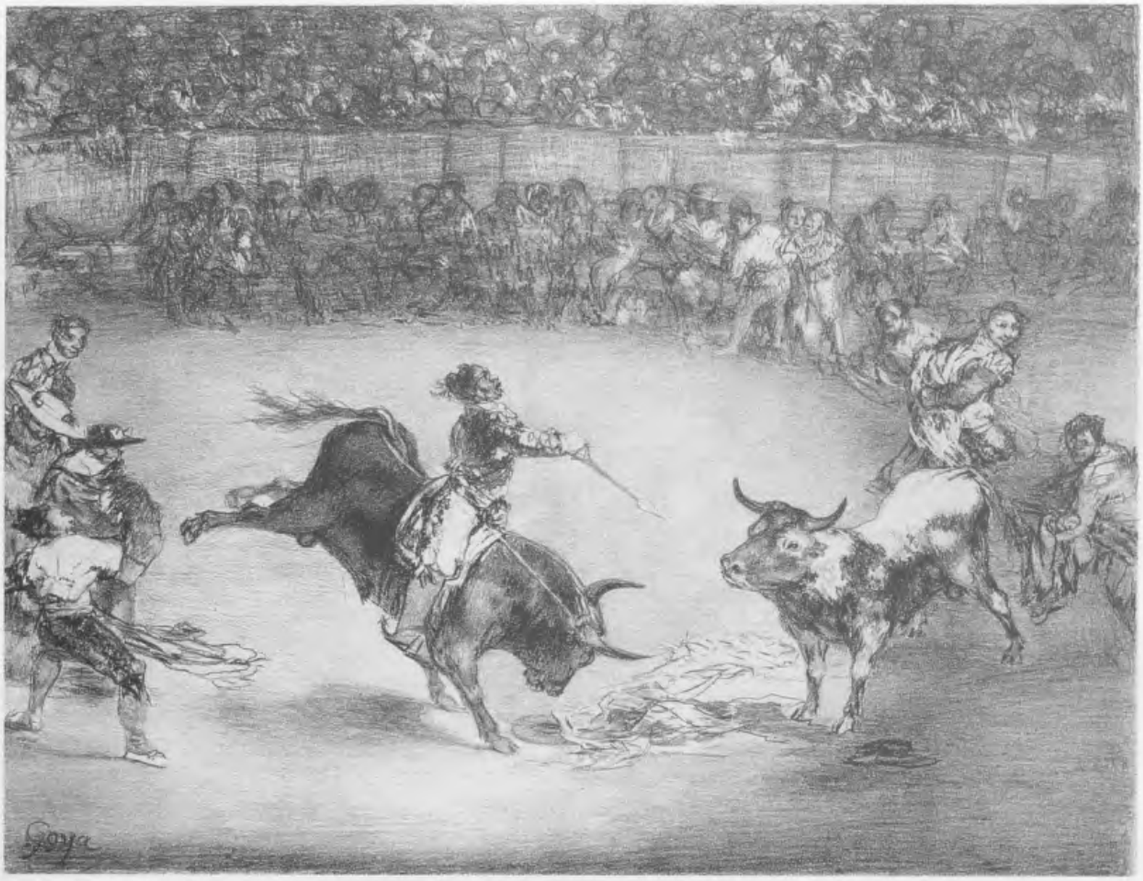
La prueba única del dramático *Acoso en campo raso de un toro...* (n.º 113) hace uso de un dibujo muy detallado en el muerto, caído en tierra, y en las expresivas figuras sobre la distante roca. Otra prueba, también única, parece ser una composición rechazada para *La corrida* (n.º 114). La escena es extraordinariamente confusa, con hombres y caballos muertos o moribundos, y un picador cargando contra el toro que se revuelve enloquecido, atacado con lanzas, mientras que otra figura se cuelga de su rabo. Ambas litografías están muy cerca, por muchos motivos, del cuadro de la *Suerte de vara* (n.º 112), sobre todo si se tiene en cuenta que la composición dibujada por Goya sobre la piedra litográfica iba a aparecer invertida al estamparla.

Los cuatro *"Toros de Burdeos"* (n.ºs 115-118), que Goya había esperado vender en las tiendas de grabados de París anónimamente y por poco dinero, se cuentan entre las obras más impresionantes que se hayan creado jamás en esta técnica. Las pruebas del magnífico juego de la Biblioteca Nacional de Madrid están inscritas a lápiz, con los números del I al IV, y en la primera se lee: "D. Francisco Goya y Lucientes primer pintor de Cámara del Rey de España / y Director de la real Academia de San Fernando, /inventó y litografó estas cuatro estampas en Bourdeaux el año de 1826 á los 50 años de edad". La escena que muestra a Mariano Ceballos, indio mejicano, montado en un toro bravo y a punto de matar a otro, está tomada de una de las estampas de la *Tauromaquia* (lámina 24), pero transformada en un ritmo circular de hombres y animales que llenan el ruedo con su movimiento (n.º 115). El segundo presenta nuevamente una *Suerte de vara,* con un picador cogido entre los cuernos del toro (n.º 116). La tercera estampa con su título litografiado, y quizá irónico, *"Dibersión de España",* muestra otra de esas composiciones circulares de Goya, y en esta ocasión ilustra la atracción popular de los toros y sus peligros (n.º 117). La cuarta y última escena es la *Plaza partida,* en la que Goya establece grupos llenos de dinamismo y movimiento de hombres y animales, a ambos lados de la barrera central que divide el ruedo, con la suerte de matar, en la que el torero sonríe, en el primer plano (n.º 118).

Las cuatro extraordinarias escenas están dibujadas, arañadas y rascadas sobre la piedra litográfica, y animadas por los característicos rayados zigzagueantes, que dan fuerza y que expresan la inagotable energía del anciano del que Moratín escribía en octubre de 1825, "Goya dice que él ha toreado en su tiempo, y que con la espada en la mano, a nadie teme. Dentro de dos meses va a cumplir ochenta años". Quizá los toros expresen de un modo perfecto algo que aparece en todo su arte: la dualidad de Goya en su percepción del mundo, de su energía y violencia, de su equilibrio y armonía, del esplendor de la vida y de la seguridad absoluta de la muerte.

113 *Acoso en campo raso de un toro por un picador*, 1824-25

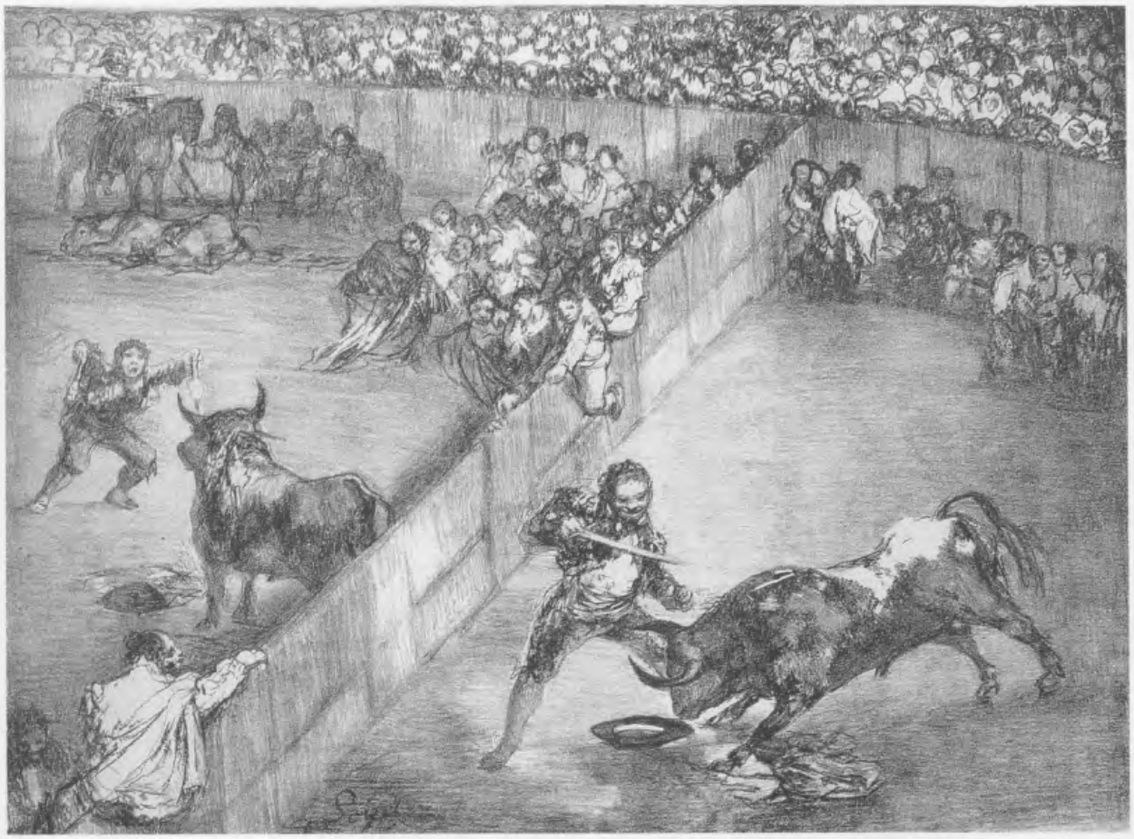
114 *La corrida*, 1825



115 *"El famoso Americano, Mariano Ceballos" I*

116 *Bravo toro II*

117 *"Dibersión de España" III*



118 *Plaza partida IV*

CATÁLOGO

Juliet Wilson-Bareau

Los textos anteriores y sus ilustraciones se completan con este catálogo más detallado. La intención es presentarlo a modo de un ensayo de *corpus* de los cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas. Por este motivo se incluyen algunos cuadros perdidos o no localizados que forman parte de las distintas series o grupos, además de las obras que por una razón u otra no han podido ser presentadas en las tres sedes de la exposición a la que acompaña esta publicación.

La investigación de las obras se ha beneficiado de las aportaciones de colegas de muchos museos e instituciones, así como de las informaciones suministradas por los restauradores del Museo del Prado que han trabajado en las obras relacionadas con esta exposición: Rafael Alonso, Herlinda Cabrero, Rocío y María Teresa Dávila, Elisa Mora, Enrique Quintana, Clara Quintanilla y Almudena Sánchez. José Manso y José de la Fuente han sido de gran ayuda en el estudio de los soportes de madera y los marcos antiguos.

La información de carácter técnico y la posibilidad de contar con radiografías y exámenes por reflectografía infrarroja han sido facilitadas por M.ª del Carmen Garrido, con la ayuda de Inmaculada Echeverría y el equipo del Gabinete Técnico del Museo del Prado. Estudios más profundos sobre análisis de pigmentos, soportes, etc. se llevarán a cabo en el futuro, con resultados sin duda fructíferos.

Enrique Quintana ha controlado la documentación técnica de las obras, y su contribución al análisis de las características técnicas, así como sus observaciones de las obras de Goya, se reflejan tanto en los textos introductorios como en el catálogo más detallado.

Este catálogo está basado sobre todo en el examen visual de las propias obras, y en la documentación contemporánea. En las fichas se han intentado aclarar los problemas, a veces muy difíciles, de la procedencia de las obras (que no figura en los catálogos razonados de Gassier-Wilson o Gudiol). Se ha tenido en cuenta también la finalidad de los bocetos, estudiando los cartones de tapices en su conjunto y los cuadros religiosos en su situación arquitectónica. En este sentido hemos tenido la fortuna de poder asistir a la limpieza del gran lienzo de *La Anunciación* (colección duquesa de Osuna, Sevilla), realizada en 1993, que permitirá su presentación en relación con el boceto (n.º 14).

El catálogo tendrá seguramente numerosas lagunas y ausencias, sobre todo en lo que se refiere a las publicaciones más recientes, pero al insistir en la documentación cercana a las obras, se ha pretendido facilitar el conocimiento del estilo de Goya y su desarrollo a lo largo de los años. La selección de las obras se ha hecho siguiendo el criterio de las informaciones más seguras que existen de la obra de Goya, evitando, por ejemplo, presentar varias versiones de un mismo tema, lo que requerirá un estudio más detenido. A la luz de las conclusiones derivadas de esta exposición, será posible avanzar en el difícil estudio de la obra de Goya.

USO DEL CATÁLOGO

El catálogo sigue los mismos capítulos que el texto anterior (ver Índice, pág. 88). Las obras descritas en el texto y catalogadas aquí con mayores detalles, se indican por los números entre paréntesis.

Títulos: Los títulos han sido comprobados en las fuentes antiguas y están basados en documentos de la época de Goya, cambiando a veces los que hasta ahora se venían utilizando.

Fechas: Algunos cambios notables en las fechas de ciertas obras se basan en documentos muy concretos.

Técnica, soporte y medidas: Excepto las miniaturas sobre marfil, todas las obras están pintadas al óleo y se menciona solamente el soporte: lienzo, hojalata o cobre.
Las medidas se dan en centímetros, la altura precediendo a la anchura, y corresponden a la superficie del soporte original. En la mayoría de los casos las medidas e informaciones técnicas se han podido confirmar por el examen directo de la obra.

Referencias: Las principales referencias citadas son G-W = Gassier y Wilson, Gud = Gudiol (citando las dos ediciones del catálogo), DeA = De Angelis; consultar la Bibliografía (pág. 383) y también la tabla de correspondencias entre este catálogo y los de Gassier-Wilson y Gudiol (pág. 389).

Documentos: Varios tipos de documentos utilizados y citados en los textos vienen aquí apuntados. Comprobar también en la Bibliografía.

Catálogos: Se citan en este apartado los catálogos que dan mayor información sobre la procedencia de las obras.

Exposiciones: Se citan con la indicación del prestador, cuando éste ayuda a precisar la procedencia de la obra, y figuran en la Bibliografía.

Bibliografía: Las obras se citan por autores y fechas, o por títulos en el caso de algunas de ellas; por ejemplo, *Cartas de Goya, Diplomatario.*

Italia y España: años de juventud, h. 1770-1773

EL CUADERNO ITALIANO, h.1770-85

EL CONCURSO DE LA ACADEMIA DE PARMA, 1771

Información y documentos referidos al período temprano de Goya y tomados de las siguientes fuentes.
Formación con José Luzán en Zaragoza: *Catálogo del Real Museo del Prado*, 1828, pp. 67-68; Calleja ed., 1924, p. 60; Navarro, 1986.
Trabaja en el taller de Francisco Bayeu: Arnaiz-Montero, 1986, p. 46.
Concursos de la Real Academia de San Fernando 1763, 1766: Sánchez Cantón, 1928, pp. 11-13.
Bautismo del primer hijo de Goya en Zaragoza (*Cuaderno italiano*, fig. 64): San Miguel de los Navarros, Zaragoza, *Bautismos*, IX, fol. 54: "El 29 de agosto de 1774 bautice ... un niño que nacio el mismo dia, hijo de Francisco Goya y Josepha Bayeu, naturales de Zaragoza conjuguos, en el presente habitan en esta parroquia ... Antonio Ramón Carlos padrino Carlos Salas, de San Felipe".
De las numerosas obras no documentadas, que presentan una amplia variedad de estilos, atribuidas a Goya en publicaciones antiguas, así como en otras más recientes, el *Aníbal* (1) y tres lienzos de tema religioso (4-6), que están ahora apoyados en la evidencia del *Cuaderno italiano*, y otro cuadro que se relaciona con éstos en la técnica y el estilo (3), se incluyen en ésta y en la siguiente sección para que sirvan de base de comparación con otras obras.

1 *Aníbal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes,* 1771

Lienzo, 30,6 x 38,5 cm (montado en un bastidor de 33,2 x 40 cm)
Madrid, colección particular

REFERENCIAS

G-W - ; Gud. -/-; DeA - (obra identificada y publicada en 1984)

PROCEDENCIA

Colección desconocida, Zaragoza; Garmendía-Herrero, Vilanova de Ordicia; colección particular (adquirido 1984).

DOCUMENTOS

Referidos todos al cuadro del concurso: Copertini, 1928; Sánchez Cantón, 1931; Hyatt Mayor, 1955; Gassier-Wilson, 1970, p. 382, ap. III; Pellegri ed.1988, p. 95.

EXPOSICIONES

Zaragoza, 1986 (17); Madrid, 1988 (52); Venecia, 1989 (3); Zaragoza, 1992 (2).

BIBLIOGRAFÍA

Ripa, 1618 (ed. 1986, p. 254); Copertini, 1928 (ver docs.); Sambricio, 1946, pp. 19-23; Glendinning, 1977/1983, pp. 32/45; Wilson-Bareau, 1981, p. 13; Arnaiz-Buendía, 1984; Baticle, 1992, pp. 46-48; Mangiante, 1992, pp. 26-28.

El boceto está pintado sobre un lienzo de trama muy gruesa, con una preparación rojiza que se deja al descubierto en las sombras y en las zonas secundarias. Ha sido añadido en sus bordes y fijado en un bastidor reciente, con tiras en la parte superior (1 cm), a la derecha (2 cm) y en la parte baja (1-1,5 cm), ocultas ahora por el marco actual, para restaurar el efecto visual del formato original. La apariencia del cuadro está afectada por la forración realizada antes de 1984, que aplastó la superficie pictórica y sus vívidos toques de empaste, y aumentó el efecto grueso y abierto de la trama. Esa antigua y basta restauración, así como los repintes, provocaron dudas sobre su autenticidad cuando se expuso por primera vez y en sus apariciones posteriores, pero en la reciente restauración de 1993, se ha podido recuperar una gran parte de su calidad original. La zona principal de la composición está en buen estado, con algunas pérdidas ligeras. Los exámenes científicos del cuadro no han revelado señales de una posible firma en la zona de craqueladuras y repintes cercana a la banda añadida en la parte inferior del lienzo.
Los documentos relativos a la relación de Goya con Kuntz han de ser aún publicados por completo y comparados con las noticias del *Cuaderno italiano*. Puesto que Kuntz era amigo de Mengs, habrán de salir a la luz más noticias sobre el ambiente en que Goya se movía en Roma, así como una valoración más precisa sobre su relación con el círculo de aragoneses, que incluían a la familia Pignatelli en Roma, y, en Zaragoza, a Juan Martín de Goicoechea, cuyo nombre aparece en el *Cuaderno italiano*.
El cuadro de Paolo Borroni, con la divisa "*Montes fregit aceto*", que ganó el concurso de Parma y figura en su Galleria Nazionale, mide 89 x 126 cm (Pellegri ed., 1988, p. 95, repr.). La decisión de Goya de enviar un cuadro al concurso de Parma pudo haber sido motivada por la relación del tema con su propio país.
Aníbal salió de España por tierra en su marcha hacia Italia, con la idea de la conquista de Roma por meta. Cruzó los Alpes, probablemente por los pasos del pequeño San Bernardo o Monte Genèvre, con sus fuerzas muy diezmadas y sólo uno de los cuarenta elefantes que había traído desde España.
Además de las esculturas antiguas ilustradas (figs. 70-72) ver tambien Bober-Rubinstein, 1986 y 170B, para las batallas de Trajano, con estandartes y figuras de la Victoria y un bárbaro caído, en el arco de Constantino en Roma.

Pinturas de tema religioso, 1771 - 1775

Dejando a un lado las sobrepuertas del relicario de Fuendetodos, reconocidas tradicionalmente como obras de Goya en su juventud, pero destruidas en 1937 (figs. 50, 51), la discusión sobre las pinturas religiosas tempranas del artista debe de basarse principalmente en el estudio de sus obras monumentales en el techo del coreto del Pilar y en los muros de la iglesia de la Cartuja de Aula Dei (estas últimas de díficil acceso y sólo para hombres). La mayor parte de la restauración del fresco y de los murales ha sido llevada a cabo en los últimos años por Grasa Jordán y Barboza Vargas, que han publicado informes detallados sobre la técnica de Goya y del estado en que encontraron ambas obras (los murales de Aula Dei perdidos en parte y sustituidos total o parcialmente por los pintores académicos franceses Paul y Amédée Buffet en 1902-03).
Las pinturas de Aula Dei, en particular, resultan cruciales para apreciar el estilo de Goya durante aquellos primeros años antes de su llegada a Madrid, y en la actualidad es prioritario ampliar el estudio de esas obras.

BIBLIOGRAFÍA

Carta de Goya de 22 de noviembre de 1772: *Regina Martirum. Goya,* 1982, p. 141, nº 13
Cartuja de Aula Dei: *La Cartuja de Aula Dei de Zaragoza,* 1986, pp. 395-475; ver el "Informe de la restauración de las pinturas murales de Goya en la Iglesia de Aula Dei", pp. 476-81.

CORETO DE LA BASÍLICA DEL PILAR, ZARAGOZA, 1771-72

2 *La Gloria,* 1771- 72
Lienzo, 76 x 151 cm
Inscrito al dorso en letras grandes: *Goya*
Barcelona, colección particular

REFERENCIAS

G-W 31; Gud. 24/22; DeA 27

PROCEDENCIA

Condes de Sobradiel, Zaragoza; por matrimonio con Mª del Pilar Alcíbar-Jáuregui, Zaragoza (testamentaría 1867); conde de Sobradiel, Zaragoza (hasta 1908);Rosa Cavero y Alcíbar-Jáuregui y Sancho de Castro, Zaragoza; José Gudiol Ricart, Barcelona; colección particular.

DOCUMENTOS

Archivo del Pilar, Actas Juntas de Nueva Fábrica: *Goya, Regina Martirum,* 1982, p. 138.

EXPOSICIONES

Zaragoza, 1908 (41: conde de Sobradiel); Madrid, 1949 (145: Sancho de Castro); La Haya/París, 1970 (1); Milán, 1978 (29); Zaragoza, 1986 (24); Zaragoza, 1992 (4).

CATÁLOGO

Morales y Marín, 1990, p. 58 (15)
Aunque el boceto fue expuesto en Zaragoza en 1908 no fue incluido en un catálogo hasta 1970.

BIBLIOGRAFÍA

Carderera, 1835, pp. 253-55; Tormo, 1909, p. 283; Bertaux, 1910, p. 101; Beruete, 1917, II, p. 5-7; Galindo, 1928, pp. 152-58; Soltz Vinciano, 1942; Sánchez Cantón, 1951, p. 14; Lafuente Ferrari, 1955, p. 120; Gudiol, 1965; Torralba Soriano, 1971, pp. 219-20; Gassier, 1975, pp. 26-29; Torralba Soriano, 1977, p. 11; Barboza-Grasa, 1982, pp. 29-30; Gállego-Domingo, 1987, pp. 46-7 y 92-5; Barboza-Grasa, 1989, pp. 56-58; Morales y Marín, 1990, pp. 60-6; Barboza-Grasa, 1992, pp. 85-99.

El lienzo sin forrar fue preparado con un fondo negro que asoma a través del craquelado y que confiere vivacidad a los tonos dorados de los cielos (como en muchas "glorias" de Murillo). Goya realizó la composición dentro de un ribete marrón y negro imitando el relieve de estuco dorado que bordea el techo del coreto (*Goya, Regina Martirum,*1982, repr. pp. 28-29), y que se parece al oscuro cerco que decora los bocetos con forma de luneto realizados por Antonio González Velázquez para los anteriores frescos del Pilar (Gállego-Domingo, 1987, repr. pp. 82-83). Las figuras repintadas visibles en la radiografía (fig. 78) asoman a través de la capa pictórica actual, más distintamente en la parte inferior central donde la pierna izquierda de un gran ángel atraviesa el cerco decorativo y que actualmente está casi disimulada por una nube. Tanto en el techo del coreto como en el arquitrabe de encima de la ventana se puede ver la correspondiente zona de alteraciones por lo que es posible que se pensase colocar una figura pintada o de estuco que sirviera de nexo entre los cielos pintados al fresco y la tangible realidad de la arquitectura de la basílica.
La limpieza del boceto, llevada a cabo en 1993, ha aumentado la fresca transparencia y la viveza de los colores, incrementando sobre todo el sentido de profundidad y revelando la delicadeza de la técnica de Goya.
En el bastidor está la etiqueta de la exposición de Zaragoza de 1908 con el nombre del conde de Sobradiel. Morales y Marín (1990, p. 58) rectificó la información relativa a la procedencia del cuadro (sin mencionar su participación en la exposición de 1908).
En octubre de 1771, el Consejo de Castilla se pronunció en favor de la basílica del Pilar en un caso relacionado con abundantes fondos retenidos desde 1725 por la ciudad de Valencia. Don Ramón de Pignatelli informó a la Junta del fallo favorable, y poco después se le encomendó a Goya la obra (Gállego-Domingo, 1987, p. 46; cat. exp. Zaragoza, 1992 (4), p. 34; Barboza-Grasa, 1992, pp. 85-99).

ESCENA DE LA VIDA DE CRISTO, h. 1771-75

3 *El bautismo de Cristo,* h. 1771-75
Lienzo, 45,4 x 39,4 cm
Madrid, conde de Orgaz

REFERENCIAS

G-W 174; Gud. 114/120; DeA 147

PROCEDENCIA
Juan Martín de Goicoechea, Zaragoza; condes de Sobradiel, Zaragoza; por herencia, condes de Orgaz.

EXPOSICIONES
Zaragoza, 1986 (38); Venecia, 1989 (12).

CATÁLOGOS
Morales y Marín, 1990, p. 112 (46).

BIBLIOGRAFÍA
Réau, 1957, pp. 295-303.

El *bautismo de Cristo* fue pintado sobre una obra ya existente, y la radiografía muestra los restos de la antigua composición con pequeñas figuras, aparentemente realizadas por una mano distinta, en el lado izquierdo del lienzo invertido. La tela está sin forrar y posiblemente en su bastidor original. La obra ha sido restaurada y limpiada en 1993, recuperando su transparencia y volúmenes originales.

DOS CUADROS DE DEVOCIÓN, h. 1771-75

Los dos cuadros tienen el mismo origen y procedencia.

PROCEDENCIA
Gracia Lucientes (madre del artista), Zaragoza; por herencia a Francisca Lucientes (ya en 1926); adquirido para el Museo de Zaragoza (1927).

DOCUMENTOS
"Junta ordinaria celebrada el 11 de Abril de 1926", Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza; "Crónica del Museo", *Boletín del Museo de Zaragoza de Bellas Artes*, Zaragoza, diciembre 1927, p. 38.

4 *La Virgen del Pilar*, h.1771-75
Lienzo, 56 x 42.5 cm
Museo de Zaragoza (9261)

REFERENCIAS
G-W 172; Gud. 112/118; DeA 66.

EXPOSICIONES
Zaragoza, 1928 (462); Zaragoza, 1986 (33); Venecia, 1989 (10); Zaragoza, 1992 (5).

CATÁLOGOS
Morales y Marín, 1990, p. 114 (47).

BIBLIOGRAFÍA
D. Fúster: Informe técnico y tratamiento, *Catálogo de obras restauradas 1982-1986*, I.C.R.B.C., Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, pp. 56-7, nº 35.

La tela fue preparada con un fondo rojizo. La reproducción del catálogo de la exposición de 1989 muestra el lienzo antes de la restauración que se llevó a cabo en el Instituto de Restauración, Madrid, en 1982 (ver Bibl.). El fuerte craquelado y el abolsamiento de las capas pictóricas era común a otros lienzos de la primera etapa de Goya (ver Gudiol, figs. 187/-, 188/-, 189/128, 181/130 (3), 398/167). A causa de ello se habían producido pérdidas de pintura, y las cabezas de los dos querubines de la parte superior central han sido ampliamente reconstruidas. La superficie pictórica está plana y ha perdido la transparencia y el sentido de profundidad que se aprecian en el boceto para el coreto y en *El bautismo de Cristo*, de técnica muy similar (2, 3).

5 *La muerte de San Francisco Javier*, h.1771-75
Lienzo, 56,5 x 42,2 cm
Museo de Zaragoza (9259)

REFERENCIAS
G-W 173; Gud. 113/119; DeA 65

CATÁLOGOS
Morales y Marín, 1990, p. 116 (48)

EXPOSICIONES
Zaragoza, 1986 (34); Venecia, 1989 (11)

El cuadro, que presentaba defectos similares a otras obras (3, 4), fue sometido a limpieza y restauración en 1986. Su superficie está muy desgastada y ha perdido la mayor parte de sus calidades. La obra está reentelada y tiene una preparación rojiza que clarea en diversas zonas de la pintura.

UNA SANTA Y MÁRTIR, h. 1771-75

6 *Santa Bárbara*, h.1771-75
Lienzo, 97,2 x 78,5 cm
Barcelona, Federico Torelló

REFERENCIAS
G-W 162; Gud. 102/96; DeA 56

PROCEDENCIA
Juan Molina (1932); colección Torelló

CATÁLOGOS
Morales y Marín, 1990, p. 132 (56)

EXPOSICIONES
Madrid, 1932 (3: Juan Molina)

BIBLIOGRAFÍA
Lafuente Ferrari, 1947, p. 355; Réau, 1958, pp. 169-76

El cuadro, restaurado y limpiado en 1993, se encuentra en muy buen estado de conservación. Fue pintado sobre un fondo rojizo que asoma en muchas zonas. La obra fue reentelada en una antigua restauración.
Exceptuando su exposición en 1932, el cuadro no se conoce más que a través de fotografías en blanco y negro. Esta es la primera vez que se reproduce en color.

La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, 1776 - 1778

COMEDOR DE LOS PRINCIPES, PALACIO DE EL PARDO, 1777

7 *La riña en el Mesón del Gallo,* 1777
Lienzo, 41,9 x 67,3 cm
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 77; Gud. 64/58; DeA 71

PROCEDENCIA
Charles Yriarte, París (1867); (venta Yriarte, Hôtel Drouot, 26 diciembre 1898 [lote 9]); Wertheimer, París.

DOCUMENTOS
Sambricio, 1946, pp. XIX-XXI, n.os 33-34, 36

EXPOSICIONES
Siracusa-Milwaukee, 1957 (30/37); Múnich, 1980; Martigny, 1982 (1); Rotterdam/Braunschweig, 1983-84 (79).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, pp. 99, 149; Viñaza, 1887, p. 292 (103); Von Loga, 1903/21 (576); Mayer, 1923, (702); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (140); Sambricio, 1946 (12a); Arnaiz, 1987 (16B).

BIBLIOGRAFÍA
Cruzada Villaamil, 1870, p. 114, n.º III; Sánchez Cantón, 1951, p. 166; Gudiol, 1968, p. 4; Held, 1971, pp. 30-34 (cartones de caza); pp. 35-40 (para riña);Tomlinson, 1989, pp. 40-6/1993, pp. 61-8.

La preparación del lienzo consiste en un rico fondo rojo oscuro, característico de los cartones para tapices de la primera etapa. Es la única obra de ese período que se conserva, por lo que no es de extrañar que haya sufrido daños, siendo probablemente restaurada cuando Yriarte adquirió el cuadro hacia mediados del siglo XIX. Las zonas más afectadas son el cielo en la parte superior izquierda, y especialmente algunas parcelas de la parte superior derecha, así como una franja de 2 a 3,5 cm de ancho a lo largo del borde inferior. El grupo central está bien conservado, en general, y proporciona una impresión especialmente gráfica del talento de Goya para combinar la soltura y el detalle en la ejecución; por su parte la delicadeza del color y de las pinceladas del carruaje y del grupo que aparece en la izquierda, a lo lejos, contrastan con los fuertes contraluces del primer término.
El cuadro se limpió en 1993 para eliminar una espesa capa de barniz amarillento, visible en todas las reproducciones anteriores, y ha recobrado en gran parte la luminosidad y la frescura de los tonos originales, así como el sentido del espacio y de la profundidad. Resulta interesante comparar el grabado publicado por Yriarte en 1867, aunque no debe ser tomado por una reproducción totalmente fiel de la composición.

Pinturas de tema religioso, 1780-1788

CÚPULA DE LA BASÍLICA DEL PILAR, ZARAGOZA, 1781-82

Los dos bocetos han permanecido juntos desde que fueron pintados.

PROCEDENCIA
Francisco Bayeu; Leandro Chopinot, Madrid (?); Ángela Sulpice y Chopinot, Madrid; adquirido por el Cabildo del Pilar, Zaragoza (1805).

DOCUMENTOS
Diplomatario, 1981, pp. 206-36, n.os 5, 17, 35, 47; pp. 412-26, n.os XXIII, XXVII-XXX; *Cartas a Zapater,* 1982, pp. 42-64, n.os 4, 14, 20. Documentos de la Junta de Fábrica del Pilar: Viñaza, 1887, pp. 159-177; Galindo, 1928; *Goya, Regina Martirum,* 1982, pp. 138-165; Gállego-Domingo, 1987, pp. 68-69.

BIBLIOGRAFÍA
Beruete II, 1917, pp. 25-26; Sánchez Cantón, 1951, p. 23; Lafuente Ferrari, 1955, pp. 122-23 y 136; Barboza-Grasa en *Goya, Regina Martirum,* 1982, pp. 73-84; Arnáiz, 1987, pp. 117-27; Gállego-Domingo, 1987, pp. 131-44; Tomlinson, 1989, pp. 126-27; Morales y Marín, 1991, pp. 144-46.

8 *Regina Martirum* (Boceto con la Virgen), 1781
Lienzo, 85 x 165 cm
Zaragoza, Museo Pilarista, Basílica del Pilar

REFERENCIAS
G-W 178; Gud. 117/110; DeA 105

CATÁLOGOS
Viñaza, 1887, pp. 194-95 (II nota); Von Loga, 1903/21 (5); Mayer, 1923 (9a); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (52); Morales y Marín, 1990, p. 139 (58).

EXPOSICIONES
Zaragoza, 1908 (26); Madrid, 1949 (137), Burdeos, 1959 (150); París, 1961-62 (15); París-Madrid, 1979-80 (14/2); Zaragoza, 1992 (8).

9 *Regina Martirum* (Boceto con la bandera), 1781
Lienzo, 85 x 165 cm
Zaragoza, Museo Pilarista, Basílica del Pilar

REFERENCIAS
G-W 179; Gud. 118/111; DeA 106

CATÁLOGOS
Viñaza, 1887, pp. 194-95 (II nota); Von Loga, 1903-21 (5); Mayer, 1923 (9b); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (52); Morales y Marín, 1990, p. 139 (59).

EXPOSICIONES
Zaragoza, 1908 (27); Madrid, 1949 (137); Burdeos, 1959 (150); París, 1961-62 (16); La Haya-París, 1970 (4/3); París-Madrid, 1979-80 (15/-); Zaragoza, 1992 (9).

Los bocetos están pintados sobre lienzo preparado con un rico fondo rojizo. Uno de los lienzos (9) es más grueso y la preparación más seca; está menos trabajado y hace un uso más extenso de la preparación roja.
Para un estudio comparativo de los bocetos y del fresco, ver Barboza-Grasa en *Goya, Regina Martirum,* 1982, pp. 73-84.

IGLESIA DE SAN PEDRO, URREA DE GAÉN, 1782-83

10 *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago,* 1782-83
Lienzo, 46,7 x 33 cm
Inscripción en una etiqueta en el bastidor: *Boceto de Don Francisco Goya, restaurado en 1867. 1.500*
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 194; Gud. 280/170; DeA 143.

PROCEDENCIA
Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid; María Ubón López, Valladolid (1883); Purificación Capdevilla Moyano, Valladolid (h. 1920); Luis García Rodríguez, Valladolid (en 1951); colección particular.

DOCUMENTOS
Ponz, XV, 1788, pp. 186-87 (ed. 1947, p. 1.375); *Diplomatario,* 1981, p. 249, n.º 70; *Cartas a Zapater,* 1982, pp. 104-5, n.º 46.

EXPOSICIONES
Se expone por primera vez.

CATÁLOGOS
Morales y Marín, 1990, p. 172 (70).

BIBLIOGRAFÍA
Boceto: Lozoya, 1951, pp. 8-9 (García Rodríguez).
Iglesia y cuadro de altar: Sánchez Cantón, 1946, IV, pp. 288-89; Torralba Soriano 1971, p. 224 ; Sebastián López, 1974, pp. 453-54; M. García Guatas, "Contribución a la obra del arquitecto Agustín Sanz (1724-1801)", ***Seminario de Arte Aragonés,*** XXIX-XXX, 1979, pp. 59-66; J. Laborda Yneva, *Maestros de obras y arquitectos del período ilustrado en Zaragoza,* Zaragoza, 1989, pp. 290-94; Morales y Marín 1990, p. 312, n.º 5.

El boceto al óleo (restaurado y limpiado en 1993, parece que por vez primera desde la restauración de 1867, cuando posiblemente fue forrado) está pintado de una forma muy suelta sobre una preparación clara que cubre un fondo de un color rojizo caliente. Existen zonas de fuerte dibujo subyacente a lápiz. Lozoya fue el primero en publicar el boceto en 1951, y ésta es la primera vez que se expone o que se reproduce en color.
Ponz describía la iglesia de San Pedro en Urrea de Gaén en 1788; a las referencias sobre Híjar y su palacio ducal e iglesia, seguían las de Urrea de Gaén, también propiedad del duque de Híjar cuyo escudo aparece sobre la entrada con la fecha de 1782: "Su hermosa Iglesia rotunda la ha costeado dicho Señor y dirigido D. Agustín Sanz. Las pinturas del retablo mayor y colaterales se hicieron en Madrid: la que representa á S. Pedro Mártir es de D. Ramón Bayeu, de D. Francisco Goya la de S. Blas, y el S. Agustín de D. Joseph Castillo."
No se conoce ningún cuadro de San Blas de Goya, y Ponz no hace mención alguna a su *Aparición de la Virgen del Pilar.* Es posible que Ponz limitara su descripción al altar mayor y a los laterales, omitiendo la *Virgen del Pilar,* quizá la obra más temprana de Goya en la iglesia.
Sanz presentó los planos de la iglesia a la Real Academia de San Fernando en 1775; el interior es de planta elíptica y está basada en las formas del barroco italiano interpretadas con el estilo clásico y sencillo de Ventura Rodríguez. Sus cuatro altares están coronados por una elegante cúpula, cuya bóveda está rodeada de ventanas de ojo de buey, abriéndose sobre el espacio central el altar mayor y dos capillas cubiertas con cúpula.
Las fotografías del cuadro destruido de Goya (G-W 192; Gud. 281/171; DeA 145) revelan considerables cambios, además de haber invertido la composición. En el cuadro de gran formato, la Virgen tenía una mano sobre el pecho en lugar de apuntar hacia el santo, que aparece de estricto perfil. La figura que corre ha sido eliminada, y al fondo se ve un grupo de discípulos, delante del Ebro atravesado por un gran puente de piedra, uno de cuyos arcos aparece detrás del santo. El dibujo preparatorio para la composición final está realizado a clarión sobre papel azul (descolorido) (Prado 2: G-W 193; Gassier, 1975, nº 12).

SAN FRANCISCO EL GRANDE, MADRID, 1781-84

Se conservan dos bocetos que no se han podido ver más que en dos ocasiones, 1900 y 1920. Ha sido imposible obtener reproducciones en color o el préstamo de estas obras.
Presentamos aquí la documentación conocida sobre la compleja historia del encargo de San Francisco el Grande. Según la carta de Goya a Floridablanca, el título original de su cuadro, era *San Bernardino de Siena predicando ante Renato, Rey de Sicilia,* título que fue posteriormente cambiado por *San Bernardino de Siena predicando ante el Rey Alfonso de Aragón.*

DOCUMENTOS
Cartas a Zapater: *Diplomatario,* 1981, pp. 236-46, n.os 48, 49, 51, 52, 63, 64; *Cartas a Zapater,* 1982, pp. 64-66, n.os 21, 22; pp. 91-126, n.os 37, 61.
Cartas a Floridablanca: 22 septiembre 1781 (manuscrito original destruido 1939): Lafuente Ferrari, 1946, pp. 314-15; Lafuente Ferrari, 1947, p. 321; *Diplomatario,* 1981, p. 263, nº 96 (25 abril 1785).
Iglesia de San Francisco el Grande y cuadros de altar: Ponz, V, 1776, 1782, 1793, pp. 105-6 (ed. 1947, pp. 440-41); *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid,* abril, 1785 (Viñaza, 1887, p. 42, n.º 2); *Incunables goyescos,* 1981, p. 300, n.º 14; J. Mª de Eguren, "San Francisco el Grande", *Semanario Pintoresco Español,* 19 diciembre 1847, pp. 401-4 (ver fig. 102); Mesoneros Romanos, 1861, pp. 171-73; Tor-

mo, 1927, pp. 83-95; P. García Barriuso, *San Francisco el Grande de Madrid*, Madrid, 1975.

BIBLIOGRAFÍA

Beruete II, 1917, pp. 22-26; Sánchez Cantón, 1946 (*Revista*), p. 287; Lafuente Ferrari, 1946, pp. 308-23; Sánchez Cantón, 1951, pp. 25-26; Tomlinson, 1989, pp. 127-31, 134, 143-4; Tomlinson, 1992, pp. 28-38.

11 *San Bernardino de Siena predicando ante el Rey Alfonso de Aragón o Renato Rey de Sicilia* (primer boceto), 1781

Lienzo, 62 x 31 cm

Colección particular

REFERENCIAS

G-W 187; Gud. 135/125; DeA 120

PROCEDENCIA

Martín Zapater, Zaragoza (?); marqués de la Torrecilla, Madrid (ya en 1867); conde de Villagonzalo, Madrid; colección particular

EXPOSICIONES

Londres, 1920-21 (107: marqués de la Torrecilla)

Madrid, 1900 (53: marqués de la Torrecilla).

CATÁLOGOS

Yriarte, 1867, p. 136 (marqués de laTorrecilla); Viñaza, 1887, p. 202 (VI nota); Von Loga, 1903/21 (30); Mayer, 1923 (37); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (63); Morales y Marín, 1990, p.149 (61).

12 *San Bernardino de Siena predicando ante el Rey Alfonso de Aragón* (segundo boceto) 1781

Lienzo, 62 x 33 cm

Colección particular

REFERENCIAS

G-W 186; Gud. 136/126; DeA 121

PROCEDENCIA

Marqués de la Torrecilla, Madrid (1867); conde de Villagonzalo, Madrid; colección particular

EXPOSICIONES

Londres, 1920-21 (107: marqués de la Torrecilla)

Madrid, 1900 (53: marqués de la Torrecilla).

CATÁLOGOS

Yriarte, 1867, p. 136; Viñaza, 1887, p. 202 (VI nota); Von Loga, 1903/21 (29); Mayer, 1923 (36); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (64); Morales y Marín, 1990, p. 152 (62).

Gracias a la historia totalmente documentada del convento e iglesia de San Francisco el Grande (García Barriuso, 1975), se conocen los detalles relativos al encargo de los siete retablos: altar mayor (Francisco Bayeu, *Aparición de Cristo y de la Virgen a San Francisco - "La Porciúncula"*); lado del Evangelio (a la izquierda): 1ª capilla (Mariano Maella, *La Purísima Concepción de María Santísima*), 2ª capilla (Gregorio Ferro, *San José y el Niño Jesús*), 3ª capilla (Antonio González Velázquez, *San Buenaventura asistiendo a la traslación de las reliquias de San Antonio*); lado de la Epístola (a la derecha): 1ª capilla (José del Castillo, *Encuentro de San Francisco y Santo Domingo en las gradas de San Pedro de Roma*), 2ª capilla (Andrés de la Calleja, *San Antonio de Padua besando el pie al Niño Jesús*), 3ª capilla (Francisco Goya, *San Bernardino de Siena predicando ante el Rey Alfonso de Aragón*); ver la descripción en el *Memorial literario...* de 1785 (Viñaza 1887, pp. 42-44).

A raíz de la importante renovación del interior de la iglesia en 1885-86, y de la decoración de las seis capillas en estilos de diferentes "períodos" –barroco, bizantino, plateresco, renacimiento español, renacimiento italiano y mudéjar– con la incorporación de pinturas y frescos de artistas contemporáneos, los seis retablos originales fueron reagrupados en las dos capillas que se encuentran a ambos lados de la entrada, y el de Bayeu fue quitado del altar mayor y trasladado a otro lugar.

Las principales fases del trabajo de Goya en el retablo (ver Lafuente, 1946, para el informe más completo, y Tomlinson, 1992, para el más reciente) fueron las siguientes:

1781, 20 de julio: Floridablanca informa a Goya de la Real Orden para pintar un cuadro sobre San Bernardino de Siena, pero sin especificar el tema exacto.

25 de julio: Goya escribe a Zapater sobre la "competencia" para los cuadros de San Francisco.

Agosto: Goya estaba trabajando en "los borroncillos", y en "el borrón".

22 de septiembre: carta de Goya a Floridablanca, rogando al final que se le avise "si he de entregar aquí el nominado Borroncito o a que le he de dirigir a ese Real Sitio". Una carta posterior, sin fecha, indica que los siete artistas presentaron sus bocetos a Floridablanca, pero la aprobación real no pudo producirse hasta el regreso de la corte a Madrid en diciembre.

23 de diciembre: órdenes de Floridablanca de pago "a cuenta" por 6.000 reales, a los tres artistas que no estaban a sueldo, Castillo, Ferro y Goya (Viñaza, 1887, pp. 180-81).

1783, 15 de enero: Goya anuncia a Zapater el envío de un primer boceto "muy el borrón". Éste pudiera ser el primero de los dos bocetos que aquí se catalogan, y no puede referirse al cuadro algo más grande –de composición casi idéntica a la del retablo– que se supone procede de la colección de Zapater y que fue expuesto en Zaragoza en 1928 (G-W 185, Gud. 137/127, DeA 123; ver Lafuente Ferrari, 1947, p. 323).

Este primer boceto tomó parte en la exposición de Londres, en 1920-21, n.º 107: "el santo está predicando, vestido de marrón oscuro", el rey "lleva una capa púrpura", y "sobre tonalidades de color vino oscuro, malva y azul grisáceo, vibran los tintes de amarillo y azul intensos de las capas cortas de los nobles que aparecen a cada lado del primer término."

Lafuente apuntaba el *Año Cristiano* del padre Croisset como posible fuente del tema original del cuadro de Goya, atribuyendo la sustitución de Alfonso V de Aragón por "Renato Rey

de Sicilia", o René d'Anjou, identificado en la carta de Goya a Floridablanca, al hecho de que cuando San Bernardino estaba predicando, el monarca aragonés y el angevino se disputaban el reino de Nápoles, y a que el cuadro estaba destinado a Carlos III, un descendiente de Alfonso V, también nacido en Nápoles.

Lafuente hacía notar que Goya utilizaba la composición de *San Francisco Regis predicando*, de Miguel-Ángel Houasse, que pudo haber visto en la iglesia del Noviciado (Museo del Prado, 4196); para una posible fuente de la figura final de San Bernardino con el crucifijo (17), fig. 99.

1783, 11 de enero: Goya indica a Zapater que todos los cuadros están instalados en la iglesia, pero cubiertos.

1784, 12 de octubre: Goya actualizaba su cuenta de gastos (García Barriuso, 1975, pp. 301-2, repr.) y anunciaba a Zapater el 13: "Yo estoy dando los últimos toques a mi cuadro".

6 de diciembre: consagración de la iglesia.

1785, 25 de abril: Goya, Ferro y Castillo solicitan a Floridablanca una compensación económica por su trabajo, "habiendo empleado dos años en borrones, estudios y ejecución de dichos cuadros".

21 de junio: Una nota al margen, probablemente de Floridablanca, en una carta de Ponz, apoyando la petición de los artistas, autoriza el pago de 4.000 reales más, con el comentario de que "los cuadros no han sido gran cosa, bien que los de éstos son los menos malos".

24 de junio: se despachó desde Aranjuez una orden de pago, dirigida a los directores generales de correos (Viñaza,1887, p. 181).

COLEGIO DE CALATRAVA, SALAMANCA, 1783-84

13 *La Inmaculada Concepción*, 1783-84

Lienzo, 80,2 x 41,1 cm

Inscripción en la madera del bastidor original: *Original de Goya procede de la Galeria del Excmo Sr. D. Gaspar Jovellanos / Me la regalo Dn. Acisclo Fernández Vallín preceptor que fue de mi hijo Felipe*

Madrid, Museo del Prado (3260)

REFERENCIAS

G-W [188]; Gud.-/146; DeA -

PROCEDENCIA

Gaspar Melchor de Jovellanos, (antes de agosto de 1800); Acisclo Fernández Vallín; Eulalia García Rivero; adquirido por el Museo del Prado, 1891

DOCUMENTOS

Cartas de Goya: *Diplomatario*, 1981, pp. 255-56, n.º 84; p.431, n.º XXXIV; *Cartas a Zapater*, 1982, p.119-20, n.º 57; A.H.N. Órdenes Militares, Calatrava, Leg.3651, n.º 56 (ver Saltillo, 1954, pp. 6-7).

Cartas de Jovellanos: Jovellanos, "Correspondencia", en *Obras completas*, V, 1990, p. 159, n.º 2091; p. 545, nº 170 bis.

Iglesia y cuadros: Ponz, XII, 1783/88, pp. 236-37 (ed. 1947, p. 1098); J. Gómez Centurión, "Informes sobre Jovellanos y los Colegios de las Ordenes Militares en la Universidad de Salamanca", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXII-LXIV, 1913-14 (ver LXIII, 1913, pp.20-21); Saltillo, 1954; Salas, 1977.

EXPOSICIONES

Barcelona, 1977 (16).

CATÁLOGOS

Morales y Marín, 1990, p. 174 (71); p. 319 (12: se trata de la misma obra).

BIBLIOGRAFÍA

Cruzada Villaamil, 1870, pp. 42-3; Viñaza, 1887, p. 205; Marcos Vallaure, 1987, pp. 182-183; Tomlinson, 1989, pp. 142-43; Morales y Marín, 1990, pp. 315-20.

El boceto de *La Inmaculada*, sin forrar y en un estado de conservación admirable, está pintado en capas finas sobre una preparación clara que cubre un fondo rojo, con un dibujo subyacente muy suelto y abocetado, realizado a lápiz. Fragmentos del bastidor original, con la inscripción mencionada, están incorporados en el nuevo bastidor.

En 1780, se tomó la decisión de eliminar la decoración churrigueresca inacabada y de proceder a la remodelación del colegio de la orden militar de Calatrava en Salamanca. En junio de 1782 la Real Academia de San Fernando de Madrid ratificaba la decisión de que Pedro Arnal diseñara tres retablos de piedra para la capilla. Los diseños fueron aprobados en abril de 1783 y Goya fue encargado de la realización de cuatro pinturas sobre temas concretos. En informe del 10 de octubre de 1784, el pintor describe las obras terminadas y facilita sus medidas: *La Inmaculada Concepción*, cuyo culto habían jurado defender los caballeros de Calatrava, "trece pies de alto y su mitad de ancho" (362 x 181 cm), *San Raimundo de Fitero*, fundador de la orden de Calatrava, "alto tres varas y dos de ancho" (251 x 167 cm), y *San Benito*, fundador de la regla cisterciense que seguía la orden, y *San Bernardo*, "largo tres varas y ancho una vara y tres cuartas" (251 x 146 cm) cada uno. Goya añadía que "para que puedan ir enrollados se desarman los bastidores en que estan puestos".

En una nota añadida a la carta de Goya (A.H.N. ver docs.), Jovellanos expresaba al Consejo su satisfacción, que también manifestó al propio Goya en una carta fechada al día siguiente, y recomendaba el pago de 20.000 reales por las cuatro obras; el 13 de octubre Goya enviaba a Zapater copia de dicha carta (Prado, Cartas a Zapater, ms.19). Las molduras y altares, realizados en piedra y en mármol, no estaban aún terminados a finales de 1786, y la capilla no pudo ser inaugurada hasta el 25 de julio de 1790, festividad de Santiago. En abril de ese mismo año, Jovellanos en su calidad de Visitador General, junto con el Rector y el Secretario del Colegio, prepararon un informe sobre el estado de la capilla, en el que figura una descripción de los retablos y de las pinturas.

Este boceto fue propiedad de Jovellanos que la mencionó en dos cartas y, por la inscripción que aparece en el bastidor original (recuperada e incorporada en el nuevo bastidor), se sabe que pasó a don Acisclo Fernández Vallín, un notable pedago-

go y matemático asturiano, quien la donó a la madre de uno de sus discípulos que la vendió al Prado en 1891, figurando en su catálogo de obra expuestas desde 1985.

SAN ANTONIO DEL PRADO, MADRID, 1784-85

14 *La Anunciación* o *La Encarnación del Hijo de Dios,* 1784-85
Lienzo, 42 x 26 cm
Boston, MA, Museum of Fine Arts, William Francis Warden Fund (1988.218)

REFERENCIAS
G-W 235; Gud. 166/151; DeA 178.

PROCEDENCIA
Eduardo Lucas Moreno; marqués de Casa Torres, Madrid; (Wildenstein, Londres); colección particular, Barcelona; (Christie, Londres, 29 junio 1979, n.º 73); (Christie, Londres, 11 diciembre 1981, n.º 67); S. J. Abate, Jr., Boston; adquirido por el Museum of Fine Arts, 1988.

DOCUMENTOS
"Descripción del retablo nuevamente construído en la Iglesia de S. Antonio del Prado", *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid,* VII, febrero, 1786, pp. 215-18 (extracto en *Incunables goyescos,* 1981, p. 300, n.º 15).

EXPOSICIONES
Viena, 1908 (18); Berlín, 1908 (2); Burdeos, 1951 (8); Londres, 1963-64 (56); La Haya-París, 1970 (6b); Madrid-Boston-Nueva York, 1988-89 (7).

CATÁLOGOS
Mayer, 1923 (18); Morales y Marín, 1990, p. 180 (73).

BIBLIOGRAFÍA
Ponz, V, 1776, p. 296-97 (ed. 1947, pp. 492-93); Cavestany, 1928; Sánchez Cantón, 1946 (*Revista*), p. 290; Morales y Marín, 1990, pp. 176-79; Tomlinson, 1992, p. 29.

El lienzo presenta un fondo rojizo cubierto por una preparación clara. La composición fue primeramente dibujada a lápiz sobre la preparación y después pintada con pinceladas muy sueltas. La zona pintada llega hasta las lineas del dibujo que limitan la composición, por lo que en todo el borde se ve la preparación que en muchos espacios del cuadro está sin cubrir. Se conserva en muy buen estado.
La guía de Madrid de Ponz (1776) describe la iglesia de los Religiosos Capuchinos del Prado, antes de su restauración, mencionando obras de Pereda y Palomino en el altar mayor y de Lucas Jordán en los altares laterales. El *Memorial literario* de febrero de 1786 facilita una descripción detallada del nuevo retablo coronado por La *Anunciación* de Goya (los otros elementos que lo componían no han sido identificados), y describe la solemne inauguración que tuvo lugar el 8 de diciembre de 1785; la posterior edición de la guía de Ponz no menciona los cambios verificados en la iglesia.

Nada se sabe de la procedencia del boceto, antes de su aparición, en el siglo XX. Resulta tan diferente del cuadro de gran formato que se ha llegado a dudar de su condición de boceto preparatorio (Morales y Marín, 1990). Sin embargo, las líneas paralelas, cuidadosamente dibujadas para marcar la parte superior en arco de la composición, no dejan lugar a dudas de que corresponde al formato del cuadro para la iglesia abovedada de San Antonio del Prado. En el boceto, la altura de la zona pintada es de 38,1 a 39 cm ó 38,8 a 39,5 cm, tomando cada una de las líneas paralelas desde el punto más inferior hasta el más elevado del arco; en el cuadro de gran formato, los puntos correspondientes están a 287 cm y 300,5 cm del borde inferior. De forma similar, las proporciones y las posiciones de las figuras en ambas obras dejan claro que una está basada en la otra. (Rita Albertson en el Museum of Fine Arts, Boston, y Enrique Quintana en el Museo del Prado, Madrid, facilitaron los datos necesarios para estas observaciones).
Para la comparación con el gran cuadro, restaurado y limpiado en 1993, (ver fig. 42).

REAL CONVENTO DE SANTA ANA, VALLADOLID, 1787

15 *El tránsito de San José,* 1787
Lienzo, 54,5 x 41,1 cm
Flint, MI, Flint Institute of Arts. Gift of Mr. and Mrs. William L. Richards a través del Viola E. Bray Charitable Trust (67.19)

REFERENCIAS
G-W 237; Gud. 245/233; DeA 213

PROCEDENCIA
Aureliano de Beruete, Madrid; Otto Gerstenberg, Berlín (adquirido de la viuda de Beruete 1929); (Peter Nathan, Zúrich); adquirido por el Flint Institute of Arts, 1967.

DOCUMENTOS
Alcocer, 1926, pp. 35-7, n.os 7-9; *Diplomatario,* 1981, p. 284, n.º 133; *Cartas a Zapater,* 1982, p. 173, n.º 97; Sambricio, 1946, docs. n.os 94, 109.

EXPOSICIONES
Madrid, 1928 (11/78); Londres, 1963-64 (65); París, 1979 (9); Dallas, 1982-83 (I.3); Madrid-Boston-Nueva York, 1988-89 (14).

CATÁLOGOS
Von Loga, 1903/21 (44); Mayer, 1923 (52); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (76); Morales y Marín, 1990, p. 194 (77).

BIBLIOGRAFÍA
Bosarte, 1804 (ed. 1978, p. 150); Alcocer, 1926, pp. 5-13; Agapito García, 1928, pp. 200-6; Sánchez Cantón, 1946, p. 292; Sánchez Cantón, 1951, p. 32-3; Morales y Marín, 1979, p. 141, n.os 16-18; M. Pajes Merriman, *Giuseppe María Crespí,* Milán, 1980, p. 249, n.os 48-50; *Diplomatario,* 1981, p. 241, n.º 56; *Cartas a Zapater,* 1982, p. 79, n.º 29; J.J. Martín

González y J. de la Plaza Santiago, *Catálogo monumental. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1987, p. 14; Tomlinson, 1989, pp. 148-50; Morales y Marín, 1990, pp. 183-93.

El boceto está pintado con ligeras pinceladas sobre un lienzo con preparación clara, y muestra un extenso dibujo subyacente muy suelto, apreciable a simple vista.
Las diferencias existentes en la composición han planteado dudas sobre la relación del boceto con el cuadro de Valladolid. Sin embargo, como en otros casos (10, 14), es probable que únicamente se haya conservado el primer "borrón" de Goya y que hubiera uno o más bocetos posteriores que se hayan perdido. A raíz de la sugerencia hecha por Sabatini al rey en abril de 1787, de que Goya y Ramón Bayeu podían pintar los cuadros para los seis altares como parte de sus tareas como pintores del rey (Alcocer, 1926, doc. 8), una factura del proveedor de materiales de Goya indica que el 7 de mayo le fueron servidos al pintor "tres lienzos imprimados para bocetos" y que el 1 de junio, junto con otros artículos, se le cargaban "veinte y dos varas de holandilla Azul y Carmesi para hacer una túnica y un manto" así como los honorarios del "sastre por la hechura de uno y otro" (Sambricio, 1946, doc. 109). Esto hace pensar que Goya realizó estudios para la Virgen María y San José copiando de modelos o maniquíes envueltos en ropajes, como probablemente hacía para todas las figuras de los cuadros de gran formato, además de los estudios de cabezas, por lo menos de aquéllas de facciones más marcadas. El aspecto que presentan actualmente los cuadros de Valladolid es apagado y mortecino, al haber perdido los barnices su frescura, aunque siguen siendo impresionantes. Los tres fueron expuestos en La Lonja, Zaragoza, en 1992.
Se han citado diferentes fuentes en relación con la *Muerte de San José* de Goya (resumidas por Morales y Marín, 1990, p. 191). La comparación que más llama la atención es el cuadro de Giuseppe María Crespí sobre el mismo tema (Museo Ermitage, San Petersburgo), del que hay una excelente copia en Bolonia. Puesto que el boceto de Goya reflejaría la imagen invertida de la composición, es probable que conociera la obra, quizá a través de un grabado.
Los tres cuadros encargados a Ramón Bayeu para el convento de Valladolid, están colocados enfrente de los de Goya, al otro lado de la iglesia. Como ocurre con los bocetos y frescos del Pilar (8, 9), resulta notable el contraste de estilos. En los retablos de Ramón, las expresiones y los gestos de la Virgen y de los santos, rodeados de nubes onduladas y de angelitos que vuelan, resultan convencionales y poco convincentes y no presentan una unidad de conjunto ni en cuanto a composición ni en cuanto a luz. Isidoro Bosarte (*Viaje artístico*, 1804, "Otras pinturas públicas modernas") hacía referencia a las obras "en la iglesia nueva de Santa Ana", citando las de "Don Francisco Goya, uno de los dos primeros pintores de Cámara actuales de S.M." y las de Ramón Bayeu, ya fallecido, y comentando prudentemente que "La notoriedad de mérito de estos dos sabios artistas modernos excusa la necesidad de hacer el respectivo elogio individual de cada uno".

CAPILLA DE SAN FRANCISCO DE BORJA, CATEDRAL DE VALENCIA, 1787-88

Los dos bocetos han permanecido juntos desde que fueron pintados, probablemente heredados por uno de los hijos de Osuna que encargó los lienzos de la Catedral.

PROCEDENCIA
Marqués de Santa Cruz, Madrid (antes de 1850)

DOCUMENTOS
Cuenta de Goya, 16-X-1788 (A.H.N., Osuna): Beruete, II, 1917, p. 33; *Diplomatario*, 1981, p. 441, n.º LI (por error como en el archivo de la Catedral de Valencia).

EXPOSICIONES
Madrid, 1928 (20/11, 21/13); Londres, 1963-64 (66, 67); Burdeos-París/Madrid, 1979-80 (22/18, 23/19); Madrid, 1983 (11, 12).

BIBLIOGRAFÍA
Zapater y Gómez, 1859, p. 39/1.863, p. 40; Yriarte, 1867, pp. 66-7; J. M. Solá y F. Cervós, *El palacio ducal de Gandía*, Barcelona, 1904; J. Sanchís y Sivera, *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pp. 270-76; Sánchez Cantón, 1946, p. 292-94; Sánchez Cantón, 1951, pp. 41-42; Nordström, 1962, pp. 59-75; Morales y Marín, 1990, pp. 198-208; Morales y Marín, 1991, pp. 81-82 (Maella).

16 *San Francisco de Borja despidiéndose de su familia*, 1787-88
Lienzo, 38 x 29,3 cm
Madrid, marquesa de Santa Cruz

REFERENCIAS
G-W 241; Gud.257/240; DeA 225

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 134 (marqués de Santa Cruz); Viñaza, 1887, p. 201 (IV nota); Von Loga, 1903/21 (38); Mayer, 1923 (44); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (81); Morales y Marín, 1990, p. 200 (80).

17 *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente*, 1787-88
Lienzo, 38 x 29,3 cm
Madrid, marquesa de Santa Cruz

REFERENCIAS
G-W 244; Gud. 259/242; DeA 227.

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 134 (marqués de Santa Cruz); Viñaza, 1887, p. 201 (IV nota); Von Loga, 1903/21 (40); Mayer, 1923 (46); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (83); Morales y Marín, 1990, p. 204 (82).

Ambos bocetos están pintados sobre lienzos muy gruesos, forrados en una antigua restauración, coincidiendo las dimensiones de las telas originales y de la pintura, exactamente con las del bastidor en

el que están montados. La preparación se aprecia en distintas zonas de la pintura sirviendo su tono rojizo como base fundamental de la misma. El color está aplicado con pinceladas sueltas y las formas están "dibujadas" con pigmento negro muy fluido. Se han limpiado en 1993 y su estado de conservación es excelente.

No hay ningún documento publicado, con excepción de la factura de Goya, fechada en Madrid el 16 de octubre de 1788, y del registro de su pago cargado al Estado de Gandía el 22 de mayo de 1789. Se sabe que Maella pintó su retablo en Valencia, durante un permiso, en el verano de 1787 (Morales y Marín, 1991, pp. 81-2), por lo que Goya pudo haber recibido el encargo de los cuadros para los muros laterales de la capilla al mismo tiempo, o al final del trabajo de Maella. No existe constancia de que hubiera pedido permiso por esa época por lo que es posible que realizara las dos obras en Madrid, con ayuda de dibujos o grabados del palacio ducal de Gandía y de la capilla de la Catedral de Valencia.

Se ha señalado que los amplios cuellos que aparecen tanto en el dibujo como en el boceto de la escena de la despedida, eran un anacronismo, puesto que no se pusieron de moda hasta finales del siglo XVI, siendo modificados por Goya en el cuadro definitivo (ver cat. exp. Madrid, 1928). Según Yriarte, Goya pintó desnudo al moribundo impenitente y otra mano añadió después los ropajes pero no deja de ser una fantasía romántica que el dibujo preparatorio y el boceto se encargan de desmentir. Sin embargo, el sorprendente torso desnudo recuerda la figura de San Sebastián en el fresco y en el boceto del Pilar (9), y se anticipa a las tensas figuras de *El naufragio* (41) de 1793; muchos autores han señalado la relación existente entre la figura de Goya y los desnudos, o semidesnudos clasicistas que aparecen en escenas similares de David, Greuze y otros artistas franceses de finales del siglo XVIII (ver Nordström, 1962, p. 72). Goya debía de conocer estas composiciones neoclásicas a la moda del momento, por lo menos a través de grabados, pero es posible que pudiera haber encontrado inspiración para esta obra, sobre todo para su primera versión, en el *San Francisco Regis y la madre Montplaisant* de Houasse, que se encontraba a la sazón en el templo del Noviciado de Madrid (figs. 99, 114), como ha sugerido Sánchez Cantón (1946, p. 294; ver también cat. exp. *Miguel-Ángel Houasse*, Museo Municipal, Madrid, 1981, nº 6).

Las figuras de *San Francisco despidiéndose* debieron de ser pintadas sobre estudios del natural, realizados quizás con los modelos de taller utilizados para *San Bernardino de Siena* (figs. 11,12), o con personas del entorno de la condesa de Benavente.

Según las notas de Zapater y Gómez, publicadas primero en 1850 y editadas de forma definitiva en 1859, el boceto de *San Francisco despidiéndose* se encontraba en la colección del marqués de Santa Cruz y otro "asunto" de la vida del santo formaba parte de la colección del difunto Francisco Azebal y Arratia. Yriarte vio ambas obras en la colección Santa Cruz antes de 1867.

Morales y Marín (1990, pp. 198-9, nº 79) publica lo que parece ser una copia posterior del boceto de la "Despedida". En los últimos años se han visto también otras copias de la obra.

Alegoría y género. Cartones para tapices, 1784-1792

ALEGORÍA MITOLÓGICA, 1784

18 *Hércules y Ónfala,* 1784

Lienzo, 81 x 64,5 cm

Firmado y fechado en la hoja de la espada: *FRANCISCO DE GOYA. Año 1784*

Colección particular

REFERENCIAS

G-W 198; Gud. 158/147; DeA 173.

PROCEDENCIA

Marqués de la Torrecilla, Madrid (Mayer, 1923); duque de San Pedro de Galatino, Madrid (antes de 1928); marqués de Valdeolmos, Madrid (hasta 1983).

EXPOSICIONES

Madrid, 1928 (3/73: duque de San Pedro Galatino).

CATÁLOGOS

Mayer, 1923 (70); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (66).

BIBLIOGRAFÍA

Calleja ed., 1924, fig. 232 (col. Torrecilla, foto Moreno); Graves, 1985, II, pp. 204-11 (ed. esp.); Arnaiz-Montero, 1986, p. 53; Wilson-Bareau, 1992, pp. 259-61.

Este cuadro, perteneciente hasta hace poco a los herederos del marqués de la Torrecilla, pudo ser visto sólamente en la exposición de 1928. Se limpió en 1983 y su estado de conservación es muy bueno, sin forrar (aunque el bastidor no es el original) y con los empastes intactos. La preparación rojiza es visible por todas partes cubriendo la fina capa, de sueltas pinceladas, del fondo marrón oscuro.

Se desconoce su procedencia original, por lo que el título puede reflejar o no la identificación del tema. La prominencia de la firma de Goya y de la fecha sugieren que el pintor realizó el cuadro para un amigo o patrono a quien le unían estrechas relaciones, o incluso para su propia colección. En el inventario de 1812, la partida 16, que figura como *El congreso de los dioses*, con una elevada valoración de 200 reales, podría referirse a esta obra de excelente acabado.

Las facciones de la joven son muy similares a las de *La Inmaculada Concepción* del mismo año (13), y recuerdan el rostro ovalado, clásico, de María Teresa de Vallabriga (ver Arnaiz-Montero, 1986, sobre la familia del infante don Luis). El perrillo es de la misma raza que el que aparece en el retrato del joven Vicente Osorio, de h. 1786-8 (G-W, 231; exp. Martigny, 1982, n.º 4).

CARTONES PARA TAPICES, 1786-92

19-24 COMEDOR DE LOS PRÍNCIPES, PALACIO DE EL PARDO, 1786-87

Bocetos de cartones para tapices para el comedor de los príncipes de Asturias en el palacio de El Pardo, 1786.

PROCEDENCIA

Duques de Osuna, La Alameda (1798); venta Osuna, Madrid, 1896 (14-16, 81, 82; ver las exposiciones); a partir de aquí ver las notas de procedencia para cada obra.

DOCUMENTOS

Sambricio, 1946, pp. LI-LXXXI, docs. 78-107 (29 agosto 1783-1 mayo 1787); Yebes, 1955, p. 43; *Diplomatario*, 1981, pp. 273-76, n.os 113-18; Gassier-Wilson, 1970, ap. V, p. 383; *Cartas a Zapater*, 1982, pp. 156-60, n.os 83-6; Arnaiz, 1987, pp.221-3, docs. XII-XIV.

BIBLIOGRAFÍA

Nordström, 1962, pp. 29-58; Pita Andrade, 1979, pp. 237-38; Águeda, 1984, pp. 41-6; Arnaiz, 1987, pp. 137-52, 176-84; Tomlinson, 1989, pp. 156-79/1993, pp. 204-31.

Los bocetos están realizados sobre lienzos que no figuran en las cuentas de Goya, por lo que debieron ser preparados en su propio estudio. El característico fondo rojo está cubierto con una preparación clara sobre la que se ha hecho el dibujo a lápiz. El dibujo subyacente, extraordinariamente libre, es la prueba concluyente de que todos ellos son bocetos y no reducciones posteriores de los temas de los cartones, a pesar de que, en la nota por la que se autorizaba el pago de los mismos a Goya (fechada el 6 de mayo de 1798), el duque de Osuna los incluía entre "varias pinturas que ha hecho para el gabinete de S. E. mi señora". Los bocetos corresponden a los seis paños principales de esta serie decorativa, como atestiguan los cartones, pero además se conocen, o se han identificado por medio de los propios tapices, una rinconera estrecha, cuatro sobrepuertas rectangulares y dos sobreventanas rectangulares estrechas.

Para evaluar las diferencias existentes entre los estudios preparatorios al óleo y los cartones definitivos es necesario tener en cuenta que, mientras los pequeños bocetos están en condiciones casi perfectas, los cartones están estropeados y muy repintados, por lo que no será posible apreciar su soberbia calidad pictórica hasta que no sean restaurados.

El diagrama de Águeda (1984, p. 45) muestra la hipotética disposición de los tapices en el comedor.

Los documentos citados por Cruzada Villaamil (CV) y Sambricio (S) relativos al tejido de los tapices pueden aportar información relativa a la terminación de los cartones:

La primavera	tejido en 1788 (CV) medido el 13 de agosto de 1788 (S)
El verano	tejido en 1788-9 (CV) Antonio Puñadas medido el 30 de marzo de 1790 (S)
Mujer y niños	tejido en 1788 (CV) Antonio Puñadas medido el 3 de abril de 1794 (S)
El otoño	tejido en 1789 (CV) Eusebio Candamo medido el 8 de mayo de 1789 (S)
El invierno	tejido en 1793 (CV) medido el 30 de marzo de 1790 (S)
El albañil borracho	tejido en 1788-9 (CV) Antonio Puñadas no hay registrado ningún tapiz (S)

Los diseños para el dormitorio fueron pensados para las tres hijas de los príncipes de Asturias, la segunda de las cuales, María Amalia, nació en 1779 y murió en 1798, cuatro años después de contraer matrimonio con su tío el infante Antonio Pascual; al morir antes de alcanzar la mayoría de edad, no figura en algunos casos en la genealogía de los Borbones.

19 *La florera* o *La primavera*, 1786

Lienzo, 34,2 x 23,9 cm

Colección particular

REFERENCIAS

G-W 256; Gud. 214/202; DeA 194

PROCEDENCIA

Duques de Osuna, La Alameda (1798); Felipe Falcó y Osorio, VIII duque de Montellano (adquirido venta Osuna 1896); colección particular

EXPOSICIONES

Madrid, 1896 (75); Madrid, 1928 (9/76); Madrid, 1949 (106); Múnich, 1958 (57); Burdeos, 1959 (151); París, 1961/62 (28); Madrid, 1965 (s/n); Madrid, 1983 (18); Lugano, 1986 (9).

CATÁLOGOS

Yriarte, 1867, p. 143; Viñaza, 1887, p. 282 (XL); Von Loga 1903/21 (88); Beruete, II, 1917 (103); Mayer, 1923 (93); Sambricio, 1946 (40a); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (146); Arnaiz, 1987 (44B).

BIBLIOGRAFÍA

Cruzada Villaamil, 1870, 137, n.º XXXI; Sentenach, 1895, pp. 196-99; Tormo, 1902, p. 207; Sambricio, 1946, p. 142; Nordström, 1962, pp. 31-6; Tomlinson, 1989, pp. 158-59/1993, pp. 207-11.

El título de *La florera* fue el que Cruzada Villaamil dio al cartón a raíz de su descubrimiento en 1869 y el que publicó en su catálogo de 1870. Por alguna razón, figura como *Las floreras* cuando se incluyó por primera vez en el catálogo del Museo del Prado, en 1899 (*Catalogue illustré des tableaux du Museé du Prado à Madrid. Écoles espagnoles*, Madrid, 1899).

20 *La era* o *El verano*, 1786

Lienzo, 33,5 x 79,5 cm

Madrid, Museo Lázaro Galdiano (M.2510)

REFERENCIAS

G-W 257; Gud. 216/204; DeA 196

PROCEDENCIA

Duques de Osuna, La Alameda (1798); Richard Traumann, Madrid (adquirido venta Osuna 1896); José Lázaro (adquirido antes de 1926).

EXPOSICIONES

Madrid, 1896 (76); Granada, 1955 (90); Madrid, 1961 (LI); París, 1961-62 (29); París-La Haya, 1969-70 (7); Bruselas, 1985 (10); Lugano, 1986 (10: no se expuso).

CATÁLOGOS

Yriarte, 1867, p. 143; Viñaza, 1887, p. 282 (XXXIX); Von Loga, 1903/21 (90); Beruete, II, 1917 (100); Mayer, 1923 (95); Sambricio, 1946 (41a); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (147); Arnaiz, 1987 (45B).

BIBLIOGRAFÍA

Cruzada Villaamil, 1870, p. 138, n.º XXXII; Sambricio, 1946, p.144; Camón Aznar, 1952, p. 7; Nordström, 1962, pp. 37-42; Tomlinson, 1989, pp. 163-65/1993, pp. 214-16.

21 *La vendimia* o *El otoño,* 1786

Lienzo, 33,8 x 24 cm

Williamstown, MA, Sterling and Francine Clark Art Institute (R.S.C. 1939)

REFERENCIAS

G-W 258; Gud. 218/206; DeA 198

PROCEDENCIA

Duques de Osuna, La Alameda (1798); baron Alquier, embajador de José Bonaparte en España (antes de 1813?); herederos del baron Alquier, Nantes; (Knoedler & Co., Nueva York); R. Sterling Clark, Upperville, VA (adquirido 1939; Sterling & Francine Clark Art Institute (1955).

EXPOSICIONES

Dallas, 1982-83 (4).

CATÁLOGOS

Yriarte, 1867, p. 143, n. (como en Goupil, París); Viñaza, 1887, p. 283 (XLI: Goupil, París, 1866); (no aparece en Von Loga, Beruete, Mayer); Sambricio, 1946 (42a: citando a Yriarte); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (148); Arnaiz, 1987 (46 B-I).

BIBLIOGRAFÍA

Cruzada Villaamil, 1870, p. 139, n.º XXXIII; Sambricio, 1946, p. 145; Nordström, 1962, pp. 42-8; Tomlinson, 1989 pp. 159-63/1993, pp. 211-14.

El boceto (forrado y limpiado en 1980) se caracteriza por sus muy enérgicas pinceladas y por la visible evidencia de un rico dibujo a lápiz subyacente.

No se supo de la existencia del boceto original en la colección del barón Alquier, hasta su venta en 1939. En su catálogo (1867), Yriarte apuntaba su falta en La Alameda, pero lo identificaba con un boceto que Goupil, de París, tenía en venta por entonces. Desparmet Fitz-Gerald (1928-50) englobaba los dos, situándolos en poder de Angel Tadei de Madrid (148) antes de en el de Goupil; y Arnaiz (1987) lo cita como un lienzo independiente pero desconocido (46 B-II).

Es posible que para el niño moreno, elegantemente vestido, utilizara como modelo al hijo pequeño de los condes de Altamira, Manuel Osorio, cuyo retrato, con pájaro y gatos, realizó Goya por aquella época (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art).

22 *La nevada* o *El invierno,* 1786

Lienzo, 31,7 x 33 cm

Chicago, MI, The Art Institute of Chicago, Bequest of Verde C. Graff (1990.558)

REFERENCIAS

G-W 259; Gud. 220/208; DeA 200

PROCEDENCIA

Duque de Osuna, La Alameda (1799); Cerbera, Madrid (adquirido venta Osuna, 1896); Desparmet Fitz-Gerald, París (adquirido hacia 1910); Demotte, París; (E. & A. Silbermann, Nueva York, antes de 1936); Everett D. Graff, Chicago.

EXPOSICIONES

Madrid, 1896 (74); Chicago, 1941 (12); Toledo (OH), 1941 (85); Wildenstein, 1950 (4); La Haya-París, 1970 (8)

CATÁLOGOS

Yriarte, 1867, p. 143; Viñaza, 1887, p. 282 (XXXVIII); Von Loga, 1903/21 (93); Beruete, II, 1917 (102); Mayer, 1923 (98); Sambricio, 1946 (43a); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (153); Arnaiz, 1987 (47B).

BIBLIOGRAFÍA

Cruzada, 1870, p.141, nº XXXVI; Nordström, 1962, pp.48-50; Madrid/Boston-Nueva York, 1988-9 (10); Tomlinson, 1989, pp. 165-68/1993, pp. 216-18.

Yriarte, erróneamente traducido por Viñaza, daba una descripción curiosamente inexacta de este boceto, e incluso en el catálogo de la venta de los Osuna en 1896, figuraba como "dos caminantes que, envueltos en mantas, atraviesan un paisaje nevado, conduciendo unos asnos cargados".

23 *Una mujer y dos niños junto a una fuente,* 1786

Lienzo, 35,4 x 18,4 cm

Colección Thyssen-Bornemisza

REFERENCIAS

G-W 261; Gud. 222/216; DeA 219

PROCEDENCIA

Duques de Osuna, La Alameda (1798?); Lafora, Madrid (adquirido venta Osuna 1896); duque de Valencia, Madrid; Mercedes de Borbón, Madrid; Carlos Borbón, Madrid; Alonso Ferrer, Madrid; (P. & D. Colnaghi, Londres, 1960); col. privada, Herefordshire, G.B.; (E. V. Thaw, Nueva York, 1987).

DOCUMENTOS

3-1-1794, descripción de un tapiz en el "Libro de Medidas": "*... representa una muger y dos Muchachos que van por agua a la fuente*" (Sambricio, 1946, p. 256).

1834, Inventario de los cartones de la Fábrica de Tapices: "... *una muger con unos chicos que van por agua*" (Sambricio, 1946, doc. 279, p. CLXXIV).
1867, descripción del boceto (ver más adelante, cat: Yriarte) 1869-70, descripción del cartón: "*Los pobres.* Una pobre mujer, aterida de frio al lado de una fuente, acompañada de dos niños, espera que se llene de agua un cántaro puesto al caño. Fondo país nevado." (Cruzada Villaamil, 1870, pp. 50-51, 140-41, n.º XXXV) 1896, exposición de Osuna y venta del boceto (ver más abajo, Exp.).

EXPOSICIONES
Madrid, 1896 (81 *Una mujer y dos niños junto a una fuente*); Madrid, 1908 (3661); La Haya/París, 1970 (9).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 145 (*Une femme et deux enfants à la fontaine*); Viñaza, 1887, p. 281 (XXX: *Una mujer y dos niños junto a una fuente*); Von Loga, 1903/21 (558); Beruete, II, 1917 (101); Mayer, 1923 (681); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (149); Sambricio, 1946 (45a); Arnaiz, 1987 (49B)

BIBLIOGRAFÍA
Cruzada Villaamil, 1870, p.140, n.º XXXV; Nordström, 1962, pp. 50-54, figs 21, 23 (Villadomat, *Alegoría*); Águeda, 1984, p. 44; Tomlinson, 1989, pp. 175, 179/1993, pp. 228, 231.

Este tema no figura en la orden de pago, de 26 de abril de 1799, entre los bocetos para cartones de Goya facturados a los Osuna el 6 de mayo de 1798, y pudiera haber sido un regalo del artista o haber sido comprado, sin documentación, en fecha posterior. Ver también (24, 27).

24 *El albañil borracho,* 1786

Lienzo, 34,9 x 15,3 cm
Madrid, Museo del Prado (2782)

REFERENCIAS
G-W 260; Gud. 224/212; DeA 202.

PROCEDENCIA
Duques de Osuna, La Alameda (1798?); Pedro Fernández-Durán (adquirido venta Osuna); legado al Museo del Prado (1930).

EXPOSICIONES
Madrid, 1896 (82); Madrid, 1972, (796); Hamburgo, 1981, (284); Rotterdam-Braunschweig, 1983-84 (81)

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p.145; Viñaza, 1887, p. 282 (XXXI); Von Loga, 1903/21 (579); Beruete, II, 1917 (99); Mayer, 1923 (705); Sambricio, 1946 (44a); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (145); Arnáiz, 1987 (48B).

BIBLIOGRAFÍA
Cruzada Villaamil, 1870, p. 140, n.º XXXIV; Sambricio, 1946, p.147; Nordström, 1962, pp. 55-6; Helman, 1963, pp. 30-33, 217-18; Held, 1971, p. 58; Young, 1973, p. 45; Madrid/Boston-Nueva York, 1988-89 (13); Tomlinson, 1989, pp.175-79/1993, pp. 228-31.

Este tema no figura en la orden de pago de los bocetos para cartones realizados por Goya para los Osuna, de 26 de abril de 1799 (ver 23).
La obra ha sido restaurada y limpiada en 1993 y su estado de conservación es muy bueno.

25-29 DORMITORIO DE LAS INFANTAS, PALACIO DE EL PARDO, 1788

Bocetos de cartones para tapices destinados al Dormitorio de las infantas en el palacio de El Pardo, 1788

PROCEDENCIA
Duques de Osuna, La Alameda (1798); venta Osuna, Madrid (1896); a partir de aquí ver las notas de procedencia para cada obra.

DOCUMENTOS
7 feb.-30 abril 1788, facturas de materiales servidos: Sambricio, 1946, pp. LXXXIII-V, docs. 111-4; *Diplomatario*, 1981, pp. 290-91 (145); Arnaiz, 1987, pp. (224-51), docs. XV, XVI (facturas).
31 de mayo 1788, carta de Goya a Zapater: *Cartas a Zapater*, pp. 182-4 (104); *Diplomatario*, p. 289 (143).
6 de mayo 1798, factura de Goya por los bocetos vendidos a los Osuna, y orden de pago del duque de 26 de abril de 1799: Sentenach, 1895, p.199; Sambricio, 1946, p. CXXVII, doc. 192; Gassier y Wilson, 1970/71, ap. V, pp. 382-84; *Diplomatario*, 1981, pp. 469-70 (XCIV)

BIBLIOGRAFÍA
Sambricio, 1946, pp.154-57; Held, 1971, pp. 53-62, 142-45 (Castillo: 243-53); Arnáiz, 1987, pp.153-58; Tomlinson, 1989, pp.179-86/1993, pp. 231-39.

Todos los bocetos denotan una técnica similar, con un dibujo subyacente muy suelto realizado a lápiz en una imprimación muy clara aplicada sobre la base rojiza del lienzo. El dibujo subyacente de todas las obras, incluida *La gallina ciega* para la que se realizó cartón, indica que todos ellos son bocetos preparatorios y no cuadros independientes posteriores. La habitación para la que Goya debía de realizar los cartones se especifica en las cuentas por "Cien Varas de lienzo de San Jorge para los quadros de los tapizes del dormitorio de las Ser.mas S.ras Ynfantas", y en la cuenta del carpintero para los bastidores: "un Bastidoraje para las Pinturas de los tapices que han de servir en la pieza dormitorio de las Serenissimas Ynfantas en el Pardo". Las 100 varas (más de 80 metros) de lienzo fueron adquiridas el 7 de febrero de 1788, y el 10 de abril, el carpintero entregó los bastidores para los cartones, incluyendo el de *La pradera de San Isidro* que nunca se utilizó y que medía más de 7,5 m de ancho.

25 *La ermita de San Isidro,* 1788
Lienzo, 41,8 x 43,8 cm
Madrid, Museo del Prado (2783)

REFERENCIAS
G-W 173; Gud. 253/246; DeA 247.

PROCEDENCIA
Duques de Osuna, La Alameda (1798); Pedro Fernández Durán, Madrid (adquirido venta Osuna, Madrid, 1896); legado Fernádez Durán al Museo del Prado (1930).

EXPOSICIONES
Madrid, 1896 (79); México, 1978 (33); Burdeos-París/Madrid 1979-80 (20/16); Madrid, 1992/93 (50).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 143; Viñaza, 1887, p. 281 (XXVII); Von Loga, 1903/21 (470); Beruete, II, 1917 (120); Mayer, 1923 (582); Sambricio, 1946 (54); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (168); Arnaiz, 1987 (59B).

BIBLIOGRAFÍA
Sánchez Cantón, 1951, p. 40; Salas, 1979, p. 23; Arnáiz, 1987, pp. 177-79 y 306 (59D: dibujo); Tomlinson, 1989, p. 180-82/1993, pp. 232-34; para José del Castillo ver Held, 1971, pp. 243-53; cat. exp. Madrid, 1992/93 (46).

La obra ha sido restaurada y limpiada en 1993, conservándose en buen estado, sin forrar y con el bastidor original.
El boceto era probablemente uno de los "*dos asuntos de campo*" vendidos por Goya a los Osuna en 1798.

26 *La pradera de San Isidro,* 1788
Lienzo, 41,9 x 90,8 cm
Madrid, Museo del Prado (750)

REFERENCIAS
G-W 272; Gud. 252/245; DeA 246

PROCEDENCIA
Duques de Osuna, La Alameda (1798); Museo del Prado, Madrid (750).

EXPOSICIONES
Madrid, 1896 (66); Burdeos-París/Madrid, 1979-80 (21/17); Leningrado-Moscú, 1980 (28); Madrid/Boston-Nueva York, 1988-89 (16); Madrid, 1992-93 (51).

CATÁLOGO
Yriarte, 1867, p.143; Viñaza, 1887, p. 280 (XXVI); Von Loga, 1903/21 (469); Beruete, II, 1917 (119); Mayer, 1923 (581); Sambricio, 1946 (53); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (166); Arnaiz, 1987 (58B).

BIBLIOGRAFÍA
Sánchez Cantón, 1951, p. 39; Salas, 1979, p. 169; Arnáiz, 1987, pp. 177 y 303-5; Tomlinson, 1989, pp.180-82/1993, pp. 232-34; Urrea, 1977, pp. 151-56 (para Joli); para Castillo, ver más arriba Held, 1979, y (25).

Salas publicó un dibujo preparatorio: Salas, 1979, p.168; Vistas panorámicas: Tomlinson, 1989, pp.180-82/1993, pp. 232-33.
El boceto fue facturado por Goya a los Osuna el 6 de mayo de 1798, y está incluido en la orden de pago del duque de fecha 26 de abril de 1799 como "*la Pradera de San Ysidro*".
La obra se conserva sin forrar y en su bastidor original. Fue restaurada en 1987 y su estado de conservación es bueno.

27 *La merienda,* 1788
Lienzo, 41,3 x 25,8 cm
Londres, The Trustees of the National Gallery (1471)

REFERENCIAS
G-W 274; Gud. 254/247; DeA 248

PROCEDENCIA
Duques de Osuna, La Alameda (1798); The National Gallery (adquirido venta Osuna, 1896).

EXPOSICIONES
Madrid, 1896 (78); Gran Bretaña, 1947 (8); Londres, 1981 (66).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 144; Viñaza, 1887, p. 281 (XXIX); Von Loga, 1903/21 (451); Beruete, II, 1917 (122); Mayer, 1923 (563); Sambricio, 1946 (56); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (163); Arnaiz, 1987 (61B).

BIBLIOGRAFÍA
Cruzada Villaamil, 1870, p. 111, n.º 1; Arnaiz, 1987, pp. 177, 303-5; Tomlinson, 1989, pp. 184-85/1993, p. 237.

El cuadro se forró y limpió al ser adquirido en 1896, y ahora presenta una tira de lienzo de forración adicional a lo largo de los cuatro bordes. Fue restaurado y limpiado en 1987. La fotografía infrarroja acentua el dibujo en negro a pincel, similar al que se ve en las pinturas sobre hojalata de 1793-94 y en muchas de las series posteriores de Goya (32-43, 74-81).
Este "boceto" que parece una miniatura concuerda con los demás de la serie en cuanto a tamaño y a técnica, y sus proporciones corresponden a las del bastidor que figura en tercer lugar en la lista del carpintero, dando un tamaño de cartón de (12,5 pies alto x 8 pies de ancho) 347,5 x 222,4 cm.
Según Arnaiz pudiera tratarse del boceto del *Otoño* que faltaba de la colección de los Osuna en 1867 (21), a pesar de que sus medidas no corresponden a las de la serie anterior.
Tomlinson (1989/1993) no acepta esta obra como boceto para la serie de tapices destinados al dormitorio de las infantas, por considerarlo poco apropiado, y sugiere que pudo haber sido pintado para acompañar las siete obras vendidas por Goya a los Osuna en 1798.

28 *La gallina ciega,* 1788
Lienzo, 41,6 x 43,9 cm
Madrid, Museo del Prado (2781)

REFERENCIAS
G-W 275; Gud. 255/248; DeA 234

PROCEDENCIA

Duques de Osuna, La Alameda (1798); Pedro Fernández Durán, Madrid (adquirido venta Osuna, Madrid, 1896); legado Fernández Durán al Museo del Prado (1930).

EXPOSICIONES

Madrid, 1986 (80); México, 1978 (32); Leningrado-Moscú, 1980 (s/n); Hamburgo, 1980-81 (286); Múnich, 1982 (19).

CATÁLOGOS

Yriarte, 1867, pp.143-44; Cruzada Villaamil, 1870, p.146, nº XLIV; Viñaza, 1887, p. 281 (XXVIII, siguiendo a Yriarte); Von Loga, 1903/21 (457); Beruete, II, 1917 (106); Mayer, 1923 (569); Sambricio, 1946 (55a); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (157); Arnaiz, 1987 (45B).

BIBLIOGRAFÍA

Sánchez Cantón, 1951, p. 39; Bozal, 1983, pp. 86-90; Tomlinson, 1989, pp. 183-84/1993, pp. 235-37.

La obra ha sido restaurada y limpiada en 1993, conservándose en buen estado, sin forrar y con el bastidor original.
Este boceto tiene las mismas características de los ya descritos, en cuanto a tamaño y a técnica, y debe de haber sido preparado para esta serie, si bien es evidente que el cartón ha sido cortado y su formato no corresponde ni con el boceto, ni con el bastidor, ni con el tapiz que se tejió basándose en el cartón el 19 de julio de 1790 (ver Sambricio, 1946, p. 308 y Arnaiz, 1987, n.º 60T). Se trata probablemene de uno de los "*dos asuntos de Campo*" vendidos a los Osuna en 1798 (ver 25).

29 *El gato acosado,* 1788
Lienzo, 42 x 15,5 cm
Colección particular

REFERENCIAS

G-W-; Gud. 233/221

PROCEDENCIA

Hulot, París; Camille Groult, París (adquirido venta Hulot, 9 mayo 1892, nº 135); colección Ortiz (adquirido en la Galerie Charpentier, París, 1952); colección particular.

CATÁLOGOS

Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (144); Arnáiz, 1987 (57B: atribuido a Ramón Bayeu).

BIBLIOGRAFÍA

Arnáiz, 1987, p.193.

Pintado con finas capas sobre un lienzo sin forrar, cubierto de una preparación clara idéntica al resto de la serie.
Las expresiones de los hombres sonriendo son muy similares a los que llevan al borracho en la serie anterior de bocetos para cartones (24). El perro en esta composición recuerda al del cartón perdido de 1780 (Gassier-Wilson, n.º 134)
Sobre la comparación con el cartón de *Gatos riñendo,* ver Tomlinson, 1989, pp. 156-57/1993, pp. 204-5)

30-31 DESPACHO DEL REY, SAN LORENZO DE EL ESCORIAL, 1791-92

Bocetos de cartones para tapices destinados al despacho del rey en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1791-92

DOCUMENTOS

20 abril 1790, mención de la elección por parte del rey de "asumptos de cosas campestres y Jocosas": Sambricio, 1946, doc. 129; Inventario de 1812: Sánchez Cantón, 1946 (*Archivo*), p.105; Gassier-Wilson, 1970, p. 381, ap. I.

BIBLIOGRAFÍA

Sambricio, 1946, pp. 170-71; Chan, 1985; Arnaiz, 1987, pp. 157-71, 194-95; Tomlinson, 1989, pp.187-210/1993, pp. 261-70; Baticle, 1992, pp. 170-74.

Los dos bocetos conocidos de esta serie de cartones están pintados sobre un lienzo grueso, de trama irregular, imprimados con un fondo rojizo oscuro que resulta visible a través de las finas capas de pintura, y que ha sido dejado al descubierto a lo largo de los cuatro bordes. Ambos presentan dibujo subyacente a lápiz y numerosos arrepentimientos.
Los tapices basados en esta serie de cartones fueron terminados de tejer y medidos entre diciembre de 1792 (*Los zancos*) y marzo de 1793 (*La boda*), midiéndose *El pelele* el 14 de mayo y *Las mozas de cántaro* el 30 de julio de 1793.

30 *Las mozas de cántaro,* 1791
Lienzo, 34,4 x 21,5 cm
Madrid, colección Paloma Mac-Crohon Garay

REFERENCIAS

G-W 295; Gud. 296/267; DeA 253

PROCEDENCIA

Javier Goya, Madrid?; Mariano Goya, Madrid?; Francisco del Acebal y Arratia, Madrid; Luis Mac-Crohon (1928).

EXPOSICIONES

Madrid, 1928 (10/83: Luis Mac-Crohon); Madrid, 1949 (102); Madrid, 1983 (19).

CATÁLOGOS

Desparmet Fitz-Gerald 1928-50, (38); Sambricio, 1946 (57a); Arnaiz, 1987 (63B).

BIBLIOGRAFÍA

Cruzada Villaamil, 1870, p. 142 n.º XXXVIII; Haraszti-Takács, 1975, p. 118-19; Bozal, 1983, p. 79.

El cuadro, limpiado en 1993 y en buen estado de conservación, muestra la preparación roja sin cubrir en una franja de 7 mm en los bordes del lienzo.
En el reverso tiene la inscripción *X.13,* en grande, que sirve para identificarlo como una pieza del inventario de 1812, aunque en general se supone que este número corresponde a *La Aguadora* y al *Afilador* que se encuentran actualmente en Budapest (93, 92). Según parece, el hijo o el nieto de Goya

habrían sustituido en el inventario las obras que ya habían sido vendidas por otras, y este boceto podría ser un ejemplo de ello.

31 *El pelele,* 1791

Lienzo, 35,6 x 23,2 cm

Los Ángeles, CA, The Armand Hammer Collection. The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center (90.36)

REFERENCIAS

G-W 296; Gud. 300/271; DeA 255

PROCEDENCIA

Beatriz Sánchez de la Fuente de Lafora, Madrid; Juan de Lafora, Madrid; M. Knoedler & Co., Nueva York, (1953); Mr. and Mrs. Henry R. Luce, Nueva York.

EXPOSICIONES

Madrid, 1949 (109: Beatriz Sánchez de la Fuente de Lafora); New Haven, 1956 (29); exposiciones de la colección en diferentes fechas y lugares: *The Armand Hammer Collection* (1969-1974); México, 1977 (35); cat. *The Armand Hammer Collection*, Los Ángeles, 1985, p. 62, nº 32.

CATÁLOGOS

Sambricio, 1946 (58a); Arnaiz, 1987 (64 B-a)

BIBLIOGRAFÍA

Cruzada Villaamil, 1870, p.145, n.º XLII; Lafora, 1928-29, p. 361; Chan, 1985, pp. 50-58; Tomlinson, 1989, pp. 207-8/1993, pp. 266-67.

Existe una versión casi idéntica de este boceto, sin los arrepentimientos y otras características del original, que puede ser una réplica o copia posterior: G-W 297, Gud. 301/272; DeA [255] ; Arnaiz, 1987 (64B-b).

Cuadros de gabinete "El capricho y la invención", 1793 - 1779

ESCENAS DE TOROS, 1793

CAPRICHOS E INVENCIONES, 1793-94

Estos dos grupos de cuadros que constituyen el "juego de quadros de gabinete" de Goya se identifican con los once cuadros de "varios asuntos de diversiones nacionales", que se sabe fueron presentados a la Real Academia de San Fernando el 5 de enero de 1794, y con el siguiente (43) que quedó terminado después del 7 de enero. También se da por supuesto que formaban parte del grupo de "Catorce borrones en tabla que representan varios pasajes de fiestas de toros, naufragios, asalto de ladrones, yncendios, un fuego de noche, & ..... Goya" que aparece en una extensa lista de cuadros pertenecientes a la testamentaría de doña Ángela Sulpice Chopinot. Los cuadros fueron seleccionados por el Pintor de Cámara Jacinto Gómez por cuenta del Príncipe de la Paz y entre ellos se encontraban los bocetos de Francisco y Ramón Bayeu y de Goya para los frescos de los techos del Pilar (8, 9).

Se desconoce la fecha de la muerte de Ángela Sulpice Chopinot, pero los bocetos para El Pilar fueron adquiridos por el Cabildo en agosto de 1805, por lo que la lista debió haber sido hecha antes de esta fecha. Muchas de las obras que figuraban en la testamentaría Chopinot habían sido adquiridas por Leonardo Chopinot y procedían de la testamentaría de Francisco Bayeu, fallecido el 4 de agosto de 1795, exactamente un mes antes de que Godoy fuera nombrado Príncipe de la Paz. Jacinto Gómez era uno de los albaceas de Francisco Bayeu y fue el encargado de preparar la lista de obras para Godoy, lo que hace pensar que existía una relación entre estos diferentes acontecimientos, y bien pudiera haber ocurrido que Chopinot comprara las pinturas de Goya al mismo tiempo que las de la testamentaría de Bayeu, con la intención de vendérselas al príncipe.

Por la carta de Zapater de 19 de enero parece seguro que Goya cayó enfermo y fue trasladado de Sevilla a Cádiz antes del 5 de enero de 1793, lo que apoya la tesis de que sus amigos hicieron numerosas gestiones para ocultar su partida de Madrid antes de conseguir un permiso oficial, en fecha no determinada del mes de enero. La depresión de Goya, que parece haber sido producida por una apoplejía quizás complicada con una meningitis aguda, debió de aparecer en noviembre o diciembre de 1792, y ha sido relacionada con los acontecimientos políticos que tuvieron lugar en Francia y en España (Baticle, 1988-89).

DOCUMENTOS

Sambricio, 1946, docs. 157-77; *Diplomatario,* 1981, pp. 453-8, n.os LXVI-LXXV; *Cartas a Zapater,* 1982, pp. 210-20, n.os 123-9; Gassier-Wilson, 1970, p. 382, ap. IV (Cartas de Goya a Iriarte); Salas, 1968-9 (Inventario Chopinot).

BIBLIOGRAFÍA

Saltillo, 1952, pp. 23-33, 68-80, doc. 8; Salas, 1968; Glendinning, 1977, pp. 46-7; 1982, pp. 60-61; Pemán, 1978;

Glendinning, 1981, pp. 244-45; Baticle, 1988-89, Tomlinson, 1989, pp. 211-27/1993, pp. 271-90; Baticle, 1992, pp. 191-213; Pemán, 1992; Glendinning, 1992, pp. 24-33.

Los doce cuadros que aquí se catalogan están pintados sobre hojalata, hierro recubierto de estaño casi puro. Son de forma rectangular, cortadas a tijera y resultan ligeramente desiguales. Casi todas las láminas están "sueltas" (sólo dos de ellas llevan soporte) y aparecen alabeadas y curvadas. Las preparaciones rojizas aplicadas con gruesas pinceladas, fueron cubiertas con imprimaciones de coloración clara, siendo visibles sus estrías en la superficie pictórica.
Muchas de las láminas presentan uno o varios números al dorso. Su significado no está claro, pero se indican en las fichas del catálogo.

ESCENAS DE TOROS. 1793

Se conocen ocho escenas sobre hojalata relacionadas con corridas, entre las que se incluyen las seis que aquí se catalogan. Una característica técnica de este grupo es el sentido vertical en que están aplicadas las preparaciones. Otras dos están rea-lizadas con distintos tipos de hojalata y preparación (G-W 320, 324), que pudieron ser añadidas a la serie después de terminarse el juego de doce obras en enero de 1794. Así saldría el total de catorce obras relacionadas en el inventario de Chopinot.
Según Desparmet Fitz-Gerald, aunque no cita sus fuentes de información, todos los cuadros de corridas pertenecieron a Ceán Bermúdez (muerto en 1820). Según Yriarte, en 1867, los dos que pertenecían a Paul Lefort (32, 35) procedían de la familia de Ceán Bermúdez; los otros no habían sido adquiridos aún por el marqués de la Torrecilla, según su catálogo.

BIBLIOGRAFÍA
Lafuente Ferrari, E: "Los toros en las artes plásticas", en Cossío, J. M.: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, vol. II (1ª ed. Madrid, 1947), pp. 735- 1.032 (sobre la serie Torrecilla, pp. 751-59); Martínez Novillo, 1988, pp. 50-75, Baticle, 1992, pp. 211-213.

32 *Apartado de los toros o Toros en el arroyo*, 1793
Hojalata, 42,6 × 32 cm
Reverso: *5* y *9*
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 317; Gud. -/299; DeA 269

PROCEDENCIA
Ángela Sulpice Chopinot, Madrid (antes de 1805); Ceán Bermúdez, Madrid (?); Paul Lefort, París (1867); Carlin, París (adquirido venta Lefort; C.G. de Candamo, París (adquirido venta Carlin 29 abril 1872, nº 15); M. Thierry Delanoue, París (adquirido venta Candamo, Galeria Charpentier, París 14-15 diciembre 1933, nº 35, pl. VIII).

EXPOSICIONES
París, 1961-62 (12).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 149; Viñaza, 1887, p. 295 (CXIX); Von Loga, 1903/21 (534); Mayer, 1923 (654a); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (137).

BIBLIOGRAFÍA
Paul Lefort, "Francisco José Goya y Lucientes", *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, París, 1859, repr. p. 3; Salas, 1968-69, p. 30; cat. exp. Arlés-Madrid, 1990, pp. 31/52, repr).

La obra fue limpiada en 1993 y su estado de conservación es excelente. La preparación tanto en esta obra como en las otras escenas taurinas está aplicada de forma vertical.

33 *Banderillas en el campo*, 1793
Hojalata, 43,1 x 32 cm
Reverso: *11*
Oviedo, colección Masaveu

REFERENCIAS
G-W 319; Gud. 274/301; DeA 271

PROCEDENCIA
Ángela Sulpice Chopinot, Madrid (antes 1805); Ceán Bermúdez, Madrid(?); marqués de la Torrecilla, Madrid (después 1867).

EXPOSICIONES
París, 1961-62 (11); Madrid, 1989 (35); Arlés-Madrid, 1990 (3/4).

CATÁLOGO
Mayer, 1923 (667d); Desparmet, 1928-50 (132).

La obra fue limpiada en 1993, conservándose en muy buen estado.

34 *El toro enmaromado* o *El gayumbo*, 1793
Hojalata, 42,9 x 31,6 cm
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 318; Gud. 273/300; DeA 270

PROCEDENCIA
Ángela Sulpice Chopinot, Madrid (antes, 1805); Ceán Bermúdez, Madrid (?); marqués de la Torrecilla, Madrid (después 1867).

EXPOSICIONES
París, 1961-62 (12); Arlés-Madrid, 1990 (2/repr.).

CATÁLOGO
Mayer, 1923 (667a); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (130).

BIBLIOGRAFÍA
Cat. exp. Arlés-Madrid, 1990, pp. 32-54.

No ha sido posible estudiar el reverso de la hojalata.

35 *La muerte del picador,* 1793
Hojalata, 43 x 31,9 cm
Reverso: *3* y *2*
Londres, British Rail Pension Trustee Co.

REFERENCIAS
G-W 322; Gud. 277/304; DeA 274

PROCEDENCIA
Ángela Sulpice Chopinot, Madrid (antes de 1805); Ceán Bermúdez, Madrid/Sevilla (?); Paul Lefort, París (1867); Carlin, París (venta Lefort, París...) C.G. de Candamo, París (adquirido venta Carlin, Hôtel Drouot, París 29 abril 1872, n.º 16); Contareanu, Nueva York (adquirido venta Candamo, Galerie Charpentier, París 15 diciembre 1933, n.º 34); Coty; (Brame & Lorenceau, París)

EXPOSICIONES
París, 1874 (821); Burdeos, 1951 (2); Arlés-Madrid, 1990 (6/7).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 149 (P. Lefort); Viñaza, 1887, p. 292 (CI); Von Loga, 1903/21 (539); Mayer, 1923 (660); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (136).

BIBLIOGRAFÍA
Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles.École espagnole,* "Francisco José Goya y Lucientes", p. 5, 12, repr.; Glendinning, 1992, p. 33.

36 *Pase de capa,* 1793
Hojalata, 43,1 x 32 cm
Reverso: *2*
Madrid, conde de Villagonzalo

REFERENCIAS
G-W 321; Gud. 276/303; DeA 273

PROCEDENCIA
Ángela Sulpice Chopinot (antes de 1805); Ceán Bermúdez, Sevilla (?); marqués de la Torrecilla; marquesa de Valdeolmos (por herencia, 1925).

EXPOSICIONES
Madrid, 1984 (3); Arlés-Madrid, 1990 (5/6).

CATÁLOGO
Mayer, 1923 (667c); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (133).

Limpiado en 1993.

37 *Suerte de matar,* 1793
Hojalata, 43 x 31,9 cm
Reverso: *9*
Colección Casilda-Ghisla Guerrero Burgos y Fernández de Córdoba.

REFERENCIAS
G-W 323; Gud. 278/305; DeA 275

PROCEDENCIA
Ángela Sulpice Chopinot, Madrid (antes de 1805); Ceán Bermúdez, Sevilla (?); marqués de la Torrecilla, Madrid.

EXPOSICIONES
Burdeos, 1985 (13); Madrid, 1990 (8); Arlés-Madrid, 1990 (s/n, p. 42/8).

CATÁLOGO
Mayer, 1923 (667e); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (134).

BIBLIOGRAFÍA
Cat. exp. Arlés, 1990, p. 42.

Limpieza realizada en 1993. La geometría subyacente que constituye la arquitectura no se aprecia de la misma manera que en las otras escenas de plaza (35, 36).

CAPRICHOS E INVENCIONES, 1793-94

Las características técnicas de estas seis obras y las seis escenas de toros (32-37) son las mismas, dando unidad al conjunto, pese a diferencias de estilo.

38 *Alegoría menandrea* o *Los cómicos ambulantes,* 1793-94
Hojalata, 42,5 x 31,7 cm
Inscripción ángulo inferior izquierdo: *ALEG. MEN.*
Madrid, Museo del Prado (3045)

REFERENCIAS
G-W 325; Gud. 344/307; DeA 344

PROCEDENCIA
Marqueses de Castro Serna (finales XIX); vizcondes de Roda; Ramón Jordán de Urries, nieto de los vizcondes de Roda, Madrid (1961); adquirido por el Ministerio de Educación Nacional, mayo de 1962.

EXPOSICIONES
Madrid, 1961 (LXIII: Ramón Jordán Urries); Madrid, 1969 (3045); Madrid, 1970 (*Exposición Histórica de teatro,* Palacio de exposiciones y congresos, Madrid, 1970).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 138; Viñaza, 1887, p. 295 (CXVII); Von Loga, 1903/21 (477); Mayer, 1923 (588); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (128).

BIBLIOGRAFÍA
Arnáiz, 1987, p. 198-99; Tomlinson, 1989, pp. 217-18/1993, pp. 24-25.
La preparación fue aplicada en sentido horizontal. El examen con reflectografía infrarroja demuestra la existencia de dibujo preparatorio, apreciable en parte a simple vista.
Limpieza realizada en 1993; la obra se conserva en muy buen estado.

39 *El incendio, fuego de noche,* 1793-94
Hojalata, 43,2 x 32 cm
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 329; Gud. 345/312; DeA 281

PROCEDENCIA
Ángela Sulpice y Chopinot, Madrid; conde de Adanero, Madrid; marqués de Castro Serna, Madrid (1900); conde de Campo Giro, Madrid; José Várez, San Sebastián; colección particular.

DOCUMENTOS
Inventario Chopinot (Biblioteca Nacional, ms. 20065/10: Galindo, 1928; Domínguez Bordona, 1936, p. 272; Salas, 1968/69, p. 30).

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (175: marqués de Castro Serna, suplemento del catálogo);La Haya/París, 1970 (14); Lugano, 1986 (18).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 138; Viñaza, 1887, p. 295 (CXVIII); Von Loga, 1903/21 (566); Beruete II, 1917, (156); Mayer, 1923 (689); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (129).

BIBLIOGRAFÍA
Viñaza, 1887, p. 464; Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50, pp. 51-52; Salas, 1968/69 *(Arte Español)*, p. 30.

40 *El asalto de ladrones,* 1793-94
Hojalata, 42,7 x 31,7 cm
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 327; Gud. 347/311; DeA 278

PROCEDENCIA
Ángela Sulpice y Chopinot (?); conde de Adanero, Madrid; marqués de Castro Serna, Madrid (1961); marqués de Adanero, Madrid; colección particular.

DOCUMENTOS
Diplomatario, 1981, p. 314, nº188; reproducida en Gassier-Wilson, 1970, ap. IV, p. 382.

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (173: marqués de Castro Serna –suplemento del catálogo–; Madrid, 1961 (LVII); Madrid/Boston-Nueva York, 1988/89 (20).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867 p. 138; Viñaza, 1887, p. 295 (CXIX); Von Loga, 1903/21 (490); Beruete II, 1917 (156); Mayer, 1923 (601); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (127).

BIBLIOGRAFÍA
Glendinning, 1982, p. 64; Bozal, 1987, p. 124.

41 *El naufragio,* 1793-94
Hojalata, 43,2 x 32 cm
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 328; Gud. 346/310; DeA 280

PROCEDENCIA
Marqués de Castro Serna, Madrid (1900); marqués de Oquendo, Madrid; colección particular.

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (174: marqués de Castro Serna, suplemento del catálogo); Madrid, 1928 (58/87); Madrid, 1983 (21); Lugano, 1986 (19); Zaragoza, 1992 (22).

CATÁLOGOS
Von Loga, 1903/21 (565); Beruete II, 1917 (155); Mayer, 1923 (688); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (126).

BIBLIOGRAFÍA
Tormo, 1902, p. 221; Salas, 1950, pp. 337-346; Sariñena, 1928, p. 92; Sánchez Cantón, 1951, p. 115; Salas, 1968-69, p. 29; Gállego, 1981, pp. 32-33; Wolf, 1987, p. 233; Agueda, 1991, pp. 171-74.

42 *Interior de prisión,* 1793-94
Hojalata, 42,9 x 31,7 cm
Barnard Castle, Durham, The Bowes Museum (29)

REFERENCIAS
G-W 929; Gud. 470/313; DeA 532

PROCEDENCIA
Conde de Quinto (1846); (venta Quinto, París, 1862, n.º 48; adquirida J. Bowes para The Bowes Museum (1862).

EXPOSICIONES
Madrid, 1846 (50: Javier de Quinto); Londres, 1901 (60); Gran Bretaña (The Arts Council), 1947 (10); Nueva York, 1950 (38); Londres, 1959 (44); Londres, 1962 (50); París, 1961-62 (57); Londres, 1963-64 (102); Burdeos-París/Madrid, 1979-80 (24/20); Londres, 1981 (73); Madrid/Boston-Nueva York, 1988-89 (71/no en Nueva York).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 138; Von Loga, 1903/21 (433); Beruete II, 1917 (36); Mayer, 1923 (544); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (207).

BIBLIOGRAFÍA
Harris, 1953, pp. 22-23; Soria, 1961, pp. 30-37; Salas, 1968, pp. 1-6 *(Archivo)*; Salas, 1968/69, p. 29 *(Arte Español)*; Young, 1988, p. 78-79; Crossling, 1993, pp. 32-33.

43 *Corral de locos,* 1793-94
Hojalata, 43,5 x 32,4 cm
Dallas, Algur H. Meadows Collection, Meadows Museum, Southern Methodist University (67.01).

REFERENCIAS
G-W 330; Gud. 343/309; DeA 282

PROCEDENCIA
Conde de Quinto (1846); condesa de Quinto; (venta Hôtel Drouot, París, 1862, n.º 40); (venta E. G. De Knyff 20 abril 1876, n.º 37); (venta Edmond Picard, Bruselas, 26 marzo 1904, n.º 41); colección particular, París; (Wildenstein & Co., Nueva York).

DOCUMENTOS
Ms. British : Ed. Calleja, 1860, p. 53; *Diplomatario*, 1981, p. 315, n.º189; Gassier-Wilson 1970, pp. 108, 110, ap. IV, p. 382.

EXPOSICIONES
Madrid, 1846 (51: Javier de Quinto); La Haya/París, 1970 (15/13); Dallas, 1982-83 (6); Madrid/Boston-Nueva York, 1988-89 (21).

CATÁLOGOS
Mayer, 1925 (695).

BIBLIOGRAFÍA
Desparmet Fitz-Gerald, 1967, pp. 252, 254; Jordan, 1974, pp. 56-58, 110-11; Glendinning, 1977, pp. 47-48; Honour, 1979, pp. 271-72; Licht, 1979/83, pp. 276-77.

Brujerías y alegorías, 1797 - 1799

SEIS ASUNTOS DE BRUJAS, 1797-98

Si bien, según la orden de pago del duque de Osuna, los cuadros de brujas fueron pintados para La Alameda, no existe ninguna indicación de la sala en que estuvieron colgados, mientras que el duque sí hace constar que los siete cuadros que Goya le había facturado un mes antes –los bocetos de los cartones para tapices pintados en 1786-88 (19-23, 26-28)– iban destinados al gabinete de su esposa.
Los Osuna compraron la finca de La Alameda el 18 de octubre de 1783; en 1787 le añadieron cuatro torres y transformaron la casa en el actual palacio. Ese mismo año, Goya entregó los siete grandes lienzos que se empotraron en las paredes de una de las salas (G-W 248-255; figs. 45, 46), mientras que los bocetos de los cartones para tapices y los cuadros de brujas fueron adquiridos diez años más tarde.
En 1799, Goya expuso dos retratos y "seis caprichos raros" en la Real Academia de San Fernando y no parece improbable que los Osuna hubieran prestado su serie de cuadros de brujas con el fin, quizás, de estimular el interés por los aguafuertes de *Los Caprichos* que habían sido publicados ese mismo año.
Goya utilizó una preparación rojiza y una técnica mucho más suelta y libre que en los cuadros sobre hojalata (32-43). La tela original llega hasta el borde del bastidor siendo visible la preparación en todo el perímetro de la pintura, apreciándose en estas zonas antiguos agujeros de clavos.

PROCEDENCIA
Duques de Osuna, La Alameda (1798); (venta Osuna, Madrid, 1896); a partir de aquí ver procedencia para cada obra.

DOCUMENTOS
Herrero, 1941; Yebes, 1955, p. 42; Gassier-Wilson, 1970, pp. 383-4, ap. V (factura y orden de pago).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, pp. 144-5; Viñaza, 1887, p. 282 (XXXII-VII); ver noticias para cada obra.

EXPOSICIONES
Madrid, Real Academia de San Fernando, 1799?; Madrid, 1896 (83-88); ver noticias para cada obra.

BIBLIOGRAFÍA
Yriarte, 1867, pp. 83-6; Camón Aznar, 1952, pp. 660-61; Nordström, 1962, pp. 153-71; 1989, pp. 184-205; Helman, 1963, pp. 177-94; *Diplomatario*, 1981, pp. 252-3 (77: feb. 1784); Glendinning, 1981, pp. 239-40; *Cartas a Zapater*, 1982, pp. 210-11 (123: c. 1792); Baticle, 1986, pp. 6-7; Caro Baroja, 1988; Helman, 1987; Tomlinson, 1992, pp. 48-49.

44 *La cocina de los brujos,* 1797-98
Lienzo, 45 x 32 cm
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 662; Gud. 361/354; DeA 340

PROCEDENCIA
Duques de Osuna, La Alameda (1798); (venta Osuna, 1896, n.º 85); Gustav Bauer, Madrid; Félix Boix, Madrid; E. Pani, México D.F (antes de 1940).

EXPOSICIONES
Madrid, 1896 (85).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 144; Viñaza, 1887, p. 282 (XXXII-XXXVII); Desparmet, 1928-50 (171).
Esta es la primera vez que el cuadro se cataloga y se expone, pues salió de Europa antes de 1940.

45 *Vuelo de brujas,* 1797-98
Lienzo, 43 x 30,5 cm
Colección Jaime Ortiz-Patiño

REFERENCIAS
G-W 659; Gud. 360/353; DeA 338

PROCEDENCIA
Duques de Osuna, La Alameda, Madrid (1798); (venta Osuna, 1896, nº83); Ramón Ibarra, Madrid (ver Desparmet Fitz-Gerald; colección Ibarra, Bilbao; colección don Luis Arana, Bilbao; (Sotheby-Peel, Madrid, 19 diciembre 1985, n.º 11, adquirido por J. Ortiz Patiño).

EXPOSICIONES
Madrid, 1896 (83); Lugano, 1986 (24); Japón (Tokio-Amagasaki-Fukushima), 1987 (35); París, 1987/88 (104); Madrid/Boston-Nueva York, 1988-89 (27).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 144; Viñaza, 1887, p. 282 (XXXII-XXXVII); Von Loga 1903/21 (441); Mayer, 1925 (550); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (169).

BIBLIOGRAFÍA
Beruete II, 1917, p. 180; Herrero, 1941, p. 176; Nordström, 1962, pp. 168-170; Helman, 1987, pp. 196-205; Baticle, 1986.

46 *El aquelarre,* 1797-98
Lienzo, 43,3 x 30,5 cm
Madrid, Museo Lázaro Galdiano (M. 2006)

REFERENCIAS
G-W 660; Gud. 356/349; DeA 339

PROCEDENCIA
Duques de Osuna, La Alameda (1798); venta Osuna, 1896 (nº 84: duque de Tovar, Madrid; José Lázaro Galdiano (adquirido después de 1926).

EXPOSICIONES
Madrid, 1896 (84); Madrid, 1928 (34/61); Granada, 1955 (90); Estocolmo, 1959-60 (143); Madrid, 1961 (LI); Londres, 1963-64 (79); La Haya/París, 1970 (27); Lugano, 1986 (25: figura en el catálogo pero no expuesta); París, 1987/88 (103); Madrid/Boston-Nueva York, 1988/89 (26).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 144-145; Viñaza, 1887, p. 282 (XXXII-XXXVII); Von Loga, 1903/21 (438); Beruete II, 1917 (179); Mayer, 1923 (548); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50, p. 208 (170).

BIBLIOGRAFÍA
Camón Aznar, 1952, p. 7; Helman, 1963, p. 177; Nordström, 1962, pp. 160-64; Baticle, 1986, pp. 6-7.

47 *El conjuro,* 1797-98
Lienzo, 43,5 x 30,5 cm
Madrid, Museo Lázaro Galdiano (M. 2004)

REFERENCIAS
G-W 661; Gud. 358/351; DeA 341

PROCEDENCIA
Duques de Osuna, La Alameda (1798); (venta Osuna, 1896 n.º 86); duque de Tovar, Madrid (1928); José Lázaro Galdiano (adquirido después de 1928).

EXPOSICIONES
Madrid, 1896 (86); Madrid, 1928 (35/62: duque de Tovar); Burdeos, 1957 (67).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 144; Viñaza, 1887, p. 282 (XXXII-XXXVII); Von Loga, 1903/21 (440); Mayer, 1923 (552); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (172).

BIBLIOGRAFÍA
Camón Aznar, 1952, p. 7; Nordström, 1962, pp. 164-168; Baticle, 1986, p. 7.

48 *Una escena de "El convidado de piedra",* 1797-98
Lienzo, 45 x 32 cm
Paradero desconocido

REFERENCIAS
G-W 664; Gud. 357/359; DeA 342

PROCEDENCIA
Duques de Osuna, La Alameda (1798); (venta Osuna, 1896, n.º 87).

EXPOSICIONES
Madrid, 1896 (87).

CATÁLOGO
Yriarte, 1867, p. 145; Viñaza, 1887, p. 282 (XXXII-XXXVII); Von Loga, 1903/21 (445); Beruete II, 1917 (176); Mayer, 1923 (558); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (173).

BIBLIOGRAFÍA
Beruete II, 1917, p. 166; Helman, 1963, p. 201; Glendinning, 1992, p. 33.

Esta obra se conoce a través de una fotografía de Laurent, según la cual su estado de conservación parece delicado; no ha sido visto desde la fecha de la subasta de los Osuna, en la que no quedó constancia de su comprador.
La obra de Zamora *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y *Convidado de piedra*, era una nueva versión de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, y el cuadro también es conocido por este título.

49 *Una escena de "El hechizado por fuerza"*, 1797-98
Lienzo, 42,5 x 30,8 cm
Inscripción áng. inf. der.: LAM/DESCO
Londres, The Trustees of the National Gallery (1472)

REFERENCIAS
G-W 663; Gud. 359/352; DeA 343

PROCEDENCIA
Duques de Osuna, La Alameda (1798); (venta Osuna, 1896, nº 88).

EXPOSICIONES
Madrid, 1896 (88); Gran Bretaña (The Arts Council), 1947 (9); Londres 1963-64 (figuró en la exposición pero no en el catálogo); Londres, 1981 (67); Madrid/Boston-Nueva York, 1988-89 (25).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 144; Viñaza, 1887, p. 282 (XXXII-XXXVII); Beruete, II, 1917 (177); Von Loga, 1903/21 (445); Mayer, 1923 (557); Desparmet, 1928-50 (174).

BIBLIOGRAFÍA
Beruete II, 1917, pp. 99-101; Nordström, 1962, pp. 154-58; Helman, 1963, p. 201; MacLaren-Braham, 1970, pp. 11-12 (1472).

ALEGORÍA SOBRE EL TIEMPO, LA VERDAD Y LA HISTORIA, H.1797-99

50 *El Tiempo, la Verdad y la Historia*, 1797-99
Lienzo, 41,6 x 32,6 cm
Boston, Museum of Fine Arts. Gift of Mrs. Horatio Greenough Curtis in Memory of Horatio Greenough Curtis, (27.1330).

REFERENCIAS
G-W 696; Gud. 482/442; DeA.

PROCEDENCIA
Juan Carnicero, Madrid (regalado por Goya?); Alejandro de Coupigny, Madrid; Luis Navas (1900); Horatio G. Curtis (comprado en Madrid 1918).

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (42: Luis Navas); Boston, 1912 (40); Chicago, 1941 (59); Nueva York, 1950 (13); Londres, 1963-64 (83); Boston, 1975 (76); Estocolmo, 1980 (4); Hamburgo, 1980-81 (291); Madrid, 1982-83 ((2); Madrid/Boston-Nueva York, 1988-89 (28/28).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 148; Viñaza, 1887, p. 288 (LII); Von Loga, 1903/21 (80); Mayer, 1923 (87); Beruete II, 1917 (188); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (86).

BIBLIOGRAFÍA
Sánchez Cantón, 1945, pp. 303-04; Soria, 1948, p. 199; Nordström, 1962, pp. 105-6; Sayre, 1982-83, pp. 55-69.

El cuadro está pintado en un lienzo de trama bastante gruesa, y la evidencia de la radiogrfía y de una vieja foto (archivo de restauración del Museo) sugiere que fue una pieza suelta nunca sujeta a un bastidor hasta que fue forrada. Es, por tanto, muy semejante a los dos cuadros de la duquesa de Alba y "la Beata" (64, 65), todavía sin bastidor, que aparecen casi idénticas en la trama a ésta, y la preparción clara es también similar en los tres. Las dimensiones del lienzo actual, son 41,2/3 x 31,5 (borde superior)/32,3 (borde inferior) cm, y los del nuevo bastidor 41,6 x 32,6 cm. (Información amablemente suministrada por Rita Albertson, Museum of Fine Arts, Boston).

Pinturas de tema religioso, 1780 - 1788

ORATORIO DE LA SANTA CUEVA, CÁDIZ, 1796-97

Al no existir ningún documento de la época con la descripción detallada del oratorio, Torralba (*Goya en la Santa Cueva*, Zaragoza, 1983) pone en duda si los cuadros se encuentran en la misma posición que ocupaban originalmente, sugiriendo que las inscripciones que hay encima de ellos podrían ser adiciones posteriores, realizadas después de cambiar el orden de las obras. Verdad es que resulta poco afortunado el contraste entre *La Santa Cena* de Goya y las obras mediocres que la flanquean; resulta pues muy tentadora la teoría de Torralba de que Goya creó sus obras para ser vistas en grupo, con el *Invitado a la boda* a la izquierda y la *Multiplicación de los panes y los peces* a la derecha de la *Santa Cena*, que se encontraba y se encuentra aún sobre la puerta de entrada: esta teoría podría ser cierta hasta el punto de que quizás el propio Goya las concibió como un "tríptico". Sin embargo resulta igualmente razonable suponer que se decidió intercalar los Goyas con los otros dos cuadros para crear un conjunto más armonioso. Lo que no ha podido ser explicado es la decisión de repartir las obras desigualmente entre los tres artistas

DOCUMENTOS

Galerie de S.A.S. Monseigneur le duc d'Orléans, Paris, 1786, II, n.º 62 (grabado según Nicolas Poussin); Pemán Medina, 1992, pp. 309, 316, n.º 140.

Sobre la convalecencia de Goya: Sambricio, 1946, p. CXVIII, n.º 177.

BIBLIOGRAFÍA

Pelayo Quintero, 1928; Ezquerra del Bayo, 1928; Pemán y Pemartín, 1928; Angulo Íñiguez, 1944, pp. 391-92; Sánchez Cantón, 1946 *(Revista)*, pp. 295-96; Sánchez Cantón, 1951, pp. 60-61; Taylor, 1964, pp. 60-66; Lafuente Ferrari, 1955, p. 124; Taylor, 1964; Guerrero Lovillo, 1971; Torralba Soriano, 1983, pp. 55-57; Torralba Soriano, 1983 (*Problemática y cronología*), pp. 443-47; Sebastián López, 1987; Buendía-Peña, 1989, p. 307; Morales y Marín, 1990, pp. 241-46; Pemán Medina, 1992, pp. 309, 316, n.º 140; Glendinning, 1992, pp. 34-6.

51 *La Santa Cena,* 1796-97

Lienzo, 25 x 42 cm

Colección particular

REFERENCIAS

G-W 712; Gud. 365/340; DeA 309

PROCEDENCIA

Cecilia Balaguer, viuda de Gimeno, Zaragoza (1928); Kleinberger, París (1932); colección particular (adquirido venta Rheims y Laurin, 25 noviembre 1971, Palais Galliera, París).

EXPOSICIONES

Zaragoza, 1928 (17: Cecilia Balaguer).

CATÁLOGOS

Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (535s, n.); Morales y Marín, 1990, p. 246 (101).

52 *El milagro de la multiplicación de los panes y los peces,* 1796-97

Lienzo, 24,4 x 38,7 cm

En paradero desconocido

REFERENCIAS

G-W 710; Gud. 363/338; DeA 307

PROCEDENCIA

Iruretagoyena, Sevilla; Jimeno y Fernández Vizarra, Madrid; (venta Lempertz, Colonia, 27-28 noviembre 1935, n.º 146).

CATÁLOGOS

Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (534s, n.); Morales y Marín, 1990, p. 241 (99).

ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA, 1798

Ver Tormo (1927, pp. 718-28) para detalles del lugar y de sus varias ermitas, y Lafuente Ferrari (1955, pp. 13-6) para información adicional y correcciones.

Entre las iglesias de Madrid cuyas decoraciones estudió Goya en relación con estos frescos se encuentran: San Plácido (Moratín, 1968, p. 203; Baticle, 1992, p. 249); Nuestra Señora de Atocha (Tovar Martín, 1975, p. 115; Gallego y Domingo, 1987, p. 29). Los libros de cuentas incluyen grandes cantidades de pigmentos, pinceles y papel, y se ha calculado que el papel de excelente calidad que le fue suministrado habría bastado, y de hecho podría haber sido utilizado para tirar la edición de los aguafuertes de los *Caprichos* que se puso a la venta en febrero del año siguiente.

Jovellanos estaba también indirectamente involucrado en los *Caprichos*, ya que la primera sátira de los mismos, después del autorretrato del autor (fig. 21), es una cita de uno de sus poemas. De los retratos que se citan en el texto, el de *Jovellanos* está en el Museo del Prado, el de *Saavedra* en el Courtauld Institute Galleries, Londres, y el de *Guillemardet* en el Museo del Louvre, París (ver Gassier-Wilson 675-77).

DOCUMENTOS

Croisset, 1852, II, pp. 506-7; Viñaza, 1887, pp. 196-98; Beruete II, 1917, pp. 80-81; López-Rey, 1944, pp. 233-34; Sambricio, 1946, p. CXXVI, doc. 191; Lafuente Ferrari, 1955, pp. 142-143; Moratín, 1968, pp. 203, 210.

BIBLIOGRAFÍA

Tormo, 1902, p. 213; Viñaza, 1887, pp. 195-99 (frescos); Tormo, 1902, p. 213; Beruete, I, 1916, pp. 83-4; Beruete, II, 1917, p. 83; López Rey (frescos), 1944, pp. 231-48; Rothe, 1944, p. 36; Herrán de las Pozas, 1946, pp. 38-39; Sánchez Cantón, 1951, pp. 63-6; Lafuente Ferrari, 1955, p. 105-108; Lafuente Ferrari, 1961, p. 133-38; Morales y Marín, 1990, pp. 212-14.

53 *Milagro de San Antonio de Padua,* 1798
Lienzo, 26 x 38 cm
Madrid, L. Maldonado

54 *Adoración de la Trinidad,* 1798
Lienzo, 26,6 x 37,7 cm
Madrid, L. Maldonado

REFERENCIAS
G-W 718/723; Gud. 380/260, 395/375; DeA 346, 360

PROCEDENCIA
Conde de Villagonzalo, Madrid (1900); por herencia L. Maldonado, Madrid.

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (87, 88: conde de Villagonzalo); Madrid, 1928 (57/40, 59/41) Madrid, 1949 (103, 104); Madrid, 1983 (27, 28); Lugano, 1986 (27, 28); Venecia, 1989 (28, 29); Zaragoza, 1992 (27, 28).

CATÁLOGO
Von Loga 1903/21 (7, 8); Mayer, 1923 (10, 13); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (88, 90); Morales y Marín, 1990, p. 215-17 (85, 86).
Ambos cuadros, con un reentelado antiguo, tienen preparación rojiza y una imprimación clara. Han sido restaurados y limpiados en 1993.

SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO, 1798

55 *El prendimiento,* 1798
Lienzo, 40,2 x 23,1 cm (dimensiones de la escena: 38 x 21 cm)
Madrid, Museo del Prado (3113)

REFERENCIAS
G-W 737; Gud. 397/377; DeA 362

PROCEDENCIA
Luis Rotondo, Madrid (en 1867); condes de Sobradiel; por herencia a doña Rosa Cavero (adquirido Museo del Prado, 1966).

DOCUMENTOS
Diplomatario, 1981, p. 291, nº 146; *Cartas a Zapater,* 1982, pp. 184-85, nº 105; Presentación en la Academia: Sánchez Cantón, 1928, p. 17; Sánchez Cantón, 1951, p. 66. Archivo Catedral: Zarco del Valle, 1914, pp. 420-21, docs. 879-82; Nicolau, 1991, pp. 131-33.

EXPOSICIONES
La Haya/París, 1970 (25/25); Hamburgo, 1980-81 (293); Munich, 1982 (18); Madrid/Boston-Nueva York, 1988-89 (29).

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 137 (L. Rotondo); Von Loga, 1903/21 (16); Mayer, 1923 (22); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (80 n.); Morales y Marín, 1990, p. 254 (105).

BIBLIOGRAFÍA
Yriarte, 1867, pp. 64-5, 137; Zapater y Gómez, 1860, p. 39; Sánchez Cantón, 1928, p. 17; Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50, p. 125, n.º 80; López Rey, 1981, pp. 252-54; De Paz, 1990, p. 334; Wilson-Bareau, 1992, pp. 164, 82.

Las dimensiones del retablo, erróneas en todos los catálogos, son aproximadamente de 265 x 140 cm y en consecuencia guardan proporción con las del boceto.
El boceto está pintado sobre un lienzo con preparación oscura recubierta de una imprimación clara, como en el *Autorretrato* de h. 1795 (63). La zona verde que aparece alrededor de la composición, que probablemente pretendía simular el efecto del mármol verde que rodeaba el cuadro en la sacristía, queda actualmente doblada sobre el bastidor debido a la antigua forración, lo que hace pensar que, como otros lienzos (cat. 16, 17, 50, 64, 65), no fue pintado sobre un bastidor. Esto hace más probable que se tratase de una primera idea, más que de un boceto terminado para ser presentado. Restaurado y limpiado en 1993,se conserva en excelente estado.
La primera referencia a una obra encargada a Goya para la catedral de Toledo aparece en una carta a Zapater, fechada el 2 de julio de 1788. El artista se disculpaba por no pintar el cuadro encargado por su amigo, añadiendo "lo mismo le ha sucedido al Arzobispo de Toledo, que me tenía encargado un Quadro, para su Yglesia, y ni aun el Borron he podido hacer".
El 2 de octubre de 1787, se efectuó a Francisco Bayeu el pago del último de los numerosos frescos que había realizado en el claustro de la catedral, y es posible que consiguiera entonces un encargo para su cuñado, como evidentemente hizo para su hermano Ramón (Zarco del Valle, 1914, p. 408, doc. 859, p. 417, doc. 876), aunque no se conoce ninguna otra obra realizada por Goya para la catedral.
El 6 de enero de 1799, el gran lienzo del *Prendimiento* (G-W 736; Gud. 398/378; DeA 363) fue presentado en la Academia y ésta "celebró en él su buen partido, buen gusto de colorido, dibujo y maestría, que tan acreditados tiene el Sr. Goya" (Sánchez Cantón, 1928, p. 17).
La obra está documentada en los archivos de la catedral por el pago de 15.000 reales por la misma en fecha 10 de febrero de 1799, y por sumas posteriores por su embalaje y transporte a Toledo (Nicolau, 1991, p. 133: Archivo de Obras y Fábrica de la Catedral de Toledo, *Libro de 1798,* fol. 141); igualmente figura el pago, el 28 de junio de 1800, de 10.340 reales al "pintor de cámara de S.M. Don Francisco Ramos vezino de Madrid por el quadro de la oracion del huerto que ha pintado para el altar que va construir de mármoles para la sacristia mayor compañero al que ha pintado Don Francisco Goya tambien pintor de Cámara" (Zarco del Valle, 1914, p. 421, doc. 881; Nicolau, 1991, p. 133).
Otro documento recoge que el 18 de mayo de 1798, se pagaron al *maestro mayor* Ignacio Haan "dos diseños en papel de marquilla para la execucion de los retablos de la sacristia mayor", que corresponden probablemente a los dibujos arquitectónicos del altar mayor para El Greco y al diseño de los dos

altares laterales idénticos (Zarco del Valle, 1914, p. 420). Los cuadros de los altares laterales están enmarcados por cercos de mármol verde oscuro con vetas blancas y dorado en los bordes tallados, y por una franja más ancha de mármol claro con estrías que rellena el resto del nicho; debajo, la mesa del altar es de mármol blanco con incrustaciones de mármol rojo, y festones de bronce dorado y una cruz. Goya debió visitar la sacristía para estudiar el emplazamiento de su cuadro en la sala y su relación con el retablo de El Greco. Y es muy probable que viera los dibujos de los altares que evidentemente no fueron construidos hasta la terminación de su obra y de la de Ramos. Existe un pago al escultor Mariano Salvatierra de fecha 22 de julio de 1803, lo que indica que el altar mayor para el Greco no había sido terminado todavía.

Yriarte (1867, pp. 64-5) describía el cuadro en la sacristía, y la falta de luz que hacía muy difícil a Bocourt llevar a cabo el dibujo para la reproducción en grabado. También citaba la referencia al cuadro en *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier, y comentaba las cualidades rembrandtianas de la obra.

IGLESIA DE SAN FERNANDO, MONTE TORRERO, ZARAGOZA, 1798-1800

La iglesia fue construida para los trabajadores contratados por el Canal Imperial de Aragón para llevar a cabo los planos de Tiburcio del Caso, seguidor de Ventura Rodríguez, entre 1796 y 1799, aunque a causa de una disputa por la jurisdicción eclesiástica de la iglesia su consagración no tuvo lugar hasta el 30 de mayo de 1802.

En las anotaciones de su diario, correspondientes al 7 de abril de 1801, Jovellanos identificaba erróneamente la escena que figuraba sobre el altar mayor, pero confirmaba la colocación de los cuadros en las capillas laterales: "El mayor representa a San (en blanco) péndulo en el aire, como protegiendo al Rey Don Jaime de Aragón para la conquista de Valencia (sic). El monarca le contempla admirado, mientras un mancebo le ofrece una corona y en torno de él están algunos de sus soldados, que juegan admirablemente en la escena. Al lado del Evangelio, *Santa Isabel curando la llaga de una pobre enferma*, y al lado de la Epístola, *San Hermenegildo en la cárcel recibiendo las prisiones.*"

El informe realizado por Del Caso, el 3 de diciembre de 1813, sobre el deterioro de la iglesia, proporciona una gráfica visión de la destrucción producida en ella, y en toda Zaragoza, durante los dos sitios de la ciudad: "Por lo exterior tambien ha padecido muchísimo, ya de las bombas y granadas que le llegaron tanto a la Media naranja, torres y tejadas como lo executado por las tropas".

Los tres bocetos pertenecían a Francisco Zapater y Gómez, sobrino del amigo de Goya, Don Martín, quien debía de tener algo que ver con el encargo de la junta del Canal de Aragón.

DOCUMENTOS

A. Lasierra, "Nuevos cuadros de Goya", *Aragón*, 1928, p. 123; Giménez Ruiz -Nachón González-Díaz Cuétara, *La Iglesia de San Fernando, de Torrero*, Zaragoza, 1983, ap. , pp. 29-46 (Archivo de la Casa del Canal Imperial) Jovellanos, Diario décimo, intinerario XVIII, en *Obras publicadas e inéditas*, t. 4, p. 57, *Biblioteca de Autores Españoles*, 1956 (diario 7 abril 1801).

BIBLIOGRAFÍA

Iglesia y obras desaparecidas: Viñaza, 1887, pp. 208-9, n.os XXIV-XXVI; Sánchez Cantón, 1946, pp. 300-01; Junquera, 1955, p. 186; Pardo Canalís, 1967-8; Laborda Yneva, 1989, pp. 322-7; J. Domínguez Lasierra, "La Iglesia de San Fernando de Torrero", *Aragón*, 51, n.º 309, pp. 2-3; Giménez-Nachón-Díaz, 1983; Morales y Marín, 1990, p. 259; Sebastián López, 1993.

56 *Aparición de San Isidoro a San Fernando*, h. 1798-1800
Lienzo, 46,5 x 31 cm
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (2563)

REFERENCIAS

G-W 739; Gud. 459/434; DeA 391

PROCEDENCIA

Francisco Zapater, Zaragoza; Pedro/Pablo Bosch, Madrid; Antonio Cánovas y Vallejo, Madrid (1900); Albert Porlitz, Paris; (venta Porlitz, Drouot, París, 17 nov. 1910); (George Bernheim, París); (Pedro Artal, adquirido Bernheim 26 dic. 1910, por José Artal, Buenos Aires); adquirido por el Museo Nacional de Bellas Artes (3 noviembre 1911).

CATÁLOGOS

Viñaza, 1887, p. 299 (CXXXVII); Von Loga, 1903/21 (48); Mayer, 1925 (56); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (104); Morales y Marín, 1990 (108).

EXPOSICIONES

Madrid, 1900 (98: Antonio Cánovas); Buenos Aires, 1928 (17); Buenos Aires, 1934 (488); Buenos Aires, 1939 (46); Buenos Aires, 1966 (53); Buenos Aires, 1967 (69); Zaragoza, 1992 (33).

BIBLIOGRAFÍA

Beruete, 1917, p. 169; Lasierra, 1928, p. 123; Sánchez Cantón, 1946, p. 26; Pardo Canalís, 1968, pp. 358-65.

Ángel Navarro ha tenido la gentileza de facilitar la información relativa a la procedencia de este cuadro.

57 *Santa Isabel curando a una enferma*, h. 1798-1800
Lienzo, 33 x 23 cm
Madrid, Museo Lázaro Galdiano (M.2021)

REFERENCIAS

G-W 738; Gud. 460/435; DeA 389.

PROCEDENCIA

Zapater y Gómez, Zaragoza (al menos hasta 1887); Clemente Velasco, Madrid (1900, 1928); José Lázaro Galdiano, Madrid (1930).

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (70: Clemente Velasco); Madrid, 1928 (32/90: Clemente Velasco); Zaragoza, 1992 (34).

CATÁLOGOS
Viñaza, 1887, p. 299 (CXXXVIII); Von Loga, 1903/21 (35); Mayer, 1923 (41); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (100); Morales y Marín, 1990, p. 267 (109).

BIBLIOGRAFÍA
Beruete, 1917, pp. 96-97; Lasierra, 1928, p. 123; Sánchez Cantón, 1946, p. 26; Camón Aznar, 1952, p. 12; Pardo Canalís, 1968, p. 362; Baticle, 1986, p. 9.

Junquera fue el primero en publicar la composición de grisalla, muy similar, pintada para el Palacio Real en 1816-17.

58 *San Hermenegildo en la prisión*, h. 1798-1800
Lienzo, 33 x 23 cm
Madrid, Museo Lázaro Galdiano (M.2017)

REFERENCIAS
G-W 740; Gud. 461/436; DeA 393

PROCEDENCIA
Francisco Zapater y Gómez, Zaragoza (1887); Clemente Velasco, Madrid (1900, 1928); José Lázaro Galdiano, Madrid (1930).

CATÁLOGOS
Viñaza, 1887, p. 299 (CXXXIX); Von Loga, 1903/21 (41); Mayer, 1923 (49); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (101); Morales y Marín, 1990, p. 261 (107).

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (31: Clemente Velasco); Madrid, 1928 (31/87: Clemente Velasco); Venecia, 1989 (31); Zaragoza, 1992 (32).

CATÁLOGOS
Viñaza, 1887, pp. 208-209, 299 (CXXXIX); Von Loga, 1903/21 (41); Mayer, 1923 (49); Beruete II, 1917 (226); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (101); Morales y Marín, 1990, p. 261 (107).

BIBLIOGRAFÍA
Beruete, 1919, p. 169; Lasierra, 1928; Pardo Canalís, 1968, p. 363; Baticle, 1986, pp. 8-9.

Retratos, 1783 - 1805

RETRATO ECUESTRE DE MARIA TERESA DE VALLABRIGA, 1783-84

59 *María Teresa de Vallabriga a caballo*, 1783
Lienzo, 82,5 x 61,7 cm
Florencia, Galleria degli Uffizi (9485)

REFERENCIAS
G-W-; Gud. 155/141; DeA 166a

PROCEDENCIA
Infante don Luis de Borbón, Arenas de San Pedro; por descendencia Carlota, duquesa de Sueca, Boadilla del Monte; Luis Rúspoli, marqués de Boadilla del Monte, Florencia (1904); por descendencia Paolo Rúspoli, Roma; adquirido para la Galleria degli Uffizi, Florencia (1974).

DOCUMENTOS
Cartas de Goya: *Diplomatario*, 1981, pp. 250, 254-6, n.os 72, 81, 84; *Cartas a Zapater*, 1982, pp. 107-10, 116-17, 119-22, n.os 49, 55, 57.
Testamentaría del infante don Luis, 1797 (A.H.P., Madrid, Protocolo (n.º 20.822, f.º 645 vt.º y 815 vt.º): Arnaiz-Montero, 1986, p. 49, n. 35.
Inventarios de Boadilla del Monte, 1826 y h.1847-56, n.º 118: Gassier, 1979, p. 20, n.os 50, 51.

CATÁLOGOS
Boceto: Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (314: Rúspoli, Florencia); De Angelis, 1974 (166a); Uffizi, 1983, t. II, p. 283
Cuadro desaparecido: Viñaza, 1887, p. 231 (XLV); Von Loga, 1903/21 (152); Mayer, 1923 (183); Gudiol, 1970 (155).

BIBLIOGRAFÍA
Zapater, 1867, p. 31; Angulo Íñiguez, 1940; Gassier-Wilson, 1970, pp. 60-61; Gassier, 1979, pp. 18-20; Gassier, 1983, p. 18; Arnaiz-Montero, 1986; Agueda, 1987, pp. 44-45; Tomlinson, 1989, p. 139/1993, pp. 179-82.

RETRATOS ECUESTRES: EL GARROCHISTA, 1791-92 Y GODOY, 1794

Todos los retratos ecuestres de Goya requieren mayor investigación, tanto documental como técnica, ya que en los últimos años se han planteado problemas de repintes y de identificación de los modelos.

60 *Retrato ecuestre, conocido como "Un garrochista"*, h. 1791-92 (repintado h.1808)
Lienzo, 57 x 46,8 cm
Madrid, Museo del Prado (744)

REFERENCIAS
G-W 255; Gud. 242/230; DeA 312

PROCEDENCIA

Palacio Real, Madrid; Real Museo del Prado (agosto 1819)

DOCUMENTOS

"Lista de los cuadros ... del Real Palacio", Madrazo, 1945, pp. 249-51 (75: Un picador a caballo, con vara, *sin marco*); *Catálogo ... Real Museo del Prado*, 1821, p. ... (316: Un Picador á caballo); *Noticia de los Cuadros ... en la Galería del Museo del Rey* ..., 1828, p. 80 (320: Retrato de un Torero á caballo)

EXPOSICIONES

París, 1961-62 (39); Japón, 1971-72 (13b); Barcelona, 1977 (32); Buenos Aires, 1980 (p. 136); Belgrado, 1981 (18); Arlés/Madrid, 1990, (9/11).

CATÁLOGOS

Yriarte, 1867, p. 130; Viñaza, 1887 (55); Von Loga, 1903-21 (372); Beruete I, 1916 (118); Mayer, 1923 (665); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (167).

BIBLIOGRAFÍA

Braham, 1966; Salas, 1969; Águeda, 1987; Pérez Sánchez, 1987, p. 308; Tomlinson, 1992, p. 93.

La mención a un cuadro de "*Un picador a caballo, con vara*" aparece por primera vez entre las obras traspasadas del Palacio Real al Museo Real, en una lista (en la que no figuran los nombres de los artistas) firmada por el conserje Luis Eusebi el 5 de agosto de 1819. No aparece en el inventario de palacio de 1814 (*Inventario de las pinturas que existian en este Real Palacio de Madrid, 1814*) pero puesto que no tenía marco cuando fue traspasado al Prado, se encontraba probablemente entre los grupos de obras mencionados como "imposibles de identificar" o "sin datos de interes". La similitud de los títulos en la "lista de entrega" y en el primer catálogo en que se mencionó, en 1821, confirma la identificación del cuadro.

La radiografía del cuadro, realizado en 1987, fue publicada por Águeda (1987, figs. 12, 13). Hasta que el cuadro no ha sido limpiado y estudiado en 1993, no se ha podido establecer con claridad hasta qué punto había sido repintado y también el hecho de que estos repintes no fueron realizados por Goya. Se ha abierto una pequeña "ventana" en el cielo repintado de la derecha apareciendo debajo un gris claro, casi translúcido (que se puede apreciar en la reproducción a 9 cm del borde inferior); los toros están pintados en parte sobre el grueso repinte gris que cubre el paisaje de Goya a la derecha, por lo que también han sido añadidos de acuerdo con el nuevo tema del cuadro.

61 *Retrato ecuestre de don Manuel Godoy, duque de Alcudia*, 1794

Lienzo, 55,7 x 44,4 cm

Colección particular

REFERENCIAS

G-W 344; Gud. 332/319; DeA 297

PROCEDENCIA

Javier Goya, Madrid (?); Marqués de Guirior, Málaga; (Arnold Seligman, París/Nueva York); (Wildenstein, Nueva York, adquirido 1938); Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas (adquirido 1967; enajenado 1986).

DOCUMENTOS

Diplomatario, 1981, pp. 320-21, n.º 200; *Cartas a Zapater*, 1982, pp. 225-8, n.º 135; V. de Cadenas y Vicent, *Extracto de los expedientes de la Orden de Carlos* III, V, p. 157, n.º 1051.

CATÁLOGOS

Viñaza, 1887, pp. 232-3 (XLVII: citando cartas de Goya); Von Loga, 1903/21 (225); Mayer, 1923 (279); Desparmet Fitz-Gerald, 1920-58 (556s: como presunto retrato del duque de Osuna).

EXPOSICIONES

San Francisco, 1937 (11: Wildenstein, Nueva York); Cambridge, 1938 (8); Buenos Aires, 1942 (5); Lima, 1955 (7); Caracas, 1956 (13); Nueva York, 1962 (42); Dallas, 1982-83 (7); Dallas, 1982-3 (7); Nueva York, Wildenstein, *The Winds of Revolution*, noviembre 1989 - enero 1990 (91).

BIBLIOGRAFÍA

Ed. Calleja, 1860, pp. 43-44; Sánchez Cantón, 1916, p. 211; Gaya Nuño, 1958, p. 179; Salas, 1969, pp. 221-25; Jordan, 1974, pp. 112-13; Glendinning, 1977/82, pp. 66/80; Rose, 1978; Glendinning, 1981, p. 246; Agueda, 1987, p. 45 n.os 20-22; Braham, 1988, pp. 145-163; Symmons, 1988, pp. 117-18; Tomlinson, 1992, pp. 66-67, 104-07; Baticle, 1992.

En varias zonas asoma la preparación rojiza que fue utilizada como tono medio en el paisaje. La erosión y las restauraciones han alterado el aspecto de la cola del caballo que es diferente a la del *Garrochista*, repintada en parte (60), o a las de los otros retratos ecuestres de Goya (59) y a sus aguafuertes de obras de Velázquez. Ver reproduccción en el catálogo de exposición de San Francisco en 1937. El cuadro parece no haber sido tocado durante muchos años y la reciente limpieza ha acabado con el "cielo amarillo claro" (debido a un viejo barniz oxidado) y con el "blanco sol que sale por detrás de la cabeza de Godoy..." (una prueba de limpieza relativamente reciente), por lo que el significado simbólico del retrato (Tomlinson, 1992, p.106) requiere actualmente una revisión. La limpieza realizada en 1993 ha recobrado también una zona repintada del hombro y de la espalda de Godoy, confiriendo a la figura mayor solidez y peso. La peluca con coleta que aparece en ambos retratos ecuestres, figura también en un retrato ligeramente anterior de Antonio Carnicero (Madrid, Museo Municipal, I.N. 3415). Godoy fue nombrado Capitán General el 23 de mayo de 1793; la carta de Goya es de 1794; y el 25 de marzo de 1795 el uniforme de los Guardias de Corps fue modificado para incluir cuello y solapas de paño rojo, que no aparecen en este retrato. Jesús María Alía y Plana ha tenido la gentileza de facilitarnos amplia documentación procedente de su próxima tesis sobre los uniformes y los nombramientos militares de Godoy.

La fecha de 1794 para la carta de Goya del "2 de agosto de 1800" en "Londres" (fig. 9), queda confirmada por el hecho de que Godoy fue nombrado duque de Alcudia en abril de 1792 y Príncipe de la Paz en 1795, porque Francisco Bayeu, al que se alude como ausente de Zaragoza (ver Morales y Marín, 1979, p. 41, n.º 137), murió el 4 de agosto de 1795, y porque el primer retrato de la duquesa de Alba realizado por Goya está firmado y fechado en 1795 (ver 64, 65).

AUTORRETRATOS, h.1794-97

62 *Autorretrato en el taller*, h.1794-95
Lienzo, 42 x 28 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1166)

REFERENCIAS
G-W 331; Gud. 96/107; DeA 286

PROCEDENCIA
Conde de Villagonzalo, Madrid (en 1900); por descendencia; (adquirido por la Academia de San Fernando en 1978)

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (86: conde de Villagonzalo); Londres, 1920-21 (106); Madrid, 1928 (54); Madrid, 1983 (22); Lugano, 1986 (20); Madrid/Boston-Nueva York, 1988-89 (18).

CATÁLOGO
Von Loga, 1903-21 (233); Mayer, 1923, (293); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (352).

BIBLIOGRAFÍA
Yriarte, 1867, p. 77; Beruete I, 1916, p. 24; Beroqui, 1927, pp. 99-100; Ezquerra del Bayo, 1928, p. 310; Sánchez Cantón, 1930, pp. 37 y 93; Mayer, 1934, p.175; Jiménez Placer, 1943, p. 26; Sánchez Cantón, 1951, pp. 45 y 148; Ezquerra, 1959, p. 152; Helman, 1963, p. 24; Held, 1964, n.º 59; Castillo, 1964, p. 36; Glendinning, 1964, pp. 4 y 14; Lafuente, 1964, p.185; Gállego, 1978; Glendinning, 1981, p. 241.

El lienzo, que presenta una preparación clara, es de trama bastante gruesa, como la de los números 64 y 65. Los márgenes muy estrechos y la falta de ondulación de la trama sugieren que, al igual que estas obras, podría también tratarse de un trozo de lienzo recortado, que no estuvo sujeto a bastidor.

63 *Autorretrato*, h.1795-97
Lienzo, 18 x 12,2 cm
Firmado parte inferior derecha: *Goya*
Madrid, colección Gutiérrez de Calderón

REFERENCIAS
G-W [665]; Gud. [338/314]; DeA [302]

PROCEDENCIA
Duquesa de Alba, Madrid; por herencia a Tomás de Berganza, Madrid (1802); por descendencia a don Luis Berganza, doña Pilar Martín Berganza, don Antonio Martín; (venta Edmund Peel & Asociados, Madrid, 31 octubre 1989, n.º 20).

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (101); Madrid, 1991 (7); Madrid (Ayuntamiento), 1992 (41); (Madrid, Galería Caylus, 1992 (31); Madrid (Academia, *Retratos*), 1992 (62).

CATÁLOGOS
Von Loga, 1903/21 (239); Mayer, 1925 (300)

BIBLIOGRAFÍA
Ezquerra del Bayo, 1928, pp. 280-81

Todas las demás referencias, incluyendo Gassier-Wilson, Gudiol y De Angelis, atribuyen este cuadro a la colección de Alejandro Pidal en la cual había una versión del original de Goya. Esta otra versión, no considerada autógrafa, es reproducida por Mayer, 1923 (299, fig. 4)
Sobre este diminuto lienzo que se conserva sin forrar, se aplicó un fondo negro, sobre el que se extendió profusamente una capa de imprimación rojiza clara que no lo cubre hasta los bordes. El fondo azulado, muy fino (ver 64 y 65), fue añadido al final y cubre en parte el cabello. La cabeza está modelada con finísimas veladuras transparentes, y una limpieza inadecuada o una ligera erosión han alterado el modelado de la frente. Las diminutas pinceladas de rojo brillante en la corbata y los toques azules de la camisa han sido ejecutados con la delicadeza de una miniatura, pero también con extraordinaria soltura y seguridad.

DOS CAPRICHOS: LA DUQUESA DE ALBA Y "LA BEATA", 1795

Una pareja de cuadritos, ambos firmados y fechados en 1795, que sin duda alguna fueron un regalo de Goya a la duquesa. Pasaron a Tomás de Berganza, el padre del niño (n.º 65), y de ahí permanecieron entre los descendientes de la misma familia hasta 1985, junto con el pequeño autorretrato (n.º 63). Ambos cuadros fueron catalogados en un principio como "*caprichos*", y fue en el catálogo de Mayer de 1923/25 cuando se cambió el título para incluir una referencia a la llamada "dueña" quien según Ezquerra del Bayo (1928, p. 190) era la anciana sirvienta doña Rafaela Luisa Velázquez.

PROCEDENCIA
Duquesa de Alba, Madrid; Tomás Berganza, Madrid; doña Carmen Berganza de Martín, Madrid (en 1900); 64: (venta Sotheby, Madrid, 27 febrero 1985, n.º 35); adquirido por el Museo del Prado 1985; 65: adquirido por un coleccionista particular

DOCUMENTOS
Diplomatario, 1981, pp. 320-21, n.º 200; *Cartas a Zapater*, 1982, pp. 225-8, n.º 135.

BIBLIOGRAFÍA
Beruete, II, 1917, p. 167; Ezquerra del Bayo, 1928, pp. 188-195, 280-81; Glendinning, 1981, p. 240; Baticle, 1987; Baticle, 1992, pp. 225-26; Glendinning, 1992, pp. 121-23

64 *La duquesa de Alba y "la Beata"*, 1795
Lienzo, 30,7 x 25,4 cm
Firmado y fechado ángulo inferior derecho: *Goya año 1795*
Madrid, Museo del Prado (7020)

REFERENCIAS
G-W 352; Gud. 368/342; DeA 294

CATÁLOGOS
Mayer, 1923 (699); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (180)

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (102: Carmen Berganza de Martín); París, 1987-88 (101); Zaragoza, 1992 (23)

65 *"La Beata" con Luis de Berganza y María de la Luz*, 1795
Lienzo, 30,7 x 25,5
Firmado, fechado e inscrito en el ángulo inferior derecho: *Luis Berganza año 1795. Goya.*
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 353; Gud. 367/343; DeA 295

CATÁLOGO
Mayer, 1923 (700); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (181)

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (103: Carmen Berganza de Martín)

Los cuadros están realizados sobre un lienzo basto, aparentemente cortado de un trozo mayor (hay restos de una raya de tiza negra en el borde superior de (64), y nunca han estado sujetos a bastidor (como pudo ser también el caso de 16, 17, 50, 62 y 74-81). Primero fueron esbozadas las figuras, directamente sobre el fondo claro que resulta visible en todos los bordes y que fue recubierto con una capa oscura que llega casi hasta la firma y la fecha; la fina aguada gris-azul sobre el fondo fue añadida alrededor de las figuras y entre ellas. El "delantal" o bolso negro que cuelga de los hombros de la anciana (65) fue añadido por Goya para separar las figuras y hacer resaltar sus formas tridimensionales. Ambas pinturas han sido restauradas y limpiadas en 1993, conservándose sin reentelar y en muy buen estado.

EL "AMIGO ASENSI", h.1798

66 *El "amigo Asensi". Retrato de Asensio Juliá?*, h.1798
Lienzo, 54,5 x 41 cm
Firmado y dedicado en el ángulo inferior izquierdo: *Goya a su/Amigo Asensi*
Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza

REFERENCIAS
G-W 682; Gud. 378/359; DeA 345

PROCEDENCIA
Adquirido por el barón Taylor en España; Galerie espagnole de Louis-Philippe, París (1838-48); (venta Christie & Manson, London, 13-21 mayo 1853, n.º 446); (adquirido Durlacher, London); duque de Montpensier, Palacio de San Telmo, Sevilla (en 1867); infante don Antonio de Orléans, Sanlúcar de Barrameda; condesa de París, París; (Durand-Ruel, París, 1911); Arthur Sachs, París (1928); (venta Sotheby's London, 24 marzo 1971); colección Thyssen-Bornemisza, Lugano; colección Thyssen-Bornemisza, Madrid (1992).

DOCUMENTOS
Ver Baticle y Marinas, 1981, pp. 89-90, n.º 108.

EXPOSICIONES
París, Galerie espagnole, 1838-48 (108); Nueva York, 1928 (5: Arthur y Alice Sachs); París, 1938 (9); París, 1961/62 (54); La Haya/París, 1970 (20); 1979-81 (53); París, 1982 (54); 1983-84 (34); Madrid, 1987-88 (47); Londres, 1988 (22); Stuttgart, 1988-89 (25); Zaragoza, 1992 (29).

CATÁLOGO
Yriarte, 1867, p. 77 "Palais de San-Telmo, Sevilla", repr.; Viñaza, 1887, p. 260 (CX); Von Loga, 1903/21 (263); Mayer, 1923 (325); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (382)

BIBLIOGRAFÍA
Asensio Juliá: Boix, 1931; Lafuente Ferrari, 1947, pp. 152, 362-63; Gil Salinas, 1986 *(Archivo)*, 1986 *(Goya)*, 1991.

La identificación del modelo, que Yriarte fue el primero en proponer, sigue sin probarse a falta de otros retratos de Asensio Juliá (el retrato de Williamstown (G-W 902), al que también se refería Yriarte, es de dudosa autenticidad y está ampliamente repintado). Se ha sugerido que la persona retratada podría ser el grabador Manuel Monfort y Asensi, pero el retrato que de éste realizó Vicente López (Real Academia de San Carlos, Museo San Pío, Valencia) parece excluir esta posibilidad (ver la reproducción en el catálogo de la exposición *El Mon de Goya i López en el Museu Sant Pius V*, Generalidad Valenciana. Sant Pius V, Valencia, 1992, n.º 20).

MINIATURAS: JAVIER GOYA Y SU FAMILIA POLÍTICA, 1805

Grupo de siete miniaturas pintadas al óleo sobre láminas redondas de cobre con preparación rojiza. El conjunto se vió pronto dispersado por lo que nunca han sido estudiadas juntas. Dos de estas (72, 73) son algo más grandes que las otras y tienen en su dorso (en parte ilegible), fechas que se han interpretado como *1805* (72) y *1806* (73). Sin embargo, parece evidente que fueron pintados al mismo tiempo, más bien antes que después de la boda en julio de 1805. Todas ellas pudieron haber pasado a Alejandro Pidal, en cuyo poder se sabe con certeza que hubo tres. Los dibujos de los retratos están catalogados en Gassier, 1975, pp. 527-31, nos 354-57.
Las principales referencias bibliográficas aparecen aquí agrupadas juntas, a causa de la confusión que presentaban las publicaciones precedentes sobre la identidad de los modelos.

BIBLIOGRAFÍA
Tormo, 1902, p. 218, n.º 2; Mayer, 1923, p. 40; Lafuente Ferrari, 1947, pp. 37-38, 347; Soria, 1949; Pita Andrade, 1980.

67 *Juana Galarza de Goicoechea,* 1805
Cobre, 8,1 cm de diámetro
Madrid, Museo del Prado (4194)

REFERENCIAS
G-W 849; Gud. 502/464; DeA 441

PROCEDENCIA
Alejandro Pidal y Mon, Madrid (en 1900); Amparo Pidal y Bernaldo de Quirós, Madrid (1913-75); Liniers y Pidal, Madrid (1975-78); adquirido Museo del Prado (julio 1978).

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (64: Pidal); Madrid, 1981 (11)

CATÁLOGOS
Mayer, 1923 (286)

Limpiada en 1993, se conserva en muy buen estado con todas sus veladuras.

68 *Martín Miguel de Goicoechea,* 1805
Cobre, 8 cm de diámetro
Pasadena, CA, The Norton Simon Foundation (F.1978.3.P)

REFERENCIAS
G-W 850; Gud. 503/465; DeA 442

PROCEDENCIA
Alejandro Pidal, Madrid; Clemente Altarriba, París; (Galerie René Drouet/Sylvie Blatas, París); adquirido Norton Simon Foundation 1978.

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (65: Pidal); Nueva York, *The Grand Gallery at the Metropolitan Museum of Art,* C.I.N.O.A., 19 octubre 1974-5 enero 1975 (37).

69 *Javier Goya,* 1805
Cobre, 8 cm de diámetro
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 844; Gud. -/469; DeA 436

PROCEDENCIA
Alejandro Pidal, Madrid?; Salas Bosch, Barcelona; Goupil Collection, París; (por herencia) Cléry, París; (venta Cléry, París, Hôtel Drouot, 31 mayo 1933, n.º 6); Bergerat, París; (Versailles, Palais des Congrés, 19 diciembre 1979, n.º 20)

EXPOSICIONES
París, s.f. [1970] (17)

BIBLIOGRAFÍA
Rosenfeld, 1991, p. 231, n.º [P84]

70 *Gumersinda Goicoechea,* 1805
Cobre, 8 cm de diámetro
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 845; Gud. -/470; DeA 437

PROCEDENCIA
Alejandro Pidal, Madrid (?); Salas Bosch, Barcelona; Goupil collection, París; (por herencia) Cléry, París; (venta Cléry, Hôtel Drouot, París, 31 mayo 1933, n.º 7); Bergerat, París; (Versailles, Palais des Congrés, 19 mayo 1979, n.º 20).

EXPOSICIONES
París, s.f. [1970] (18)

71 *Manuela Goicoechea,* 1805
Cobre, 8,1 cm de diámetro
Madrid, Museo del Prado (7461)

REFERENCIAS
G-W 846; Gud. 506/468; DeA 440

PROCEDENCIA
Alejandro Pidal, Madrid?; Salas Bosch, Barcelona; Xavier de Salas, Madrid; herederos de Salas; adquirido por el Prado 1989.

EXPOSICIONES
Londres, 1963-64 (92, como *Gumersinda*); Madrid, 1987 (44)

72 *Gerónima Goicoechea,* 1805
Cobre, 8,9 cm de diámetro
Inscrito al dorso: *1805/a los 15 años/Geronima/por/Goya*
Providence (Rhode Island), School of Design, Museum of Art, gift of Grenville L. Winthrop (34.1366).

REFERENCIAS
G-W 847; Gud. 504/467; DeA 438

PROCEDENCIA
(Olivia Carstairs, Nueva York); (Knoedler, Nueva York, 1931); Martin Birnbaum (1933); donado al Museum por Grenville L. Winthrop (1934).

EXPOSICIONES
París, 1979 (192)

73 *Cesárea Goicoechea,* 1805
Cobre, 8,9 cm de diámetro
Inscrito al dorso: *1805/Goya/a los 12 años/la Cesarea*
Providence, Rhode Island School of Design, Museum of Art, Gift of Mrs. Murray S. Danforth (34.1365)

REFERENCIAS
G-W 848; Gud. 505/466; DeA 439

PROCEDENCIA
Como (72); donado al Museo por Mrs Murray S. Danforth (1934)

Desde 1932, fecha en que Mayer publicó este retrato junto con el (72), la fecha del reverso ha sido leída como "1806". Sin embargo, la última cifra, que casi ha desaparecido, parece más bien la parte superior de un "5".

Las miniaturas están pintadas sobre un fondo rojizo oscuro aplicado sobre el cobre, de tal manera que las pinceladas sobresalen y resultan claramente visibles, como ocurre con la serie de pinturas sobre hojalata (32-43). Los retratos están realizados con gran delicadeza dibujando con una pintura muy fluída sobre las ondulaciones de la preparación roja, sin conseguir muchas veces rellenar totalmente los intersticios.

Las referencias del texto a los n.os (67-73) proceden de las siguientes fuentes.
El "niño de 4 años": *Diplomatario*, 1981, p. 296, n.º 155; *Cartas a Zapater*, 1982, p. 192, n.º 110.
Los documentos relativos a la actividad artística de Javier: Sánchez Cantón, 1916, pp. 207-8; Sambricio, 1946, docs. 219-221; Saltillo, 1952, p. 67, doc. 6 enero 1846 todavía se le pagaba a Javier Goya la pensión de 1803: Sánchez Cantón, *op. cit.*, p. 208, n.º 2. Cuadro en la Quinta del Sordo: Yriarte, 1867, p. 141; Gassier- Wilson, 1970/74, p. 384, ap. VI.
La familia Goicoechea: Lafuente Ferrari, 1947, pp. 289-91; Saltillo, 1952, pp. 35-42.

Las disposiciones económicas de Goya para y en relación con su hijo y nuera: Sánchez Cantón, 1946 (*Archivo*), pp. 99-101; Lafuente Ferrari, 1947, pp. 291-94; Bjurström, 1962; Glendinning, 1977, pp. 53-54/1982, p. 68; Baticle, 1992, pp. 411-12.

Los "Caprichos" de la vida real, h. 1798-1808

LOS "CAPRICHOS" DEL MARQUÉS DE LA ROMANA.
h.1798-1800

BIBLIOGRAFÍA

Retratos y personalidades de la década de 1790: Glendinning (*Retratos*), 1992.
González Azaola: E. Harris, 1964; Glendinning, 1977, pp. 59-61/1982, pp. 73-75

Estos ocho lienzos han permanecido juntos desde que fueron pintados y tienen una procedencia común. Por lo que se sabe, fueron citados por primera vez como un grupo de "*once cuadros pequeños con marco dorado que son los caprichos de Goya*" en el "Inventario de la herencia y bienes del Exmo. Señor Dn Pedro Caro y Sureda Maza de Lizana, Marqués de la Romana ... " (muerto el 23 de enero de 1811), realizado en Palma, Mallorca, y fechado el 17 de junio de 1811 (archivo Crespí de Valldaura). Se desconoce que fue de los tres cuadros que faltan y cuyos temas no han sido nunca mencionados.
En el mismo inventario figura también "*otro cuadro con marco dorado de dos palmos y medio de alto y dos de ancho que representa un capricho es obra de Goya*" (las dimensiones son el equivalente de 53 x 42 cm).
La descripciones de los cuadros publicada por Yriarte en 1867 sugiere que ya resultaba difícil verlos, y han sido muy admirados pero poco estudiados. Los ocho lienzos fueron expuestos, aparentemente por primera vez, en Madrid en 1900, y más tarde de nuevo en 1908, 1913 y 1928. Dos de ellos formaban parte de la exposición de pintura española celebrada en la Royal Academy of Arts de Londres en 1920, y desde la exposición de 1928 sólo se han visto tres de los cuadros, en dos exposiciones celebradas en la década de 1980.
La reciente limpieza llevada a cabo en los ocho lienzos en 1993, ha revelado detalles que permiten fechar la serie con bastante seguridad y alcanzar un entendimiento más claro del significado de las obras. Se pueden dividir en tres grupos principales formados por dos y tres cuadros en lo que se refiere a los lienzos de formato vertical y en tres temas aparentemente aislados para los de mayor formato.
Todas las obras de la serie fueron forradas antiguamente, llegando la tela original, como en otros casos, justo hasta el borde del bastidor sin llegar a doblar, dejando a la vista un estrecho borde de preparación alrededor de la pintura, sin que se aprecien agujeros de antiguos clavos.

PROCEDENCIA

Juan de Salas, Palma de Mallorca; Pedro Caro, marqués de la Romana, Palma de Mallorca (antes de 1811); (vente collection du prince T., Hôtel Drouot, Paris, 13 de mayo de 1870, n.os 34-41); marqués de la Romana, Madrid (hacia 1900); desde aquí por herencia.

EXPOSICIONES
8 cuadros: Madrid, 1900 (55-62); Madrid, 1908 (2906-08, 2910-14); Madrid, 1913; Madrid, 1928 (62-69/5, 12, 1, 3, 34, 41, 36, 39).

BIBLIOGRAFÍA
Ariany y la Cenia, [1920], pp. 11, 57, n.º 1; Glendinning, 1983, p. 33 (en exp. Madrid); Glendinning, 1992 (*Aragón*), p. 157, n.º 45.

Los cinco lienzos verticales presentan una preparación clara. Las capas pictóricas, muy finas, han sido aplicadas directamente no mostrando las radiografías restos de blanco de plomo. La limpieza ha revelado algunas pequeñas zonas de antiguo deterioro, especialmente en primer término del (78), pero en general el estado de conservación de los cuadros era casi perfecto, bajo unas capas de barniz amarillo y suciedad, manteniéndose intactos las veladuras y los empastes.

EL CRIMEN DE CASTILLO

DOCUMENTOS
A.H.N., Madrid: Consejos, Legajo 9344, n.º 8; *Diario de Madrid*, 22 y 23 de abril de 1798, pp. 445-6, 449-50, 452

BIBLIOGRAFÍA
Glendinning, 1978

74 *La visita del fraile (El crimen de Castillo I)*, h. 1798-1800
Lienzo, 41,5 x 31,8 cm
Madrid, colección marqués de la Romana

REFERENCIAS
G-W 914; Gud. 351/332; DeA 488

CATÁLOGO
Yriarte, 1867, p. 148; Viñaza, 1887, p. 290 (LXI); Von Loga, 1903/21 (428); Mayer, 1923 (539); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (209).

75 *Interior de prisión (El crimen de Castillo II)*, h. 1798-1800
Lienzo, 41,5 x 31,8 cm
Madrid, colección marqués de la Romana

REFERENCIAS
G-W 915; Gud. 352/333; DeA 492

CATÁLOGO
Yriarte, 1867, p. 148; Viñaza, 1887, p. 290 (LIX); Von Loga, 1903/21 (434); Mayer, 1923 (606); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (206).

ASALTO DE BANDIDOS (I-III)

Es posible que este grupo de obras, similar a una secuencia de *aleluyas*, como la de la serie del "Maragato" (84-89) estuviera también inspirada en un ataque especialmente audaz y brutal a un carruaje. Existe un grabado de Marcos Téllez, fechable hacia finales de la década de 1790, que muestra una escena similar de *Salteadores de caminos* (Biblioteca Nacional, Madrid (38061), información facilitada amablemente por doña Elena de Santiago).

76 *Bandidos fusilando a sus prisioneros (Asalto de bandidos I)*, h. 1798-1800
Lienzo, 41,4 x 31,6 cm
Madrid, colección marqués de la Romana

REFERENCIAS
G-W 918; Gud. 349/330; DeA 491

CATÁLOGO
Yriarte, 1867, p. 148; Viñaza, 1887, p. 290 (LXIII); Von Loga, 1903/21 (493); Mayer, 1923 (604); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (194).

EXPOSICIONES
Ver más arriba
Bruselas, 1985 (27)

77 *Bandido desnudando a una mujer (Asalto de bandidos II)*, h. 1798-1800
Lienzo, 41,5 x 31,8 cm
Madrid, colección marqués de la Romana

REFERENCIAS
G-W 916; Gud. 348/329; DeA 489

CATÁLOGO
Yriarte, 1867, p. 148; Viñaza, 1887, p. 290 (LXII); Von Loga, 1903/21 (494); Mayer, 1923 (605); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (197).

EXPOSICIONES
Ver más arriba
Bruselas, 1985 (28); Madrid, 1987 (46)

78 *Bandido asesinando a una mujer (Asalto de bandidos III)*, h. 1798-1800
Lienzo, 41,5 x 31,8 cm
Madrid, colección marqués de la Romana

REFERENCIAS
G-W 917; Gud. 350/331; DeA 490

CATÁLOGO
Yriarte, 1867, p. 148; Viñaza, 1887, p. 290 (LX); Von Loga, 1903/21 (496); Mayer, 1923 (607); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (196).

TRES ASUNTOS AISLADOS

Estos tres lienzos horizontales presentan una trama distinta, ligeramente más densa, que los cinco verticales, y fueron preparados con una tonalidad anaranjada clara claro que, en los tres, se transparenta por las finas capas pictóricas.

79 *Cueva de gitanos (Esquiladores y prostitutas en una cueva),* h. 1798-1800
Lienzo, 33 x 57 cm
Madrid, colección marqués de la Romana

REFERENCIAS
G-W 920; Gud. 354/335; DeA 494

CATÁLOGO
Yriarte, 1867, p. 147; Viñaza, 1887, p. 289 (LVIII); Von Loga, 1903/21 (492); Mayer, 1923 (603); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (193).

EXPOSICIONES
Ver más arriba
Londres, 1920 (122)
Aunque ninguna estampa de los *Caprichos* está directamente relacionada con este cuadro, podría resultar significativo que todos los temas identificados en él aparezcan en una secuencia de tres láminas: pl. 35 *La descañona* muestra a una prostituta afeitando a un hombre, pl. 36 *Mala noche* es una escena nocturna con prostitutas al aire libre, y pl. 37 *Si sabrá más el discípulo?* es la primera de la serie de *asnerías*, y muestra a unos "discípulos" asninos muy similares a los burros de la cueva, con un "maestro" igualmente asnino.

80 *Hospital de apestados,* h. 1798-1800
Lienzo, 32,5 x 57,3 cm
Madrid, colección marqués de la Romana

REFERENCIAS
G-W 919; Gud. 353/334; DeA 493

EXPOSICIONES
Ver más arriba
Londres, 1920 (121)

CATÁLOGO
Yriarte, 1867, p. 147; Viñaza, 1887, p. 289 (LVII); Von Loga, 1903/21 (569); Mayer, 1923 (692); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (192).

Entre todas las obras de Goya, ésta es una de las mejor conservadas y revela el alto grado de sutileza y habilidad de su técnica: una combinación de aguadas muy finas y translúcidas sobre el cálido fondo rojo, con discretos toques de color y profusión de contornos trazados con la punta del pincel así como de pinceladas largas y ligeras que describen las formas más amplias y suaves. En la arquitectura Goya trazó o suprimió el contorno de un arco abriéndose hacia la derecha de la composición, extendiendo la pintura aún fresca con el pulgar.

81 *Fusilamiento en un campo militar,* h. 1798-1800
Lienzo, 32,6 x 57 cm
Madrid, colección marqués de la Romana

REFERENCIAS
G-W 921; Gud. 355/336; DeA 495

EXPOSICIONES
Ver más arriba
Madrid, 1987 (45)

CATÁLOGO
Yriarte, 1867, p. 147; Viñaza, 1887, p. 289 (LVI); Von Loga, 1903/21 (495); Mayer, 1923 (606); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (222).

CANÍBALES, h.1800-1808

Aparentemente Yriarte fue el primero en catalogar las dos tablas en la colección Gigoux (hacia 1867), aunque sin facilitar ningún tipo de detalle, y citándolas simplemente como *L'Archevêque de Québec* (El arzobispo de Quebec) y *J'en ai mangé* (Me lo he comido), seguidas por dos de las cuatro pequeñas obras sobre hojalata, cuya atribución a Goya sigue siendo insegura (G-W 1657a-d). Sánchez Cantón (1951) facilitó algunos detalles relativos al Arzobispo de Quebec, proponiendo a Brebeuf y a Lallement como posibles modelos, aunque por aquel tiempo fueron muchos los jesuitas asesinados por los iroqueses. Barrio-Garay (1987) reprodujo dos estampas representando el martirio de los jesuitas.
Para las fuentes sobre las imágenes de Goya, ver Gassier, 1973, pp. 435, 487, n.º 323 (*Album F*57); 1975, p. 94, n.º 57 (*Sueño* n.º 25) y p. 176, n.º 139 (*Saturno devorando a sus hijos*).
Para las fuentes antiguas ver Bober-Rubinstein, 1986, n.os 30, 32 (Marsyas).

PROCEDENCIA
Jean Gigoux, París (antes de 1867); legado Gigoux al Musée de Besançon 1896

EXPOSICIONES
París, 1938 (15, 14); Toulouse, 1950 (11, 10); Burdeos, 1951 (26, 27); Madrid, 1951 (10, 11); Venecia, 1952 (56, 55); Bali, 1953 (19, 20); Burdeos, 1956 (120, 121); París, 1957 (62, 61); Estocolmo, 1959 (150, 149); París, 1961 (75, 74); Rennes, 1962 (2, 1); París, 1963 (120, 121); Londres, 1963-64 (103, 104); La Haya/París, 1970 (23, 24); París, 1976-77 (291, 290); Washington-Cleveland/París, 1975-77 (290, 291).

BIBLIOGRAFÍA
Sánchez Cantón, 1951, p. 115; Barrio-Garay, 1987, pp. 81-82; Pinette y Soulier-François, 1992, p. 158

82 *Caníbales preparando a sus víctimas,* h. 1800-1808
Tabla, 32,8 x 46,9 cm
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (896.1.176)

REFERENCIAS
G-W 922; Gud. 475/591; DeA 408

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 151 (Gigoux, París); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (249)

83 *Caníbales contemplando restos humanos,* h.1800-1808
Tabla, 32,7 x 47,2 cm
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (896.1.177)

REFERENCIAS
G-W 923; Gud. 476/592; DeA 409

CATÁLOGOS
Yriarte, 1867, p. 151 (Gigoux, París); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (250)

Se trata de gruesas tablas de pino, probablemente del tipo "pino piñón", con un biselado de 3 cm de ancho al dorso, de forma que el borde biselado mide 1,2 cm en lugar del 1,8 cm que es el grueso de la tabla.
La preparación de las tablas es un fondo rojo cálido que cubre los bordes y todo el reverso, cubierto por una preparación gris. Los barnices, algo amarillentos, ocultan algunos daños en los fondos.

FRAY PEDRO DE ZALDIVIA Y EL "MARAGATO", h. 1806

84 *El "Maragato" amenaza con su fusil a fray Pedro de Zaldivia*

85 *Fray Pedro desvía el arma del "Maragato"*

86 *Fray Pedro arrebata el fusil al "Maragato"*

87 *Fray Pedro golpea al "Maragato" con la culata del fusil*

88 *Fray Pedro dispara contra el "Maragato"*

89 *Fray Pedro ata al "Maragato"*

Seis cuadros
Tabla, 29,2 x 38,5 cm
The Art Institute of Chicago, Mr and Mrs Martin A. Ryerson Collection (1933.1071-76)
Estas seis tablas, como las del marqués de la Romana (74-81), han permanecido juntas desde que se pintaron, y tienen la misma procedencia. No se sabe cuando fueron compradas por el anticuario Lafitte en Madrid.

REFERENCIAS
G-W 864-869; Gud. 511-516/504-509; DeA 456-461

PROCEDENCIA
Javier, Goya, Madrid (1817); (Lafitte, Madrid, hacia 1861); (venta Lafitte, Hôtel Drouot, París, 7 marzo 1861, n.º 34, invendidas); (Lafitte, Madrid, vendidas 1911); (Julius Böhler, Munich); Martin A. Ryerson, Chicago (hacia 1928); donación a The Art Institute, 1933.

DOCUMENTOS
Inventario de 1812: "*Seis quadros del Maragato, señalados con el número ocho en ... 700*": Sánchez Cantón, 1946 (*Archivo*), p. 86; Gassier-Wilson, 1970, p. 381, ap. I.
Historia de la huida y captura del Maragato: *Noticia exacta de todo lo executado por Pedro Piñero, alias el Maragato, desde que se escapó de presidio, hasta que fue preso y herido por el Padre Fray Pedro de Zaldivia Religioso lego de la Orden de S. Pedro de Alcántara,* [Madrid, 1806], reimpreso en Málaga (The Hispanic Society of America, New York; The British Library): Domergue, 1987, p. 183, ap. II.

EXPOSICIONES
(La serie completa): Nueva York, 1928 (7-12); Chicago, 1941 (71-75)
84: La Haya/París, 1970 (33)
88: La Haya/París, 1970 (34)

CATÁLOGO
Von Loga, 1903/21 (485); Beruete II, 1917 (158-163); Mayer, 1923 (597a-597f); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (215-220).

BIBLIOGRAFÍA
Araujo, 1896, p. 100 (91-96); Lafond, 1903, p. 110 (64-69); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50, p. 260; Hilton, 1946; Sánchez Cantón, 1951, p.81; Sherman Font, 1958; Cunningham, 1967, p. 50; Bozal, 1983, pp. 150-54; Domergue, 1987; Wood-Lee, 1988, p. 45.

La serie está pintada sobre tablas engatilladas preparadas con un fondo rojizo que asoma en algunas zonas. La ejecución es muy suelta, alternando finas aguadas con zonas de empaste, y se aprecian numerosos arrepentimientos. Al igual que en los cuadros de la Romana (74-81), todas las escenas tienen un decorado distinto que iba siendo compuesto y transformado en el curso de la realización de la obra para ir adaptando las figuras.
La factura de Julius Böhler a Martin A. Ryerson, de 22 de julio de 1911, cita el origen de los seis cuadros como "procedentes de las colecciones Lafitte y marqués de Villatoya, Madrid" (archivos del Art Institute).

Guerra y posguerra, 1808 - 1819

EVOCACIÓN DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA, 1810-14

BIBLIOGRAFÍA

Alegoría de la villa de Madrid (Ayuntamiento, Madrid): ver cat. exp. Madrid, 1988, p. 266 (1.6.9) y cat. Museo Municipal, Madrid, 1990, pp. 125-28; *Diplomatario,* 1981, pp. 367-68, n.os 237, 238

Retrato ecuestre de Palafox (Museo del Prado, Madrid): *Diplomatario,* 1981, pp. 371-72, n.º 245.

La información sobre los encargos hechos a Goya así como sobre la conducta del pintor durante la ocupación francesa, y sobre su visita a Zaragoza en 1808, procede de cartas, documentos y archivos de Sentenach (1919-23), 1919, p. 207; Lafuente Ferrari, 1946 (ver también p. 50, n.º 21); Sambricio, 1946, docs. 225-47; *Diplomatario,* pp. 361-74.

Se supone que estas dos pequeñas tablas entraron a formar parte de las Colecciones Reales al mismo tiempo que los cuadros del Dos y del Tres de Mayo. No han podido ser identificadas en los inventarios de palacio realizados cuando las obras fueron traspasadas al Real Museo del Prado en 1819 (ver 60).

PROCEDENCIA

Colección Real: Casino del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial (en 1857); Palacio Real, Madrid; Palacio de la Zarzuela.

DOCUMENTOS

V. Poleró y Toledo, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial,* 1857 (688, 690)

EXPOSICIONES

Madrid, 1900 (3, 4: Casa Real); Madrid, 1928 (78/29, 79/32: S.M. el Rey); Ginebra 1939 (34, 35); Madrid, 1946 (280, 282); Venecia, 1952 (26, 25); Basilea, 1953 (27, 28); Madrid, 1961 (55, 54); Madrid, 1983 (43, 44); Bruselas, 1985 (32, 33); Madrid, 1988 (262, 263).

(91): también se expuso en Estocolmo, 1959-60 (157) y París, 1987/88 (236).

BIBLIOGRAFÍA

Poleró y Toledo, 1857, p.149 (690); Sánchez Cantón, 1951, p. 94; Borderías Bescós, 1967, pp. 157-99; Pérez Sánchez, 1970, p. 40-41 y 44; Baticle, 1992, pp. 317-65.

90 *La fabricación de pólvora,* h.1810-14

Tabla, 32,9 x 52,2 cm

Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio de la Zarzuela

REFERENCIAS

G-W 980; Gud. 618/594; DeA 549

CATÁLOGO

Yriarte, 1867, p. 145; Viñaza, 1887, p. 283 (XLII); Von Loga, 1903/21 (74); Beruete II, 1917, (196); Mayer, 1923 (81); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (227).

91 *La fabricación de balas,* h.1810-14

Tabla, 33,1 x 51,5 cm

Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio de la Zarzuela

REFERENCIAS

G-W 981; Gud. 619/595; DeA 550

CATÁLOGO

Yriarte, 1867, p. 145; Viñaza, 1887, p. 283 (XLIII); Von Loga, 1903/21 (73); Beruete II, 1917, (197); Mayer, 1923 (80); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (228).

90: La tabla de pino, de 5 mm de espesor, está cubierta por un fondo verde claro, con excepción de una tira de 7 mm de ancho a lo largo del borde inferior.

91: El espesor de la tabla de madera roja (posiblemente de cedro) varía considerablemente; la altura va de 32,2 a 32,9 cm, y el borde inferior es irregular. Parece haber una capa blanca aplicada directamente sobre la madera, y después una capa más oscura antes de la capa final de color ocre rojizo claro.

Los números pintados en los ángulos inferior derecho de las tablas son los que se utilizaron en el catálogo de 1857. Las etiquetas que aparecen al reverso de las tablas están rotuladas a pluma y tinta: "*Numero 1 / Fabrica de pólvora establecida por D. Josef Mallen / en la Sierra de Tardienta / en Aragon / en los años de 1811, 12 y 13*" y "*Numero 2 / Fábrica de balas de fusil / establecida ...* [idem]".

ALEGORÍAS NACIONALES, h.1808-12

Haraszti-Takács, 1975, ha discutido la compleja procedencia de los cuadros aportar aclaraciones. Si el príncipe Alois Wenzel Kaunitz adquirió la pareja en Madrid antes de 1820 (fecha de su venta en Viena), y más probablemente h. 1815-16, como sugiere el artículo, los habría comprado a Javier Goya, a quien pertenecían legalmente. Se suele creer que todos los cuadros permanecieron en casa de Goya hasta que se trasladó a la Quinta en 1819, pero no es imposible que hubiera vendido obras por cuenta de Javier. Por otra parte no hay constancia de la fecha de adquisición por parte de Kaunitz.

DOCUMENTOS

Inventario de 1812, n.º 13: Sánchez Cantón, 1946 (*Archivo*); Gassier-Wilson, 1970, p. 381, ap. I.

EXPOSICIONES

Londres, 1963-64 (100, 99); Munich, 1982 (26); Madrid/Boston-Nueva York, 1988/89 (68, 67).

BIBLIOGRAFÍA

Beruete, II, 1917 pp. 131-33; Sánchez Cantón, 1946 *(Archivo),* p. 106 (13); Klingender, 1948, pp. 209-10; p. 266; Pigler, 1967, p. 277 (763); Gudiol, 1970, p. 350 (580); Haraszti-Takács, 1975, pp. 113-120; Licht, 1979/83; Garas, 1988, p. 90; cat. Museo de Budapest, 1991, p. 153.

92 *El afilador*, h. 1808-12
Lienzo, 68 x 50,5 cm
Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (316)

REFERENCIAS
G-W 964; Gud. 580/559; DeA 482

PROCEDENCIA
Javier Goya (1812); príncipe Alois Wenzel Kaunitz, Madrid (adquirido h. 1815-16; (venta príncipe Kaunitz, Viena, 1820, n.º 69); Esterházy, Hungría (hasta 1871); Museo de Budapest

CATÁLOGO
Von Loga, 1903-21 (530); Mayer, 1923 (648); Desparmet, 1928-50 (248).

93 *La aguadora*, h.1808-12
Lienzo, 68 x 52 cm
Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (313)

REFERENCIAS
G-W 963; Gud. 579/557; DeA 481

PROCEDENCIA
Javier Goya (1812); príncipe Alois Wenzel Kaunitz, Madrid (adquirido h. 1815-16; (venta príncipe Kaunitz Viena, 1820, n.º 70); (Artaria, Viena); Esterházy, Hungría, (hasta 1871); Museo de Budapest.

CATÁLOGO
Von Loga, 1903 (554); Mayer, 1923 (677); Desparmet, 1928-50 (240 n.);

Las radiografías muestran que los dos cuadros fueron realizados en lienzos sobre los que se habían pintado anteriormente otras composiciones. Su técnica no ha sido estudiada con detalle pero hace pensar que la fecha de ejecución estaría más cerca de 1812 que de 1808.
Moreno de las Heras, en su ficha del catálogo de exposición de 1988-89, proponía interpretar las figuras como símbolos de la resistencia zaragozana. La identificación posterior, sugerida aquí con ayuda de antiguas fuentes, aporta la posibilidad –de la que Goya pudo ser o no ser consciente– de que pudiera existir una relación con el tema del Marsyas desollado, con los que se asocia la estatua antigua del *Afilador*, y por lo tanto los *Caníbales* realizados por Goya unos años antes (82).Ver Haskell-Penny, 1981, n.º 11, 82; Bober-Rubinstein, 1986, n.º 33, 132. Para la ninfa que pudiera ser relacionada con la *Aguadora* de Goya, ver Bober-Rubinstein, 1986, n.º 63.

SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA, 1817

94 *Santas Justa y Rufina*, 1817
Tabla, 45,3 x 30 cm
Madrid, Museo del Prado (2650)

REFERENCIAS
G-W 1570; Gud. 653/633; DeA 609

PROCEDENCIA
Pablo Bosch, Madrid; legado al Museo del Prado (1915)

DOCUMENTOS
Carta de Ceán Bermúdez a don Tomás Verí: Ariany y la Cenia [1920], pp. 109-20; Ceán Bermúdez, 1817: *Análisis del cuadro de la catedral de Sevilla*; Sánchez Ventura, 1928; Glendinning, 1977, p. 56, 287-90, ap. I/1982, p. 70, 294-97, ap. I.

EXPOSICIONES
Japón, 1971-72 (44).

CATÁLOGOS
Von Loga, 1903/21 (50); Beruete II, 1917 (240); Mayer, 1923 (59); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (98); Morales y Marín, 1990, p. 280 (114).

BIBLIOGRAFÍA
Yriarte, 1867, p. 67; Viñaza, 1887, pp. 206-07; Beruete II, 1917, pp. 134-36; Ariany y la Cenia, [1920], pp. 109-20; Sánchez Ventura, 1928, p. 151; Sánchez Cantón, 1946 (*Revista*), pp. 277 y ss; Sánchez Cantón, 1951, pp. 113-14; Guerrero Lovillo, 1971, pp. 216-17; Salas, 1974.

El soporte es una madera de cedro rojo de 7 mm de grosor, cubierto por una preparación muy fina de color rojizo claro, apreciándose en la pintura el veteado de la madera. La obra ha sido limpiada en 1993, encontrándose en buen estado de conservación.

El cuadro de la sacristía de la Catedral está firmado y fechado "*Francisco de Goya y Lucientes. Cesar-/augustano y primer Pintor de cámara / del Rey. Madrid año de 1817*", y fue pintado en Madrid después de un periodo de estudio en Sevilla, cuando Goya debió de apreciar el famoso cuadro de Murillo de las *Santas Justa y Rufina*, del retablo de la Iglesia de los Capuchinos, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

LOS CUATRO "CAPRICHOS" DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO, H.1815-19

Las cuatro tablas, junto con el *Entierro de la sardina*, fueron seguramente adquiridas a la vez, no mucho antes de que García de la Prada los legara a la "Real Academia de Nobles Artes de San Fernando". Se describen en su testamento como: "Cinco Cuadros en tabla, los Quatro apaisados, que representan, uno, un auto de fe de la Inquisición; otro, una procesión de disciplinantes; otro, una Casa de locos; otro, una Corrida de Toros; y otro, que es mayor una función de Máscaras, todos pintados al oleo por el Celebre Pintor de Cámara dn. Francisco Goya, y muy alabados de los profesores". Los títulos del testamento son los utilizados en este catálogo.

PROCEDENCIA
Manuel García de la Prada, Madrid; Real Academia de Bellas Artes (legado 17 enero 1836; recogidos 22 diciembre 1839).

DOCUMENTOS

Inventario de 1828: 5 "*Quatro cuadritos fiestas y costumbres*": Gassier-Wilson, 1970, p. 381, ap. II.
Testamento de Manuel García de la Prada (A.H.p. Madrid, Prot. 23964, 17 enero 1836 ante Martín Santín y Vázquez)
Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: *Juntas Ordinarias*, Sig. 3/90, 26 enero 1840 (ver también Sig: C.F.1/9)

Los cuadros han sido identificados hipotéticamente con los "*Quatro cuadritos fiestas y costumbres*" en el inventario de 1828: Gassier-Wilson, 1970, p. 381, ap. II

BIBLIOGRAFÍA

López Rey, 1945, p. 137-41 (95); Pemán, 1962, pp. 408-10 (96); *El libro de la Academia*, 1991, pp. 278-80; Glendinning, 1983, p. 28.

La preparación de las tablas es de color rojizo, siendo visible en los bordes de las pinturas.

95 *Corrida de toros*, h.1815-19
Tabla, 45 x 72 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (675)

EXPOSICIONES

G-W 969; Gud. 465/501; DeA 559

EXPOSICIONES

Madrid, 1900 (14); Arlés/Madrid, 1990 (p. 52/13)

CATÁLOGOS

Yriarte, 1867, p. 131; Viñaza, 1887, p. 284 (45); Von Loga, 1903/21 (537); Beruete II, 1917 (147); Mayer, 1923 (658); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (247)

96 *Procesión de disciplinantes*, h.1815-19
Tabla, 46 x 73 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (674)

REFERENCIAS

G-W 967; Gud. 463/499; DeA 556

EXPOSICIONES

Madrid, 1900 (13)

CATÁLOGOS

Yriarte, 1867, p. 131; Viñaza, 1887, p. 285 (47); Von Loga, 1903/21 (424); Beruete II, 1917 (149); Mayer, 1923, (534); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (214).

97 *Auto de fe de la Inquisición*, h.1815-19
Tabla, 46 x 73 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (673)

REFERENCIAS

G-W 966; Gud. 462/498; DeA 557

EXPOSICIONES

Madrid, 1900 (12)

CATÁLOGOS

Yriarte, 1867, p. 131; Viñaza, 1887, 283 (44); Von Loga, 1903/21 (431); Beruete II, 1917 (150); Mayer, 1923 (543); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (212).

98 *Casa de locos*, h.1815-19
Tabla, 45 x 72 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (672)

REFERENCIAS

G-W 968; Gud. 464/500; DeA 558

EXPOSICIONES

Madrid, 1900 (11); Lugano, 1986 (39)

CATÁLOGOS

Yriarte, 1867, p. 131; Viñaza, 1887, p. 286 (48); Von Loga, 1903/21 (570); Beruete II, 1917 (151); Mayer, 1923 (693); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (202).

El Exilio a Francia 1824 - 1828

MINIATURAS EN MARFIL, 1824-25

El estudio más importante sobre las miniaturas en marfil de Goya, ha sido publicado por Eleanor E. Sayre en el *Boston Museum Bulletin,* en 1966. Desde entonces algunas miniaturas han sido localizadas. El catálogo da el repertorio más amplio posible de estas pequeñas y frágiles obras, cuyo préstamo a exposiciones es dificil de conseguir por la naturaleza delicada de su propia materia. Difíciles de acceso y poco reproducidas reclaman ser más conocidas.

BIBLIOGRAFÍA
Soria, 1949; Sayre, 1966; Salas, 1973; 1979/81 (647).

DOCUMENTOS
Carta de Goya a Joaquín Ferrer, Burdeos, 20 diciembre 1825: Ed. Calleja, 1860, p. 55, carta III; Sayre, 1966, p. 113, ap. I, carta III.

99 *Susana y los viejos,* 1824-25
Marfil, 5,5 x 5,5 cm
Colección S. Sebba.

REFERENCIAS
G-W 1682; Gud. 746/716; DeA 673

PROCEDENCIA
Edward Habich; (venta Habich, Sttutgart, 27-28 abril 1889); Colección particular, Nueva York; S. Sebba (1966).

EXPOSICIONES
Londres, 1964 (1).

CATÁLOGOS
Mayer, 1923 (16a); Soria, 1949 (2); Sayre, 1966 (10).

100 *Maja y celestina,* 1824-25
Marfil, 5,4 x 5,4 cm
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 1676; Gud. 747/717; DeA 666

PROCEDENCIA
Luis de Portilla; (venta Portilla, Madrid, 16 febrero 1880); Sir Kenneth Clark, Londres.

EXPOSICIONES
Londres, 1963-64 (123); París, 1970 (20); París, 1979 (193)

CATÁLOGOS
Soria, 1949 (16); Sayre, 1966 (3)

101 *Cabeza de hombre,* 1824-25
Marfil, 5,5 x 5,5 cm
Colección particular

REFERENCIAS
G-W; Gud. /727; DeA 679

PROCEDENCIA
Juan de Muguiro, Burdeos

102 *Cabezas de niño y vieja,* 1824-25
Marfil, 5,5 x 5,5 cm
Colección particular

REFERENCIAS
G-W; Gud.-/726; DeA 687

PROCEDENCIA
Juan de Muguiro, Burdeos

103 *Hombre comiendo puerros,* 1824-25
Marfil, 6,2 x 5,6 cm
Dresde, Kupferstich-kabinett (C. 1899-41)

REFERENCIAS
G-W 1686; Gud. 753/723; DeA

PROCEDENCIA
Edward Habich; (Venta Habich, Sttutgart, 27-28 abril 1899); Dresde Kupferstich-kabinett.

EXPOSICIONES
París, 1979 (195).

CATÁLOGOS
Von Loga, 1903-21 (224); Sayre, 1966 (14)

104 *Hombre buscando pulgas en su camisa,* 1824-25
Marfil, 6 x 5,9 cm
Boston, Museum of Fine Arts, M. M. Karolik Fund (1973.733)

REFERENCIAS
G-W 1679; Gud. 759/726; DeA 669

PROCEDENCIA
Luis de Portilla; (Venta Portilla, Madrid, 16 febrero, 1880); Warwick; Schidloff; Baron von Schlumberger; Tomás Harris; Vincent Price, Los Ángeles.

EXPOSICIONES
Chicago, 1941 (156).

CATÁLOGOS
Martín Soria, 1949 (6); Sayre, 1966 (6)

105 *Mujer con los vestidos inflados por el viento,* 1824-25
Marfil, 9 x 9,5 cm
Colección particular

REFERENCIAS
G-W 1690; Gud. 742/712; DeA 682

PROCEDENCIA
Tomás Harris, R. Kirk Askew, Jr, Nueva York,

CATÁLOGOS
Soria, 1949 (7); Sayre, 1966 (20);

106 *Majo y maja sentados,* 1824-25
Marfil, 9 x 8,5 cm
Estocolmo, Nationalmuseum (NMB 1879)

REFERENCIAS
G-W 1689; Gud. 738/708; DeA 681

PROCEDENCIA
Sir Williams Stirling-Maxwell (?); Archibald Stirling; (Sotheby's, Londres, julio, 1963, n.º 63)

EXPOSICIONES
Londres, 1928 (15); Londres, 1938 (26); París, 1979 (196)

CATÁLOGOS
Sayre, 1966 (19)

107 *Dos niños mirando un libro,* 1924-25
Marfil, 5,2 x 5,3 cm
Providence, Museum of the Rhode Island School of Design (21.129), gift of Mrs. Gustave Radeke

REFERENCIAS
G-W 1687; Gud.749/719; DeA 678

PROCEDENCIA
Edward Habich; (venta Habich, Stuttgart, 27-28 abril, 1899); Gustav Radeke; Museum of Art, Rhode Island of School Design (1921).

EXPOSICIONES
Boston-Ottawa, 1974-1975 (255)

CATÁLOGOS
Martín Soria, 1949 (10); Sayre, 1966 (15)

BIBLIOGRAFÍA
Rosenfeld, 1991, p. 231.

108 *Monje hablando con una vieja,* 1824-25
Marfil, 5,7 x 5,4
Princeton (NJ), Princeton University Art Museum
Fowler Mc Cormik Fund

REFERENCIAS
G-W 1685; Gud. 748/718; DeA 676

PROCEDENCIA
Venta Richard L. Feigen & Company, *14th to 20th Century Masters* (The Burlington Magazine, diciembre de 1984)

CATÁLOGOS
Mayer, 1923 (542); Soria, 1949 (5); Sayre, 1966 (13)

109 *Muchacho espantado por un hombre,* 1824-25
Marfil, 5,9 x 6 cm
Boston, Museum of Fine Arts, gift of Eleanor A. Sayre (1992.326)

REFERENCIAS
G-W 1693; Gud. 755/725; DeA 685

CATÁLOGOS
Soria, 1949 (13); Sayre, 1979 (23)

110 *Joven semidesnuda recostada en una roca,* 1824-25
Marfil, 8,8 x 8,6 cm
Boston, Museum of Fine Arts, Ernest Wadsworr Longfellow Fund (63.1081)

REFERENCIAS
G-W 1688; Gud. 739/709; DeA 680

PROCEDENCIA
Sir William Stirling-Maxwell(?); Archibald Stirling; Mrs. Stirling

EXPOSICIONES
Londres, 1928 (11); Londres, 1938 (27)

CATÁLOGOS
Soria, 1949 (8); Sayre, 1966 (18)

111 *Hombre quitando pulgas a un pequeño perro,* 1824-25
Marfil, 8,9 x 8,5 cm
Dresde, Kupferstich-Kabinett (c. 1899-40)

REFERENCIAS
G-W 1683; Gud. 740/710; DeA 674

PROCEDENCIA
Edward Habich; (Venta Habich, Srtutgart, 27-28 abril 1899); Kupferstich-Kabinett, Dresde.

EXPOSICIONES
París, 1979 (194)

CATÁLOGOS
Von Loga, 1903/21 (S.224); Mayer, 1923 (646a); Soria, 1949 (3); Sayre, 1966 (11)

CORRIDAS DE TOROS, 1824-25

112 *Corrida. Suerte de vara,* 1824
Lienzo, 50 x 61 cm
Inscripción al dorso del lienzo: *Pintado en Paris en Julio de 1824/ Por/ D.n Franc° Goya/ JMF* (en inscripción original copiada en la tela de forrado)
Malibú, CA, Collection of the J. Paul Getty Museum (93.PA.1)

REFERENCIAS
G-W 1672; Gud. 734/704; DeA 660.

PROCEDENCIA
Joaquín María Ferrer, París (julio 1824); Marqués de Baroja, Madrid (1900); Marqués de la Gándara (por herencia); (Sotheby's, Londres, 9 diciembre 1992, n.º 84); adquirido por J. Paul Getty Museum.

EXPOSICIONES
Madrid, 1900 (119: Marqués de Baroja); Burdeos, 1951 (59); Arlés/Madrid, 1990 (48/p. 134).

CATÁLOGOS
Von Loga, 1903/21 (543); Mayer, 1923 (664); Desparmet Fitz-Gerald, 1928-50 (274).

BIBLIOGRAFÍA
Salas (*Burlington*), 1964, pp. 37-38.

Lienzo reentelado y con una preparación fina y clara, que en algunas zonas parece estar cubierta por una imprimación negra.

LAS LITOGRAFÍAS. LOS "TOROS DE BURDEOS", 1824-25

DOCUMENTOS
Cartas de Goya a Ferrer: ed. Calleja, 1860, pp. 54-5; Lafond, 1907, p. 242; Sayre, 1966, pp. 112-14, ap. I.

BIBLIOGRAFÍA
Matheron, 1858 (ed. española, 1890), cap. XI, pp. 98-101; Sayre, 1971.

113 *Acoso en campo raso de un toro por un picador,* 1824-25
Litografía, 25 x 35,5 cm
Berlín, Kuperstichkabinett (801.1906)

REFERENCIAS
G-W 1705; H. 278; D. 275

114 *La corrida,* 1825
Litografía, 31 x 41,5 cm
Firmada ángulo inferior izquierdo: *Goya*
Inscripción ángulo inferior derecho: *Bodeaux [sic] 1825*
Burdeos, Musée des Beaux-Arts

REFERENCIAS
G-W 1706; H. 287; D.-

PROCEDENCIA
Colección Matheron; adquirido Ville de Burdeos (1898) 1858

EXPOSICIONES
Amsterdam, 1970/71 (157);

Las cuatro pruebas llevan números a lapiz, y el primero una inscripción (ver texto). Se trata de pruebas de edición con los títulos litografiados (ver Harris, 1964, I, p. 220).

115 *"El famoso Americano, Mariano Ceballos" (I),* 1825-24
Litografía, 30,5 x 40 cm
Firmada ángulo inferior izquierdo: *Goya*
Madrid, Biblioteca Nacional

REFERENCIAS
G-W 1707; H. 283; D. 286

116 *Bravo toro (II),* 1825
Litografía, 30,5 x 41 cm
Madrid, Biblioteca Nacional
Firmada ángulo inferior izquierdo: *Goya*

REFERENCIAS
G-W 1708; H. 284; D. 287

117 *"Dibersión en España" (III),* 1825
Litografía, 30 x 41 cm
Firmada ángulo inferior izquierdo: *Goya*
Madrid, Biblioteca Nacional

REFERENCIAS
G-W 1709; H. 285; D.288

118 *Plaza partida (IV),* 1825
Litografía, 30 x 41,5 cm
Firmada en el borde inferior: *Goya*
Madrid, Biblioteca Nacional

REFERENCIAS
G-W 1710; H. 286; D. 289

BIBLIOGRAFÍA

ADHÉMAR, J.: *Goya*, París, 1941.

AGAPITO GARCÍA, A.: "Algo sobre Goya y su tiempo. Apéndice. Los lienzos de Goya, de Valladolid", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, Valladolid, 1928, pp. 187-214.

ÁGUEDA, M. y SALAS, X. de: *Francisco de Goya. Cartas a Martín Zapater* (edición y notas de M. Águeda y de X. de Salas), Madrid, 1982.

ÁGUEDA, M.: "Novedades en torno a una serie de cartones de Goya", *Boletín del Museo del Prado*, n.º 13, 1984, pp. 41-46.

ÁGUEDA, M.: "Los retratos ecuestres de Goya", en *Goya, Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1987.

ÁGUEDA, M.: "Goya y Bernardín de Saint-Pierre". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Actas de los II coloquios de Iconografía, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", IV, 1991, pp. 167-174.

ALCOCER, M.: "Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana, de Valladolid". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valladolid*, Valladolid, 1926, n.º 3, pp. 5-44.

ALÍA PLANA, J. M.: *Imágenes y textos para el estudio de los uniformes militares españoles en el arte de la ilustración* (tesis doctoral en preparación).

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "La familia del Infante Don Luis pintada por Goya", *Archivo Español de Arte*, 1940, n.º 41, pp. 49-58.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Un testimonio mejicano de la sordera de Goya", *Archivo Español de Arte*, n.º 66, 1944, pp. 391-92.

ANÓNIMO: "Crónica del Museo", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Zaragoza.*, Zaragoza, diciembre, 1927.

ARAÚJO SÁNCHEZ, C.: *Goya*, Madrid, 1896.

ARCO, R. del: "Pinturas de Goya (inéditas) en el Palacio de los Condes de Sobradiel, de Zaragoza", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, Madrid, 1915, pp. 124-131.

ARJANY Y LA CENIA, marquesa de: *Cuadros notables de Mallorca. Principales colecciones que existen en la isla de Mallorca*, Colección de Don Tomás de verí, Madrid, [1920].

ARNAIZ, J. M. y BUENDÍA, J. R.: "Aportaciones al Goya Joven", *Archivo Español de Arte*, n.º 226, Madrid, 1984, pp. 169-176.

ARNAIZ, J. M. y MONTERO, A.: "Goya y el Infante Don Luis", *Antiquaria*, 1986, n.º 27, pp. 45-55.

ARNAIZ, J. M.: *Francisco de Goya. Cartones y tapices*, Madrid, 1987.

BARBOZA, C. y GRASA, T.: "Un año de restauración en la cúpula de Regina Martirum. Estudio comparativo entre bocetos y la obra comparativa", en *Goya, Regina Martirum*, Banco Zaragozano, Zaragoza, 1982.

BARBOZA, C. y GRASA, T.: "La Gloria. Pintura al fresco en el coreto de la Basílica del Pilar de Zaragoza. Francisco de Goya: 1772", en *Goya*, Pabellón de Aragón, Exposición Universal de Sevilla, 1992.

BARRIO-GARAY, J. L.: "Antropofagia y hematofagia en la iconografía de Goya", en *Nuevas Visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1987.

BATICLE, J. y MARINAS, C.: *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848*, París, 1981.

BATICLE, J.: "Los maravillosos goyas del Museo Lázaro", *Goya*, 1986, pp. 5-9.

BATICLE, J.: "Goya y el ámbito francés al final del Antiguo Régimen", en cat. exp. , Madrid- Boston- Nueva York, 1988-89, pp. 55-72.

BATICLE, J.: *Goya d'Or et de sang*, París, 1986.

BATICLE, J.: *Goya*, Librairie Arthème Fayard, París, 1992

BELTRÁN LLORIS, M. y DÍAZ DE RÁBAGO, B.: *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1988.

BEROQUI, P.: "Una biografía de Goya escrita por su hijo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1927, pp. 99-100.

BERTAUX, E.: *Exposición Retrospectiva de Arte.-1908*, Real Junta del Centenario de los Sitios de 1808-1809, Zaragoza, ed. La Editorial, 1910; Madrid, ed. Librería de Fernando Fé, 1910

BERUETE Y MORET, A. de: *Goya pintor de retratos (I)*, Madrid, 1916 (2ª ed., Madrid, 1919).

BERUETE Y MORET, A. de: *Goya. composiciones y figuras (II)*, Madrid, 1917.

BERUETE Y MORET, A. de: *Goya grabador (III)*, Madrid, 1918.

BIURSTRÖM, P.: "Jacob Gustaf de la Gardie och Goya", *Meddelander från Nationalmuseum*, Estocolmo, 1962, n.º 86, pp. 77-81.

BLANC, CH., BURGUER, W., VIARDOT, L. y LEFORT, P.: *Histoire des Peintres de toutes les écoles: École Espagnole*, París, 1869.

BOBER, PH. P. y RUBINSTEIN, R.: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Harvey Miller Publisher, Oxford University Press, Nueva York, 1986.

BOIX, F.: "Un discípulo e imitador de Goya, Asensi Juliá (El Pescadoret)", *Arte Español*, 1931, pp. 138-141.

BORDERÍAS BESCÓS, A.: Nota sobre un cuadro de Goya: José Mallén de Almudévar, posible cabecilla de los "Guerrilleros que fabricaban pólvora en la Sierra de Tardienta", *Archivo Español de Arte*, XL, 1967, pp. 157-159.

BOSARTE, I.: *Viage artístico á varios pueblos de España*, I, Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos, Madrid, 1804. (ed. 1978, con prólogo de A. E. Pérez Sánchez, Madrid).

BOZAL, V.: *Imagen de Goya*, Madrid, 1983.

BOZAL, V.: "El árbol goyesco", en *Nuevas Visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1987, pp. 119-132.

BRAHAM, A.: "Goya's Equestrian Portrait of Duke of Wellington", *The Burlington Magazine*, 1966, pp. 618-621.

BRAHAM, A.: "Wellington y Goya", en catálogo de la exposición *La alianzas de dos monarquías: Wellington en España*, Museo Municipal, Madrid, 1988, pp. 145-163.

BUENDÍA, J. R. y PEÑA, R.: "Goya académico", en *El Arte en tiempo de Carlos III, IV Jornadas de Arte*, C.S.I.C, Madrid, 1989, pp. 303-310.

BUENDÍA, J. R.: *Goya*, Madrid, 1990.

BUENO PAZ, J.: "Datos documentales sobre los hijos de Goya", *Arte Español*, 1947, pp. 57-63.

CADENAS Y VICENT, V. de: *Extracto de los expedientes de la Orden de Carlos III. 1771-1847*, t. V, Hidalguía, Instituto Salazar y Castro, C.S.I.C, Madrid, 1983.

CALLEJA Ed.: *Goya. Colección de Cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Don Francisco de Goya, precedidos de un Epistolario del gran pintor y de las noticias biográficas*, publicadas por Francisco de Zapater y Gómez, ed. Saturnino Calleja, Madrid, 1924.

CALVERT, A.: *Goya*, Londres, 1908.

CAMÓN AZNAR, J.: "Cuadros de Goya en el Museo Lázaro Galdiano", *Seminario de Arte Aragonés*, 1952.

CANELLAS LÓPEZ, A.: *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza, 1981.

CARDERERA, V.: "Biografía de don Francisco de Goya", *El Artista*, Madrid, 1835, t. II, pp. 253-255.

CARDERERA, V.: "Goya", *Semanario Pintoresco*, Madrid, 1838 (reimpresión Lafuente Ferrari, 1947, pp. 305-308; Glendining, 1982, ap. II, pp. 298-301).

CARO BAROJA, J.: *Ensayo sobre la literatura del cordel*, Barcelona, 1988 (1ª edición Barcelona, 1969).

CASTILLO, M.: *Goya, peintre de lui même, en Chastenet*, París, 1964.

CATÁLOGO: *Catalogue illustré des tableaux du Musée du Prado à Madrid. Écoles Espagnoles*, Madrid, 1899.

CATÁLOGO: *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor sito en el Prado de esta Corte*, Con Real licencia por la hija de D. Francisco Martínez Dávila, Madrid, 1928.

CAVESTANY, J.: "La Anunciación (cuadro inédito de Goya)", *Arte Español*, 1928, pp. 351-355.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: "Análisis de un cuadro que pintó don Francisco de Goya para la catedral de Sevilla", *Crónica Científica y Literaria*, n.º 73, 9 diciembre 1817. (El artículo se publicó por separado en Madrid, Imprenta Real y Mayor, 1817; reimpreso en 1935 en Sevilla y luego en facsímil en 1946 en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*).

COPERTINI, G.: "Note sul Goya", tirada a parte del *Annuario per l'anno scolastico 1926-1927 del R. Liceo Ginnasio "Gian Domenico Romagnosi"*, Parma, 1928, VI, pp. 1-14.

COSSÍO, J. Mª.: *Los toros: Tratado Técnico e Histórico*, Espasa Calpe, vol. II (séptima ed.) Madrid, 1980.

CROMBIE, T.: "The Thyssen Pictures and the National Gallery", *The Connoisseur Year Book*, 1962.

CROSSLING, B.: *European Paintings from The Bowes Museum*, Londres, 1993.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: "Inquisidores e ilustrados: Las pinturas y estampas "indecentes" de Sebastián Martínez", en *El Arte en tiempo de Carlos III, IV Jornadas de Arte*, C.S.I.C, Madrid, 1989, pp. 311-319.

CRUZADA VILLAAMIL, G.: *Los tapices de Goya*, Madrid, 1870.

CUNNINGHAM, Ch. C.: *The Art Institute of Chicago. El Mundo de los Museos*, Instituto de Arte de Chicago, Madrid, 1967.

CHAN, V.: "Goya's Tapestry Cartoon of the straw Manikin: A Life of Games and a Game of Life", *Arts Magazine*, 1985 , n.º 60, pp. 50-58.

DE ANGELIS, R. : *L'opera pittorica completa di Goya*, Milán, 1974.

DE PAZ, A.: *Goya. Arte e condizione umana*, Nápoles, 1990.

DELTEIL, L.: "Francisco Goya", *Le Peintre graveur illustré*, XIV, XV, París, 1922.

DESPARMET FITZ-GERALD, X.: *L'oeuvre peinte de Goya. Catalogue raisonné*, París, 1928-50.

DESPARMET FITZ-GERALD, X.: "Una obra maestra desconocida", *Goya*, n.º 76, 1967, pp. 252-255.

DESPARMET FITZ-GERALD, X.: "Peintures exécutées par Francisco Goya en 1771 et restées ignorées", *Pantheón*, 1964, pp. 400-403.

DOMERGUE, L.: "Un bandolero frente a la justicia, la literatura y el arte", *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa*, Diputación General de Aragón, 1987, pp. 169-87.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: "Noticia de pinturas elegidas por orden de Godoy", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1936, p. 272.

DOMÍNGUEZ LASIERRA, J.: "La Iglesia de San Fernando de Torrero", *Aragón turístico y monumental*, n.º 309, Zaragoza, 1977.

EGUREN, J. M.ª de: "San Francisco el Grande", *Semanario Pintoresco Español*, 1847, t. II, pp 401-404.

EZQUERRA DEL BAYO, J.: *La Duquesa de Alba y Goya*, Madrid, 1928.

FERNÁNDEZ MORATÍN, L.: *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808*, edición anotada por René y Mireille Andioc, Madrid, 1968.

FRAUQUE, J. y VILLANUEVA ECHEVERRÍA, R.: *Goya y Burdeos (1824-1828)*, edición trilingüe, Zaragoza, 1982.

GALINDO, P.: "Goya pintando en el Pilar. Efemérides de su labor", *Aragón*, Zaragoza 1928, n.º XXXI, pp. 152-158.

GALLEGO, J. y DOMINGO, T.: *Los bocetos y las pinturas murales del Pilar*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1987.

GALLEGO, J.: *En torno a Goya*, Zaragoza, 1978.

GALLEGO, J.: "Carlos III y Goya", en *El Arte en tiempo de Carlos III, IV Jornadas de Arte*, C.S.I.C. Madrid, 1989, pp. 331-336.

GARAS, K.: *The Budapest Museum of Fine Arts*, Budapest, 1988.

GARCÍA BARRIUSO, P.: *San Francisco el Grande de Madrid. Aportación documental para su historia*, Madrid, 1975.

GARCÍA GUATAS, M.: "Contribución a la obra del arquitecto Agustín Sanz (1724-1801)", *Seminario de Arte Aragonés*, Institución Fernando el Católico, n.º XXIX-XXX, Zaragoza, 1979, pp. 59-66.

GASSIER, P. y WILSON, J.: *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, Friburgo, 1970 (ed. inglesa, Lausana, 1971; ed. española, Barcelona, 1974).

GASSIER, P.: *Dibujos de Goya. Los Álbumes*, Friburgo, 1973

GASSIER, P.: *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*, Friburgo, 1975.

GASSIER, P.: "Les portraits peints par Goya pour l'Infant Don Luis de Borbón à Arenas de San Pedro", *Revue de l'Art*, 1979, n.º 43, pp. 9-22.

GASSIER, P.: "Goya, Pintor del Infante don Luis de Borbón", Museo del Prado, Madrid, 1983.

GASSIER, P., BARBOZA, C. y GRASA, T.: *Goya. El Coreto de la Basílica del Pilar de Zaragoza*, Fundación Nueva Empresa, Zaragoza, 1992.

GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española fuera de España (Historia y catálogo)*, Madrid, 1958.

GIL SALINAS, R.: "Asensio Juliá (1748-1832): Rasgos biográficos", *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, LXVII, pp. 79-82.

GIL SALINAS, R.: "Asensio Juliá y Goya", *Goya*, 1986, n.º 192, pp. 348-354.

GIL SALINAS, R.: "Nuevas aportaciones sobre el pintor Asensio Juliá Alvarrach", *Archivo de Arte Valenciano*, 1991, pp. 59-61.

GIMÉNEZ RUIZ, P., NACHÓN GONZÁLEZ, C. y DÍAZ GUETARA, M.: *La Iglesia de San Fernando, de Torrero*, Institución "Fernando El Católico", *Monumentos de Aragón, 8*, Zaragoza, 1983.

GLENDINNING, N.: "The monk and the soldier in plate 58 of Goya's Caprichos", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 1961, pp. 115-120.

GLENDINNING, N.: "Goya and Arnaza's , Profecía del Pirineo", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1963.

GLENDINNING, N.: "Goya and England in the Nineteenth Century", *The Burlington Magazine*, 1965.

GLENDINNING, N.: *Goya and his critics*, Londres, 1977, (Traducción española *Goya y sus críticos*, Madrid, 1982, ed. Taurus).

GLENDINNING, N.: "Goya's Patrons", *Apollo*, n.º 236, 1981, pp. 236-247.

GLENDINNING, N.: "Textos de artículos sobre Goya", ap. I, *Goya y sus críticos*, Madrid, 1982.

GLENDINNING, N.: "La fortuna de Goya", en cat. exp. Museo del Prado, Madrid, 1983, pp. 21-47.

GLENDINNING, N.: "Nineteenth-century Editions of Goya's Etchings: New details of their Sales Statistics", *Print Quarterly*, VI, 1989, pp. 339-403.

GLENDINNING, N.: "La herida y el arco. Arte y Psicología en la vida de Goya", en cat. exp. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992, pp. 19-41.

GLENDINNING, N.: "Recuerdos y angustias en las pinturas de Goya, 1793-1794", en cat. exp., Exposición Universal de Sevilla, 1992, pp. 133-158.

GÓMEZ CENTURIÓN, J.: "Informes. Jovellanos y los colegios de las órdenes militares en la Universidad de Salamanca", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1913-14, vols. LXII, pp. 5-38 y 497-528; LXIII, pp. 5-66 y 281-326; LXIV, pp. 5-49.

GRASA, T. y BARBOZA, C.: "Goya muralista. Itinerario attraverso la pittura murale e il restauro", en cat. exp., Venecia , 1989, pp. 45-63.

GRAVES, R.: *Los Mitos Griegos*, 2 vols., Madrid, 1985.

GUDIOL, J.: "La primera gran obra de goya", *Coloquio*, 1965, pp. 19-23.

GUDIOL, J.: *Goya 1746-1828. Biographie, étude analytique et catalogue de ses peintures*, Barcelona, 1970, (2ª ed. Barcelona, 1984).

GUERRERO LOVILLO, J.: "Goya en Andalucía", *Goya*, n.º 100, 1971, pp. 211-217.

GUINARD, P.: "Goya et la tradition religieuse du Siècle d'Or", *Revue du Louvre*, n.º 45, 1970.

HARASZTI-TAKÁCS, M.: "Scènes de genre de Goya à la vente de la collection Kaunitz en 1820", *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, Budapest, n.º 44, 1975, pp. 107-121.

HARRIS, E.: "Spanish Pictures from the Bowes Museum", *The Burlington Magazine*, XCV, 1953, pp. 22-24.

HARRIS, E.: "A contemporany Review of Goya's Caprichos", *The Burlington Magazine*, CVI, 1964, pp. 38-43.

HARRIS, E.: *Goya. Engravings and Lithographs*, Oxford, 1964.

HARRIS, E.: *Goya*, Londres, 1969.

HARRIS, T.: *Goya. Engravings and Lithographs*, Oxford, 1964 (I Texto, II Catálogo).

HASKELL, F. y PENNY, N.: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1981; (ed. española, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Alianza Editorial, Madrid, 1990).

HEINEMANN, F.: *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venecia, 1962.

HELD, J.: *Farbe und lich in Goyas Malerei*, Berlín, 1964.

HELD, J.: *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlín, Mann Verlag, 1971.

HELMAN, E. F.: *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1963.

HELMAN, E. F.: "Identy and Style in Goya", *The Burlington Magazine*, CVI, 1964, pp. 30-37.

HELMAN, E.: "Algunos sueños y brujas de Goya", en *Goya. Nuevas Visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1987.

HEMPEL-LIPSCHUTZ, I.: "Théophile Gautier y su "Quimera retrospectiva" captada en la obra pictórica de Goya", en *Goya, Nuevas Visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1987.

HERRÁN DE LAS POZAS, A.: *Pinturas y dibujos coleccionados por Agustín Herrán de las Pozas, Goya 1746-1946*, Bilbao, 1946.

HERRERO, M.: "Un autógrafo de Goya", *Archivo Español de Arte*, n.º 43, 1941, pp. 176-177.

HILTON, R.: "Maragato y el ocaso del bandolerismo español", *The Hispanic Institute in The United States*, Nueva York, 1946, pp. 3-10.

HONOUR, H.: *Romanticismo*, Nueva York, 1979.

HYATT MAYOR, A.: "Goya's Hannibal Crossing the Alps", *The Burlington Magazine*, XCVII, n.º 630, 1955.

I.C.R.B.C.: *Catálogo de obras restauradas 1982-1986*, I.C.R.B.C., Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, pp. 56-57, n.º 35.

JIMÉNEZ PLACER, F.: "Los autorretratos de Goya", en cat. exp., Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid, 1943, pp. 21-30.

JORDAN, W. B.: *The Meadows Museum. A visitor's Guide to the Colletion*, Dallas, 1974.

JORNADAS: *Goya. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, , 21-23 de octubre de 1992, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1993.

KLINGENDER, F.: *Goya in the democratic tradition*, Londres, 1948.

LABORDA YNEVA, J.: "Contribución a la obra del arquitecto Agustín Sanz (1724-1801), *Seminario de Arte Aragonés*, Zaragoza 1979, n.º XXIX-XXX, pp. 59-66.

LABORDA YNEVA, J.: *Maestros de obras y arquitectos de período ilustrado en Zaragoza*, Zaragoza, 1989.

LAFOND, P.: *Goya*, París, 1902.

LAFOND, P.: "Les dernières années de Goya en France", *Gazette des Beaux-Arts*, XXXVII, 1907, pp. 114-131, 241-257.

LAFORA, J.: "Goya. Estudio biográfico-crítico", *Arte Español*, 1928-29, pp. 359-372.

LAFUENTE FERRARI, E.: "Sobre el cuadro de San Francisco El Grande y las ideas estéticas de Goya", *Revista de Ideas Estéticas*, 1946, pp. 307-337.

LAFUENTE FERRARI, E.: *Antecedentes, Coincidencias e influencias del arte de Goya*, cat. exp. 1932, con estudio preliminar de E. Lafuente Ferrari, Madrid, 1947.

LAFUENTE FERRARI, E.: *Goya. Les fresques de San Antonio de la Florida à Madrid*, Lausana, 1955.

LAFUENTE FERRARI, E.: "El boceto para la cúpula de San Antonio de la Florida", *Arte Español*, XXIII, 1961, pp. 133-138.

LAFUENTE FERRARI, E.: *Goya. L'evolution de son génie, en Chastenet*, París, 1964.

LASIERRA, A.: "Nuevos cuadros de Goya", *Aragón*, abril, 1928, p. 123.

LICHT, F.: *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*, Londres, 1979; Nueva York, 1983.

LONGHI, R.: "Il Goya romano e la cultura di Via Condotti", *Paragone*, 1954, V, pp. 28-39.

LÓPEZ REY, J.: "A contribution to the study of Goya's art. The San Antonio de la Florida Frescoes", *Gazette des Beaux-Arts*, I, 1944, pp. 231-248.

LÓPEZ REY, J.: "Goya and the world around him", *Gazette des Beaux-Arts*, XXVIII, 1945.

LÓPEZ REY, J.: "Goya's The Taking of Christ: Challenge and Achievement", *Apollo*, n.º 236, 1981, pp. 252-254.

LOZOYA, Marqués de: "Dos Goyas inéditos de tema religioso", *Archivo Español de Arte*, 1951, pp. 5-10.

MACLAREN, N. y BRAHAM, A..: *The Spanish School, National Gallery Catalogues*, Londres, 1970.

MANGIANTE, P. E.: *Goya e l'Italia*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1992.

MARCOS VALLAURE, E.: "El propietario del boceto de la *Inmaculada* de Goya (Prado, n.º 3260)", *Boletín del Museo del Prado*, 1987, 24, pp. 182-183.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y DE LA PLAZA, J.: *Catálogo Monumental de la ciudad de Valladolid, II. Monumentos religiosos*, Valladolid, 1987.

MARTÍNEZ NOVILLO, A.: *Le peintre et la Tauromaquia*, Flammarion, París, 1988.

MATHERON, L.: *Goya*, Burdeos, 1857; París, 1858; Madrid, 1890.

MAYER, A. L.: *Francisco de Goya.*, Múnich, 1923; Madrid, 1925.

MAYER, A. L.: "Zu Goya", *Pantheon The Cicerone*, 1932, IX abril, pp. 113-116.

MAYER, A. L.: "Notes on some Sefportraits of Goya", *The Burlington Magazine*, LXIV, n.º 373, 1934.

MAYER, A. L.: "Goyas Gemälde für die Santa Cueva in Cadiz", *Cicerone*, XX, 1928.

MEMORIAL: *Memorial Literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, Madrid, VII, febrero, 1786, pp. 215-218.

MESONEROS ROMANOS, R.: *Manual histórico-topográfico administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, 1844.

MESONEROS ROMANOS, R.: *El antiguo Madrid. Paseos históricos-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, 1861.

MILICUA, J.: "Goya el joven perpetuo", *El País*, Madrid, 12 de diciembre de 1986.

MILICUA, J.: "Aportaciones al Goya Joven", *Paragone*, 1954-53, pp. 5-28.

MORALES Y MARÍN, J. L.: *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979.

MORALES Y MARÍN, J. L. y ARNAIZ, J. M.: *Los pintores de la Ilustración*, cat. exp., Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1988.

MORALES Y MARÍN, J. L.: *Goya pintor religioso*, Colección Estudios y Monografías (12), Zaragoza, 1990.

MORALES Y MARÍN, J. L.: *Mariano Salvador Maella*, Madrid, 1991.

MULLÉ DE LA CERDA, G.: *El templo del Pilar*, Zaragoza, 1872.

MULLER, P. E.: "Goya's Black paintings truth and reason in light and liberty", *The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1984.

NICOLAU CASTRO, J.: *Escultura toledana del siglo XVIII*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación Provincial de Toledo, Toledo, 1991.

NORDSTRÖM, F.: *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*, Estocolmo, 1962.

NORDSTRÖM, F.: "The Tapestry Cartoons with the Four Seasons", en *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*. Estocolmo, 1962.

NÚÑEZ DE ARENAS, M.: "Manejo de noticias -La suerte de Goya en Francia", *Bulletin Hispanique*, 3, Burdeos, 1950.

OLIVIER WORMSER, S.: *Tableaux espagnols à Paris au XIXème siècle*, (Tesis presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de París), 1955.

PAJES MERRIMAN, M.: *Giuseppe Maria Crespi*, Milán, 1980.

PARDO CANALÍS, E.: "La Iglesia zaragozana de San Fernando y las pinturas de Goya", *Goya*, n.º 84, 1968, pp. 358-365.

PELAYO QUINTERO, "Goya en Cádiz", *La Esfera*, 745, 1928.

PELLEGRI, M. Ed.: *Concorsi dell'Accademia Reale di Belle Arti di Parma dal 1757 al 1796*, Parma, 1988.

PEMÁN, C.: "Ter Borch y España", *Goya*, n.º 47, 1962, pp. 408-410.

PEMÁN MEDINA, M.: "Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastián Martínez", *Archivo Español de Arte*, n.º 259-260, 1992, pp. 303-320.

PEMÁN Y PEMARTÍN, C.: *Las goyas de Cádiz*, Cádiz, 1928.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Colecciones del Patrimonio Nacional. Pinturas. Goya", en *Reales Sitios*, n.º 25, 1970, pp. 37-44.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Goya en el Prado. Historia de una colección singular", en *Goya. Nuevas Visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1987.

PIGLER, A.: *Katalog Der Galerie alter Meister*. Budapest, 1967.

PINETTE, M. y SOULIER-FRANÇOIS, F.: *De Bellini a Bonnard. Chefs d'oeuvre de la peinture du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon*, París, 1992.

PITA ANDRADE, J. M.: "Observaciones en torno a los cartones para tapices", *Goya*, n.º 148-50, 1979, pp. 232-239.

PITA ANDRADE, J. M. y BOROBIA GUERRERO, M.ª M.: *Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid, 1992.

POLERÓ Y TOLEDO, V.: *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, Imprenta de Tejado, Madrid, 1857.

PONZ, A.: *Viaje de España* seguido de los dos tomos de *Viaje fuera de España*, (preparación, introducción e índices de Casto María del Rivero), Madrid, ed. 1947.

RIPA, C.: *Nova Iconologia*, Padua, 1618 (ed. Turín, 1986).

RODRÍGUEZ MOÑINO, A.: "Incunables goyescos", *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII, 1981, pp. 293-312.

ROSE DE VIEJO, I.: "La celebrada caída de nuestro coloso. Destrucciones espontáneas de retratos de Manuel Godoy por el populacho", *Academia*, 1978, pp. 199-226.

ROSE DE VIEJO, I.: "Goya's allegories and the sphinxes: Commerce, Agriculture, Industry and Science in situ", *The Burlington Magazine*, CXXVI, 1984, pp. 34-39.

ROSENFELD, D. Ed.: *European Painting and Sculpture, ca. 1770-1937 in the Museum of Art. Rhode Island School of Design*, Providence, Rhode Island, 1991.

ROTHE, H.: *Las pinturas del Panteón de Goya. Ermita de San Antonio de La Florida*, Barcelona, 1944.

SALAS, X. de: "Miscelánea goyesca", *Archivo Español de Arte*, 1950, pp. 335-346.

SALAS, X. de: "A group of Bullfightings Scenes by Goya", *The Burlington Magazine*, CVI, 1964, pp. 37-38.

SALAS, X. de: "Sur les tableaux de Goya qui appartiennent à son fils", *Gazette des Beaux-Arts*, 1964, LXXXI, pp. 169-172.

SALAS, X. de: "Precisiones sobre la pintura de Goya", *Archivo Español de Arte*, 1968, pp. 1-16.

SALAS, X. de: "Inventario. Pinturas elegidas para el Príncipe de la Paz, entre las dejadas por la viuda Chopinot", *Arte Español*, 1968-69, pp. 29-33.

SALAS, X. de: "Sobre un retrato ecuestre de Godoy", *Archivo Español de Arte*, XLII, 1969, pp. 217-33.

SALAS, X. de: "Sur deux miniatures de Goya récemment retrouvées", *Gazette des Beaux-Arts*, 1973, LXXXI, pp. 169-172.

SALAS, X. de: "Dos notas, a dos pinturas de Goya, de tema religioso", *Archivo Español de Arte*, XLVII, 1974, pp. 383-396.

SALAS, X. de: "Un boceto de Goya para la Inmaculada del Colegio de Calatrava", *Archivo Español de Arte*, L, 1977, pp. 1-8.

SALAS, X. de: *Goya*. Madrid, 1978 (edición inglesa, 1979).

SALAS, X. de: "Une miniature et deux dessins inédits de Goya", *Gazette des Beaux-Arts*, 1979, abril, pp. 167-171.

SALTILLO, marqués del: *Miscelánea madrileña, histórica y artística. Goya en Madrid, su familia y allegados. (1746-1856)*, Primera serie, Madrid, 1952.

SALTILLO, marqués del: "Las pinturas de Goya en el Colegio de Calatrava de Salamanca (1780-1790)", *Seminario de Arte Aragonés*, 1954, pp. 5-9.

SAMBRICIO, V. de: *Tapices de Goya*, Madrid, 1946.

SAMBRICIO, V. de: "Goya y la fama romántica", *Revista de Ideas Estéticas*, 1959.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: "Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Borbones", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1916, pp. 202-220.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: "Goya en la Academia", *Discursos. Primer Centenario de Goya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1928.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Goya*, París, 1930.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: "La estancia de Goya en Italia", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1931, pp. 182-184.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: "La elaboración de un cuadro de Goya", *Archivo Español de Arte*, 1945, n.º 71.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: "Cómo vivía Goya. I-El inventario de sus bienes. II-Leyenda e historia de la Quinta del Sordo", *Archivo Español de Arte*, 1946, n.º 19, pp. 73-109.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: "Goya, Pintor religioso: Precedentes italianos y franceses", *Revista de Ideas Estéticas*, IV, Madrid, 1946, pp. 277-318.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951.

SÁNCHEZ VENTURA, R.: "Santas Justa y Rufina", *Aragón*, 1928, p. 151.

SARIÑENA, B: "Algunas noticias sobre Goya y sus obras", *Aragón*, 1928.

SAYRE, E. A.: "Goya's Bordeaux miniatures", *Boston Museum Bulletin*, 1966, LXIV, pp. 84-123; en cat. exp., París, 1979.

SAYRE, E. A.: *Late Caprichos of Goya*, Nueva York, 1971.

SAYRE, E. A.: *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Museum of fine Arts, Boston, 1974.

SAYRE, E. A.: "Goya. Un momento en el Tiempo", en cat. exp., Museo Municipal, Madrid, 1982-83, pp. 55-69. (Publicado anteriormente "Goya. A Moment in Time" en *Nationalmuseum Bulletin*, pp. 28-49).

SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, 1974.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: "El programa iconográfico de la Santa Cueva de Cádiz", en *Nuevas Visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1987, pp. 374-385.

SEGHERS, L.: "Mercado de las artes en el extranjero", *Goya*, n.º 100, 1971, p.374.

SENTENACH, N.: *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua Casa Ducal de Osuna*, Madrid, 1896.

SENTENACH, N.: "Notas sobre la exposición de Goya", *La España Moderna*, n.º 138, 1900, pp. 34-53.

SENTENACH, N.: "Fondos selectos del archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (1919-23), 1919, pp 205-211.

SENTENACH, N.: "Nuevos datos sobre Goya y sus obras", *Historia y Arte*, I, 1895, pp. 196-199.

SHERMAN FONT, E.: "Goya's Source for the Maragato Series", *Gazette des Beaux-Arts*, LII, 1958, pp. 289-304.

SOLA, P. P. y CERVÓS, S. J.: *El Palacio Ducal de Gandía*, Barcelona, 1904.

SORIA, M. S.: "Goya's Allegories of Fact and Fiction", *The Burlington Magazine*, julio, 1948.

SORIA, M. S.: "Las miniaturas y retratos-miniaturas de Goya", *Cobalto* (Barcelona), 1949, XLIX 2, pp. 1-4.

SORIA, M. S.: "Spanish paintings in The Bowes Museum", *The Connoisseur*, agosto, 1961, pp. 30-37.

STOLZ VICIANO, R.: "Las pinturas al fresco del Templo del Pilar", *Aragón*, 1942.

SUTTON, D.: "Goya apóstol de la razón", *Apollo*, 1964, pp. 67-72.

SYMMONS, S.: *Goya: In Pursuit of Patronage*, Londres, 1988.

TAYLOR, R.: "Goya's Paintings in the Santa Cueva at Cadiz", *Apollo*, LXXIX, 1964, pp 60-66.

TELLO, J.: "Dos goyas poco conocidos", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1928.

TERRASE, H.: *Goya*, París, 1931.

TOMLINSON, J. A.: *Francisco de Goya. The Tapestry Cartoons and early Career at the Court of Madrid*, Cambridge, 1989, ed. española, 1993.

TOMLINSON, J. A.: *Goya in the Twilight of Enlightenment*, Yale University Press. New Haven y Londres, 1992.

TOMLINSON, J. A.: "Godoy, Goya, and the Imagery of Enlightenment", en *Goya in the Twilight of Enlightenment*. New Haven y Londres, 1992, cap. IV, pp. 93-127.

TORMO y MONZÓ, E.: "La pintura aragonesa cuatrocentista y la retrospectiva de la Exposición de Zaragoza", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1909, pp. 277-284.

TORMO y MONZÓ, E.: "Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica (con motivo de la exposición de sus obras en Madrid), *Varios Estudios de Artes y Letras*, Madrid, 1902, I. Estudio n.º 2, pp. 199-233. (Artículos publicados según la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 1900).

TORMO y MONZÓ, E.: *Las iglesias del Antiguo Madrid*, Madrid, 1927.

TORRA, E., TORRALBA, F., BARBUZA, C., GRASA, T. y DOMINGO, T.: *Goya. Regina Martirum*, Banco Zaragozano, Zaragoza, 1982.

TORRALBA SORIANO, F.: "Notas sobre algunas obras de la juventud de Goya en Aragón", *Goya*, 1971, pp. 218-225.

TORRALBA SORIANO, F.: *Goya en la Santa Cueva*, Zaragoza, 1983.

TORRALBA SORIANO, F.: "Problemática y cronología de las pinturas de Goya en la Santa Cueva", en *III Coloquio de arte aragonés. El arte Barroco en Aragón*, Huesca, 1983, pp. 443-447.

TORRALBA SORIANO, F.: "Recensión al catálogo de la muestra Goya Joven", *Artigrama*, n.º 3, Zaragoza, 1986.

TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, C.S.I.C., Madrid, 1975.

TRAPIER, E. du G.: *Goya. A study of his Portraits. 1797-99*, Nueva York, 1955.

TRAPIER, E. du G.: *Goya and his Sitters. A study of his Style as a Portraitist*, Nueva York, 1964.

URREA, J.: *La pintura italiana en el siglo XVIII*, Valladolid, 1977.

VIÑAZA, conde de la: *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887.

VON LOGA, V.: *Francisco de Goya*, Berlín, 1903-21.

VON LOGA, V.: *Die Malerei in Spanien*, Berlín, 1921.

VV.AA: *Goya. Nuevas Visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1987.

VV.AA.: *El libro de la Academia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con el patrocinio de la Fundación Ramón Areces, Madrid, 1991.

WILSON-BAREAU, J.: *Goya's Prints. The Tomás Harris Collection in the British Museum*, Londres, 1981.

WOOD, N. J. y LEE, C.K.: *Master Paintings in The Art Institute of Chicago*, Chicago, 1988.

WORF, R.: *Francisco Goya and the interest in British Art and Aesthetics in late Eighteenth-Century Spain*, Ann Arbor, Michigan, 1987.

YEBES, condesa de: *La Condesa-Duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*, Espasa Calpe, Madrid, 1955.

YOUNG, E.: *Catalogue of Spanish Paintings in The Bowes Museum*, Barnard Castle, Durham, 1988.

YRIARTE, CH.: *Goya, sa biografie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eau-fortes et le catalogue de l'oeuvre*, París, 1867.

ZAPATER Y GÓMEZ, F.: *Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Don Francisco de Goya*, ed. Calleja, Madrid, 1860.

ZAPATER Y GÓMEZ, F.: *Goya, noticias biográficas*, Zaragoza, 1868.

ZAPATER Y GÓMEZ, F.: *Apuntes históricos biográficos acerca de la Escuela Aragonesa de Pintura*, Madrid, 1963 (ed. 1959).

ZARCO DEL VALLE, M.: *Datos documentales para la historia del arte español*. Documentos de la catedral de Toledo; colección formada en los años 1869-74 y donada al centro en 1914 por M. Zarco del Valle, II, Madrid 1914.

EXPOSICIONES

1846
MADRID: *Catálogo de las obras de pintura, escultura y arquitectura presentadas a exposición en junio de 1846, y ejecutadas por los profesores existentes y los que han fallecido en este siglo*, Liceo Artístico y Literario, Madrid.

1874
PARÍS: *Exposición Alsaciens-Lorrains*, París.

1900
MADRID: *Catálogo de las obras de Goya*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid.

1901
LONDRES: *Catálogo descriptivo y biográfico de la exposición de obras de pintores españoles*, Galería artística de la Corporación de Londres, Londres.

1908
BERLÍN: X. *Ausstellung. Francisco de Goya*, Galeria Paul Cassirer, Berlín.

VIENA: *Francisco José de Goya y Lucientes 1746-1828*, Galerie Miethke, Viena.

ZARAGOZA: *Exposición Retrospectiva de Arte*. Real Junta del Centenario de los Sitios de 1808-1809, Zaragoza, ed. La Editorial, 1910; (Madrid, ed. Librería de Fernando Fé 1910).

1920-1921
LONDRES: *Exhibition of Spanish Paintings*, The Royal Academy of Arts, Londres; *Exhibition of Spanish Paintings at The Royal Academy*, Catálogo de ilustraciones, The Royal Academy of Arts, Londres.

1928
BUENOS AIRES: *Exposición del Centenario de Goya*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

LONDRES: *Exhibition of Spanish Art, Including Pictures, Drawings, and Engravings by Goya*, Burlington Fine Arts Club, Londres.

MADRID: *Catálogo ilustrado de la exposición de pinturas de Goya*, Museo del Prado, Madrid.

NUEVA YORK: *Spanish Paintings from Greco to Goya*, The Metropolitam Museum of Art, Nueva York.

ZARAGOZA: *Exposición de obras de Goya y de objetos que recuerdan las manufacturas artísticas de su época*, Museo de Bellas Artes, Zaragoza.

1934
BUENOS AIRES: *Arte Religioso Retrospectivo*, Congreso Eucarístico Internacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

1937
SAN FRANCISCO: *Paintings, Drawings and Prints by Francisco Goya (1746-1828)*, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco.

1938
CAMBRIDGE: *The Horse, Its Significance in Art*, Fogg Museum of Art, Cambridge.

LONDRES: *From Greco to Goya*, The Spanish Art Gallery, Londres.

PARÍS: *Peintures de Goya des Collections de France*, Musée de l'Orangerie, París.

1939
BUENOS AIRES: *De los Primitivos a Rosales*, Amigos del Arte, Buenos Aires.

GINEBRA: *Les Chefs d'oeuvre du Musée du Prado*, Ginebra.

1941
CHICAGO: *Paintings, Drawings, Prints: The Art of Goya*, The Art Institute of Chicago, Chicago.

TOLEDO: *Spanish Paintings*, Toledo Museum of Art, Ohio.

1942
BUENOS AIRES: *Primera exposición de maestros de pintura antigua*, Wildenstein Arte, S.A., Buenos Aires.

1943
MADRID: *Autorretratos de pintores españoles 1800-1943*, Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid.

1946
MADRID: *Exposición Conmemorativa del Centenario de Goya*, Palacio de Oriente, Patrimonio Nacional, Madrid.

1947
GRAN BRETAÑA (THE ARTS COUNCIL): *An Exhibition of Spanish Paintings*, The Arts Council, The National Gallery.

1949
MADRID: *Bocetos y estudios para pinturas y esculturas*, Asociación de Amigos del Arte, Madrid.

1950
WILDENSTEIN: *A Loan Exhibition of Goya, for the benefit of the Institute of Fine Arts*, New York University, Wildenstein (NY).

1951
BURDEOS: *Francisco de Goya* (1746-1828), Musée des Beaux-Arts, Burdeos.

MADRID: *Goya*, Museo del Prado, Madrid.

1952
VENECIA
Exposición del Pabellón Español de la Exposición Bienal de Venecia, Venecia.

1953
BASILEA: *Goya. Gemälde. Zeichmungen. Graphik Tapisserien*, Kunsthale Basel, Basilea.

1955
GRANADA: *Exposición Goya*. Festival Internacional de Granada, Palacio de Carlos V, Granada.

LIMA: *Grandes maestros europeos y tapiceria española del siglo XVI*, Galeria Gesinus, Lima.

1956
CARACAS: *Segunda exposición de obras clásicas de la pintura europea*, Museo de Bellas Artes, Caracas.

NEW HAVEN: *Pictures collected by Yale Alumni*, Yale University Art Gallery.

1957
BURDEOS: *Bosch Goya et le fantastique*, VII Exposición Internacional de Burdeos.

SIRACUSA/MILWAUKEE: *An exhibition of Spanish Painting*, Museum of Fine Arts, Siracusa, Art Institute, Milwaukee.

1959
ESTOCOLMO: *Stora Spanska Mästare*, Nationalmuseum, Estocolmo.

LONDRES: *The Romantic Movement*, Tate Gallery, Londres.

1959-1960
ROTTERDAM-ESSEN: *Collection Thyssen-Bornemisza*, Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam,1959-60; Sammlung Thyssen-Bornemisza, Museo Folkwang, Essen, 1960.

1961-1962
PARÍS: *Francisco Goya y Lucientes. 1746-1828*, Musée Jacquemart-André, París.

1962
LONDRES: *Primitives to Picasso*, The Royal Academy of Arts.

NUEVA YORK: *The Painter as Historian*, Wildenstein.

1963-1964
LONDRES: *Goya and his Time*, The Royal Academy of Arts, Londres.

1966
BUENOS AIRES: *De los Primitivos a Goya*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

1967
BUENOS AIRES: *Encuentros y Coincidencias en el arte*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

1969
MADRID: *Principales adquisiciones 1958-1968*, Museo del Prado, Madrid.

1970
LA HAYA/PARÍS: *Goya*, Mauritshuis, La Haya, 1970; Orangerie des Tuileries, Musée du Louvre, París.

PARÍS: *Francisco José Goya y Lucientes*, Orangerie des Tuileries, París.

PARÍS: Goya: *Dessins, Gravures, Lithographies*, Galerie Huguette Berès, s.f.

1971-1972
JAPÓN: *El Arte de Goya. Exposición extraordinaria de Goya en Japón*, Japón.

1974-1975
BOSTON-OTTAWA: *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Museum of Fine Arts, Boston, octubre-diciembre, 1974; The National Gallery of Canada, Ottawa, enero-marzo.

1975/1976/1977
WASHINGTON-CLEVELAND-PARÍS: *The European Vision of America*, The National Gallery of Art, Washington, 1975-76; The Cleveland Museum of Art, Ohio, 1976; *L'Amerique vue par l'Europe*, Musées Nationaux de France, Grand Palais, París, 1976-1977.

1976

WASHINGTON: *Goya in the Prado*, The National Gallery of Art, Washington.

1977

BARCELONA: *Goya*, Palacio de Pedralbes, Barcelona.

MÉXICO: *The Armand Hammer Colletion*, Palacio de Bellas Artes de México, México.

1978

MILÁN: *Goya*, Milán.

MÉXICO: *Del Greco a Goya*, México.

1979

PARÍS: *Goya. 1746-1828. Peintures-Dessins-Gravures*, exposición dedicada a Enrique Lafuente Ferrari, Centre Culturel du Marais, París.

1979-1981

ESTADOS UNIDOS: *Old Master Paintings from the Collection of baron Thyssen-Bornemisza*, The National Gallery of Art, Washington; Institute of Arts, Detroit-Minneapolis; Museum of Art, Cleveland; Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles; Denver Art Museum, Denver; Kimbell Art Museum, Fort Worth; William Rockhill Nelson Gallery of Art y Atkins Museum of Fine Arts, Kansas City; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

1980

BUENOS AIRES: *Panorama de la Pintura Española desde los Reyes Católicos a Goya*, Palacio del Concejo Deliberante, Buenos Aires.

BURDEOS-PARÍS/MADRID: *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Gallerie des Beaux-Arts, Burdeos, 1979; Galleries Nationales d'Exposition du Grand-Palais, París, 1979; Museo del Prado, Madrid, 1980.

LENINGRADO-MOSCÚ: *Obras maestras de la Pintura Española de los siglos XVI al XIX*, Museo Ermitage, Leningrado; Museo Puskin, Moscú.

1980-1981

HAMBURGO: *Goya. Das zeiltalter der Revolutionen kunst um 1800. (1789-1830)*, Hamburg kunsthalle, Hamburgo.

1981

BELGRADO: *Exposición de Arte Español*, Belgrado.

LONDRES: *El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*, The National Gallery, Londres.

MADRID: *Museo del Prado. Adquisiciones de 1978 a 1981*, Casón del Buen Retiro, Madrid.

1982

MADRID: *Goya y la Constitución de 1812*, Museo Municipal, Madrid.

MARTIGNY: *Goya dans les collections suisses*, Fundación Pierre Gianadda, Martigny.

MUNICH-VIENA: *Von Greco bis Goya. Vier Dahrhunderte Spanische malerei*, Haus der Kunst, Munich, 1982; Künstlerhaus, Viena.

PARÍS: *Collection Thyssen-Bornemisza:* Maîtres Anciens, Musée du Petit Palais, París.

1982-1983

DALLAS: *Goya and the Art of his Time*, Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas.

1983

MADRID: *Goya en las colecciones madrileñas*, Museo del Prado, Madrid.

1983-1984

ROTTERDAM/BRAUNSCHWEIG: *Malerei aus erster Hand von Tintoretto bis Goya*, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, 1983-84; Herzog-Anton-Ulrich Museum, Braunschweig.

UNIÓN SOVIÉTICA: *Master Paintings from the Thyssen-Bornemisza*, Museo Pushkin, Moscú; Ermitage, Leningrado; Museo Estatal de Artes Plásticas Ucranianas.

1985

BRUSELAS: *Goya*, Europalia 85 España, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.

1986

MADRID: *Exposición de Arte Sacro de la Archidiócesis de Madrid-Alcalá*, Madrid.

1986

ZARAGOZA: *Goya Joven (1746-1776) y su entorno*, Museo e Instituto "Camón Aznar", Zaragoza.

LUGANO: *Goya nelle collezioni private di Spagna*, Collezione Thyssen-Bornemisza, Villa Favorita, Lugano.

1987

JAPÓN (Tokyo-Amagasaki- Fukushima): *Spanish Paintings of 18th & 19th Century. Goya and his Time*, The Seibu Museum of Art, Tokio, 1987(IV-V); Seibu Tsukashin, Amagasaki, 1987 (VI-VII); Iwaki City Art Museum, Fukushima, 1987 (VIII-IX).

MADRID: *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas. Pinturas desde el siglo XV a Goya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

PARÍS: *De Greco à Picasso. Cinq Siècles D'Art Espagnol*, Musée du Petit Palais, París.

1988

LONDRES: *Old Master Paintings from the Thyssen-Bornemisza Collection*, The Royal Academy of Arts, Londres.

MADRID: *Los pintores de la Ilustración*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid.

MADRID: *Las alianzas de dos monarquías: Wellington en España*, Museo Municipal, Madrid.

1988-1989

MADRID-BARCELONA: *Carlos III y la Ilustración, Palacio de Velázquez*, Madrid, 1988; Palacio de Pedralbes, Barcelona.

MADRID-BOSTON-NUEVA YORK: *Goya y el Espíritu de la Ilustración*, Museo del Prado. Palacio de Villahermosa , Madrid, 1988; Museum of Fine Arts, Boston, 1989; The Metropolitam Museum of Art, Nueva York, 1989.

STUTTGART: *Meisterwerke der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, Staatsgalerie.

1989

LONDRES: *Painting in Spain, during the later eighteenth century*, Londres.

MADRID: *Obras Maestras de la Colección Masaveu*, Palacio de Villahermosa, Madrid.

VENECIA: *Goya. 1746-1828*, Galeria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro, Venecia.

1989-1990

NUEVA YORK: *The Winds of Revolution*, Wildenstein.

1990

ARLÉS/MADRID: *Goya. Toros y toreros*, Espace Van Gogh, Arlés, 1990; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

1991

MADRID: *El autorretrato en la Pintura Española. De Goya a Picasso*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.

MILÁN: *Da Goya a Picasso. La pittura spagnola dell'Ottocento*, Palazzo Reale, Milán.

1992

MADRID: *El gusto español*, Galería Caylus, Madrid.

MADRID: *Retratos de Madrid, Villa y Corte*, Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural de la Villa, Madrid.

MADRID: Goya. *La década de los caprichos . Dibujos y aguafuertes* (J. Wilson-Bareau). Retratos 1792-1804 (N. Glendinning), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

SEVILLA: *Goya*, Pabellón de Aragón, Exposición Universal de Sevilla.

ZARAGOZA: *Goya*, La Lonja (Pinturas), Museo Pablo Gargallo (Grabados), Zaragoza.

1992-1993

MADRID: *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*, Museo Municipal, Madrid.

1993

LONDRES: *European Paintings from The Bowes Museum*, National Gallery, Londres.

TABLA DE CORRESPONDENCIAS

Relación de los números de catálogo de los libros
P. Gassier - J. Wilson, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, Friburgo, 1970
J. Gudiol, *Goya, 1746-1828. Biographie, étude analytique et catalogue de ses peintures*, Barcelona, 1970; 2.ª ed. Barcelona, 1984
con los números de las obras en esta publicación

GASSIER-W. 1970	N.º CAT.	GASSIER-W. 1970	N.º CAT.	GUDIOL 1970	N.º CAT.	GUDIOL 1970	N.º CAT.	GUDIOL 1984	N.º CAT.	GUDIOL 1984	N.º CAT.
31	2	723	54	24	2	360	45	22	2	338	52
77	7	737	55	64	7	361	44	58	7	340	51
162	6	738	57	96	62	363	52	96	6	342	64
172	4	739	56	102	6	365	51	107	62	343	65
173	5	740	58	112	4	367	65	110	8	349	46
174	3	844	69	113	5	368	64	111	9	350	48
178	8	845	70	114	3	378	66	118	4	351	47
179	9	846	71	117	8	380	53	119	5	352	49
186	12	847	72	118	9	395	54	120	3	353	45
187	11	848	73	135	11	397	55	125	11	354	44
[188]	13	849	67	136	12	459	56	126	12	359	66
194	10	850	68	155	59	460	57	141	59	360	53
198	18	864	84	158	18	461	58	146	13	375	54
235	14	865	85	166	14	462	97	147	18	377	55
237	15	866	86	214	19	463	96	151	4	434	56
241	16	867	87	216	20	464	98	170	10	435	57
244	17	868	88	218	21	465	95	202	9	436	58
255	60	869	89	220	22	470	42	204	28	442	50
256	19	914	74	222	23	475	82	206	1	464	67
257	20	915	75	224	24	476	83	208	2	465	68
258	21	916	77	233	29	482	50	212	4	466	73
259	22	917	78	242	60	502	67	216	3	467	72
260	24	918	76	245	15	503	68	221	29	468	71
261	23	919	80	252	26	504	72	230	60	469	69
272	26	920	79	253	25	505	73	233	15	470	70
273	25	921	81	254	27	506	71	240	16	498	97
274	27	922	82	255	28	511	84	242	17	499	96
275	28	923	83	257	16	512	85	245	26	500	98
295	30	929	42	259	17	513	86	246	25	501	95
296	31	963	93	273	34	514	87	247	27	504	84
317	32	964	92	274	33	515	88	248	28	505	85
318	34	966	97	276	36	516	89	267	30	506	86
319	33	967	96	277	35	579	93	271	31	507	87
321	36	968	98	278	37	580	92	299	32	508	88
322	35	969	95	280	10	618	90	300	34	509	89
323	37	980	90	296	30	619	91	301	33	557	93
325	38	981	91	300	31	653	94	303	36	559	92
327	40	1570	94	332	61	734	112	304	35	591	82
328	41	1672	112	338	63	738	106	305	37	592	83
329	39	1676	100	343	43	739	110	307	38	594	90
330	43	1679	104	344	38	740	111	309	43	595	91
331	62	1682	99	345	39	742	105	310	41	633	94
344	61	1683	111	346	41	746	99	311	40	704	112
352	64	1685	108	347	40	747	100	312	39	708	106
353	65	1686	103	348	77	748	108	313	42	709	110
659	45	1687	107	349	76	749	107	314	63	710	111
660	46	1688	110	350	78	750	104	319	61	712	105
661	47	1689	106	351	74	753	103	329	77	716	99
662	44	1690	105	352	75	755	109	330	76	717	100
663	49	1693	109	353	80	759	104	331	78	718	108
664	48	1705	113	354	79	–	1	332	74	719	107
665	63	1706	114	355	81	–	13	333	75	720	104
682	66	1707	116	356	46	–	32	334	80	723	103
696	50	1708	117	357	48	–	69	335	79	725	109
710	52	1709	115	358	47	–	70	336	81	726	102
712	51	1710	118	359	49	–	101			727	101
718	53	–	1			–	102			–	1
		–	29								
		–	59								
		–	101								
		–	102								

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

FOTOGRAFÍAS EN COLOR

Tomás Antelo, *Madrid* n.os 20, 46, 47, 57, 58
Archivo Barboza-Grasa, *Zaragoza* fig. 37
Archivo Scala, *Florencia* n.º 59
Archivo del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, *Madrid* n.º 52
Archivo Mas, *Barcelona* n.º 48
Archivo Moreno, *Madrid* n.º 44
Archivo Oronoz, *Madrid* figs. 5, 8, 36
The Art Institute, *Chicago* n.os 22, 84, 85, 86, 87, 88, 89
Douglas Baz, *Londres* n.º 105
British Rail Pension Trustee Co., *Londres* n.º 35
Cathy Carver, *Providence* n.os 72, 73, 106
Collection of The J. Paul Getty Museum, *Malibú* n.º 112
Joaquín Cortés, *Madrid* n.os 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 16, 17, 19, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 51, 55, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 90, 91, 94; fig. 42
Flint Institute of Arts, *Flint* n.º 15
The Frick Collection, *Nueva York* fig. 14
Patrick Goetelen n.º 34
Paula Goldman, *Los Ángeles* n.º 31
The Hispanic Society of America, *Nueva York* fig. 9
José Loren, *Madrid* n.os 23, 66
Carlos Manso, *Madrid* n.os 11, 12, 53, 54, 95, 96, 97, 98; figs. 1, 4, 12, 13, 15, 18, 26, 27, 38, 43
Meadows Museum, *Dallas* n.º 43
Musée d'Agen fig. 6
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, *Besançon* n.os 82, 83
Musée des Beaux-Arts, *Burdeos* n.º 114
Museo Nacional de Bellas Artes, *Buenos Aires* n.º 56
Museum of Fine Arts, *Boston* n.os 14, 50, 104, 109
Nationalmuseum, *Estocolmo* n.º 99
The Norton Simon Foundation, *Pasadena* n.º 68
Princeton University Art Museum, *Princeton* n.º 111
The Royal Academy of Arts, *Londres* n.º 103
Staatliche Kunstsammlungen, *Dresde* n.os 102, 110
Sterling and Francine Clark Art Institute, *Williamstown* n.º 21
Szépmüvészti Muzéum, *Budapest* n.os 92, 93
The Trustees of the National Gallery, *Londres* n.os 27, 42, 49

FOTOGRAFÍAS EN BLANCO Y NEGRO

Tomás Antelo, *Madrid* fig. 34
Archivo Barboza-Grasa, *Zaragoza* figs. 86, 93, 94, 95
Archive Bulloz, *París* fig. 47
Archivo Mas, *Barcelona* figs. 76, 157, 158, 159, 161, 163, 165, 190
Archivo Oronoz, *Madrid* figs. 28, 101, 110, 112, 115, 128
Luis Arenas, *Sevilla* fig. 204
Biblioteca Nacional, *Madrid* n.º 115, 116, 117, 118; figs. 11, 30, 83, 89, 137, 140, 145, 146, 160, 173, 179, 191, 192, 194, 196, 197, 206
British Library, *Londres* figs. 135, 141
Santos Cid, *Valladolid* fig. 104
Collection of The J. Paul Getty Museum, *Malibú* fig. 202
Joaquín Cortés, *Madrid* figs. 17, 42, 59, 60-68, 73, 74, 96, 98, 166, 167, 170
Davison Art Center, *Middletowr* fig. 213
Editions Office du Livre, *Lausana* figs. 29, 100, 205
Carlos Manso, *Madrid* figs. 7, 10, 19-23, 31, 32, 33, 40, 44, 75, 82, 84, 87, 97, 99, 107, 111, 113, 114, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 129, 130, 131, 132, 134, 142, 143, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 168, 169, 171, 172, 176, 177, 180, 184, 185, 186, 189, 201, 208, 209, 210, 211
Agustín Martínez, *Madrid* figs. 91, 102, 103, 162, 188
The Metropolitan Museum of Art, *Nueva York* figs. 3, 178, 198
The Norton Simon Foundation, *Pasadena* fig. 207
Patrimonio Nacional, *Madrid* figs. 88, 106
Réunion des Musées Nationaux, *París* fig. 77
The Warburg Institute, *Londres* figs. 70, 72, 85, 92, 147, 193, 199, 200

CATÁLOGO

DIRECCIÓN
Juliet Wilson-Bareau

PRODUCCIÓN
Ediciones El Viso
Santiago Saavedra
María Victoria Lasso de la Vega
María Ángeles López Divasson
Lola Gómez de Aranda
Rufino Díaz
María Esther Garrido
Agustín Martínez
Bruno Lara
Ernesto Aleixandre

DISEÑO
Francisco J. Rocha

TRADUCCIÓN
María Jesús Gonzalo Ugarte *(inglés)*
Teresa Posada Kubissa *(alemán)*

FOTOGRAFÍA
Joaquín Cortés

FOTOMECÁNICA
Pérez Díaz, S. A., Madrid

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN
Julio Soto, Impresor, S. A.
Avda. de la Constitución, 202. Torrejón de Ardoz, Madrid
Manuel Arévalo. Coordinación
Manuel J. González. Montaje
Manuel Pintado. Impresión

ENCUADERNACIÓN
Ramos, S. A. Madrid

ISBN: 84-87317-24-3 (rústica)
84-87317-25-1 (tela)
DEP. LEGAL: M-34014-1993

MINISTERIO DE CULTURA