



FRANCISCO DE GOYA

*Goya, pintor religioso*  
Tres cuadros inéditos

1000/1582

Sig.: Lop/1582

Tít.: Goya, pintor religioso : tres cu

Aut.: Museo Nacional del Prado

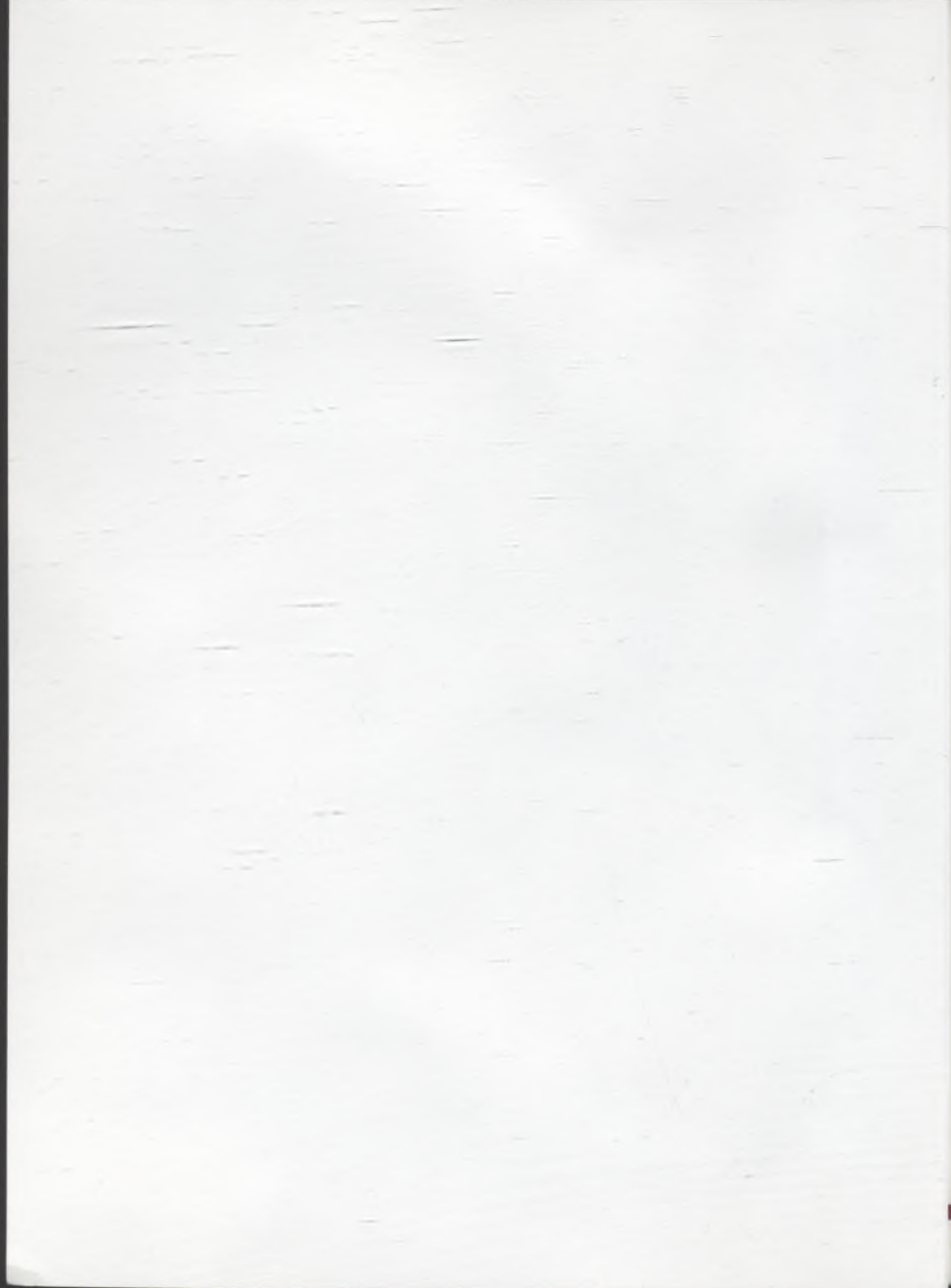
Cód.: 1106398



THE HISTORY OF THE  
CITY OF BOSTON  
FROM 1630 TO 1800

BY  
JOHN H. COOPER

NEW YORK: G. P. PUTNAM'S SONS  
1898



609 / 1582

FRANCISCO DE GOYA

*Goya, pintor religioso*  
Tres cuadros inéditos

Manuela B. Mena Marqués

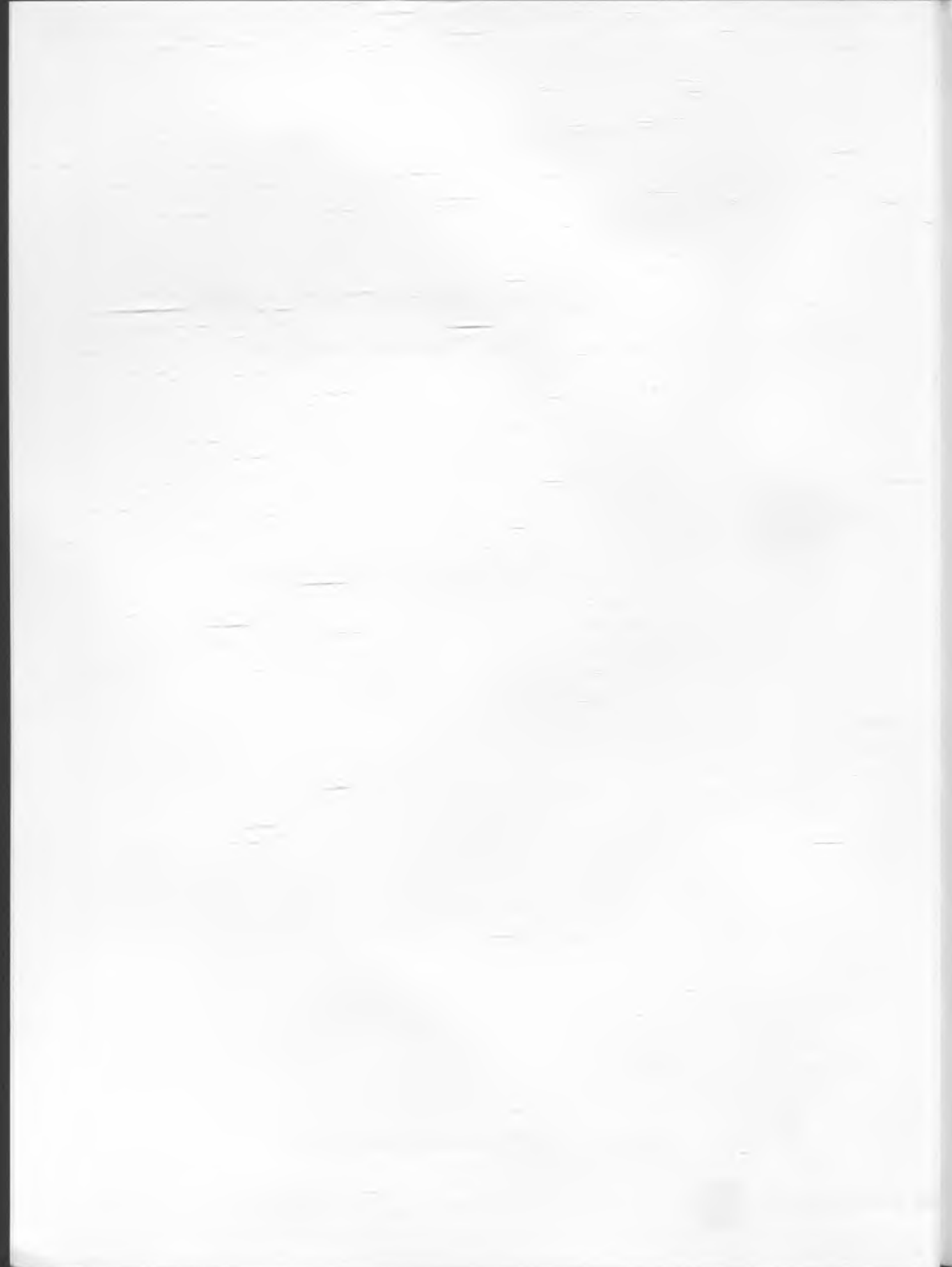


MUSEO NACIONAL DEL PRADO

SERIE UNO

3

R. 71885



El Museo Nacional del Prado conserva la colección más rica de obras de Goya. Las adquisiciones que se hicieron desde el siglo XIX incrementaron el número de cuadros del artista —tres— que llegaron al Museo procedentes de la colección real en 1819 hasta el número excepcional que ahora tiene.

La colección se fue haciendo al hilo de la historia. Por ello trasluce lagunas y fluctuaciones en la calidad de lo que posee, debidas a la valoración y conocimiento de sus obras y del artista en los más de 175 años en que su pintura se ha ido incorporando, por diferentes caminos, a los fondos del Prado. Una de las carencias más notables ha sido la de su pintura religiosa, postergada históricamente, salvo algunas excepciones. El Museo ha intentado suplir esa falta con la exposición temporal —y en algún caso la restauración— de obras religiosas significativas pertenecientes a otras instituciones: la *Última comunión de San José de Calasanz*, *La Anunciación*, las *Santas Justa y Rufina*, los tres lienzos de la Santa Cueva de Cádiz y, en estos momentos, la tardía *Asunción* de Chinchón.

Una circunstancia afortunada, la aparición sorprendente y casi simultánea de tres cuadros de asunto religioso de Goya, ha determinado su adquisición para el Prado. Se ha valorado fundamentalmente la elevada calidad de estas tres pinturas y la aportación que suponen para el conocimiento del artista, en una de las facetas en que su invención se revela como más honda, original y moderna. Gracias a la voluntad del Real Patronato y al apoyo incondicional del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y del Ministerio de Hacienda, así como a la voluntad de Caja Madrid de atender a las peticiones de estas altas instancias, ha sido posible que el *San Juan Bautista*, *La Sagrada Familia* y su pareja, *Tobías y el ángel* se incorporen al Museo del Prado.

El ensayo sobre la pintura religiosa de Goya y el estudio de estas tres nuevas incorporaciones a las colecciones del Prado incluidos en la presente publicación y realizados por Manuela Mena Marqués, jefe de Conservación de Pintura del siglo XVIII en el Museo, constituyen el mejor tributo con el que podemos corresponder a esta generosa aportación realizada a nuestro patrimonio artístico.

Miguel Zugaza Miranda

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO





## Goya y su pintura religiosa en el Museo del Prado

La reciente aparición de tres nuevas obras de Goya, inéditas, una, *San Juan Bautista niño*, en el mercado internacional, y otras dos, una *Sagrada Familia* y un *Tobías y el ángel*, en España<sup>1</sup>, ha sorprendido incluso a los especialistas en la materia. ¿Cómo es posible que se puedan encontrar todavía nuevas pinturas de Goya completamente desconocidas de los estudiosos? Es cierto que todos los días recibe el Museo del Prado una numerosa e ilusionada correspondencia, procedente de los lugares más variados y lejanos del mundo, con fotos, informes y «documentación segura» de propietarios de supuestas obras de su mano. También es cierto que la naturaleza de lo que llega es en un porcentaje muy elevado de una calidad pictórica ínfima. Otras veces, las menos, las obras son de buena calidad, de los siglos XVIII y XIX, aunque nada tienen que ver con la pintura del maestro. Sólo en raras ocasiones, en años y años de consultas, aparece una obra que tiene todas las características de calidad, de estilo y técnica, para considerarla de Goya con seguridad. Quizá, el ser estas tres obras que ahora ingresan en el Prado de tema religioso determinó que fueran relegadas por sus propietarios, no advirtiendo su verdadera autoría bajo las imágenes de devoción religiosa. Han pasado así

ignoradas durante más de cien años, una vez perdida con el tiempo la memoria de quién había sido su verdadero autor.

El siglo XIX valoró fundamentalmente otras obras de Goya, no las de carácter religioso. Era visto entonces, para el gusto de ese período histórico, como el autor de las caprichosas escenas de sus aguafuertes, los *Caprichos* y *Disparates*, con su expresiva carga de sátira política, social y religiosa. A Goya se le consideró racionalista y volteriano, hijo del Siglo de las Luces y de la Razón, admirador del movimiento revolucionario francés y, por ello, escéptico en materia religiosa, como tenía que serlo por fuerza el autor de una composición como *Nada*. Frases repetidas como las que aparecen en las cartas a su amigo Zapater no lo muestran, sin embargo, como un hombre descreído, sino más bien dentro de la religiosidad generalizada, a veces popular, de su tiempo. Goya empleó siempre que tenía un gran deseo de algo o que se refería a cosas que esperaba del futuro la expresión de «Dios lo quiera» o similar. Charles Yriarte, el autor de la primera monografía moderna sobre Goya, publicada en 1867 y de gran trascendencia, tenía difícil compaginar esas frases del artista en su correspondencia íntima con Zapater y presentarlo al mismo tiempo como un escéptico:

Yo he dicho que el pintor fue profundamente escéptico, a pesar de algunos arrebatos religiosos que se pueden encontrar en algunas de sus cartas [...], no creía en nada y no respetaba nada. Aunque hayamos encontrado a menudo en sus cartas invocaciones a la Virgen, reflexiones llenas de piedad, oraciones y votos, persistimos en no ver en ello más que un resto de costumbres, una vuelta maquinal a las cosas de su infancia: el hombre que ha grabado la plancha *Nada*, no



(Fig. 1) GOYA  
*Nada. Ello dirá*,  
Desastre 69, 1.ª ed.  
de 1863, aguafuerte,  
aguatinta bruñida,  
aguada y punta seca,  
155 x 201 mm,  
Madrid, Museo  
Nacional del Prado  
(C. 2399)

sabría ser un creyente, incluso en estado latente, y todo en él me afirma el más profundo escepticismo<sup>2</sup>.

Seguía con ello a Laurent Mathéron, que había publicado en 1858 su pequeña biografía de Goya, de carácter novelesco y romántico, en la que, por ejemplo, afirmaba: «Goya, que iba más deprisa que su siglo, no creía en nada absolutamente: en defecto de la divinidad, no hubiese creído, estoy seguro de ello, en la diosa razón»<sup>3</sup>. Las frases devotas de Goya pueden ser entendidas, desde luego, como frases hechas, de uso común, pero su repetición constante y mantenida a lo largo de los años parece ir más allá del recuerdo infantil. Indican un cierto respeto temeroso, inculcado sin duda en su infancia, en esa «escuela del padre Joaquín»<sup>4</sup>, de los hermanos de las Escuelas Pías de Zaragoza, a la que Goya se refería en su correspondencia, y seguramente también en su casa. En su modo de utilizarlas resuena, por otra parte, un cierto temor supersticioso ante fuerzas desconocidas, que están fuera de su alcance, como el destino incontrolado que puede echar abajo sus aspiraciones y sus deseos. Contra esos temores, Goya invocó, casi con carácter de “antídoto”, el poder divino, de una forma asombrosa por lo repetida, que se mantuvo durante los más de veinte años que duró su correspondencia con Zapater. Esas expresiones, unidas a la pequeña cruz con la que encabezaba sistemáticamente los folios de sus cartas, se revelan, más allá del recuerdo de infantil que proponía Yriarte, como indicio de una educación religiosa y de un modo de ser y sentir. No revelan necesariamente, es cierto, un sentimiento de profunda religiosidad, pero sí su formación religiosa y su aceptación implícita de que tanto Dios como la Virgen podían ayudarle en momentos de necesidad. Utiliza esas frases piadosas para cosas de su profesión, como cuando dice: «Si estuviera más despacio te contaría lo que me onró el rey y el príncipe y la princesa que *por la gracia de Dios me proporcionó* el enseñarles cuatro cuadros», o para los deseados encuentros con su amigo de la infancia: «no te puedo



explicar el gozo que tengo de *que Dios nos deje bernos*; «Yo te digo que más me alegro yo y *Dios quiera que sea* cuanto antes»; «*por Dios te pido* que agas todo el esfuerzo que puedas para ese fin». Incluso para explicar la amistad que existía entre ambos: «tú y yo sé que nos parecemos en todo y *Dios nos a distinguido entre otros de lo que damos gracias al que todo lo puede*; «*Dios nos deje vida para su santo servicio*»<sup>5</sup>. En otras ocasiones Goya se mostraba más socarrón en el uso de los poderes divinos, como cuando desea que su hermano Camilo gane la capellanía de Chinchón y le dice a Zapater: «A ver si *Dios quiere* que salga cura», o cuando se refiere a uno de los cuadros religiosos que está haciendo para su amigo: «*Pídele a la Virgen* que me dé más gana de trabajar que estoy a mitad de pintar la tuya»<sup>6</sup>.

Goya vivía en una sociedad, como era la española de aquel tiempo, profundamente marcada por la religión y sus preceptos, que formaban parte esencial de la vida cotidiana. En otra de sus cartas a Zapater, el artista hace referencia por ejemplo a una de las obligaciones de los fieles, que se cumplía entonces con gran rigor: «No sé qué demonio te in pide a esto que en conciencia debías venir todos los años como el cumplimiento de la Iglesia»<sup>7</sup>. El hermano menor del pintor, Tomás, ganó finalmente esa capellanía de Chinchón que tanto deseaba Goya para él, y para cuya colegiata pintó, además, uno de sus últimos cuadros de tema religioso, *La Asunción de la Virgen*. No era Camilo el único miembro de la familia dedicado a la Iglesia, ya que uno de sus cuñados, fray Manuel Bayeu, pintor también, era fraile cartujo. Todos los hijos de Goya estaban bautizados, como era lo preceptivo entonces, lo que el propio artista había registrado en su *Cuaderno italiano* y, aunque no está documentado que recibiera la extremaunción en sus últimos días en Burdeos, tuvo sus funerales religiosos y fue enterrado con esos símbolos de pertenencia a su religión: un rosario entre las manos y amortajado con el «hábito de nuestro Padre San Francisco», como había dejado escrito en el testamento que



(Fig. 2) GOYA  
*La Inmaculada*,  
 ha. 1784, óleo sobre  
 lienzo, 80 x 41 cm,  
 Madrid, Museo  
 Nacional del Prado  
 [3260]

hizo con su mujer en 1811<sup>8</sup>. Por otro lado, en el entorno de las amistades más íntimas de Goya, los encargos de pintura religiosa fueron frecuentes, aunque no tuviera tiempo de atenderlos todos, revelándose con ello las creencias de sus amigos más cercanos. A Juan Martín de Goicoechea, amigo de Zaragoza, le hizo un San Pascual, con una Dolorosa en el reverso<sup>9</sup>, y a Zapater le tenía prometidas durante años varias pinturas de tema religioso. Le envió uno de los «borrones» para el cuadro de *La predicación de San Bernardino de Siena*, de la iglesia de San Francisco el Grande<sup>10</sup>, posiblemente le había hecho un San Cristóbal, en cuyo reverso iba a pintar asimismo una Dolorosa, y varias veces se refiere en sus cartas a que le va a regalar una Virgen del Carmen, que tal vez no llegó a pintar por falta de tiempo. Jovellanos, por ejemplo, se quedó con el boceto de *La Inmaculada*, hoy en el Museo del Prado, preparatorio para uno de los grandes lienzos de la iglesia de la orden de Calatrava, en Salamanca. Esa religiosidad, que alcanzaba a las clases más cultivadas y no sólo a las

populares, tenía como nota característica, tradicional en la España católica, el culto a las imágenes como vehículo de devoción privada. Es el mismo sentimiento que revelaban las palabras del propio Goya cuando, con motivo de su traslado a Zaragoza, para pintar en la basílica del Pilar, en 1780, le decía a Martín Zapater que para su casa sólo necesitaba «una estampa de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sartén, una bota y un tiple y asador y candil todo lo de más es superfluo»<sup>11</sup>.

Las escenas de Goya que más atrajeron en el siglo XIX, sin embargo, además de los retratos, fueron las que entroncaban con la sensibilidad naturalista de ese período o con temas de carácter romántico, lo que también

siguió siendo la tónica del siglo XX respecto a su obra. Fueron esas las composiciones más buscadas en Francia, donde dieron inicio los estudios modernos sobre el artista, junto con sus aguafuertes que extendieron su fama en el extranjero. En un lugar secundario figuraron entonces, e incluso hoy día, las obras de Goya de tema religioso, tratadas como una parte menor y forzada de su carrera de artista, de las que se salvaron la *Última comunión de San José de Calasanz*, *El Prendimiento*, de la catedral de Toledo y, aunque no siempre, los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida. Yriarte, en su libro, fijó lo que se debía de apreciar de Goya, diferenciándolo muy bien de lo que él pensaba que sólo le había venido impuesto desde fuera y no era en modo alguno parte natural, y estimable, de su creación artística. El historiador francés marcó el gusto sobre Goya en un momento muy concreto, como fue el de la Francia de los años centrales del siglo XIX. Esa apreciación suya, que completaba la de Mathéron, se ha mantenido inalterable, mientras que han evolucionado las ideas del siglo XIX sobre otros artistas de la misma dimensión de Goya después de los estudios rigurosos y modernos de los historiadores de arte del siglo XX y sobre todo los de la segunda mitad del mismo. En la introducción a su monografía, Yriarte se refería al Goya pintor religioso con palabras que, incluso en la actualidad, muchos siguen considerando válidas:

Goya turba y estremece; no sabe en absoluto conmover y emocionar, o por lo menos no recurre a la dulce emoción ni a la piedad más dulce todavía. Provoca el escalofrío y no sabe arrancar las lágrimas, hay en sus obras aullidos de demonios y gritos de condenados, desenfrenos que repugnan y una constante preocupación por lo horrible que provocan la turbación en el espíritu y confunden la imaginación. Ha entrevisto el Cielo apenas una sola vez, cuando pintó su *Cristo en la cruz* [...] y en la *Comunión de San José de Calasanz*. Incluso en sus pinturas religiosas, a pesar de situarse en el punto de

vista convencional del artista, que es unas veces creyente y otras ateo, ascético o mundano según las exigencias del tema, no abandona jamás la tierra; digo más, es en el negro Tártaro donde requema los colores que van a decorar las alas de sus querubines<sup>12</sup>.

Yriarte, que escribía en el París de mediados del siglo XIX, tan influido por la pintura religiosa española del Siglo de Oro, no reconoció la belleza nueva, moderna, de las obras religiosas de Goya, salvo en las más «negras» y románticas. Le situó en ese terreno, como ya había hecho Mathéron<sup>13</sup>, por debajo de los pintores del siglo XVII, algunos indudablemente de gran calidad, como El Greco, Murillo, Alonso Cano, Zurbarán o Ribera, pero también de otros de menor interés, como Pantoja de la Cruz, Céspedes e, incluso, Valdés Leal. En la pintura religiosa, Yriarte juzgaba que Goya «encadenado por leyes y reticencias [...], pierde su fogosidad genial y su desorden inspirado»<sup>14</sup>. Su capítulo dedicado a los frescos de tema religioso, de la basílica del Pilar (1771 y 1781-82) y de San Antonio de la Florida (1798), no recoge, sin embargo, la temprana serie, también al fresco, de la cartuja de Aula Dei de Zaragoza (1775). Viene seguido del breve capítulo que dedicó a la pintura de ese mismo género de Goya, en su variante de los grandes cuadros de altar y es espectacular la reducción que hizo Yriarte de esas obras al mínimo imprescindible. Sin duda, el erudito francés no conoció muchas de ellas, destruidas ya para entonces o fuera de sus destinos originales desde la Guerra de la Independencia (1808-1812). Entre ellas, habían desaparecido en fecha temprana conjuntos completos de gran belleza, como demuestran los bocetos preparatorios: el cuadro de la *Aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago*, en la iglesia de Urrea de Gaén, en Teruel (1782-83), los tres cuadros para la iglesia del colegio de Calatrava en Salamanca (1783-84) y los tres para el altar mayor de la iglesia zaragozana de Monte Torrero (1800-1801), tan admirados por Jovellanos<sup>15</sup>. Por otra parte, aunque no había sido destruida, la gran *Anunciación* que había decorado la iglesia



madrileña de San Antonio del Prado (1787), arrasada durante la invasión francesa, estaba ya en tiempos de Yriarte en la colección del Duque de Medinaceli. Tampoco recoge en su libro el cuadro de Goya en la parroquial de Valdemoro (1788), que pasaba entonces como de mano de Bayeu, incluido en el conjunto del altar mayor, ni la importante serie para el oratorio de la Santa Cueva de Cádiz (1795), lugar reservado, desconocido incluso para quienes no pertenecían a la cofradía. Citaba brevemente, en el catálogo general al final de su libro, los tres cuadros de la iglesia del convento de Santa Ana de Valladolid (1787), que quizá no llegó a ver. Tampoco se refirió a la, ya citada anteriormente, *Asunción de la Virgen*, de la colegiata de Chinchón (1812), ni a otras obras religiosas de gran belleza, desconocidas entonces, como *San Ambrosio* y *San Gregorio*, de fines del decenio de 1790, o al espectacular *San Jerónimo*, del mismo momento, ahora en el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles. Suponían todas esas composiciones un avance en la representación de esos temas y una meditación personal sobre el hecho religioso, modificando Goya sustancialmente el concepto de la pintura española de ese género del Siglo de Oro.

Yriarte desconocía también las composiciones religiosas de Goya de pequeño formato, de carácter íntimo, pintadas para la devoción privada, categoría a la que pertenecen los cuadros que ahora ingresan en el Prado, y de las que fueron apareciendo a lo largo de los años algunas muestras, aunque muy escasas, de gran interés<sup>16</sup>. Dejando a un lado los primeros ejemplos de pintor en ciernes, como *La Virgen del Pilar* y *la Muerte de San Francisco Javier* (ha. 1771-15), o *El Bautismo de Cristo*, merecen destacarse la *Santa Bárbara* (ha. 1773), adquirida hace pocos años por el Museo del Prado, y documentada por

(Fig. 3) GOYA  
*Santa Bárbara*,  
 ha. 1771-75,  
 óleo sobre lienzo,  
 97,2 x 78,5 cm,  
 Madrid, Museo  
 Nacional del Prado  
 [7794]





(Fig. 4) GOYA  
*El Prendimiento  
de Cristo*, 1798,  
óleo sobre lienzo,  
40 x 23 cm, Madrid,  
Museo Nacional  
del Prado [3113]

un dibujo preparatorio en el *Cuaderno italiano*, así como la *Aparición de la Virgen del Pilar* (colección privada), de hacia 1780, seguramente del mismo momento en que pintaba en Zaragoza la cúpula de la basílica de esa advocación<sup>17</sup>. Por otro lado, el cuidado con que Goya pensó sus pinturas de tema religioso se pone de manifiesto en los bocetos, de pequeño formato también, conservados para muchos de esos cuadros, como por ejemplo, los preparatorios para el conjunto de San Francisco de Borja en la catedral de Valencia (1788), en la colección de la Marquesa de Santa Cruz. El Prado guarda también dos ejemplos fundamentales de esos bocetos, como el del *Prendimiento*, para la sacristía de la catedral de Toledo (1798), el de las *Santas Justa y Rufina*, para la de la catedral de Sevilla (1816), así como el mencionado más arriba de *La Inmaculada*, para la iglesia del colegio de Calatrava de Salamanca (1784).

Yriarte, siguiendo al pie de la letra las ideas de Mathéron sobre la pintura religiosa de Goya, estudió en su libro sólo algunas de esas obras, aparte de los frescos de la basílica del Pilar y los de San Antonio de la Florida, que siempre han revestido mayor interés para los historiadores. Le llamaron la atención el *Sermón de San Bernardino*, de San Francisco el Grande en Madrid (1781), el *Cristo crucificado*, del Museo del Prado (1780), entonces perteneciente al Ministerio de Fomento, y *El Prendimiento*, de la catedral del Toledo (1798), admirado por Théophile Gautier, que lo comparó con el propio Rembrandt. Lugar aparte ocupaban, por su importancia, las escenas de San Francisco de Borja, en la catedral de Valencia (1788), ejemplos de pintura de historia, y las *Santas Justa y Rufina*, de la catedral de Sevilla (1816)<sup>18</sup>, que sólo reproducía en pequeño tamaño, por no revelar, según él, al «Goya que conocemos»,

así como la *Última comunión de San José de Calasanz* (1819), de interés por su «unción y grandeza»<sup>19</sup>.

Si las obras religiosas de Goya apreciadas desde el siglo XIX se unen a las perdidas o desconocidas entonces, a los cuadros de devoción privada y a los bocetos preparatorios, la pintura de tema religioso de Goya adquiere un volumen impresionante que jalona sin solución de continuidad toda su vida artística. Los encargos se suceden desde los primeros reconocidos, como el fresco del coreto en el Pilar o los de la cartuja de Aula Dei, en Zaragoza, de entre 1772 y 1774, hasta la *Última comunión de San José de Calasanz*, de 1819, última de sus composiciones religiosas, antes de abandonar Madrid definitivamente. Goya fue en su dedicación a los encargos de la Iglesia, con sus frescos y lienzos religiosos, un pintor similar al resto de sus compañeros de profesión, como Giaquinto y Tiepolo, entre los italianos en España, y como Maella y Bayeu, entre los españoles, así como entre los que le habían precedido en el siglo XVII. Para todos ellos, sobre todo para los españoles, los encargos de iglesias, conventos y de particulares fueron la base estable y el entramado económico que les permitió desarrollar sus vidas de artistas. Goya empezó del mismo modo, según revelan algunas noticias de su *Cuaderno italiano*, y su viaje a Italia tuvo como meta principal, aparte de conocer las obras de los maestros italianos y de la Antigüedad, el aprendizaje de la pintura al fresco, que le iba a servir a su vuelta a España para llevar adelante, precisamente, los encargos de la Iglesia. Aspiraría también, sin duda, a las decoraciones profanas del Palacio Real, en las que tal vez había participado ya en sus primeros años madrileños, antes de su viaje a Italia, como ayudante de Francisco Bayeu. La pintura española del siglo XVIII había desarrollado esa vertiente decorativa nueva, de carácter profano, gracias a la corte y, sobre todo, al recién terminado Palacio Real de Madrid y al florecimiento de los Sitios Reales. Esos encargos profanos, sin embargo, recayeron, después de la marcha de los italianos, en

pintores como Bayeu y Maella, cuyo estilo clasicista puro, derivado de Corrado Giaquinto y, en parte, de Anton Rafael Mengs, se adecuaba a la naturaleza mitológica y alegórica de las escenas propuestas para el ámbito palaciego y del rey. La representación de la Antigüedad clásica, la invención de la belleza de los dioses y diosas, que con sus historias inmortales debían presidir las estancias del Palacio Real, no le fue encomendada a Goya. Sus jefes, Mengs, inicialmente, y más tarde, Bayeu y, sobre todo, Maella le encaminaron muy pronto, en 1774, casi recién llegado de Italia, hacia las composiciones de género, de la vida en Madrid, de los cartones para tapices. Sin duda le conocían bien. Su sensibilidad le llevaba por el camino de la realidad, del análisis de las pasiones y afectos de los seres humanos vivos, más que por las invenciones de belleza idealizada necesarias para recrear el mundo antiguo e inventar sus historias. Ese camino nuevo, que se había abierto para él en la corte, el de las escenas de género basadas en la vida real, al que dedicó más de veinticinco años de su vida, es el que reveló y marcó su verdadera esencia creativa, la del estudio de sus semejantes y de sus acciones, buenas y malas, desde la visión crítica y moralizante que enlazaba con las ideas del siglo XVIII. De las composiciones de los cartones para tapices surgieron las escenas de género, ya independientes, de sus cuadros de gabinete, que comienzan hacia 1792-93, justamente con las últimas composiciones para tapices, y de ahí surgieron poco después, tras la grave enfermedad de 1793-94, los primeros dibujos de la vida real: del *Álbum de Sanlúcar* y del *Álbum de Madrid*, que le llevaron directamente al conjunto de los *Caprichos*. Estas últimas composiciones constituyeron el núcleo fundamental del pensamiento de Goya, un resumen de lo hecho anteriormente y un antecedente moral y artístico de lo que iba a hacer en los casi treinta años que aún le quedaban de vida.

Goya planteó su pintura religiosa del mismo modo expresivo que sus escenas de género. Tenía cabida también la representación viva y real

del ser humano más que en las composiciones forzosamente idealizadas y fuera del tiempo moderno de los temas mitológicos. Los santos y santas, incluso las figuras divinas de la Virgen y de Jesucristo tenían para Goya facciones y sentimientos que las acercaban a los fieles que buscaban consuelo en ellas. De ahí el éxito de su pintura religiosa, salvo el temprano enfrentamiento con el cabildo de la basílica del Pilar, que no entendió la modernidad y la novedad de sus planteamientos.

En su pintura religiosa Goya fue tan personal como en las escenas de los cartones para tapices y en otras composiciones posteriores. También en su pintura de género había una diferencia sustancial con las composiciones de sus compañeros, de Maella, los Bayeu, José del Castillo y otros. Éstos presentaron la vida madrileña como algo superficial e intrascendente, como vehículo de escenas costumbristas puramente decorativas, de elegancia rebuscada que procedía aún de la pintura galante del rococó francés, utilizando modelos repetidos de belleza idealizada. Goya empleó escenas similares, tomadas de la vida madrileña, pero profundizando en las acciones y las relaciones de los seres humanos con un carácter universal. Desveló la naturaleza verdadera de hombres y mujeres bajo la máscara festiva de las diversiones populares y dio sus primeros pasos en el análisis de la naturaleza engañosa del ser humano, de su falsedad e hipocresía, de las relaciones de poder, del papel femenino, del egoísmo y de la crueldad entre unos y otros, que culminarían en los *Caprichos*. Goya buscó para ello, además, la variedad en los tipos de hombres y mujeres, como si se tratara del teatro, creando un mosaico de fisonomías reales y de tipos verdaderos, que iban de la belleza refinada de algunas damas a los rostros rudos o brutales de otros. De esa misma forma se diferenció Goya de sus contemporáneos en su planteamiento de la pintura religiosa, que él utilizó también como análisis profundo, realista y personal, de los hechos religiosos y de las acciones humanas, en este caso de los santos y seres divinos.

Algunas de las críticas de la Junta de Obras de la basílica del Pilar de Zaragoza a los bocetos que Goya presentó para las pechinas de la cúpula indicaban bien lo que encontraban de chocante en esas obras de carácter religioso:

No merecieron la aprobación que se deseaba, por algunos defectos que se notaron; y especialmente en el que representa la «Caridad», estando su figura menos decente de lo que corresponde y los campos de las demás, sobre aparecer pobres, son más oscuros de lo que se desea, y no del gusto que se apetece [...] en éstos no se advierte más estudio ni gusto que en aquélla [en la cúpula de Regina Martyrum]<sup>20</sup>.

«Estudio» y «gusto», sobre todo, más que la precisión sobre el «decoro» de la figura de la Caridad, son las palabras que dejan entrever que el cabildo esperaba de Goya figuras muy acabadas, de belleza idealizada, a la manera de las de Bayeu, erigido en juez de su cuñado para esa ocasión. La pintura religiosa de Goya, marcó ya desde sus inicios, lo que el artista buscaba en ella. Era esencial, pura y austera e igual que en las escenas de los cartones para tapices, sus figuras revelaban los sentimientos humanos con un naturalismo nuevo que invadía de veracidad toda la composición. De los santos veía su lado humano y su lucha por la santidad; de Jesucristo, su naturaleza pura, llena de amor a sus semejantes; de la Virgen, la belleza bondadosa, idealizada, para la que se inspiró en modelos de la Antigüedad. Ese inicial rechazo del cabildo del Pilar no sucedió en ocasiones posteriores. El año anterior el artista había ingresado en la Real Academia de San Fernando tras la presentación del *Cristo crucificado*, ahora en el Museo del Prado, que fue, además, en 1784, reclamado por los frailes de la iglesia de San Francisco el Grande para la decoración del convento. En esos años del decenio de 1780 aumentaron las demandas para cuadros de altares de iglesias y conventos. Quizá de interés resulte citar que los lienzos del colegio de Calatrava

en Salamanca, perdidos, fueron encargo de Jovellanos, uno de los mejores conocedores de pintura de su tiempo y admirador incondicional de Goya, culminando esa década con los dedicados a San Francisco de Borja en la catedral de Valencia, encargo de la Duquesa de Osuna, una de las damas de mejor gusto entonces<sup>21</sup>. El decenio de 1790, el más rico en la vida de Goya, que comenzó efectivamente después de su enfermedad de 1793, es testigo de su avance hacia un arte independiente en el que podía hacer ya «observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches»<sup>22</sup>, años que culminaron con los *Caprichos*, pero años en los que pintó algunas de sus obras religiosas de mayor interés: los lienzos del oratorio de la Santa Cueva de Cádiz, *El Prendimiento* de la catedral de Toledo y los frescos de San Antonio de la Florida. En todas estas obras, a pesar de que Goya tuvo que someterse a las directrices de sus clientes, actuó con gran libertad. Creó temas apenas representados anteriormente, como el de *La parábola del hijo del rey*, en la Santa Cueva de Cádiz, y presentó con absoluta libertad personal y originalidad *La Última Cena*, en el mismo lugar<sup>23</sup>. *El Prendimiento* de Toledo es una escena espectacular por la novedad de la iluminación y el modo en que está pensada para conseguir la máxima expresividad de la traición a Cristo, y las escenas de los frescos de San Antonio de la Florida convierten en milagro el ambiente festivo del pueblo, mientras que sus ángeles han sido siempre señalados por la libertad en la utilización de modelos claramente femeninos. De los años siguientes, nombrado ya primer pintor del rey, Goya, ocupado con los encargos cortesanos y la decoración del palacio de Godoy, hizo menos pintura religiosa, pero en 1800-1801 realizó los tres lienzos de la iglesia zaragozana de Monte Torrero, también perdidos, alabados por Jovellanos como «obras admirables, no tanto por la composición, cuanto por la fuerza del claro-oscuro, la belleza inimitable del colorido, y una cierta magia de luces y tintas, a donde parece que no puede llegar otro pincel»<sup>24</sup>. Quizá de ese momento o poco anteriores sean los Padres de



(Fig. 5) GOYA  
*Cristo crucificado*,  
1780, óleo sobre  
lienzo, 255 x 154 cm,  
Madrid, Museo  
Nacional del Prado  
[745]

la Iglesia, *San Ambrosio*, *San Agustín*, *San Gregorio* y *San Jerónimo* (respectivamente en Cleveland, The Cleveland Museum of Art; Madrid, colección particular; Madrid, Museo Romántico, y Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum). Por otro lado, en el inventario de los bienes de Goya, a la muerte de su mujer, de 1812, figuran varios cuadros de tema religioso, entre los que se registra el *San Juan Bautista niño en el desierto*, que ahora ingresa en el Prado, junto a otros no identificados: *San Jerónimo*, *San Antonio*, *San Pedro* y una *Concepción*, obras tal vez para su propia devoción y la de su mujer o bien encargos que no llegó a vender por la grave situación planteada por la invasión francesa. Goya siguió aun en esos años anteriores a su partida para Burdeos realizando pintura religiosa: las *Santas Justa y Rufina*, para la sacristía de la catedral de Sevilla, en cuyo encargo actuó Ceán Bermúdez, y la *Última comunión de San José de Calasanz*, para la iglesia del colegio de las Escuelas Pías de Madrid. Ambos lienzos constituyen una vez más un análisis personal de Goya sobre el hecho religioso y sobre la naturaleza del milagro, que interpreta, como había hecho anteriormente, a través de la utilización de la luz.

Las tres obras de Goya adquiridas por el Estado con destino al Prado constituyen una aportación esencial al escaso, pero importante, conjunto de pintura religiosa de su mano que posee el museo. Su interés intrínseco, debido a su elevada calidad, y la singularidad de ser obras desconocidas e inéditas, así como el hecho de esclarecer cada una de ellas facetas fundamentales para el conocimiento de la pintura religiosa de Goya, las hacen únicas entre las últimas adquisiciones del Prado. Estos tres nuevos cuadros, la pareja constituida por *Tobías y el ángel* y



*La Sagrada Familia*, y el *San Juan Bautista niño en el desierto*, cambian de un modo muy especial la apreciación de Goya como pintor, en general, y el carácter de su pintura religiosa. Por otra parte, en el Prado, las obras del artista de este género son escasas y ninguna entra dentro de la categoría de pintura de devoción privada.

El primer ingreso de una pintura religiosa de Goya<sup>25</sup> se produjo en 1872, con motivo de la fusión del Prado con el Museo de la Trinidad, donde se conservaba el *Cristo crucificado*, procedente de los bienes desamortizados del convento de San Francisco el Grande de Madrid. Había sido, como se decía más arriba, la obra con la que Goya fue elegido miembro de la Academia de San Fernando en 1780 y una de las pinturas capitales de su período temprano. En ella, el artista se ceñía voluntariamente al modelo de desnudo académico de belleza clásica, que tenía sus raíces en las obras de Mengs. Goya demostraba también con esa obra su conocimiento directo de la pintura italiana del siglo XVII, y en la figura desnuda, de cabeza elevada hacia el Cielo, resuenan, como lo hacen también en el *San Juan Bautista*, los modelos de Guido Reni. En 1877 el museo compró *La Sagrada Familia con San Juanito*, adquirida a los herederos de don Manuel Chaves, relacionada por la composición y el estilo con la que ahora ingresa en el Prado, por lo que su fecha debe ser similar, en torno, seguramente, a los últimos años del decenio de 1780. El tercer cuadro religioso llegado al Prado fue la *Inmaculada Concepción*, de 1784, que había sido de Jovellanos, según dice la inscripción de su reverso, y boceto para uno de los lienzos perdidos del colegio de Calatrava en Salamanca. Olvidada en los almacenes del museo, salió a la luz casi cien años después de su ingreso, en 1977. Las noticias de su adquisición en las que intervino la Real Academia de San Fernando con su informe preceptivo, como era de rigor, indican las buenas intenciones de su compra. En ellas, publicadas en el *Boletín de la Academia*, se advierte un tono que podría denominarse polémico en la redacción del

informe: «Para el conocimiento del total carácter del insigne maestro», sobre todo si se tiene en cuenta que el cuadro fue directamente a los almacenes del museo, para no salir en más de noventa años. Efectivamente, esta bella *Inmaculada*, serena y clasicista, bañada en luz blanca y luminosa, no enlazaba con la idea que se tenía de Goya por entonces, precisamente en esos años finales del siglo XIX, cuando se apreciaban casi exclusivamente los aspectos más «negros» de la pintura del artista y, sobre todo, de sus imitadores.

Con el legado de don Pablo Bosch ingresó en el Prado en 1915 el boceto de las *Santas Justa y Rufina* para el lienzo que debía ocupar el testero de la sacristía de la catedral de Sevilla, de 1817-18. En el encargo intervino el erudito y coleccionista Juan Agustín Ceán Bermúdez, amigo de Goya, que tal vez le ayudó en los aspectos iconográficos del asunto. El boceto ilustra el sistema de trabajo del artista y su cuidadosa preparación de los grandes lienzos de altar, incluso en ese período ya tardío de su vida. En 1966 llegaba al Prado otro boceto, el del *Prendimiento*, para el lienzo de la sacristía de la catedral de Toledo, de 1798, una de las obras religiosas más admiradas del artista, sobre todo por su rápida difusión internacional, al haber sido admirada y citada por Théophile Gautier y reproducida en la monografía de Charles Yriarte. El último cuadro de tema religioso de Goya adquirido por el museo, en el año 2001, hasta los tres lienzos recientemente comprados, es la *Santa Bárbara*, de su período temprano, seguramente pintada poco después de su regreso de Italia, hacia 1772-73. Es pintura pensada para la devoción privada, tal vez para el altar de un pequeño oratorio, que enlaza por este carácter con los cuadros que ahora se presentan. Con todos ellos, pero especialmente con estas últimas adquisiciones, el Prado puede ahora mostrar la evolución del Goya religioso en ejemplos de la máxima calidad, de la técnica y de la invención. La *Santa Bárbara*, adquirida hace unos años, revela el estilo primero del artista, marcado aún por los conceptos de la pintura barroca

italiana. *Tobías y el ángel* y *La Sagrada Familia* son ejemplos del período central de su obra, a fines del decenio de 1780, en el momento de mayor cercanía de Goya con la belleza ideal del imperante Neoclasicismo. Por último, *San Juan Bautista niño en el desierto*, ya de bien entrado el siglo XIX, revela una pintura religiosa basada en una expresividad prerromántica y moderna, en la que iba a basar unos años después su excepcional *Última comunión de San José de Calasanz*.

*La Sagrada Familia y Tobías y el ángel,*  
ha. 1787

Los dos lienzos de *La Sagrada Familia* (7857) y *Tobías y el ángel* (7856) constituyen una aportación fundamental a la obra de Goya en su conjunto y, específicamente, a su pintura religiosa. Ambas son imágenes de una elevada originalidad en los temas tratados, a pesar de que Goya siguió la iconografía establecida, de larga tradición, en ambos casos. Quizá el de *Tobías y el ángel* resulte más espectacular e insólito por la bella y audaz figura del ángel, que expresa el momento de mayor cercanía al Neoclasicismo del pintor. *La Sagrada Familia*, a pesar de ser asunto tantas veces tratado en la pintura española, es una composición en que el intimismo y la delicadeza sobrepasan el rigor neoclásico, enlazando con movimientos artísticos europeos, como el *Sturm und Drang*, en los que el sentimiento y la expresividad de las figuras avanzan hacia presupuestos románticos. No había conocimiento de estos dos cuadros, de tamaño relativamente pequeño (64 x 52 cm), en perfecto estado de conservación<sup>26</sup>, y la atribución de sus últimos propietarios los había situado erróneamente como pinturas del siglo XIX<sup>27</sup>. Sin embargo, una mención del Conde de la Viñaza en su libro sobre Goya, de 1887, refería la existencia

de dos cuadros del artista con el tema bíblico de Tobías y el ángel, y otro, aunque no lo emparejaba con éste, de una Sagrada Familia<sup>28</sup>, que se identificó tempranamente con la conservada en el Museo del Prado (n.º 746), aunque sin tener en cuenta que ésta había ingresado en el museo en 1877, procedente de los herederos de don Manuel Chaves, por lo que no podía tratarse de la misma obra que Viñaza hubiera, sin duda, reconocido como la del Prado. Xavier de Salas publicó en 1974 un cuadro atribuido a Goya, por la firma, o inscripción, que lleva, «Goya 1762», con el tema del viaje de Tobías y el ángel, en el que la iconografía del arcángel se identifica con la de otro tema popular en la pintura, sobre todo en el siglo XVII: el del Ángel Custodio, o de la Guarda<sup>29</sup>, que acompaña al niño en su camino. Según Salas, este temprano cuadro — que Goya habría pintado a sus dieciséis años, de ser auténtica la firma — había sido adquirido por la familia de su propietario actual en San Sebastián. Era para este autor, sin duda alguna, el mencionado por Francisco Zapater y Gómez en sus *Apuntes histórico-biográficos acerca de la Escuela Aragonesa de pintura*, en 1863, en su propia colección y, por tanto, procedente de la de su tío, amigo íntimo de Goya<sup>30</sup>. Las referencias a dos cuadros de Tobías y el ángel en el siglo XIX, por Zapater y Gómez y por Viñaza, así como otras menciones posteriores, en que se citaron aun sin conocer posiblemente las obras en directo, son de interés, por aparecer estos temas tempranamente entre las obras religiosas consideradas de Francisco de Goya<sup>31</sup>.

Los dos cuadros ingresados ahora en el Prado son de un formato que encaja con el del tipo de pintura religiosa para la devoción íntima y privada. Su idéntico tamaño, su estilo similar, y algunas otras características, también las iconográficas, emparejan estas dos pinturas sin posibilidad de dudas. La evidente diferencia de tamaño entre las figuras de *La Sagrada Familia*, ligeramente superiores, en relación al espacio que ocupan, y las de *Tobías y el ángel*, claramente menores, es de interés y

podría tener varias explicaciones. La más sencilla sería la debida a la superior jerarquía de la Virgen, el Niño y San José sobre Tobías y el arcángel San Rafael. El excepcional equilibrio de la composición de cada una las hace independientes, sin que sea imprescindible su colocación rigurosamente emparejada para que alcancen toda su expresividad, emoción y sentido. Cada una de las escenas está armoniosamente cerrada en sí misma y la inteligente y natural contraposición de las figuras indica que pudieron ser obras aisladas, sin duda para una misma colección, sin que tuvieran que estar necesariamente colgadas una al lado de la otra. La diferencia de tamaño de las figuras podría también revelar una específica colocación de las obras si formaron parte de un conjunto, un tríptico o un pequeño retablo, ya que *La Sagrada Familia* hubiera ocupado una posición central y de mayor importancia. Según la correspondencia de Goya a Zapater, el artista había pintado para sus amigos de Zaragoza, Goicoechea y el propio Zapater, un tipo de pintura religiosa en el que una Virgen Dolorosa ocupaba el anverso de una combinación de dos obras, cuyo reverso estaba dedicado a un santo: San Pascual en el de Goicoechea, y San Cristóbal para Zapater. La descripción de este tipo de obras parece referirse a un formato pequeño, como el que ahora nos ocupa, y podrían haber constituido un pequeño oratorio, incluso portátil, aunque no se puede descartar la idea de que formaran otro tipo de objeto de devoción, aun de menor tamaño, como un medallón para llevarlo en los viajes. A eso correspondería la iconografía de San Cristóbal, patrono de los viajeros, como la de Tobías, relacionada también con los viajes, aunque no fuera ése su principal auxilio. San Pascual Bailón, sin embargo, era patrono de la Adoración Nocturna, aunque fue santo de origen aragonés, del que tal vez era devoto el zaragozano Goicoechea.

Desde antiguo, las representaciones de la Virgen con el Niño y de Tobías y el ángel estuvieron unidas. Con ello se seguía una tradición iconográfica que se remontaba a los orígenes del cristianismo y que respondía a la

doctrina que juzgaba el Nuevo Testamento como reflejo literal del Antiguo y a sus santas figuras como precedentes de las evangélicas. Tobías y el ángel, Adán y Eva, el sacrificio de Caín y Abel, Moisés y el agua de la roca, Susana y los viejos y el sacrificio de Elías, representando la salvación del género humano, decoraban la basílica paleocristiana de Santa Constanza, en Roma, junto a temas del Nuevo Testamento, aun sin una correlación literal y temática entre ambas series<sup>32</sup>. Una de las primeras representaciones de Tobías junto a la Virgen con el Niño aparece en el siglo XII, en la decoración de la iglesia de San Patroclo, en Soest (Alemania). Tobías, vestido con la armadura de caballero vencedor del Demonio, representado allí por el pez, se convierte en prefiguración de Cristo y de la redención<sup>33</sup>. Unidos también Tobías y el ángel y la Virgen con el Niño aparecen en una obra muy posterior, ya del pleno Renacimiento, que Goya pudo conocer bien: *La Virgen del pez*, de Rafael, de las colecciones reales españolas y en la actualidad en el Museo del Prado (n.º 297). En esta última composición aparecía, además, San Jerónimo sosteniendo la Vulgata. En su traducción de la Biblia, que se convirtió en la versión oficial de la iglesia romana, había añadido a los 66 libros que componían la Biblia en las versiones evangélicas los de Judit, la Sabiduría, el Eclesiastés, Baruc, los dos libros de los Macabeos y el de Tobías, considerados apócrifos por los protestantes. La actitud del santo en el cuadro de Rafael, abriendo el libro por un sitio determinado, sin duda la historia de Tobías, y mirando al joven con el pez, coincide con la del Niño Jesús, que pone su mano izquierda sobre las hojas de la Vulgata y señala con la derecha a Tobías, a quien mira también la Virgen. Se acepta así la presencia de Tobías, introducida por el arcángel y santificándola el Niño con su gesto<sup>34</sup>. El cuadro de Rafael subrayaba así la figura de aquél como precursor de Jesucristo y con ello su carácter de vicario de la redención del género humano. Tobías, por otra parte, constituía, además, por su matrimonio con Sara, una figura precursora de San José y de la virginidad de María, sobre la que había escrito San Jerónimo, ya que la joven Sara había per-



(Fig. 6) RAFAEL  
*La Virgen del pez*,  
 1513, óleo sobre  
 lienzo, 215 x 158 cm,  
 Madrid, Museo  
 Nacional del Prado  
 [297]

*Rafael, médico y medicina de los dolientes, guía y defensa de los caminantes, abogado y protector de los pretendientes, consuelo y alivio de los afligidos*<sup>37</sup>. Esta obra piadosa responde a la devoción al santo arcángel en España, en un período muy cercano al que fueron pintados los dos cuadros de Goya, y en ella se incluyen juntamente oraciones a San Rafael y oraciones a la Virgen como «Reyna de los Ángeles». Se describen los diferentes poderes y ayudas que podía ofrecer este arcángel a los fieles y el modo de obtenerlos. Para que la novena surtiera efecto se recomendaba confesar y comulgar, así como solicitar la protección de la Virgen, «Reyna de los Ángeles», y vivir piadosamente como Tobías y su familia: «Porque su mismo nombre Rafael, es lo propio que medicina de Dios, y esta Sagrada medicina la encontrará siempre con seguridad el que con fervor y confianza hiciere la Novena a este Sagrado Príncipe y Soberano Arcángel San Rafael, procurando hacerla delante de su Santa Imagen,

manecido virgen a pesar de sus sucesivos matrimonios<sup>35</sup>. Más próximo a Goya, Corrado Giaquinto, en la iglesia de Santo Stefano de Molfetta<sup>36</sup>, había representado al fresco el mismo tema de la Virgen con el Niño unido al de Tobías y el ángel, temas que fueron muy populares en el siglo XVIII.

Desde el punto de vista de la doctrina católica las dos composiciones pueden considerarse también, sin error, como una pareja o, al menos, pintadas con un mismo destino, como obras para la devoción privada. En este sentido, es interesante citar los consejos piadosos y las oraciones de una novena dedicada a San Rafael, publicada en México en 1803, y titulada: *La novena del glorioso príncipe y sagrado arcángel San*



en la Iglesia, o en su casa, delante de una Estampa del Santo». La oración al arcángel de la novena citada, así como la oración a la Virgen, son reveladoras del uso que indudablemente tuvieron originalmente *Tobías y el ángel* y *La Sagrada Familia*. Es difícil, sin embargo, determinar a quién pudieron estar destinados los dos lienzos, entre otras cosas, por la variedad de protecciones que ofrecía el santo arcángel, que abre el abanico de posibilidades: «grande en el esplendor de la sabiduría, grande en la piedad con los hombres, grande en el poder contra los Demonios [...] Medicina de Dios, Médico de la Salud, Príncipe de los Médicos, Prefecto de las criaturas, salud de los enfermos, luz de los ciegos, gozo de los afligidos, Custodia de los caminantes, guía de los Peregrinos, Maestro de los que desean la perfección, Protector de la virtud, Zelador de la gloria de Dios, Ensalzador de la limosna, del ayuno, de la oración», y también «consejero para elegir estado, protector de los castos, Presidente de los matrimonios, dándoles sucesión para la unión». La novena aconsejaba que para «obligar más a Dios, se pondrá por intercesora a la Reyna de los Ángeles [...] por haber dado carne humana al Verbo», dedicándole una oración importante.

### *La Sagrada Familia*

Goya eligió para la representación de la Virgen con el Niño incluir también la figura de San José, haciendo más explícito el tema del matrimonio virginal de María y así su fusión con el de Tobías y Sara. En la composición, el Niño sostiene la cruz sobre la que morirá, símbolo evidente de la redención, de la que había sido precursor Tobías. Por otro lado, incluye a San José, con su vara florecida, como protector de la virginidad de María, ya que, con sutileza, Goya hace claro en su imagen que en el matrimonio de San José con la Virgen no existía la unión car-

(Fig. 7) GOYA  
*La Sagrada Familia*,  
ha. 1787, óleo sobre  
lienzo, 64 x 52 cm,  
Madrid, Museo  
Nacional del Prado  
[7857]



nal: bajo la túnica de María aparece su pie, hacia el que se dirige el de San José, que se levanta levemente del suelo como acercándose a ella, pero sin alcanzarlo ni tocarlo. En el suelo, en primer término, minuciosamente descritas están las virutas doradas de la madera, en forma de tirabuzones y astillas, que indican el trabajo de carpintero de San José con el que sustentó a la Madre y al Niño. Goya describe la escena en el interior en penumbra de la casa y en el ámbito dedicado al taller de carpintería. No hay allí más mobiliario que la humilde silla sobre la que se sienta María y el más bajo escabel de San José, que habla de la austeridad de sus vidas.

La escena transcurre casi en total oscuridad, que Goya describe prodigiosamente, ya que la Virgen y el Niño tienen luz propia y de ambos emanan rayos luminosos similares a los del arcángel San Rafael en la otra composición. Están rigurosamente pintados, con el rigor en la aplicación de la geometría a la pintura que caracterizó a Goya en toda su obra<sup>38</sup>, y traspasan con naturalismo la atmósfera en penumbra de la habitación. Parece como si el artista, que vivió en un siglo de apasionantes descubrimientos científicos, hubiera querido hacer en estas dos obras, por medio de la pintura, un estudio de proyección de la luz a través de la atmósfera, aquí en un interior, a diferencia de en el segundo lienzo, el de Tobías, también en la oscuridad, pero al aire libre. La luz de la Virgen y el Niño se transmite a través del aire seco de la estancia, iluminando, con una perfección que se podría definir como científica, cada detalle, desde los pliegues de los ropajes hasta el suelo con las virutas o el muro del fondo. También ilumina a San José ese reflejo luminoso de la divinidad. De él no surge la luz sino que la recibe, acentuándose el destello del halo de santidad sobre su cabeza, así como las peque-

(Fig. 8)  
NICOLAS POUSSIN  
*David vencedor de  
Goliat*, detalle fig. 29



ñas flores de su vara, primorosamente estudiadas en el contraste de su parte iluminada y la que está en sombra.

Goya ha utilizado para las figuras el colorido tradicional reservado por la Iglesia para San José y la Virgen: la túnica roja y el manto azul, para ella, y la túnica violácea y manto castaño amarillento para él. Ambas figuras están sometidas al mismo orden geométrico de la luz, lo que se hace evidente en la figura de la Virgen y el Niño, incluidas en un triángulo perfecto, similar en su estructura a las composiciones del Renacimiento italiano, de Rafael o Andrea del Sarto. Con esa misma perfección, surgida del conocimiento que Goya tenía del barroco italiano, ha hecho los pliegues de los ropajes, que tienen la grandeza, naturalismo y orden de los grandes artistas del barroco italiano, como Bernini, Annibale Carracci o Guido Reni. Ese rigor de Goya en el *panneggiare*, el pliegado de las vestiduras<sup>39</sup>, adquiere la clara definición de los de la escultura, desde la estatuaria clásica a la barroca y neoclásica, y se aprecia, por ejemplo, en el manto de la Virgen, y especialmente en la parte que cae bordeando su rostro. Allí, a la derecha, las dos ondas son tan perfectas

como las pintadas por Poussin, el más riguroso y clásico de los pintores del siglo XVII, por ejemplo en los paños de la Victoria del *Triunfo de David*, en el Museo de Prado (n.º 2311).

La composición es similar a la ya conocida de *La Sagrada Familia con San Juanito*<sup>40</sup>, del Museo del Prado, y tal vez haya que pensar en una fecha cercana para ambos cuadros y con ellos también el de *Tobías y el ángel*. Los tipos humanos de San José y la Virgen aparecen en las escenas religiosas de la iglesia del convento de Santa Ana de Valladolid, del verano de 1787<sup>41</sup>, que destacan asimismo por la sobriedad de las composiciones. Como en

(Fig. 9) GOYA  
*La Sagrada Familia*,  
detalle fig. 7





(Fig. 10) GOYA  
*Sagrada Familia*, ha. 1780,  
óleo sobre lienzo, 203 x 143 cm,  
Madrid, Museo Nacional del Prado  
[746]

ellas, las figuras llenan el espacio con especial monumentalidad y su iluminación, cuidadosamente pensada, es similar a la de esta *Sagrada Familia*, evidenciando la cercanía de Goya al Neoclasicismo y haciendo en esta escena una trasposición de los ideales de sobriedad y clasicismo de Mengs<sup>42</sup>. Precisamente en la misma carta en la que le comentaba a Zapater que estaba pintando los cuadros para Valladolid, Goya le decía: «Querido Martín. El correo pasado no te pude responder, y lo sentí infinito por la pregunta que me aces para Dn Martín [Goicoechea] a la cual te respondo que lo que se estila aquí aora es el estilo Arquitectónico, de lo cual dará razón y hidea mi Amigo Arali»<sup>43</sup>. Si la composición entra dentro de la sobriedad neoclásica y de la verosimilitud que los teóricos de ese período recomendaban para las escenas sagradas, los sentimientos que expresa esta escena van más allá de la frialdad característica de ese estilo. La unión de la Madre con el Niño es de un intenso naturalismo, que era habitual en otras esce-

nas similares de Goya, tanto religiosas, como la ya citada del Prado, o el rápido apunte para una Virgen con el Niño, de su *Cuaderno italiano*, como profanas. Unos años después, Goya estudiaba la relación de una madre con su niño en brazos en un dibujo, conservado asimismo en el Prado, y titulado *Buena muger parece*, en el que el artista captaba el amor y la unión natural entre una madre y su hijo.

A fines del decenio de 1780, Goya había tenido ya a todos sus hijos, seis niños y niñas muertos todos en la infancia, y para entonces no le debía de quedar más que el último, Javier, nacido el 2 diciembre de 1784, el único que sobrevivió. Para el Niño Jesús de esta escena Goya pudo tal



(Fig. 11) GOYA  
*La Virgen con el Niño*, dibujo a pluma y aguada sepia, *Cuaderno italiano* (p. 49), ha. 1770-85, Madrid, Museo Nacional del Prado [DO-6108]



(Fig. 12) GOYA  
*Buena muger parece*, dibujo a tinta china con pincel, 205 x 143 mm, Madrid, Museo Nacional del Prado [D-3913]



(Fig. 13) GOYA  
*La Duquesa de Alba con María de la Luz*, aguada de tinta china, *Álbum de Santúcar*, 1796, 170 x 99 mm, Madrid, Museo Nacional del Prado [D-4183]

vez inspirarse en el último de sus hijos, que hacia 1787 tendría tres años de edad. El modelo infantil, captado aquí con una ternura especial por Goya, cuyas representaciones de la infancia, ya en los cartones de tapices, habían sido excepcionales, es similar al de alguno de los angelitos que rodean a *La Inmaculada*, en el boceto del Museo del Prado, de fecha ligeramente anterior, de 1784.

### *Tobías y el ángel*

El segundo lienzo es igual que el de *La Sagrada Familia* en su estilo pictórico, colorido y tratamiento de la luz. Como aquél, es muy personal en la presentación de un hecho religioso que le daba al artista más posibilidades para la invención personal. Goya debió de documentarse, como hizo siempre que tuvo que tratar temas religiosos, y es posible que contara con el asesoramiento de algún eclesiástico, si no fue su propio hermano Camilo. Al presentar la escena de noche, junto a un río, era evidente su conocimiento del relato bíblico, que situaba en esa hora del día el pasaje relativo al viaje de Tobías con el arcángel San Rafael y el hallazgo del pez milagroso: «Partió el muchacho en compañía del ángel y el perro les seguía. Yendo de camino, aconteció que una noche acamparon junto al río Tigris. Bajó el muchacho al río a lavarse los pies, cuando saltó del agua un gran pez que quería devorar el pie del muchacho. Éste gritó, pero el ángel le dijo, “¡Agarra el pez y tenlo bien sujeto!, sácale la hiel, el corazón y el hígado y guárdatelo, y tira los intestinos, porque su hiel, su corazón y su hígado son remedios útiles”» (Tobías, VI, 2-5). Goya, efectivamente, ha situado la escena de noche, junto al río, y Tobías va descalzo, pues bajaba al río a lavarse los pies. Ha cogido ya el pez, por mandato del ángel, y lo señala con su mano izquierda, como preguntando, con su mirada dirigida hacia el arcángel, qué debe hacer

(Fig. 14) GOYA  
*Tobías y el ángel*,  
ha. 1787,  
64 x 52 cm,  
Madrid, Museo  
Nacional del Prado  
[7856]







(Figs. 15, 16 y 17) GOYA  
*Murió la Verdad*,  
 Desastre 79,  
 1.ª ed. de 1863,  
 aguafuerte y bruñidor,  
 179 x 221 mm,  
 Madrid, Museo  
 Nacional del Prado  
 [C. 2409]

con él a continuación. La mirada y las manos del ángel, en su gesto, explican al niño las virtudes curativas del pez, según el relato bíblico: «Hermano Azarías [nombre bajo el cual ocultaba el arcángel su identidad], ¿qué remedios hay en el corazón, el hígado y la hiel del pez? Le respondió: “Si se quema el corazón o el hígado del pez ante un hombre o una mujer atormentados por el demonio o un espíritu malo, el humo ahuyenta todo mal y le hace desaparecer para siempre. Cuanto a la hiel, untando con ella los ojos de un hombre atacado por manchas blancas, y soplando sobre las manchas, queda curado”» (Tobías, VI, 7-9).

Goya situó la escena en la soledad del camino, de noche, aunque a lo lejos, a la izquierda, se divisa aún en el claroscuro del final de la tarde el perfil de unas edificios bajos. También aquí la luz es protagonista de la escena y, como en *La Sagrada Familia*, el artista puso todo su cuidado en representar la luz divina del ángel y la iluminación que produce a su alrededor. La geometría, nuevamente, le sirvió para sugerir los rayos de luz, que surgen de la cabeza del arcángel San Rafael como si se tratara de los rayos del sol. Esa curiosa simetría en la representación de la luz fue utilizada por Goya más adelante, cuando en 1814 realizó algunas de las escenas finales de la serie de los *Desastres de la*

*Esto es lo verdadero*  
 Desastre 82, prueba  
 de estado, ha. 1820-23,  
 aguafuerte y punta  
 seca con toques de  
 grafito, 175 x 220 mm,  
 Boston, Museum  
 of Fine Arts [51.1696]

*Si resucitará*  
 Desastre 80, prueba de  
 estado antes de la letra,  
 ha. 1820-23,  
 aguafuerte y punta seca,  
 175 x 220 mm,  
 Londres, British  
 Museum [1975-10-25-421]





(Fig. 18)  
CARLO MARATTI  
*Éxtasis de San Felipe Neri ante un cuadro de la Virgen con el Niño*, grabado por Jacob Frey, ha. 1657, Londres, Courtauld Institute of Art

guerra, los llamados *Caprichos enfáticos*. En *Murió la Verdad* y en la escena siguiente, *Si resucitará*, la luz que emana de la Verdad está hecha de forma similar a la del arcángel, aunque la técnica del aguafuerte hacía que los rayos luminosos y sus destellos alcanzaran una mayor precisión y claridad. El artista tal vez se inspiró en ideas de artistas anteriores y se puede pensar en los grabados de Rembrandt, a quien junto con «Velázquez y la Naturaleza» consideraba Goya sus verdaderos maestros. Son varias las estampas del artista holandés sobre el tema de Tobías, aunque en esas escenas no hay un tratamiento de la luz similar al de las dos obras en cuestión. Los rayos que presenta aquí el ángel podrían tener su origen en estampas del holandés como

*El tributo al César* (Bartch 68) y, sobre todo, *Las tres cruces*, de 1653. Lo que sí está claro es que ese tratamiento extraordinario de la luz tiene su origen en el siglo XVII y en la pintura y estampas de ese período caracterizado por los estudios de la luz. Más cerca del halo del arcángel de Goya está, sin duda, el de otra figura de ángel en una estampa del grabador Jacob Frey, copiando una composición de Carlo Maratti: *Éxtasis de San Felipe Neri ante un cuadro de la Virgen con el Niño*. El lienzo, de hacia 1656, se conserva en Roma, en el Palazzo Rospigliosi, pero el halo de luz del original, desvaído y sin demasiado interés, hace pensar que Goya conoció el grabado y no la pintura. Carlo Maratti era artista admirado por los pintores del siglo XVIII y especialmente por los jóvenes españoles en Roma, que copiaron muchas de sus obras más importantes, sobre todo los grandes cuadros de altar en las iglesias romanas. En esta escena, el italiano había planteado una figura angélica de belleza idealizada, lo que era habitual para la iconografía de ángeles y arcángeles, cercana a las representaciones de Apolo. Aquí, en la actitud del cuerpo, sobre todo en la apertura de los brazos, y en el rostro del ángel, con la mirada baja y el cabello rizado y algo alborotado, el modelo de

Goya está evidentemente muy próximo al de Maratti, que muy posiblemente conocía. En esta ocasión el artista español eligió, como los maestros italianos, un ángel apolíneo y clásico, de belleza idealizada, y no las figuras angélicas femeninas y sensuales que utilizó diez años más tarde en los frescos de San Antonio de la Florida.

Goya no debió de inspirarse solamente en composiciones y figuras de otros artistas que le precedieron, pues en la creación de sus imágenes religiosas, como buen académico del siglo XVIII, siempre tuvo presentes los textos que explicaban la escena que debía pintar<sup>44</sup>. En 1656 se había publicado una obra piadosa, clave en España para el conocimiento del arcángel San Rafael. Escrita por el jesuita Rafael de Bonafé, describía pormenorizadamente allí la naturaleza de este arcángel en todas sus facetas doctrinales y en su relación como precursor de Jesucristo. Más interesantes, respecto a Goya, son las imágenes literarias con que este autor definía la belleza solar del arcángel. Su resultado se acerca tanto a la figura angélica inventada por Goya, una de las más personales y originales de toda su pintura, que seguramente utilizó este texto piadoso, que tiene todo el esplendor expresivo de la lengua del Barroco:

¿Quién es este Sol con plumas? Sino Christo Sol de Iustitia, que salió del Oriental seno de su Padre, y de las entrañas purísimas de María, Aurora bellísima, que nunca padeció eclipses de la menor culpa, y bolando con las dos alas de lo Divino, y humano, no paró hasta el occidente de la muerte, esparciendo por todo el mundo los rayos de su gracia, con que sanó, y vivificó el linaje humano, enfermo por el pecado, que lo ocasionó aquel bocado prohibido. Pero esta misma profecía la podemos acomodar al glorioso Arcángel San Rafael, pues fue una viva imitación de Christo, y su Vicario en la tierra, en quien depositó Dios tanto caudal de gracia, que le quadra con mucha propiedad el nombre de Sol, pues el Sagrado texto lo llama *Splendidum*, resplandeciente,

brillante y tan veloz en su carrera, que cada rayo en él es una pluma, y cada pluma un viento, con que buela a vivificar, y sanar a todos, como Gigante de luz, y como médico universal del mundo<sup>45</sup>.

El arcángel San Rafael, compañero de Tobías y el más cercano a los seres humanos, es para la Iglesia, según se vio más arriba, «el que sana» o la «medicina de Dios». Su figura es especialmente importante para los jóvenes y los inocentes cuando están enfermos y cuando, terminados sus estudios, han de viajar y llevar una vida independiente<sup>46</sup>. Su imagen podía figurar, por ejemplo, en las casas de los comerciantes, cuyos hijos emprendían viajes de formación o de trabajo aún jóvenes, pero su figura era asimismo importante en las enfermedades de los niños<sup>47</sup> y de ahí la dedicación a San Rafael, desde antiguo, de muchos hospitales infantiles. En ese sentido, la figura del arcángel San Rafael es para la Iglesia similar a la Apolo en la Grecia clásica, como taumaturgo y padre de Esculapio, divinidad de la medicina. El significado del nombre de Apolo es similar al de Rafael, ya que significaba «el que aleja el mal o la muerte», al haber salvado Atenas de una epidemia de peste. No es por ello casualidad que la representación del arcángel tome las formas del Apolo clásico, como un joven de gran belleza idealizada y ligeramente femenina, cuya cabeza resplandece con los rayos del sol.

La sugerencia apolínea del arcángel de Goya se hace evidente también al compararlo con el luminoso Apolo de *La fragua de Vulcano*, de Velázquez, cuyo pelo rubio y abundante, el diseño de sus sandalias azules, de traza clásica, y el abundante y preciso halo de luz hicieron sin duda su efecto en su «discípulo» del siglo XVIII. En Velázquez, sin embargo, el halo, muy geométrico, no traspasa el aire de la habitación, sino que tiene la claridad y rigidez de la representación de la luz propia de las estampas en las que pudo inspirarse. Goya dio un paso adelante, como había hecho en *La Sagrada Familia*, en la representación naturalista, casi «científica»,



(Fig. 19) La Rioja, Escalera principal de las Descalzas Reales el 30 de enero de 1938, Madrid, Fototeca del Patrimonio Histórico, Fototeca de Información Artística, IPHE



(Fig. 20) DIEGO VELÁZQUEZ  
*La fragua de Vulcano*, detalle, 1630  
óleo sobre lienzo, 223 x 290 cm,  
Madrid, Museo Nacional del Prado  
[1171]



(Fig. 21) GOYA  
*Tobías y el ángel*, detalle fig. 14

de la luz traspasando la atmósfera, como si se tratara de una toma fotográfica perfecta. Mientras que en *La Sagrada Familia*, la luz se proyectaba a través del aire seco de un interior, en *Tobías y el ángel*, Goya sugirió la transmisión de la luz en el aire cargado de humedad de la noche y más concretamente a través de la neblina luminosa formada sobre el río por el frío nocturno.

La luz del arcángel está estudiada por Goya como si fuera luz natural, procedente del sol, pero es luz divina, que surge de la cabeza de la figura angélica. Baña en primer lugar, fuertemente, sus extraordinarias alas y su importante plumaje, que habla de su velocidad para trasladarse de un lugar a otro, pues «cada rayo en él es una pluma, y cada pluma un viento», como decía el padre Bonafé. El artista ha descrito con gran preci-



(Fig. 22) GOYA  
*Milagro de los panes*  
*y los peces*, detalle,  
 ha. 1796-97,  
 óleo sobre lienzo,  
 146 x 340 cm,  
 Cádiz, Oratorio de la  
 Santa Cueva

sión los toques de luz sobre cada una de las plumas y su intensidad, que se va degradando conforme se aleja de la cabeza, hasta penetrar en la atmósfera cargada de humedad. Esa misma luz emana del rostro, idealizado, para Goya por encima de la belleza humana en su expresión de bondad y pureza. Las facciones del arcángel se acercan así a las del rostro de otras figuras divinas del artista, como el de *La Inmaculada*, de 1784, en el Museo del Prado, y el de Jesucristo en *La Última Cena*, de 1795, para el oratorio de la Santa Cueva de Cádiz. *Tobías y el*

*ángel*, sin embargo, se puede fechar, como su pareja, *La Sagrada Familia*, en torno a 1787, y muy cerca de las obras seguras de ese período final del decenio de 1780. Por ejemplo, el suelo con las pequeñas plantas y el tono amarillento de la tierra, cercano a la orilla del río, es idéntico al del primer plano de *La pradera de San Isidro*, de 1788, mientras que el modelo del joven Tobías, de perfil, recuerda algunas figuras de los lienzos para Santa Ana de Valladolid, de 1787.

En esta composición, Goya ha planteado algunos elementos de gran belleza compositiva, en los que se evidencia su conocimiento de la escultura clásica, como en la actitud de Tobías arrodillado o en la posición del ángel. Las extraordinarias alas del arcángel, descritas más arriba, son quizá, junto con la luz, uno de los elementos de mayor esplendor de la escena. Anuncian las alas del Tiempo en la *Alegoría del Tiempo, la Verdad y la Historia* (Estocolmo, Nationalmuseum), que pintó ya a principios del

(Fig. 23) GOYA  
*La pradera de San*  
*Isidro*, detalle, 1788,  
 óleo sobre lienzo,  
 42 x 90 cm,  
 Madrid, Museo  
 Nacional del Prado  
 [750]



siglo XIX, para el palacio de Godoy y es posible que para ese desarrollo espectacular que adquieren aquí, Goya se inspirase en alas similares de obras de Guido Reni, como el *Arcángel San Miguel*, en la iglesia de los Cappuccini de Roma.

Junto a su excepcional capacidad para pintar la luz y sus efectos, se pone de manifiesto su dominio como colorista. Aquí ha reducido su gama a los blancos y ocre, sobre los que resalta la roja túnica de Tobías niño o la banda de seda rosada del ángel arrollada a su cintura, que se convierte en malva oscuro en su caída por la espalda. Como en *La Sagrada Familia*, el virtuosismo que Goya alcanza con los pinceles, expresándose en estas composiciones de pequeño formato, es sorprendente. Como en el resto de su pintura, el artista es excepcional en la diferenciación de la materia, que se aprecia aquí en la túnica de gasa transparente del ángel, impalpable, luminosa e inmaterial, o en las escamas y textura característica del pez, verdadero ejemplo de naturaleza muerta. En este caso, el pez muerto está muy cerca de otras representaciones posteriores, como la del pez del *Milagro de los panes y los peces* de la Santa Cueva de Cádiz o el del *Bodegón de pescado* (Houston, Museum of Fine Arts). La elevada capacidad para la precisión en los toques hace que Goya pueda definir exactamente las formas y su expresividad, como en las manos y rostros, en el movimiento, logrando con todo ello la perfección en la representación de los sentimientos, que alcanzan al espectador y le transmiten el significado de la escena.

Esta imagen piadosa creada por Goya, ante la que su propietario, como ante *La Sagrada Familia*, se detendría para orar y meditar, transmite fun-



(Fig. 24) GOYA  
Boceto para *El  
Tiempo, la Verdad y  
la Historia*, 1797-99,  
óleo sobre 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])

(Fig. 25) GOYA  
*Bodegón de pescado,*  
1808-12, óleo sobre  
lienzo, 44,8 x 62, 5 cm,  
Houston, Museum of  
Fine Arts [94.245]



(Fig. 26) GOYA  
*Tobías y el ángel,*  
detalle fig. 14



(Fig. 27) GOYA  
*Milagro de los panes y los peces,* detalle, ha. 1796-97,  
óleo sobre lienzo, 146 x 340 cm,  
Cádiz, Oratorio de la Santa Cueva



damentalmente serenidad. El arcángel acude con rapidez a las peticiones de los seres humanos y la posición equilibrada de sus brazos está calculada por el artista para dar seguridad y confianza, como le ha dado ya al pequeño Tobías en la oscuridad de la noche. El gesto de la mano del joven, casi un niño, dirigiendo su índice hacia al pez, en primer término, sobre el que pregunta al ángel, parece inclinar la balanza del significado de esta composición, entre las numerosas posibilidades de intervención de San Rafael, hacia la más importante de sus facultades: la curativa. El gesto elocuente de las manos del arcángel no deja dudas de que la curación se va a producir. Por otro lado, la composición pareja, *La Sagrada Familia*, con la presencia de la cruz en manos del Niño, sugiere un contrapunto fatal al mensaje de esperanza del arcángel. La cruz es presagio de su muerte, aunque sea para la redención del género humano, pero es aceptada con profunda resignación por la Virgen y San José, como revelan la expresión de sus rostros y los gestos de ambos. Goya, que había perdido ya para entonces a seis hijos en la infancia, tuvo que sentir profundamente el mensaje de estas composiciones y tal vez no sería descabado pensar que pudieron haber sido pintadas para su casa, para él mismo y su mujer, como exvoto que asegurase la supervivencia y la salud del último de sus hijos. Cuando nació Javier, Goya le había dicho a Zapater: «Dios quiera que éste se pueda lograr»<sup>48</sup>. Cuando en 1789 se enfrentó a la grave enfermedad de Javier, aún muy niño, que tuvo viruelas en la primavera de ese año, Goya demostraba a su amigo lo hondo de su preocupación: «Tengo un niño de cuatro 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 esta mejor»<sup>49</sup>. En cualquier caso, la belleza suprema de estas dos escenas, que se debe a la perfección técnica y al trabajo inspirado del artista en la invención y elaboración de ambos temas, indica un destino que para Goya tuvo, sin duda, mucha importancia.

*San Juan Bautista niño en el desierto,*  
ha. 1805-12

El tercero de los cuadros de tema religioso que ingresa ahora en el Prado<sup>50</sup> es de un período avanzado en la vida de Goya, de bien entrado el siglo XIX, y posiblemente cercano a los años de la Guerra de la Independencia, entre 1808 y 1812. El cambio estilístico y técnico con respecto a los lienzos anteriores se hace aquí muy evidente, avanzando hacia el colorido, la audacia de la pincelada y la expresividad del período tardío de Goya, que enlaza ya con el Romanticismo. El *San Juan Bautista niño en el desierto* es, como los dos lienzos anteriores, inédito, aunque ha sido presentado recientemente en la publicación que acompañó la exposición del cuadro en Nueva York<sup>51</sup>. Por otra parte, si *La Sagrada Familia* y *Tobías y el ángel* no se pueden identificar claramente con los escasos cuadros de esos asuntos citados en la temprana bibliografía del siglo XIX, éste, sin embargo, estaba claramente registrado en el inventario de los bienes de Goya, redactado después de la muerte de su mujer, en 1812. También se mencionaba en la venta, en París, de la colección Pereire, en 1868, y a partir de entonces se perdió su rastro para reaparecer en fecha reciente.

El inventario de los bienes de Goya, documento de elevado interés por razones de índole variada, personales, familiares y, sobre todo, artísticas, responde al testamento que hicieron mancomunadamente Goya y su mujer, en junio de 1811, un año antes de la muerte de ella, ocurrida en junio de 1812<sup>52</sup>. En octubre de ese mismo año, el artista y su hijo Javier se dispusieron a realizar la partición de los bienes que les correspondían a cada uno, para lo que se redactó el inventario en cuestión, del que existe copia de 26 de octubre de 1812. En 1814, Javier Goya solicitó un traslado de la partición de bienes con su padre y a esa segunda redacción del inventario es a la que corresponde la numeración, acompañada de una «X», de Xavier, que llevan aún algunos de los cuadros procedentes de la casa de Goya. En su primera redacción se había producido un error de numeración, subsanado en la segunda, a la que corresponden, sin duda alguna, los números que figuran sobre los cuadros, pues ya son correlativos<sup>53</sup>. Figuran en él varios cuadros de tema religioso, mencionados anteriormente, entre los que se registra esta obra: «Un San Juan con el n.º veinte en 150 [reales]», número que efectivamente aparece escrito, con su X correspondiente, en negro en esta ocasión, en el ángulo inferior izquierdo del reverso de la tela, marca puesta por Javier Goya sobre algunos de los cuadros que eran ya de su propiedad<sup>54</sup>.

(Fig. 28) GOYA  
*San Juan Bautista  
niño en el desierto*,  
ha. 1808-12,  
óleo sobre lienzo,  
112 x 81,5 cm,  
inscrito en el reverso:  
«X 20», Madrid,  
Museo Nacional  
del Prado [7853]

No hay otras noticias del cuadro hasta su venta en París, el 30 de enero de 1868, en el Hôtel Drouot, procedente de la conocida colección Pereire: «San Juan llevando la cruz con una banderola. Está sentado sobre un fragmento de roca. Figura desnuda, tamaño natural. Vendido en 150 francos [...] a Etienne»<sup>55</sup>. Fue adquirido, efectivamente, según los documentos de la subasta, por el conocido marchante Étienne Arago en esa cantidad. A su vez, Arago vendió parte de sus obras en 1872, pero no se encontraba entonces entre las vendidas<sup>56</sup> el San Juan, que tal vez fue objeto de una transacción privada. En la venta de la colección Pereire, que había adquirido pintura en España en los años centrales del siglo XIX,



a través de varios agentes<sup>57</sup>, figuraban varios cuadros más de Goya, uno procedente asimismo de los inventariados por Javier: *La Duquesa de Alba de negro*, ahora en la Hispanic Society of America, en Nueva York, que se vendió en 2.500 francos y tasada en el inventario de Goya, en el que llevaba el número 14, en 400 reales. Seguramente este dato reafirma la posibilidad de que el *San Juan Bautista niño*, fuera comprado al mismo tiempo que *La Duquesa de Alba*, en Madrid, y ambos directamente a los herederos de Goya, a Javier o a su hijo Mariano<sup>58</sup>. A partir de la venta Pereire, en 1868, se perdió la pista del *San Juan Bautista niño en el desierto*, sin que hubiera existido de él dibujo, estampa o fotografía que registrase su imagen, como sucedió con otros cuadros, fotografiados ya a mediados del siglo XIX<sup>59</sup>.

El tema religioso contribuyó, sin duda, como en el caso de *La Sagrada Familia y Tobías y el ángel*, al olvido histórico de esta obra, ante el aprecio de otros temas de Goya más valorados en la segunda mitad del siglo XIX.

El cuadro presenta un asunto tradicional de la pintura europea, que se remonta al siglo XV, sobre todo entre los artistas de Florencia, donde el santo era patrono, con una formulación iconográfica de este asunto creada por Leonardo da Vinci a principios del siglo XVI que fijó algunas de las características que iban a ser más apreciadas en su representación. San Juan Bautista se convirtió así, junto con San Sebastián, en uno de los escasos ejemplos en el que los artistas representaban el cuerpo masculino desnudo, sirviéndose para ello de modelos de belleza clásica, que no tuvieron en cuenta, generalmente, la aspereza de la figura ascética, gastada por las privaciones y los ayunos que trasciende de la narración evangélica. El tema de San Juan Bautista en el desierto fue tratado asimismo, en numerosas ocasiones, por los pintores españoles que, sin embargo, tuvieron un interés especial en la representación del santo como niño de corta edad, tal vez para evitar precisamente la representación del cuerpo mas-

culino desnudo en los altares. El Museo del Prado guarda uno de los ejemplos más significativos de esta iconografía, el conocido como *San Juanito en el desierto*, de Murillo, que por sus medidas, similares a las del lienzo de Goya (105 x 90 cm), lo enlaza con cuadros de devoción privada, posiblemente, incluso, para el altar de un pequeño oratorio o capilla.

Goya ha tenido en cuenta para su composición la escultura y la pintura del pasado, de las que evidentemente ha estudiado algunos de los modelos más bellos a su alcance. A su conocimiento de la estatuaria clásica se debe la referencia al joven modelo del *Espinario*, del que existía una copia en bronce en la colección real, ahora en el Prado. Es, sin embargo, en la pintura anterior, desde Mengs hasta los ejemplos boloñeses y romanos del siglo XVII donde ha buscado la belleza del cuerpo

(Fig. 29)

NICOLAS POUSSIN  
*David vencedor de  
Goliat*, ha. 1630,  
óleo sobre lienzo,  
100 x 130 cm,  
Madrid, Museo  
Nacional del Prado  
[2311]



del San Juan, aquí en el paso de la infancia a la adolescencia. Un modelo posible, conocido sin duda por Goya por encontrarse en la sacristía de la catedral de Toledo, es el *San Juan Bautista* de Caravaggio, y otro, el *David vencedor de Goliat*, de Poussin, que en el siglo XVIII se guardaba en el palacio de La Granja de San Ildefonso. En esa obra de perfección absoluta, la actitud del joven David es similar a la del San Juan de Goya, en la posición de las piernas abiertas, en aquél mucho más clásicas, y en la cabeza de revuelto y ensortijado pelo negro, así como en la lanza en la que se apoya, convertida aquí en la cruz de cañas del niño.

Quizá, las referencias más cercanas a la composición de Goya sean las de la pintura boloñesa y en especial las de obras de Guido Reni. En 1817, el erudito Agustín Ceán Bermúdez, amigo de Goya, resaltaba en su elogio al cuadro de las *Santas Justa y Rufina* de Goya, para la sacristía de la catedral de Sevilla, su relación con la pintura boloñesa del siglo XVII y, sobre todo, con Guido Reni<sup>60</sup>. Goya mismo, en su discurso sobre las Bellas Artes, enviado a la Academia de San Fernando en octubre de 1792, resaltaba la importancia de esa escuela y citaba uno por uno a sus más significativos representantes. Algunas obras de Reni, en las que el tema del desnudo masculino juvenil se convierte en el centro de la atención iconográfica, tienen una cercanía sorprendente con este *San Juan niño*. Entre ellas se puede destacar el *San Juan Bautista en el desierto*, de 1636, ahora en la Dulwich Picture Gallery, de Dulwich (Londres), modelo de belleza clasicista, en el que el cabello alborotado es el único elemento visual que puede recordar la vida áspera del santo en el desierto, como en el santo de Goya. Quizá más cercano a éste se pueda considerar otra composición de Reni, bien conocida por diferentes copias y versiones, e incluso



(Fig. 30) CARAVAGGIO  
*San Juan Bautista*,  
1602, óleo sobre  
lienzo, 169 x 112 cm,  
Catedral de Toledo



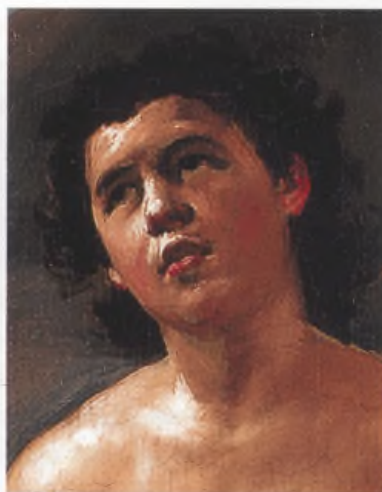
(Fig. 31) GUIDO RENI  
*San Juan Bautista*,  
ha. 1636,  
óleo sobre lienzo,  
225,4 x 162,2 cm,  
Londres, Dulwich  
Picture Gallery

por estampas, como es el *San Sebastián*, del período temprano del maestro boloñés, de hacia 1615-16, cuyo original, ahora en el Palazzo Rosso de Génova, se conservaba en 1780 en la colección de Anton Giulio Brignole<sup>61</sup>. En esa obra, la fuerza de los contrastes luminosos en el cuerpo desnudo y la cabeza juvenil alzada, están muy cerca del modelo empleado por Goya. La misma gracia que Malvasia valoró en las cabezas alzadas, en éxtasis u oración, de las figuras de Guido Reni, tiene la cabeza del niño de Goya y la descripción del teórico de la pintura boloñesa del siglo XVII sirve curiosamente para describir la obra del pintor español: «Más que ningún otro entendió las cabezas mirando hacia arriba, a las que óptimamente supo girar [...] y de lo que no parecerá hipérbole que se vanagloriara de tal propósito, que le dio

ánimo para hacer de cien maneras diferentes las cabezas con los ojos alzados, mirando al Cielo»<sup>62</sup>.

A todo ello, que demuestra su conocimiento de la pintura anterior y su forma de trabajar dentro de los modos de la pintura de su tiempo, Goya ha sobrepuesto aquí su concepto de la forma y de la belleza, en este caso, del mancebo adolescente. El cuadro mantiene, por su buen estado de conservación, la frescura de la técnica de Goya<sup>63</sup>. Los empastes y pinceladas presentan el volumen y el grosor originales, sin que hayan perdido su firmeza ni sus pigmentos originales, a veces aplastados en los procesos de la forración. Las relaciones del colorido, por otra parte, se han mantenido en esta obra de un modo excepcional, sin que los negros hayan perdido el dibujo interno y su volumen, ni los colores claros dominen sobre los tonos más oscuros. Goya ha utilizado toques de una tonalidad verdosa para subrayar el dibujo de las anatomías, evitando en esta





(Fig. 32) GOYA  
*La Marquesa  
de Santa Cruz,*  
detalle, 1805,  
óleo sobre lienzo,  
124,7 x 207,9 cm,  
Madrid, Museo  
Nacional del Prado  
[7070]

(Fig. 33) GOYA  
*San Juan Bautista  
niño en el desierto,*  
detalle fig. 28

ocasión las pinceladas de pigmento más oscuro o incluso negro, habituales en su definición de los contornos. Esta misma forma de sugerir y precisar el modelado la utilizó ya en las pinturas de la Santa Cueva de Cádiz<sup>64</sup>, de 1795, y la explicación del uso que hizo en este *San Juan* reside, tal vez, en el destino de la obra. En la Santa Cueva, la penumbra del interior del oratorio determinaba que los toques de verde dados sobre las carnaciones quedaran confundidos con la luz ambiente, resaltando con gran sutileza y claridad las zonas iluminadas. El *San Juan* pudo estar pensado asimismo para una capilla o habitación de luz atenuada, y con ese tipo de iluminación las pinceladas verdes, sobrepuestas, funcionan de la misma forma que en las obras de la Santa Cueva, aumentando el relieve y la luz de las partes iluminadas.

Muchos detalles de la técnica usada por Goya en esta composición la sitúan decididamente en un período avanzado de su vida, muy cercano al momento en que se realizó el inventario de sus bienes, en 1812. El uso de los negros en el pelo, por ejemplo, supone un precedente de su

modo de pintar de después de la guerra y es similar al usado al hacer las cabezas de las *Santas Justa y Rufina*, de 1817. La construcción de la cabeza del niño es, por otra parte, análoga al modo de estar hecha la del retrato de *La Marquesa de Santa Cruz* (Museo del Prado, n.º 7070), de 1805, cuadro para ser visto desde una distancia más próxima y por ello, más elaborado. Los destellos de luz, con toques blancos o amarillos, que sirven también para conseguir el espacio alrededor de la figura, son similares a los utilizados en algunos de los bodegones, que fueron también de la colección del propio Goya, y cuya última datación los sitúa en el período de la guerra o en el inmediatamente anterior<sup>65</sup>. En este mismo sentido, la utilización de la materia pictórica para configurar la caña es similar a la utilizada, por ejemplo, para pintar la cesta del *Pavo muerto* del Museo del Prado (n.º 751).

A su estado de conservación y a su belleza intrínseca, debe unirse la singularidad indiscutible de esta obra, que enriquece ahora los escasos ejemplos de pintura de Goya para la devoción privada que han llegado hasta nuestros días. Es, en realidad, una obra única que revela una faceta especial del arte de Goya, que ayudará, sin duda, a cambiar la visión estereotipada que se tiene del artista, no sólo por el tema y el carácter religioso del cuadro, sino, especialmente, por ser obra que guardó en su casa<sup>66</sup>. Revela este *San Juan Bautista niño* la naturaleza de un artista excepcional, como fue Goya, que ha meditado aquí sobre el modo de expresar modernamente un asunto religioso tradicional. Se apartó aquí de lo convencional, consiguiendo una creación nueva, que tuvo su eco en una generación posterior de artistas excepcionales, ni siquiera españoles, que quisieron investigar la naturaleza del hecho religioso en la sociedad moderna.

- <sup>1</sup> Los dos primeros aparecen en el mercado de arte madrileño en la primavera del 2003, en Alcalá Subastas. El segundo, en el mercado inglés, en poder del anticuario Jean-Luc Baroni.
- <sup>2</sup> «J'ai dit que le peintre était profondément sceptique, malgré les quelques élans religieux qu'on retrouve dans quelques-unes de ses lettres, [...] il ne croyait à rien et n'a rien respecté. Quoique nous ayons souvent trouvé dans ses lettres des invocations à la Vierge, des réflexions pleines de piété, des prières et des vœux, nous persistons à ne voir là qu'un reste d'habitude, un retour machinal aux choses de son enfance: l'homme qui a gravé la planche *-Nada-* ne saurait être un croyant, même à l'état latent, et tout en lui m'atteste le plus profond scepticisme»: véase Charles Yriarte, *Goya. Sa biographie. Les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de son oeuvre*, París, 1867, p. 63 y p. 28.
- <sup>3</sup> Laurent Mathéron, *Goya*, París, 1858, citado aquí por la edición española, Madrid, 1890, pp. 9-10.
- <sup>4</sup> Carta del 28 de noviembre, 1787: véase Xavier de Salas y Mercedes Águeda, *Francisco de Goya. Cartas a Martín Zapater*, Madrid, 1982, p. 178.
- <sup>5</sup> Véase Salas y Águeda, *op. cit.*, en las cartas de 9 de enero de 1779, 24 de mayo de 1780, 3 de agosto de 1781, 25 de abril de 1787 y 4 de mayo de 1787.
- <sup>6</sup> Véase Salas y Águeda, *op. cit.*, en las cartas de 13 de noviembre de 1781 y 20 de octubre de 1781.
- <sup>7</sup> Carta sin fechar de hacia 1785-86, en Salas y Águeda, *op. cit.*, n.º 75, p. 144.
- <sup>8</sup> Goya tuvo funerales religiosos en la iglesia de Notre-Dame en Burdeos, aunque el registro de los funerales no menciona que recibiera la extremaunción o los sacramentos: véase J. Fouqué y R. Villanueva Etcheverría, *Goya y Burdeos. 1824-1828*, Zaragoza, 1984, pp. 206-207. Es en el testamento realizado el 13 de junio de 1811, junto con su mujer, en el que ambos afirman que han vivido en la fe y prometen seguir viviendo y morir como católicos y cristianos y que sus cadáveres se amortajen con el hábito de San Francisco de Paula: véase Francisco Javier Sánchez Cantón, «Cómo vivía Goya», *Archivo Español de Arte*, XIX (1946), pp. 73-109.
- <sup>9</sup> Salas y Águeda, *op. cit.*, en carta del 13 de noviembre, 1781.
- <sup>10</sup> Véanse las referencias en Juliet Wilson-Bareau, *Goya: El capricho y la invención. Cua-*

- dros de gabinete, bocetos y miniaturas*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1993, así como para otros bocetos de obras religiosas.
- 11 Salas y Águeda, *op. cit.*, en carta de julio de 1780.
  - 12 Yriarte, *op. cit.*, 1867, p. 4 (traducción de la autora) («Goya trouble et fait frémir; il ne sait point toucher et émouvoir, ou du moins il n'appelle pas la douce émotion ni la pitié plus douce encore. Il donne le frisson et ne sait pas arracher des larmes, il y a dans son oeuvre des hurlements de démons et des cris de damnés, des débauches écœurants et une constante préoccupation de l'horrible qui jettent le trouble dans l'esprit et confondent l'imagination. Il n'a entrevu le Ciel qu'une seule fois à peine, quand il a peint son *Christ en Croix* [...] et dans sa *Communion de saint Joseph de Calasanz*. Même dans ses peintures religieuses, alors que se plaçant au point de vue conventionnel de l'artiste, qui est tour à tour croyant ou athée, ascétique ou mondain selon les exigences de son sujet, il ne quitte jamais la terre; je dis plus, c'est dans le noir Tartare qu'il broie les couleurs qui vont décorer les ailes de ses chérubins»).
  - 13 Mathéron, *op. cit.*, 1890, p. 8.
  - 14 Yriarte, *op. cit.*, 1867, p. 7 («enchaîné par des lois et des réticences [...] perd sa fougue géniale et son désordre inspirée»).
  - 15 Véase Wilson-Bareau, *op. cit.*, 1993.
  - 16 Existe una bibliografía particular, no científica sino comercial, que atribuye a Goya y sobre todo al descrito como «Goya joven», un conjunto numeroso y variado de pinturas de tema religioso y pequeño formato, que nada tiene que ver con el estilo y los modelos del maestro. Se mezclan en esa bibliografía con las obras documentadas y de gran calidad de Goya: véase, por ejemplo, José Luis Morales Marín, *Goya pintor religioso*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1990, y, sobre todo, Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e l'Italia*, Roma, 1992.
  - 17 Expuesta por primera vez en la exposición *Goya. Un regard libre*, Lille, Palais des Beaux-Arts, diciembre 1998-marzo 1999, n.º 6, pp. 128-30, ilustrada en color.
  - 18 Dentro de la revalorización de la pintura religiosa de Goya, emprendida por el Museo del Prado hace años, el gran lienzo sevillano se restauró en el museo en el año 2002, y se expuso temporalmente en sus salas.
  - 19 También la *Última comunión de San José de Calasanz* se restauró en el Museo del Prado en 1984, y, con motivo de las obras de acondicionamiento de su emplazamiento habitual, permaneció expuesta en el museo tras su restauración durante un largo período de tiempo.
  - 20 Informe de la Junta de Fábrica de Nuestra Señora del Pilar, marzo de 1781, reproducido en numerosas ocasiones, por ejemplo en Ángel Canellas, *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza, 1981.

- 21 Para este encargo, véase Manuela B. Mena Marqués, «Goya y Maella en Valencia. Religiosidad ilustrada y tradición», en *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*, cat. exp., Valencia, Museo de Bellas Artes, 2002, pp. 59-106.
- 22 Carta de Goya a Iriarte, de 4 de enero de 1793 (Londres, British Library), que acompañaba la serie de cuadros de gabinete sobre hojalata pintados después de su grave enfermedad de 1792-93: véase Wilson-Bareau, *op. cit.*, 1993.
- 23 Véanse los artículos de José Manuel Cruz Valdovinos, «La decoración de la capilla alta: Encargo, iconografía y análisis formal», y de Manuela B. Mena Marqués, «La técnica pictórica de Goya», en *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2001.
- 24 Gaspar Melchor de Jovellanos, *Diarios*, 7 abril, martes de pascua de 1801. Los bocetos para estas obras se conservan en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, y en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires: véase Wilson-Bareau, *op. cit.*, 1993, pp. 241-45. Para la datación, véase Manuela B. Mena Marqués, *Goya. La familia de Carlos IV*, Madrid, Museo del Prado, 2002, pp. 141-43.
- 25 Para las sucesivas entradas en el museo de obras de Goya, entre las que se cuentan las pinturas religiosas, véase Alfonso E. Pérez Sánchez, «Goya en el Prado. Historia de una colección singular», en *Goya. Nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 307-22.
- 26 Ambos lienzos fueron forrados en una fecha indeterminada, que se podría situar entre fines del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. Los bastidores no son los originales y corresponden a ese mismo período. Los cuadros están en perfecto estado de conservación, con un leve amarilleado de los barnices y alguna pequeñísima falta de color en zonas secundarias. Su limpieza ha sido realizada en el taller de restauración del Museo Nacional del Prado por Enrique Quintana y Clara Quintanilla.
- 27 La casa de subastas madrileña Alcalá Subastas, donde se vendieron los cuadros, ha mantenido el anonimato de los propietarios anteriores, aunque ha suministrado alguna información de interés, como el hecho de que los cuadros habían permanecido en la misma familia desde el siglo XIX, junto a una colección de obras de Eugenio Lucas, así como que, al parecer, la familia procedía de la zona de Navarra.
- 28 Conde de la Viñaza, *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, p. 208, n.º XXI, y p. 210, n.º XXXIV.
- 29 Xavier de Salas, «Inéditos de Goya», *Goya*, n.º 121 (1974), pp. 2-5.
- 30 Francisco Zapater y Gómez, *Apuntes histórico-biográficos acerca de la Escuela Aragonesa de pintura*, Madrid, 1863. Las obras habían pertenecido a su tío, Martín Zapater, amigo de la infancia de Goya. Entre ellas figuraba «el que representa al ángel Tobías [sic]», varios retratos, «dos lienzos de Santos», sin duda los bocetos para el cua-

- dro de San Bernardino de San Francisco el Grande de Madrid, «y varios otros», sin mayores precisiones. Ninguna indicación contemporánea hace pensar que *La Sagrada Familia* perteneciera entonces a Zapater. En los últimos años del decenio de 1780, años en que se deben fechar estas obras, la correspondencia de Goya con su amigo fue frecuente y continuada. Aparecía en ella la promesa de una Virgen del Carmen, que seguramente no tuvo tiempo de pintar, mientras que, antes, le había hecho un San Cristóbal y una Dolorosa, pero no se mencionan otras escenas de estos asuntos.
- <sup>31</sup> Salas analizó cuidadosamente las citas de Viñaza de los dos cuadros de Tobías y el ángel, que sin duda no conoció directamente, ni el cuadro mencionado en la colección de los herederos de don Pascual Calvo, de Valladolid, ni el de propiedad de Zapater en Zaragoza. También registró las referencias de Von Loga y Mayer en sus libros sobre Goya de 1903 y 1923, respectivamente, en los que siguieron a Viñaza, aunque intentaron compaginar el diminuto tamaño del cuadro de Valladolid (18 x 25 cm), y la referencia, evidentemente errónea, de Viñaza de que el que estaba en poder de Zapater era boceto de aquél, por lo que hubiera sido de formato aún menor. No citaba Salas la obra de Xavière Desparmet Fitz-Gerald (*L'œuvre de Goya: catalogue raisonné illustré...*, París, 1928-50, 4 vols.), que incluyó asimismo el cuadro de *Tobías y el ángel*, dando una larga lista de propietarios desde 1800. En 1800, según este autor, se encontraba en la colección de M. de Heredia en Madrid, sin mayores precisiones sobre su tamaño o composición (II, p. 252). Recogía asimismo el cuadro que Viñaza había localizado en la colección de don Pascual Calvo de Valladolid, para Desparmet el mismo que en 1886 se encontraba en la colección de M. de Heredia en Madrid y que procedía de Javier Goya. De éste habría pasado a Pascual Calvo, en Valladolid, y de ahí a Lafitte (Madrid), Heredia (Madrid), Cisneros (Valladolid), Álvarez (San Sebastián) y Demotte (Desparmet Fitz-Gerald, *op. cit.*, I, p. 138, n.º 95).
- <sup>32</sup> André Grabar, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, ed. española, Madrid, Alianza, 1998, p. 128.
- <sup>33</sup> Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, Londres, 1971, I, p. 107.
- <sup>34</sup> La representación de Tobías y el ángel fue muy utilizada en la Florencia del siglo xv y principios del xvi, y favorecida por los Médicis, aunque no se ha podido saber la razón de este favor iconográfico: véase Heinz-Georg Held, *Engel: Geschichte eines Bildmotivs*, Colonia, 1995, p. 184.
- <sup>35</sup> La virginidad de Sara fue guardada por el demonio Asmodeo y, en el medieval *Speculum humanae salvationis*, se dice que si el demonio pudo salvaguardar la virginidad de Sara, con mayor motivo la pudo salvaguardar Dios en el caso de la Virgen: véase Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 1.ª ed., París, 1955-59, I, 1, p. 320.
- <sup>36</sup> Mario d'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma, 1958, p. 132, fig. 167.

- <sup>37</sup> Respondía a las oraciones de las novenas a San Rafael, de las que había asimismo ediciones españolas.
- <sup>38</sup> En su informe a la Real Academia de San Fernando, del 14 de octubre de 1792, Goya hacía hincapié en el conocimiento que los artistas debían tener de la geometría y la perspectiva: «Tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometría, ni Perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que este mismo las pide necesariamente a su tiempo a los que descubren disposición y talento».
- <sup>39</sup> Giovanni Pietro Bellori, *Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti* (1695), ed. de Michelangelo Piacentini, Roma, 1942, p. 119: «Li panni non hanno forme naturale, è dell'erudizione del disegno in saperli adattare» (los paños no tienen formas naturales, corresponde a la erudición del dibujo saber adaptarlos).
- <sup>40</sup> Ese lienzo del Museo del Prado, de gran tamaño, posiblemente destinado a un gran altar, necesita un tratamiento de restauración que deje ver la composición, libre de barnices y retoques, y la transparencia de las figuras y sus ropajes, sin duda muy cercanos a los de la escena que ahora se incorpora a las colecciones de este museo.
- <sup>41</sup> Véase el boceto para la *Muerte de San José* (Flint, Michigan, Flint Institute of Art) de ese conjunto vallisoletano.
- <sup>42</sup> Véase *La Sagrada Familia con San Juan niño* de Anton Raphael Mengs, Londres Apsley House, procedente de la colección real española.
- <sup>43</sup> Salas y Águeda, *op. cit.*, p. 173 y n. 3, carta del 6 de junio de 1787.
- <sup>44</sup> Por ejemplo la obra de fray Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes*, Barcelona, 1782, 2 vols.
- <sup>45</sup> Rafael de Bonafé, *Titulos de excellencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael, uno de los siete asistentes de Dios, presidente de la salud, y protector de la casa y familia de Tobías*, Madrid, Francisco Nieto y Salcedo, 1656. El texto aparece citado en el cap. xvi, pp. 130-31. Agradezco a Gudrun Mühle-Maurer haberme señalado este texto fundamental sobre el arcángel, así como su transcripción, y también la obra, ya del siglo xviii, de Vicente Bacallar y Sanna, Marqués de San Felipe, *Vida de los dos Tobías: historia sagrada escrita en 500 octavas ritmas castellanas*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1746. Así pues, la historia de Tobías y el ángel era muy popular ya desde el siglo xvii, cuando incluso Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) escribió la comedia *Los trabajos de Tobías*, Salamanca, 1642.
- <sup>46</sup> Réau, *op. cit.*, I, 1, p. 320.
- <sup>47</sup> George Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, ed. española, Buenos Aires, 1965, p. 140.
- <sup>48</sup> Salas y Águeda, *op. cit.*, p. 125, carta del 4 de diciembre de 1784.

- <sup>49</sup> Salas y Águeda, *op. cit.*, p. 192, carta de 23 de mayo de 1789.
- <sup>50</sup> El cuadro ingresa en el Museo Nacional de Prado por dación, habiendo sido aceptado en este caso el pago por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes y por el Ministerio de Hacienda de este sistema previsto por la ley.
- <sup>51</sup> «Spain. An Important Painting by Goya Rediscovered», en *Master Paintings and Sculpture, 2003, Jean-Luc Baroni Ltd, An Exhibition at Adam Williams Fine Art Lt.*, Nueva York, 16 enero-21 febrero, 2003, n.º 30.
- <sup>52</sup> Para el testamento de Goya, véase Sánchez Cantón, *op. cit.*, pp. 85-106.
- <sup>53</sup> El problema del inventario de los bienes y del reparto de los mismos con su hijo Javier ha sido objeto de pormenorizado análisis: véase J. M. Cruz Valdovinos, «La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya», en *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 140-43.
- <sup>54</sup> Para la correlación del inventario y de los números con X del mismo que aparecen sobre ciertos cuadros de Goya o a él atribuidos, véase X. de Salas, «Sur les tableaux de Goya qui appartiennent à son fils», *Gazette des Beaux-Arts*, LXIII (1964), pp. 99-110, y, modernamente, J. Wilson-Bareau, «Goya and the X Numbers: The 1812 Inventory and Early Acquisitions of 'Goya' Pictures», *The Metropolitan Museum Journal*, 31 (1996), p. 163, donde este *San Juan Bautista niño* figura como perdido.
- <sup>55</sup> Desparmet Fitz-Gerald, *op. cit.*, II, p. 262: «N.º 28 -Goya- Saint Jean portant la croix avec une banderole - Il est assis sur un fragment de roc. Figure nue, grandeur natural. Vendu 150 francs... à Etienne».
- <sup>56</sup> Desparmet Fitz-Gerald, *op. cit.*, II, p. 263
- <sup>57</sup> Estas noticias me han sido suministradas por el doctor Bodo Vischer, a quien agradezco su información, que ha investigado sobre las adquisiciones de Pereire de obras de Goya, en Madrid, en esos años.
- <sup>58</sup> Sorprende el número de obras religiosas de la venta Pereire, atribuidas a Goya, y de las que no se tiene noticia. Sus descripciones no hacen posible siquiera adivinar a qué santo se refieren. Así, por ejemplo, con el número 29 se describe «un santo obispo y mártir llevando la cruz y la corona de espinas. A sus pies, la cruz y la mitra. Figura entera envuelta en paños blancos. Fondo de paisaje. La cabeza es de un sentimiento muy expresivo». La iconografía descrita no parece corresponder en este caso a otro de los cuadros registrados en el inventario de Goya de 1812-14, con el número 21: «Un San Pedro», seguramente pareja del San Juan Bautista, tasado en 80 reales, y vendido en París, en 100 francos. Tampoco se puede identificar el número 30 de la venta, un «Santo teniendo la cruz y contemplando una estatua antigua derribada de su pedestal y rota», vendido asimismo en 100 francos.



- 59 El cuadro reapareció en Londres, en el año 2000, en poder del anticuario Jean-Luc Baroni, de quien se adquirió con destino al Museo del Prado.
- 60 Juan-Agustín Ceán Bermúdez, «Análisis de un cuadro que pintó Francisco de Goya para la catedral de Sevilla», *Crónica Científica y Literaria*, n.º 73, 9 de diciembre de 1817. El artículo se publicó por separado en Madrid, Imprenta Real, 1817.
- 61 De este cuadro existen efectivamente numerosas copias que pudo Goya conocer, pero conviene resaltar que entre las anotaciones de su *Cuaderno italiano* hay una que se refiere a «un quadro de Guydo» en Génova. No eran muchas las posibilidades, por lo que es probable que el artista hubiera visto el *San Sebastián* directamente: véase Manuela B. Mena Marqués, «El *Cuaderno italiano*. Transcripción anotada», en *El Cuaderno italiano (1770-1786). Los orígenes del arte de Goya*, Madrid, Museo del Prado, 1994, pp. 55-76.
- 62 «Più di ogni altro similmente intese le teste guardanti all'insù, onde ottimamente seppe girarle [...] onde non parrà hipérbole ciò di che vantossi a tal propósito, dargli animo di far' in cento modi diversi le teste co' gli occhi alzati, e rivolti al Cielo»: Carlo Cesare Malvasia, *Vite dei pittori bolognesi*, Bologna, 1678, II, p. 78.
- 63 El cuadro se encuentra muy bien conservado. Estuvo forrado, pero se ha suprimido esa forración, posiblemente del siglo XIX, en fecha relativamente reciente, lo que ha permitido ver el número de inventario y la «X» de Javier (Xavier) Goya. Más recientemente, el cuadro ha sido restaurado en Inglaterra por Sarah Walden. La superficie pictórica presentaba mínimas faltas de color en zonas secundarias de la composición.
- 64 Manuela B. Mena Marqués, *op. cit.*, «La técnica pictórica de Goya», pp. 96-151.
- 65 Bodo Vischer, «Goya's Still-lives in the Yumuri Inventory», *The Burlington Magazine*, CXXXIX (1997), pp. 121-23.
- 66 A pesar de figurar esta obra en el inventario de sus bienes, no es posible saber si Goya la pintó por encargo o para su propia casa. Lo más probable es que fuera un encargo que por motivos desconocidos se quedara allí. Si fue pintada poco antes de la invasión francesa y de la consiguiente guerra, tal vez fuera esa la razón de que no se pagase y de que por tanto no se enviase a quien la hubiera solicitado.

El Real Patronato del Museo Nacional del Prado  
quiere agradecer a los Ministerios de Hacienda y de Educación, Cultura y Deporte  
la generosa aportación a sus colecciones que significa la adquisición de  
*La Sagrada Familia, Tobías y el ángel y San Juan Bautista Niño en el desierto*  
de Francisco de Goya,  
realizada por el Estado a través  
de la dación de Caja Madrid.



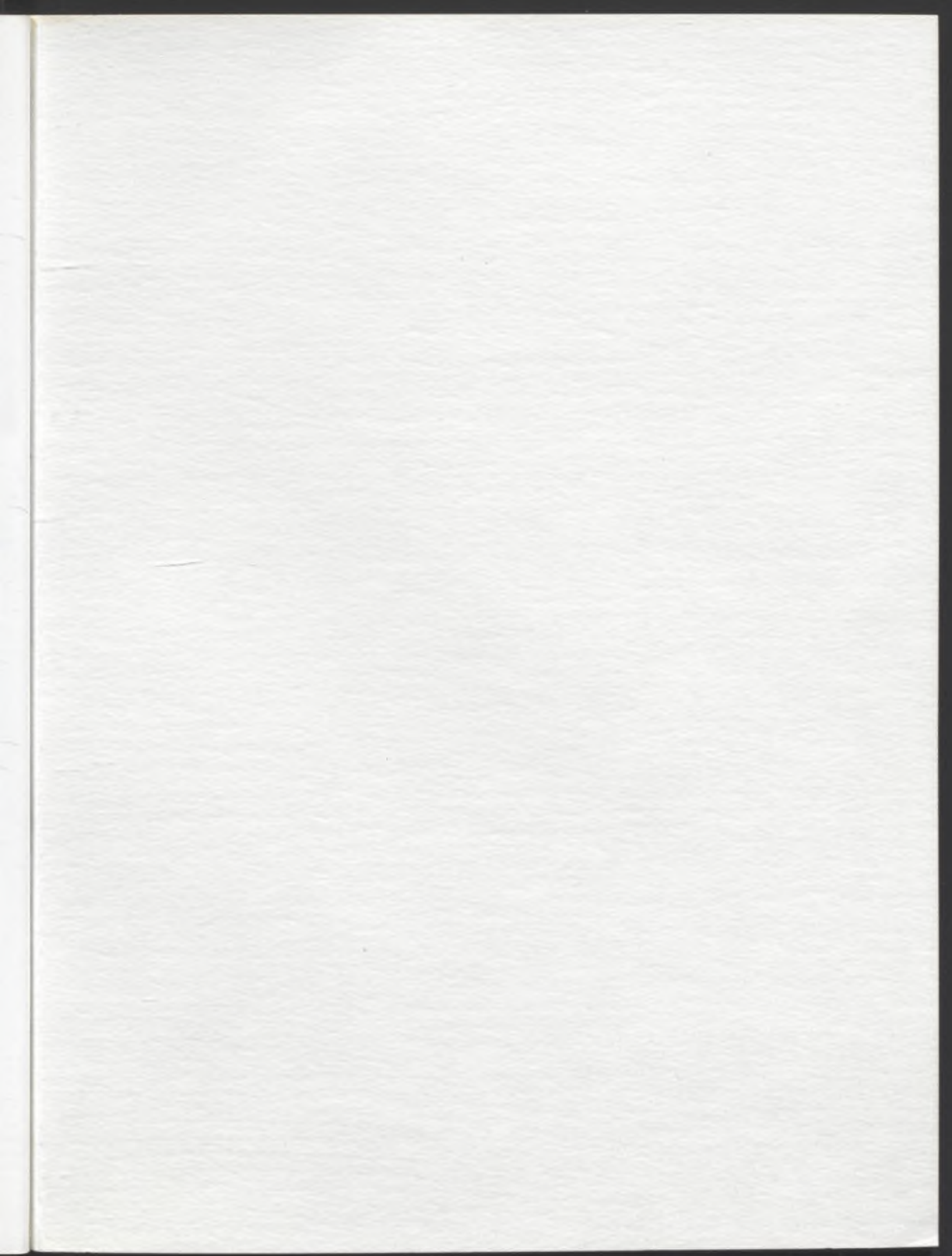
EDICIÓN	Museo Nacional del Prado
DOCUMENTACIÓN	Gudrun Mühle-Maurer
PRODUCCIÓN	Ediciones El Viso
FOTOGRAFÍAS	British Museum, Londres Courtauld Institute of Art, Londres Dulwich Picture Gallery, Londres Fototeca del Patrimonio Histórico, IPHE, Madrid Museo Nacional del Prado (J. Baztán y A. Otero) Museum of Fine Arts, Boston Museum of Fine Arts, Houston
DISEÑO	Isolina Dosal. La Mar
FOTOMECÁNICA	Lucam
IMPRESIÓN	Brizzolis
ENCUADERNACIÓN	Encuadernación Ramos

© Museo Nacional del Prado, 2003

ISBN: 84-8480-056-1

NIPO: 183-003-002-6

Depósito Legal: M-53604-2003



SERIE UNO 3

MUSEO NACIONAL  
DEL PRADO