MUSEO DEL PRADO

CATÁLOGO ILUSTRADO
DE LA EXPOSICIÓN
DE PINTURAS
DE
GOYA

MUSEO DEL PRADO

0285

EXPOSICIÓN DE PINTURAS
DE
GOYA

MUSEO DEL PRADO

CATÁLOGO ILUSTRADO

DE LA

EXPOSICIÓN DE PINTURAS

DE

GOYA

CELEBRADA PARA CONMEMORAR
EL PRIMER CENTENARIO DE LA
MUERTE DEL ARTISTA

MADRID

ABRIL - MAYO 1928

LA Exposición de Goya, decidida por el Patronato del Museo del Prado, ha sido encomendada a una comisión de su seno. Quien, por razón de su cargo, le ha tocado el honor de presidir a los que han colaborado en las tareas, tiene que cumplir un deber de estricta justicia, dejando aquí consignado que el trabajo del acopio de las obras de arte recogidas se debe, en su mayor parte, a los desvelos del Sr. Conde de Peña-Ramiro; los trabajos preliminares, a D. Juan Allende-Salazar, y la instalación y selección, al Director del Museo, D. Fernando Álvarez de Sotomayor. El catálogo ha sido redactado por D. Enrique Lafuente, de la Comisión catalogadora del Museo, inspirándose en los estudios inéditos del Sr. Allende-Salazar.

El presente Catálogo, destinado al recuerdo de la Exposición celebrada, ofrece íntegra en fototipias la obra de Goya expuesta, ordenando, en lo posible, los cuadros por su cronología en una numeración correlativa, a diferencia del catálogo manual — totalmente desprovisto de láminas —, en cuyas tres ediciones se reseñaron las obras por el orden de su colocación en las salas, para facilitar la visita. Aparte este cambio de orden, el texto es el mismo con la revisión y adiciones oportunas.

Al poner fin a sus tareas con la publicación de este libro, la Comisión organizadora y el Museo quieren hacer constar aquí su gratitud para todos los señores expositores que tan gentilmente han contribuído en uno de los más bellos homenajes centenarios a la memoria del insigne pintor.

E. TORMO.

ADVERTENCIAS

Para evitar repeticiones fatigosas, las referencias a los críticos que han estudiado la obra de Goya se hacen siempre en una forma abreviada, cuya correspondencia se declara a continuación:

MATHERON: *Goya*, París, 1858. Se cita la traducción, Madrid, 1890.
YRIARTE: *Goya*, París, 1867.
ZAPATER: *Noticias biográficas*. Zaragoza, 1868.
VIÑAZA: *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid, 1887.
ARAUJO: *Goya*. Madrid, 1895.
TORMO: *Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica;* en *Varios Estudios de Artes y Letras*. Madrid, 1902.
LAFOND: *Goya*, París (s. a.).
LOGA: *Francisco de Goya*, primera edición, Berlín, 1903; segunda edición, Berlín, 1921. Se cita siempre la segunda.
CALVERT: *Goya, an account of his life and works*. London, 1908.
BERUETE-I: *Goya, pintor de retratos*. Se cita siempre la segunda edición. Madrid, 1919.
BERUETE-II: *Goya, composiciones y figuras*. Madrid, 1917.
CALLEJA: *Goya*, cuadros, dibujos, biografía, epistolario. Madrid, Editorial Calleja, 1924.
MAYER: *Goya*, citado siempre por la traducción española. Barcelona, 1925.
BERUETE, Conferencias: *Conferencias de arte*. Madrid (s. a.).
BERUETE, 1928: *Goya*, Nueva edición abreviada por Sánchez Cantón.

Aparte esto, y siempre para hacer más rápida la lectura, se emplean a veces algunas abreviaturas fácilmente inteligibles, como lám. por lámina, núm. por número, Cat. por Catálogo, Exp. por Exposición, y alguna otra semejante.

Se citan los números de los catálogos de la obra de Goya más modernos y útiles: Loga, Beruete y Mayer.

En la lista de reproducciones se da el mayor número posible de referencias, aunque sin intención de agotarlas.

En la indicación de las dimensiones se consigna en primer lugar el alto, y el ancho, en segundo. Salvo observación en contrario, se entenderá que los cuadros están sobre lienzo.

Al frente de la descripción de cada cuadro en esta edición ilustrada y definitiva, figura un número que corresponde al que la reproducción del mismo cuadro lleva en las láminas. Este número es el de orden cronológico, seguro o probable de los cuadros expuestos; orden que ha sido alterado, en algún caso, por conveniencias de acoplamiento en las láminas que llevan más de una reproducción. El segundo número que va entre paréntesis es el que el cuadro ha tenido en la Exposición y con el que figura en los Catálogos manuales. Aun se da, después del título, la referencia en números romanos a la lámina en la que el cuadro se reproduce.

Descripción de los cuadros

1 (60) **Una maja y una vieja.** (Lám. I.)

0,75 × 1,13.
Expositor: D. Luis Mac-Crohon.

Sobre un fondo de verde masa de árboles, dos figuras. Una maja sentada, las piernas recogidas debajo de la falda, recostada en una peña, con traje amarillento de adornos azules y cabello en redecilla. Detrás, y a la izquierda, una vieja con el rostro dirigido hacia la joven, mirando de frente y vestida de rojo, con manto gris sobre la cabeza.

Se trata de una pintura probablemente contemporánea de los primeros cartones para tapices.

Se expone este cuadro por primera vez, no habiendo sido hasta ahora estudiado ni fotografiado. Procede, como los números 10, 30, 48 y 84 de este mismo catálogo, de la colección de D. Francisco Acebal de Arratia, familia, la de este señor, tan relacionada con personas del círculo de las amistades de Goya, como el escritor Somoza. De esta colección ha pasado, por herencia, a su actual propietario.

2 (4) **El conde de Floridablanca.** (Lám. II.)

2,60 × 1,66.
Expositor: Marqués de Villanueva de Valdueza.

El Ministro aparece de pie, frente al espectador, vestido con casaca y calzón rojos, chaleco blanco y banda azul; apoya su mano izquierda en la cadera, y la derecha la adelanta con una doble

lente hacia un cuadro que el pintor, a la izquierda, le presenta avanzando, y a cuyos pies un papel dice: «† Señor | Franco Goya». A la derecha, mesa con planos; hay uno en el suelo que lleva la inscripción «Plano del | Canal de Aragón | Al Excmo Seño | Floridablanca | año 1783». Tirado sobre la alfombra, un libro en cuyo lomo se lee: «Palo | Prac | de l | Pintu | 2-3 | ». Sobre la mesa, el gran reloj marca las diez y media. Detrás de ella, un hombre con un compás en la mano, como arquitecto. Encima, retrato ovalado de Carlos III.

Este lienzo, «más un cuadro de composición que un retrato», como señaló Beruete, es una de las primeras obras de empeño del artista, que cifraba grandes esperanzas en la protección del ministro retratado. Toda una leyenda existe sobre la explicación de la agrupación de los tres personajes del cuadro; la relata Baquero y también Barcia al catalogar la litografía de este cuadro, por F. Bellay. Beruete señaló la irrealidad de las luces, supeditadas a centrar el interés en el personaje principal.

Don José Moñino, Conde de Floridablanca, nació en Murcia el 21 de Octubre de 1728. Distinguióse pronto como abogado, y habiendo entrado en la Administración, fué embajador en Roma, donde intervino eficazmente en el asunto de la expulsión de los Jesuítas. Ministro de Carlos III, desde 1777 hasta la muerte del Rey, continuó al servicio de su hijo Carlos IV, pero una intriga palatina produjo su exoneración en 1792. Sometido a un proceso, del que fué absuelto, se retiró a su patria, y de allí le sacó el movimiento nacional de independencia en 1808, para presidir la Junta Central. Este mismo año murió en Sevilla el día 30 de Diciembre.

Véase Zapater, cartas de Goya del 22 de Enero y 26 de Abril de 1783; Barcia, *Catálogo de Retratos de la Biblioteca Nacional*, pág. 532, número 1.264 (8); Baquero, *Los profesores de Bellas Artes murcianos*, pág. 286; Tormo, pág. 206; Beruete-I, págs. 17 y 18.

Catálogo de Loga, 214; Beruete-I, 71; Mayer, 263.

Figuró en la Exposición Goya, 1900, núm. 93.

Reproducido: Fot. Moreno; *Zeitschrift für bildende Kunst.*, 1900, página 234; Calvert, lám. 43; Beruete-I, lám. 2; Calleja, fig. 41; Mayer, fig. 16; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 265; Beruete, 1928, lámina I.

3 (73) **Hércules y Onfalia.** (Lám. III.)

0,81 × 0,64.
Expositor: Duque de San Pedro de Galatino.

A la izquierda, un guerrero sentado, de perfil, representa al héroe. Lleva armadura, y casco con dragón y pluma roja; se sienta sobre un escabel, cuyo asiento cubre un cojín verde y se ocupa en el pacífico menester de enhebrar una aguja a la bella que tiene delante sentada en un sillón, vestida ligeramente de blanco, falda roja, manto terroso y tocada con sombrerillo que adorna una pluma azul. Sobre las rodillas de la dama, la labor, interrumpida hasta que el paciente Hércules acabe su tarea. A sus pies hay un perrillo, y detrás, en el centro del cuadro, otra figura de mujer, con vestido gris con pieles, mira también sonriente al héroe, mientras sujeta el enorme espadón verticalmente, en cuya hoja, de arriba abajo y en mayúsculas, se lee: «Francisco de Goya, año 1784».

Es uno de los pocos cuadros mitológicos de Goya. Recuerda, en las figuras de mujer sobre todo, los tipos de Boucher.

Catálogo de Mayer, núm. 70.
Reproducido: Fot. Moreno; Calleja, fig. 232; Mayer, fig. 76.

4 (14) **La Duquesa de Osuna.** (Lám. IV.)

1,04 × 0,80.
Expositor: D. Alfredo Bauer.

Figura casi hasta la rodilla. La Duquesa, fino tipo delgado, aparece en pie, con los brazos en postura de ser sorprendida en un movimiento que nos indica la vivacidad del personaje. Viste traje María Antonieta, azul claro, con gran lazo rosa sobre el pecho; se toca con gran sombrero con plumas. La figura destaca sobre fondo verdoso.

Este cuadro ha sido fechado, por críticos como Loga, en 1785. Se le relacionaba, juntamente con el retrato del Duque, hoy en la colección Mor-

gan, con un recibo de esta fecha. Beruete negó la exactitud de esta relación, opinando que la técnica de estos cuadros era más avanzada que la del retrato de familia hoy en el Prado — número 739 —, que se pintó en 1787. Asimismo creía ver que los retratados aparentaban más edad en la pareja a la que pertenece la pintura que se cataloga, que en el cuadro familiar. No son del todo convincentes sus argumentos y aun no habría inconveniente en afirmar que la Duquesa parece aquí más joven. Puede de nuevo pensarse, por tanto, en la fecha de 1785, para el de la Duquesa al menos.

Doña María Josefa de la Soledad Alfonso-Pimentel y Téllez-Girón, Condesa-Duquesa de Benavente, nació en 1752. Casada con su primo el Duque de Osuna, fué una dama de las más señaladas por su ingenio y su distinción en la sociedad de su tiempo. Su palacio de la Alameda, cerca de Madrid, para el que Goya pintó mucho, se vió animado por las figuras más salientes de la aristocracia y del talento, en los días en que la Duquesa presidía su círculo. Conocida es su protección a D. Ramón de la Cruz, el famoso sainetero y habitual de las reuniones de la Alameda. Lady Holland, tan conocedora de la sociedad y de las figuras del Madrid de entonces, que describe con sobriedad maestra, decía de ella que era «la mujer más distinguida de Madrid por sus talentos, mérito y gusto», y alaba su ingenio natural, tan celebrado. Murió en 1834.

Véase Lady Holland: *The Spanish Journal*, pág. 195; Allende-Salazar y Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado*, pág. 272; Ezquerra y Pérez Bueno, *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, pág. 15; Sentenach, *Nuevos datos sobre Goya y sus obras*, artículo en *Historia y Arte*, tomo I, pág. 197; Beruete-I, pág. 38; *Catálogo venta Osuna*, núm. 64; Barcia, *Catálogo de retratos de la Biblioteca Nacional*, núm. 1.460.

Catálogo de Loga, núm. 293; Beruete-I, núm. 144; Mayer, número 369.

Reproducido: Fot. Laurent; Sentenach, art. cit., pág. 196; Loga, lám. 13; Calvert, lám. 41; Ezquerra y Pérez Bueno, *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, pág. 14; Calleja, fig. 40.

5 (28) **Don Juan José Arias de Saavedra.** (Lám. V.)

0,82 × 0,55.
Expositor: Conde de Cienfuegos.

Busto, tres cuartos a la izquierda. En este sencillo retrato aparece el personaje vestido con casaca gris, en la que lleva la insignia de la Orden de Santiago. Peluca gris, ancha frente y negras cejas. Un papel en la mano izquierda.

Por la edad que representa el personaje, no parece posterior a 1790. El cuadro recuerda el estilo de Bayeu.

Don Juan José Arias de Saavedra y Verdugo de Oquendo nació en Atienza en el año 1737. Estudió en Valladolid y en Alcalá y amistó con Jovellanos desde que éste vino a hacer la oposición de colegial mayor de Alcalá en 1764. Desde entonces, las relaciones entre ambos fueron estrechísimas, y la edad algo mayor de Saavedra hizo que tomase como bajo su protección al futuro ministro, que le consideró toda la vida como su segundo padre, y a quien Jovellanos, familiar y cariñosamente, llama en su correspondencia «papá». Caballero de Santiago en 1769 y consejero efectivo de Hacienda en 1798, fué desterrado en 1801 al convento de franciscanos de Sigüenza, a la caída de su amigo. Fué luego confinado en la provincia de Soria, y sólo recobró la libertad al advenimiento de Fernando VII. Intervino en el alzamiento contra los franceses y murió en Bustares (Guadalajara) el 23 de Enero de 1811, causando con ello una honda pena a su ilustre amigo, que no le sobrevivió mucho. Los herederos de Saavedra recibieron, por disposición testamentaria de Jovellanos, el retrato de éste, que figura en este catálogo con el núm. 43.

Véase Jovellanos, *Memoria... en defensa de los individuos de la Junta Central.* Coruña 1811. Tomo I, 2.ª parte, folio XI, nota; Jovellanos, *Diarios (Memorias íntimas) 1780-1801*, Madrid, 1915; Cean Bermúdez, *Memorias para la vida... de Jovellanos*, págs. 7, 11 y 115; Somoza, *Documentos para escribir la biografía de Jovellanos*, página 538; Somoza, *Las amarguras de Jovellanos*, Gijón, 1889.

Se expone por primera vez; no ha sido hasta ahora estudiado ni fotografiado. El retrato ha estado siempre en la familia del propietario, recibido por herencia de Jovellanos, su ilustre antecesor.

6 (80) **Cean Bermúdez.** (Lám. V.)

1,00 × 0,70.
Expositor: Conde de Cienfuegos.

Busto. Casaca oscura, chaleco rojo; lleva un porta-lápiz en la mano izquierda.

Probablemente aludido por Beruete en el número 96 de su catálogo de retratos.

Recuerda el estilo de Goya por los años de 1785.

Véanse datos y biografía en el núm. 19 del Catálogo.

Se expone por primera vez; no ha sido estudiado ni reproducido hasta ahora.

7 (85) **La señora de Muñoz.** (Lám. VI.)

0,98 × 0,75.
Expositor: Marqués de la Vega-Inclán.

Figura de medio cuerpo. Aparece sentada en un sillón tapizado de rojo. Su brazo izquierdo, apoyado en el brazo del sillón, el abanico en la diestra. Vestido castaño, con adornos azules, gran pañuelo sobre el busto. Peinado ahuecado, alto, que desciende hasta los hombros.

Se representa a la mujer del famoso historiador Juan Bautista Muñoz (1745-1799), cosmógrafo mayor de Indias, a quien se dió encargo de escribir la historia de los descubrimientos y conquistas de América, y que aunque sólo publicó el primer tomo de su obra (1793), reunió una gran colección de materiales, que guarda hoy la Academia de la Historia.

No incluído en los catálogos de Goya por los críticos.

8 (91) **Gil de Tejada ?** (Lám. VI.)

1,12 × 0,84.
Expositor: Duque del Infantado.

Figura hasta la rodilla, sentado. Tres cuartos a la izquierda. El personaje va vestido con casaca negra, corbata blanca y puños

de encaje. Lleva peluca gris, y en su rostro, de negras cejas, son los ojos, de expresión algo burlona, lo único que desentona del empaque vulgar y burgués del retratado.

Mayer fecha este cuadro en los años 1785-90. Loga y Beruete no lo citan en sus catálogos.

Catálogo de Mayer, núm. 431.
Figuró en la Exposición de Retratos de 1902, núm. 802.
Reproducido: Fot. Moreno; Calleja, fig. 181; Mayer, fig. 45.

9 (76) **La Primavera.** (Lám. VII.)

0,35 × 0,24.
Expositor: Duque de Montellano.

Una mujer arrodillada en el suelo ofrece flores a otra que lleva a una niña de la mano. Detrás, un hombre muestra un gazapillo que sostiene en alto.

Reducción del cartón para tapiz, conocido en el Museo por Las Floreras (número 793), pintado en 1786. Presenta con él algunas leves variantes. La mujer que da la mano a la niña, lleva aquí pañuelo en la cabeza, y el conejillo que sujeta por las patas el hombre del grupo, aparece aquí cabeza abajo.

Fué pintado para la Duquesa de Osuna.

Véase Sentenach, *Nuevos datos sobre Goya y sus obras*, artículo en *Historia y Arte*, 1895, tomo I, pág. 199; *Catálogo venta Osuna*, número 75.
Catálogo de Loga, núm. 88; Beruete-I, núm. 103; Mayer, núm. 93.
Se expone por primera vez.
Reproducido: Fots. Laurent, Anderson y Hanfstaengl.

10 (83) **Las mozas de cántaro.** (Lám. VII.)

0,34 × 0,21.
Expositor: D. Luis Mac-Crohon.

Dos muchachas ante una fuente con cántaros que acaban de llenar. Detrás, otra mujer inclinada sobre el pilón.

Boceto o reducción con variantes del cartón del mismo asunto, número 800 del Museo. La composición varía, sin embargo. El muro de la fuente está aquí coronado por un pilar rematado en una bola. Dos mozas, de frente, con cántaros en la cabeza y en las manos. La de la izquierda, corpiño rojo y falda amarilla; la de la derecha, de vestido azul oscuro, cuya falda remangada deja ver el refajo rosado, lleva, como el cartón, cántaro en la cadera. La mujer que en el cartón aparece de pie tras las mozas, está aquí a la izquierda, inclinada sobre el pilón, llenando su vasija. Falta el muchacho.

El cartón relacionado con este boceto fué pintado en 1787.

Se expone este cuadrito por primera vez, no habiendo sido fotografiado ni estudiado hasta ahora. Procede de la colección formada por don Francisco Acebal de Arratia, de donde, por herencia, pasó a su actual propietario. Véase el núm. 1.

11 (78) **La muerte de San José.** (Lám. VIII.)

0,54 × 0,41.
Expositor: Colección Beruete.

San José en su lecho, que cubre una manta amarilla, vuelve su rostro desencajado hacia Jesús, que, con túnica malva, tiende a él sus brazos. A la derecha, la Virgen, con túnica rosa, tras el lecho, contempla al moribundo con sus brazos extendidos. Encima, angelillos, en un fondo de cielo gris y amarillo.

Es notoria la influencia de Tiépolo en su claro colorido. Se trata de un primer boceto para el cuadro del mismo asunto, de Santa Ana de Valladolid (1787). Para Beruete es superior al cuadro mismo. Es, además, totalmente distinto en la composición, mucho más sobria en la pintura definitiva.

Véase Beruete-II, pág. 33.
Catálogo de Loga, núm. 44; Beruete-II, núm. 48; Mayer, núm. 52.
Se expone por primera vez.
Reproducido: Calvert, lám. 264; Loga, lám. 7; Beruete-II, lám. 9; Calleja, fig. 193.

12 (66) **La cucaña.** (Lám. IX.)

1,69 × 0,98.
Expositor: Duque de Montellano.

Representa «un Mayo como en la plaza de un lugar con unos muchachos que van subiendo por él a ganar un premio de pollos y roscas que está pendiente en la punta de él, y varias gentes que están mirando, con su campo correspondiente».

La descripción copiada, hecha seguramente por el propio Goya, es la que figura en las cuentas que el artista presentó por una serie de seis cuadros de asunto, pintados en 1787 para el palacio de la Alameda por encargo de la Duquesa de Osuna, y que fueron publicadas por Sentenach. La serie está integrada por el cuadro que se reseña, los cinco siguientes números del Catálogo y otro lienzo representando un apartado de toros, hoy en el extranjero. Cobró Goya por *La Cucaña* 2.000 reales.

Véase Sentenach, *Nuevos datos sobre Goya y sus obras*, en *Historia y Arte*, 1895, t. I, pág. 198; Beruete-II, págs. 62-65; *Catálogo Venta Osuna*, núm. 72.
Catálogo de Loga, núm. 467; Beruete-II, núm. 116; Mayer, núm. 578.
Figuró en la Exposición Goya, 1900, número 27; Exposición Londres, 1920-21, núm. 111.
Reproducido: Fot. Moreno; *The Studio*, 1901, pág. 56; Calvert, lámina 243; Beruete-II, lámina 21; Cat. Exp. Londres, lám. 44; Beruete, *Spanish Painting*, *The Studio*, 1921, lám. XXV; Calleja, fig. 264; Mayer, fig. 54.

13 (51) **El columpio.** (Lám. X.)

1,69 × 0,98.
Expositor: Duque de Montellano.

Representa «...unos gitanos divirtiéndose columpiando a una gitana y otros dos sentados mirando y tocando una guitarra, con su país correspondiente», según la descripción de Goya en sus cuentas.

De la serie pintada en 1787 para la Alameda de Osuna (véase el número anterior). Valió a Goya 2.500 reales. De la comparación de la figura central, la muchacha del columpio, con una miniatura propiedad del Marqués de Casa-Torres, deduce Ezquerra que Goya ha querido representar a la Duquesa de Alba.

De curiosa comparación, para apreciar la evolución de la personalidad de Goya, con el cartón del mismo asunto, número 785 del Museo, pintado en 1779.

Véase Sentenach, *Nuevos datos sobre Goya y sus obras*, artículo en *Historia y Arte*, t. I, 1895, pág. 198; Beruete-II, págs. 62-65; Ezquerra, *La Duquesa de Alba y Goya*, págs. 153 y 154; *Catálogo Venta Osuna*, núm. 73.

Catálogo de Loga, núm. 465; Beruete-II, núm. 114; Mayer, núm. 577.

Figuró en la Exposición Goya, 1900, número 29; Exposición Londres, 1920-21, núm. 109.

Reproducido: Fot. Laurent; Loga, lám. 37; Calvert, lám. 242; Beruete-II, lámina 19; Cat. Londres, lám. 43; Beruete, *Spanish Painting*, *The Studio*, 1921, lám. XXIV; Calleja, fig. 256; Ezquerra, láms. XVIII y XIX; Beruete, 1928, lám. XL.

14 (64) La caída. (Lám. XI.)

1,69 × 0,98.
Expositor: Duque de Montellano.

En las cuentas del autor, la obra se describe diciendo: «...representa una romería en tierra montuosa, y una mujer desmayada por haberse caído de una borrica, que la están socorriendo un abate y otro que la sostienen en sus brazos, y otras dos que van en borricas, expresando el sentimiento, con otro criado que forma el grupo principal, y otros que se atrasaron y se ven a lo lejos, y su país correspondiente».

Forma parte de la serie de asuntos pintados en 1787 para la Alameda de Osuna (véase el número 12). Valió a Goya 2.500 reales. La escena, para Ezquerra, es un incidente de paseo en la Alameda de Osuna; la dama caída es la propia Duquesa. La «socorren» Goya y un abate, contertulio habitual, D. Pedro Gil, y la dama que a la izquierda llora, apretando el pañuelo con-

tra el rostro, sería la Duquesa de Alba. La escena tiene lugar en un paisaje montuoso de pinar, que no es ciertamente semejante al de los alrededores de la Alameda. Pudiera recordar el pintoresco despoblado entre Fuendetodos y la Puebla de Alborton.

Véase Sentenach, *Nuevos datos sobre Goya y sus obras*, artículo en *Historia y Arte*, t. I, 1895, pág. 198; Ezquerra, *La Duquesa de Alba y Goya*, pág. 152; *Catálogo Venta Osuna*, núm. 70; Beruete-II, páginas 62-65.

Catálogo de Loga, núm. 577; Beruete-II, núm. 115; Mayer, núm. 703.

Figuró en la Exposición Goya, 1900, número 28; Exposición Londres, 1920-21, núm. 110.

Reproducido: Fots. Moreno y Laurent; Loga, lám. 37; Calvert, lám. 244; Beruete-II, lám. 20; Cat. Londres, lám. 42; Calleja, fig. 332; Ezquerra, láms. XVI y XVII; Beruete, 1928, lám. XLI.

15 (49) El asalto del coche. (Lám. XII.)

1,69 × 1,27.
Expositor: Duque de Montellano.

Representa, según la descripción del propio Goya, «unos ladrones que han asaltado a un coche, y después de haberse apoderado y muerto a los caleseros y a un oficial de guerra que se hicieron fuertes, están en ademán de atar a una mujer y un hombre, con su país correspondiente».

De la serie de asuntos pintados en 1787 para la Alameda de Osuna (véase el número 12). Se pagaron 3.000 reales por esta obra. Según Yriarte, el pintor quiso representar en el lienzo un suceso real, un hecho de bandidaje acaecido cerca de las Ventas del Espíritu Santo.

Véase Yriarte, pág. 86; Sentenach, *Nuevos datos sobre Goya y sus obras*, en *Historia y Arte*, 1895, tomo I, pág. 198; *Catálogo Venta Osuna*, núm. 71; Beruete-II, págs. 62-65.

Catálogo de Loga, núm. 486; Beruete-II, núm. 113; Mayer, núm. 598.

Figuró en la Exposición Goya, 1900, núm. 30; Exposición Londres, 1920-21, núm. 108.

Reproducido: Fot. Moreno; Fot. Laurent; Calvert, lám. 245; Cat. Londres, lám. 41; Calleja, fig. 277; Mayer, fig. 56.

16 (65) **Procesión de aldea.** (Lám. XIII.)

1,69 × 1,37.
Expositor: Conde de Romanones.

Esta pintura es así descrita por Goya en sus cuentas: «Representa una procesión de aldea, cuyas figuras principales o de primer término son el Cura, Alcalde, Regidores, gaiteros, etc., y demás acompañamiento, con su país correspondiente».

Pertenece a la serie pintada en 1787 para la Alameda de Osuna (véase el número 12). Valió 2.500 reales.

Véase Sentenach, *Nuevos datos sobre Goya y sus obras*, en *Historia y Arte*, tomo I, 1895, pág. 198; *Catálogo Venta Osuna*, núm. 68; Beruete-II, págs. 62-65.
Catálogo de Loga, núm. 425; Beruete-II, núm. 111; Mayer, núm. 535.
Reproducido: Fot. Laurent; Calleja, fig. 221; Mayer, fig. 59.

17 (50) **La construcción.** (Lám. XIV.)

1,66 × 1,54
Expositor: Conde de Romanones.

Representa, según la descripción de Goya en sus cuentas, «una obra grande, a la que conducen una piedra con dos pares de bueyes, y un pobre que se ha desgraciado, que llevan en una escalera, y tres carreteros que lo miran lastimados, con su país correspondiente».

Es uno de los cuadros de 1787 pintados para la Alameda de Osuna (véase el número 12). Se suele también llamar construcción de un castillo, o de una iglesia, o conducción de un sillar. Valió al pintor 2.500 reales. Es de señalar el tema del albañil herido que Goya trata aquí, por tercera vez, las dos primeras en el cartón de 1786 y su reducción, que perteneció también a la colección Osuna.

Véase Sentenach, *Nuevos datos sobre Goya y sus obras*, artículo en *Historia y Arte*, tomo I, 1895, pág. 198; Beruete-II, págs. 62-65; *Catálogo Venta Osuna*, núm. 69.

Catálogo de Loga, núm. 572; Beruete-II, núm. 110; Mayer, núm. 696.
Figuró en la Exposición de Londres, 1920-21, núm. 112.
Reproducido: Fot. Laurent; Calvert, lám. 246; Calleja, fig. 333; Mayer, figura 58.

18 (8) La Marquesa de Pontejos. (Lám. XV.)

2,10 × 1,37.
Expositor: Marqués de Miraflores.

Sobre un claro fondo de paisaje con pálidos verdes y grises, aparece retratada la gentil Marquesa, con su vestido María Antonieta, gris con adornos de cintas y flores de un rosa suave. El empolvado cabello forma bello marco a la fina cabeza, de grandes ojos oscuros; la nariz, levemente gruesa, y los finos labios forman un rostro lleno de simpatía y vivacidad. Lleva además, encima del alto peinado, gran sombrero con adornos. En el suelo, a la derecha, un feo perrillo chato, adornado con una cinta, levanta una pata, sorprendido en su movimiento al acompañar el paseo de la bella Marquesa, que lleva en su mano derecha un clavel rosa, doblegado al extremo del largo tallo.

Es uno de los más bellos retratos grises de Goya. Beruete lo creía pintado en los últimos años de la década de 1780, encontrando semejanzas entre el fondo y algunos cartones para tapices. Acaso estos finos verdes sean hermanos de los cuadros de la Alameda de Osuna (véanse los números anteriores), pintados en 1787.

Beruete y Mayer citan otro retrato de la Marquesa, de más edad e inferior mérito.

Doña María Ana de Pontejos y Sandoval, Marquesa de Pontejos y Condesa de la Ventosa, fué hija de D. Antonio Bruno Pontejos y Sesma y de D.ª María Vicenta Sandoval y Rojas, que contrajeron matrimonio en 1762. Casó D.ª María Ana en 1786 con D. Francisco de Moñino y Redondo, coronel de Infantería y hermano del Conde de Floridablanca. Habiendo quedado viuda, casó de nuevo con el guardia de corps D. Fernando de Silva y Meneses. Nuevamente viuda, celebró sus terceras nupcias, en 1817, con don Joaquín Vizcaíno y Molés, el famoso corregidor de Madrid y fundador de la Caja de Ahorros. Murió la Marquesa en 1834. Los datos biográficos de esta

señora, que habían sido alguna vez confundidos por los escritores, han sido amablemente comunicados por la familia de la retratada.

Véase Tormo, pág. 208; Beruete-I, págs. 39 y 40; Eduardo C. de Puga, artículo sobre el Marqués de Pontejos en la *Ilustración Española y Americana* (8 Mayo de 1895).

Catálogo de Loga, núm. 307; Beruete-I, núm. 101; Mayer, núm. 388.

Figuró en la Exposición Goya, 1900, núm. 92; Exposición de retratos de mujeres españolas, 1918, núm. 33.

Reproducido: Fot. Moreno, *The Studio*, 1901, pág. 158; Loga, lám. 9; Calvert, lám. 88; Beruete-I, lám. 9; Cat. Exp., 1918, lám. 20; Calleja, figura 58; Mayer, fig. 64; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 276; Beruete, 1928, lám. IV.

19 (52) **Cean Bermúdez.** (Lám. XVI.)

1,22 × 0,88.
Expositor: Herederos de la Marquesa de Perinat.

Aparece sentado de frente, la pierna derecha cruzada sobre la izquierda, casaca de color de café, chaleco blanco, pantalón corto, medias blancas y zapatos con hebilla. Apoya su mano derecha en una mesa con libros y estampas.

Para Tormo, es obra del final del siglo XVIII, con estilo avanzado para su época. Para Beruete, hacia 1788. Para Mayer, de los años 1786-90.

Don Juan Agustín Cean Bermúdez es uno de los hombres beneméritos de la historia del arte en España. Nacido en Gijón el 17 de Septiembre de 1749, fué educado junto a Jovellanos en la propia casa de éste y tuvo siempre el afecto y protección del gran hombre. La pintura le atrajo en la juventud; estudió con Mengs, y hasta pensó en vivir de los pinceles. Su vocación fué, sin embargo, la historia artística. Viajero infatigable, recorrió España, tomando preciosas notas, de las que luego salieron sus libros. Competente también en cuestiones económicas, fué nombrado oficial del Banco de San Carlos en 1783 e intervino en el encargo hecho a Goya de los retratos que conserva el Banco de España. Fué gran amigo del pintor, y su mentor y consejero, mostrándonos esta relación, la que Goya tuvo en general con los hombres más selectos de su tiempo. En 1790 pasó en comisión oficial al Archivo de Indias en Sevilla, hasta 1798, en que siendo Jovellanos ministro de Gracia y

Justicia, le nombró para una plaza en la Secretaría. Relacionado con Llaguno y Amírola, este señor le proporcionó el manuscrito del libro que, adicionado, se publicó con los nombres de los dos, con el título: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España.* La obra más importante de Cean es su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, editado por la Academia de San Fernando, de la que Cean era miembro, en el año 1800. Vuelto en 1801 a su cargo de Sevilla, permaneció en él hasta 1808, en que de nuevo volvió al Ministerio. Murió en Madrid el 3 de Diciembre de 1829. Su retrato, dibujado por Goya, figuró en la Exposición de dibujos de 1922 (véase Catálogo, lám. XXXVIII).

Véase: Miñano, *Vie de Cean Bermúdez;* Menéndez Pelayo, *Ideas estéticas*, tomo III, pág. 467; Tormo, pág. 214; Beruete-I, pág. 21; Barcia, *Catálogo de retratos de la Biblioteca Nacional*, núm. 439.
Catálogo de Loga, núm. 193; Beruete-I, núm. 90; Mayer, núm. 235.
Figuró en la Exposición Goya, 1900, núm. 116.
Reproducido: Calvert, lám. 37; Calleja, fig. 137; Mayer, fig. 65.

20 (11) San Francisco de Borja despidiéndose de su familia.

(Lám. XVII.)

0,38 × 0,29.
Expositor: Marqués de Santa Cruz.

El Duque de Gandía, abrazado a uno de sus familiares, se dispone a descender las escaleras de su palacio, que deja por el estado religioso, entre la emoción de sus parientes y servidores, que lloran en la despedida.

Boceto para el cuadro de este asunto, pintado por encargo de la Duquesa de Osuna en la capilla de los Borjas, en la catedral de Valencia, el año 1788. Presenta algunas variantes con el cuadro de Valencia. El niño que baja la escalera a la derecha, alza su mano, pero no la tiene, como en aquél, puesta sobre el rostro. Entre la figura de mujer de la izquierda, y su contigua de primer término, se distinguen, detrás, dos rostros varoniles; en Valencia, sólo uno. Las golas que llevan los personajes en el boceto son mucho más altas que en el cuadro. Acaso alguien advirtió al pintor de la impropiedad de tal moda, no extendida antes del final del siglo XVI.

Una primera idea del asunto se encuentra en el dibujo que se conserva en el Museo del Prado (núm. 8 del catálogo de la sala de Goya), que ha sido reproducido por el mismo Museo en la obra *Goya, I, Cien dibujos inéditos.*

Véase Yriarte, págs. 66 y 67; Viñaza, pág. 201; Beruete-II, pág. 34; Mayer, pág. 59.
Catálogo de Loga, núm. 38; Beruete-II, núm. 50; Mayer, núm. 44.
Se expone, al parecer, por vez primera.
Reproducido: Fot. Moreno.

21 (13) **San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente.** (Lám. XVII.)

0,38 × 0,29.
Expositor: Marqués de Santa Cruz.

El santo presenta el crucifijo redentor al moribundo, cuyo lecho rodean monstruos demoníacos. Una claraboya a la derecha.

Boceto del cuadro del mismo asunto, pintado para la capilla de los Borjas en la catedral de Valencia, por encargo de la Duquesa de Osuna el año 1788, y pareja del número anterior. Hay algunas variantes respecto del cuadro de Valencia, principalmente en los monstruos que figuran a la cabecera del lecho, aquí más fantásticos y numerosos. La vidriera de la claraboya, de un emplomado más menudo en el cuadro que en el boceto. El rostro del santo aparece en éste más de frente y sin aureola.

Véase Yriarte, págs. 66 y 67; Viñaza, pág. 201; Beruete-II, pág. 34; Mayer, pág. 59.
Catálogo de Loga, núm. 40; Beruete-II, núm. 52; Mayer, núm. 46.
Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 61.

22 (2) **La Marquesa de Caballero.** (Lám. XVIII.)

1,05 × 0,84
Expositor: Señora Viuda de Montero de Espinosa.

Está la retratada, de frente, sentada en un sillón dorado tapizado de rojo. El rostro y la expresión son vulgares, grandes sus ojos oscuros y negro el cabello que cae en flequillo sobre la

frente. Su vestido es verdoso, moteado de oro, con escote y mangas cortas. Cadena con gran medallón de retrato femenino; grandes pendientes y flores en el tocado. Lleva en la mano izquierda un papel con la firma y la fecha «Exma S^a Marqu | de Caballero | Por Goya | 1807».

Es idéntico al que era propiedad del Duque de Andría, según Beruete, que considera el que se reseña como el original.

Doña María de la Soledad de la Rocha Fernández de la Peña, representada en el retrato, fué esposa de D. José Antonio Caballero, Marqués de este título, magistrado, ministro a la caída de Jovellanos en 1798. Poco amigo de Godoy, se afrancesó y emigró a Francia a la retirada de José I. Su retrato, pintado por Goya, está hoy en el Museo de Budapest. La retratada nació en Badajoz el 13 de Mayo de 1774; fué nombrada Camarista de la reina en 1795 y falleció en Madrid el 20 de Diciembre de 1809.

Véase Beruete-I, pág. 108, y II, pág. 154.
Catálogo de Mayer, núm. 218.
Se expone por primera vez.

23 (42) **José Romero.** (Lám. XVIII.)

0,93 × 0,76.
Expositor: Duque de Ansola.

Aparece el torero un poco vuelto a la derecha, de frente, de medio cuerpo; lleva chaquetilla de terciopelo granate, con adornos de plata, chaleco verde y faja de seda de color azul pálido. Sobre los hombros, capa encarnada; las manos, cruzadas una sobre otra. La expresión del rostro, suave y plácida; los labios, gruesos. El pelo, recogido en redecilla.

Se trata de uno de los famosos toreros, tan admirados por la aristocracia y el pueblo de fines del siglo XVIII. Beruete fecha este cuadro hacia la última década, creyendo que los retratos de toreros fueron pintados por Goya en la misma época, la de máxima afición del pintor a la fiesta. Acaso sea anterior, por la edad que representa. Es en extremo curioso un antiguo

letrero que lleva este cuadro por detrás y que dice textualmente: «El célebre »torero José Romero con el rico vestido que le regaló la Duquesa de Alva, a »que se añade tener el capote jerezano, pañuelo rondeño al cuello y faxa a lo »sevillano, para denotar las proezas que en la lid de Toros hizo en estas tres »ciudades. Este famoso y diestro torero fué el que de una estocada se dejó a »sus pies el terrible toro que mató al hábil *Pepeillo*». Lleva además las iniciales coronadas del Infante Don Sebastián Gabriel, a cuya colección perteneció. De la cabeza del retrato hay un calco en la Biblioteca Nacional, acaso hecho, según indica el catálogo (núm. 1.604), por D. Manuel Castellano, en el que se copia también la misma inscripción aquí transcrita.

Toda una dinastía de Romeros, diestros en el arte de lidiar, goza de fama en el siglo XVIII. El retratado es hermano del matador Pedro Romero, a quien Goya retrató más de una vez; hijo y nieto respectivamente de los célebres toreros Juan y Francisco, todos ellos de Ronda. Su hermano era ya famoso lidiador cuando José, a quien su familia quería hacer carpintero, dejó el oficio y entró en la cuadrilla de *Pepe-illo*, el rival del propio Pedro Romero; se dice que, por ello, las relaciones entre los hermanos no fueron nunca buenas. Se sabe, sin embargo, que en alguna ocasión torearon juntos, como en una corrida de 1791 en que actuaron los tres hermanos, Pedro, José y Antonio. El 11 de Mayo de 1801, toreando en Madrid *Pepe-illo* fué muerto por el toro «Barbado», al que tuvo que dar muerte José, como dice el letrero descrito. Un día, en la plaza de Madrid, José Romero en el ruedo se dirigía a Godoy pidiéndole la venia; éste, distraído con sus acompañantes, no le atendía y, enfadado el torero, tiró la montera y se dirigió al toro, siendo aplaudido por la gente. Este incidente fué causa de que el favorito suprimiese, el 10 de Febrero de 1805, las corridas de toros. Retiróse José y murió en fecha insegura, en su ciudad natal. Sánchez de Neira afirma que aún toreó en 1818, cosa que parece poco compatible con los sesenta y siete años que tendría, si la fecha de nacimiento que suele citarse — 1751 — es exacta.

Véase Sánchez de Neira, *El Toreo. Gran diccionario taurómaco*, Madrid, 1896-97; Fernández y González, *Las Glorias del Toreo. Cuadros biográficos de los diestros más célebres desde Francisco Romero*. Madrid, s. a.; *Catalogue abregé des tableaux appartenant aux héritiers de feu Mgr. l'Infant D. Sebastián de Bourbon et Bragance*. Pau, 1876; Viñaza, pág. 238 (cataloga el retratado como Pedro Romero); Lafond, págs. 59-60; Tormo, pág. 214; Beruete-I, páginas 57 y 58; Ezquerra, *La Duquesa de Alba y Goya*, pág. 171; Barcia, *Catálogo de retratos de la Biblioteca Nacional*, núm. 1.604;

Catálogo de Loga, núm. 318; Beruete-I, núm. 150; Mayer, núm. 402.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 109.
Reproducido: Fot. Moreno; Lafond, lámina, pág. 32; Calleja, fig. 134; Mayer, fig. 41.

24 (88) **San Gregorio.** (Lám. XIX.)

1,83 × 1,13.
Expositor: Marqués de la Vega-Inclán.

Aparece el santo pontífice sentado, vuelto hacia su derecha; las manos sobre un grueso libro, que apoya en sus rodillas, como escribiendo con la pluma que sostiene en su diestra. La faz es de viejo, con bigote y barbas blancas. Lleva gran capa pluvial sujeta con broche y puesta la tiara papal.

Este gran cuadro de factura suelta, muy dentro de la tradición española de pintura, es pareja del San Agustín de la colección Bayo en Bilbao, y acaso ambos formaron parte de una serie de los cuatro Padres de la iglesia latina. El tercero sería el San Jerónimo, que Mayer señala como propiedad de don Luis Vilches, de las mismas dimensiones, aunque difiere de los otros dos en concepción y técnica. El cuarto, si existió, es desconocido. Mayer los fecha hacia 1798. Beruete no señala año, pero a los dos que incluye en su catálogo — el San Agustín y este San Gregorio que aparece en él anónimamente como *Un santo* — los considera de fecha más temprana y de estilo tiepolesco.

Véase Beruete-II, pág. 27.
Catálogo de Beruete-II, núm. 40; Mayer, núm. 47.
Reproducido: Mayer, fig. 9.

25 (54) **Goya pintando.** (Lám. XX.)

0,42 × 0,28
Expositor: Conde de Villagonzalo.

A la izquierda, el reverso del lienzo en que trabaja el pintor. Éste, de cuerpo entero, aparece en el centro, destacado en sombra sobre la grisácea luz que entra por la vidriera del fondo. Viste un traje de color pardo con chaquetilla corta con adornos de color

y pantalón ceñido. En la derecha el pincel, y la paleta en la izquierda, el pintor, tocado con sombrero redondo de ala corta, mira de frente. A la derecha, una pequeña mesa con escribanía.

Tiene un gran interés este retrato, que Tormo fechó hacia la mitad del periodo 1788-1800; Beruete, hacia 1784 y Mayer, por 1785-87. Calvert observó semejanzas entre este retrato y el de un pintor en el andamio, mal identificado como Asensio Juliá, que lleva la dedicatoria: «Goya a su amigo Asensi». Yriarte pensó de este último si sería un autorretrato, y Beruete observó la dificultad de que se tratase de Juliá, retratado por Goya en 1814, representando una edad incompatible con la que representa el citado. Lo más probable es que sea también un autorretrato de la época en que pintaba en la ermita de la Florida, y de ser así podría establecerse la serie de los retratos de juventud de Goya: 1.° El procedente del Casino de Zaragoza, hoy en el comercio. 2.° El muy probable — aun no señalado como tal — de la figura central que torea, en el cartón de «La novillada» (núm. 787 del Museo), entregado en 1779 y parecido al más tardío del Museo de Agen. 3.° Uno en el grupo de oyentes del San Bernardino predicando, el cuadro de la iglesia de San Francisco el Grande. 4.° El del retrato de Floridablanca (núm. 2 de este catálogo), de 1783. 5.° El del gran cuadro de la familia del Infante Don Luis, pintado en Arenas de San Pedro en el verano de este mismo año de 1783. 6.° El del cuadro «La caída» señalado por Ezquerra del Bayo (núm. 14 de este catálogo). 7.° El del Museo de Agen. 8.° Este autorretrato pintando, expuesto ahora, acaso algo posterior al año 1790. 9.° El del andamio, de San Antonio de la Florida, con dedicatoria a Asensi. Tendríamos con esto la serie auténtica y seguida de autorretratos al óleo hasta fines del siglo XVIII. Beruete hizo observar que este retrato nos daba a conocer, además, los colores usados en la paleta de Goya, que coinciden, según él, con los que emplea en sus cartones para tapices, época a la que pertenece esta pintura.

El sombrero que lleva Goya en este lienzo presenta en el ala varios pinchos metálicos. Sánchez Cantón supone motivada esta extravagancia por la tradición recogida de Zarco del Valle, por el Marqués viudo de Camarasa y por el Conde de las Navas, que Goya para pintar con luz artificial se valía de velas que rodeaban su sombrero, con lo cual lograba iluminar el modelo, quedando sus ojos en sombra. La tradición concuerda con la afirmación del propio Javier Goya, quien dijo en la breve biografía de su padre, publicada por Beroqui, que «los últimos toques para el mejor efecto de un cuadro los daba de noche, con luz artificial». (*Archivo español de Arte y Arqueología*, 1927, pág. 100).

Véase Yriarte, pág. 77; Lafond, págs. 67-69; Tormo, pág. 213; Beruete-I, pág. 25 y II, página 58.
Catálogo de Loga, núm. 233; Beruete-I, núm. 3; Mayer, núm. 293.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 86; Exposición Londres, 1920-21, núm. 106.
Reproducido: Fot. Lacoste; Calvert, lám. 55; Beruete-I, lám. 4; Catálogo Londres, lám. 39; Beruete, *Spanish Painting, The Studio*, 1921, lám. XXVI; Calleja, fig. 5; Mayer, fig. 5; Beruete, *Conferencias*, lámina s. n., pág. 269; Beruete, 1928, lám. II; *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, primer trimestre de 1928.

26 (9) **Carlos IV.** (Lám. XXI.)

1,53 × 1,10
Expositor: Marqués de Casa-Torres.

Figura hasta la rodilla, en pie, y de frente, ligeramente vuelta hacia su izquierda. Lleva el Rey casaca azul con adornos de plata, bandas, el toisón, espada, y bastón de mando en la diestra. A la derecha, sobre una mesa, el rojo manto real flordelisado con forro de armiño y la corona encima. Pareja del número siguiente.

Goya retrató a los nuevos monarcas a su advenimiento al trono, y este retrato oficial lo repitió en años sucesivos. A tal tipo pertenece el que se reseña, que Mayer no fecha, aunque cree pintada su pareja (véase el número siguiente) por los años 1790 al 1792. Ambos son, acaso, algo posteriores. En las *Guías oficiales* de 1791 a 1798 aparece, grabado por Carmona, un retrato de Carlos IV por Goya de los de este tipo. En las de 1799 aparecen ya el rey y la reina en grabados hechos por Selma, según retratos de Bauzil.

Véase Beruete-I, págs. 30 y 31.
Catálogo de Loga, núm. 104; Beruete-I, núm. 17; Mayer, núm. 127.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 9.

27 (10) **La Reina María Luisa.** (Lám. XXII.)

1,53 × 1,10.
Expositor: Marqués de Casa-Torres.

Figura hasta la rodilla, en pie. Pareja del anterior. María Luisa en traje de corte, blanco moteado de oro, con gran escote. Tocado en forma de turbante y banda sobre el pecho. Sobre la mesa, manto real y corona.

Se ve en este cuadro el rápido trabajo, que ha dejado a veces al descubierto la imprimación roja. Mayer lo cree de 1790-92. Algo posterior, seguramente. Véase lo dicho en el número anterior.

Véase Beruete-I, pág. 30.
Catálogo de Loga, núm. 120; Beruete-I, núm. 26; Mayer, núm. 146.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 16.

28 (92) **La Tirana.** (Lám. XXIII.)

1,12 × 0,79.
Expositor: Duque de San Pedro de Galatino.

Figura casi hasta la rodilla, tres cuartos a la izquierda. Viste la actriz fino traje blanco, moteado, adornado con encajes y chal cruzado sobre el pecho. El rostro, un poco pálido; negros, los ojos y las espesas cejas; el cabello ahuecado y suelto, y unas flores en la cabeza. La mano derecha no se ve, apoyada sobre la cadera; en la izquierda lleva un papel donde se lee: «María | Del rosario | La Tirana | Por Goya | 1794».

Es de notar que esta obra perteneció al general San Román — uno de cuyos apellidos era Goya — y que el retrato tenía tradición en su familia de representar a la abuela del propietario. En efecto, la inscripción rezaba entonces otra cosa, pues su mitad superior decía: «D.ª María | de las Mercedes | Fernández», siendo la firma como ahora. Así puede verse en fotografías antiguas; por ejemplo: en Calvert y en la primera edición del libro de Beruete, y así figuró en la Exposición de 1900 y en las Notas biográficas

adicionales al catálogo, aunque ya fué observado el parecido entre la retratada y la Tirana de la Academia de San Fernando. La diferencia de color entre las dos partes del papel, que aún se aprecia, hizo pensar en un repinte. Se quitó éste y apareció el actual letrero. De este modo, y según los datos biográficos de la actriz, hay que considerar este retrato como el segundo que Goya hizo a la Tirana. Beruete lo consideraba como el primero, porque asignaba al de la Academia la fecha de 1798; pero la poca probabilidad de esta hipótesis fué ya advertida en el Catálogo de la Exposición de Londres, 1920-21.

María del Rosario Fernández nació en Sevilla el año 1755. Dedicada al teatro, fué llamada la Tirana por el apodo de su esposo Francisco Castellanos, que solía desempeñar papeles de tirano en las obras. Lo fué también, al parecer, en su vida conyugal, y el matrimonio no gozó de la mejor armonía. La Tirana, distinguida en los papeles trágicos, gozó de una popularidad unánime, y los poetas de la época festejaron su talento. Se retiró del teatro en 1794 — la fecha de este retrato — obligada por una dolencia del pecho, y arrastró una vida miserable hasta su muerte en Madrid el 28 de Diciembre de 1803.

Véase Cotarelo, *María del Rosario Fernández, «La Tirana»*, Madrid, año 1897; Ezquerra, *La Duquesa de Alba y Goya*, pág. 176; Tormo, página 212; Beruete-I, págs. 48 y 49; Catálogo de la Exposición de Londres 1920-21, pág. 91; Ezquerra y Pérez Bueno, *Retratos de mujeres españolas del siglo* XIX, pág. 23.

Catálogo de Loga, núm. 342; Beruete-I, núm. 121; Mayer, núm. 433.

Figuró en la Exposición de Goya 1900, núm. 81; Exposición de retratos de Mujeres Españolas, 1918, núm. 34.

Reproducido: Fot. Moreno; *La Ilustración Española y Americana*, 1900, página 300; *The Connoiseur*, 1902, lám. 24; Calvert, lám. 100; Beruete-I, lám. 12; Catálogo 1918, lám. 21; Ezquerra y Pérez Bueno, página 22; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 279; Beruete, 1928, lámina VI.

29 (86) **San Antonio de Padua.** (Lám. XXIV.)

0,43 × 0,29.
Expositor: D. Antonio López Roberts.

El Santo, arrodillado, extiende sus brazos hacia la aparición luminosa del divino Niño.

Es obra de concepción y colorido a lo Tiépolo. El Niño ofrece alguna semejanza con los angelillos del boceto de la muerte de San José (núm. 11 de este Catálogo), aunque el San Antonio parece de técnica más avanzada.

Se expone por primera vez; no ha sido estudiado ni catalogado hasta ahora.

30 (89) La Reina María Luisa. (Lám. XXIV.)

0,47 × 0,30.
Expositor: D. Luis Mac-Crohon.

La reina en pie, con traje de corte, banda y condecoración y tocado en forma de turbante.

Es una reducción del retrato de la Reina con traje de corte, que llama Beruete de estilo oriental, por el tocado de forma de turbante, que se conserva en el palacio de Capodimonte (Nápoles), cuyo otro ejemplar es el número 37 de este Catálogo y que presenta con el que se reseña la variante de tener aquí amarilla la sobrefalda, que es allí gris.

Se expone por primera vez. No ha sido hasta ahora estudiado ni fotografiado. Procede de la colección formada por D. Francisco Acebal de Arratia, de donde por herencia pasó a su actual propietario. Véase el núm. 1.

31 (87) Prisión de San Hermenegildo. (Lám. XXV.)

0,33 × 0,22.
Expositor: D. Clemente Velasco.

En un recinto sombrío, que recibe luz por ventana alta, semicircular, con gruesos barrotes, un personaje con manto y corona se entrega, elevando su rostro al cielo, a los esbirros que le rodean, uno, delante, arrodillado y dos a su izquierda: uno, en pie, y agachado el otro.

En las ediciones manuales del catálogo se apuntaba la hipótesis de que este cuadro y el siguiente fueran bocetos de los que Goya pintó para la iglesia de Monte Torrero en Zaragoza. La hipótesis se fundaba en el hecho de que, desconociéndose los asuntos de los tres cuadros del artista que figuraban en el templo, destruído por los franceses en 1808, se conocían

tres bocetos de tema religioso, los dos que se catalogan y otro que, representando la aparición de San Isidoro a San Fernando, perteneció al señor Cánovas del Castillo y hoy está en el Museo de Buenos Aires. Los tres eran de técnica semejante, de los tres se ignoraba el paradero de los cuadros para que eran bocetos y todos procedían de la colección de Zapater. La publicación reciente por D. Antonio Lasierra de documentos referentes a la iglesia de Monte Torrero, confirma la hipótesis antedicha. Los asuntos de los tres cuadros, según los documentos, son exactamente los de los tres bocetos, siendo el de la aparición de San Isidoro el que ocupaba el altar principal. Los datos ahora conocidos dejan la esperanza de que las pinturas, en cuya destrucción se pensó, existan aún; pues al relatar los daños causados en la iglesia se dice que los cuadros *se los llevaron los franceses*. Los tres cuadros valieron a Goya 30.000 reales.

Podemos también fijar, con más probabilidad, la fecha de las pinturas, anteriores desde luego a la de 1808, en que la iglesia fué destruída. Esto da valor a la que Beruete señalaba para los bocetos — primeros años del siglo XIX — y hace desechar la fecha de 1817 indicada por algún crítico.

Véase Viñaza, pág. 299; Beruete-II, págs. 96 y 97; Lasierra, *Nuevos cuadros de Goya*, articulo en la Revista *Aragón*, de Zaragoza, número dedicado al Centenario de Goya, Abril, 1928.
Catálogo de Loga, núm. 41; Beruete-II, núm. 226; Mayer, núm. 49.
Figuró en la Exposición 1900, núm. 71.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 271; Calleja, fig. 213.

32 (90) **Santa Isabel curando a los leprosos.** (Lám. XXV.)

0,33 × 0,22.
Expositor: D. Clemente Velasco.

Un grupo de mujeres ocupa el cuadro; una de ellas, con una falda amarilla, tendida, mientras otras la sostienen. A la derecha se acerca una figura femenina con manto y corona, como disponiéndose a curarla. Se ve también aproximándose otra mujer con una fuente en la mano.

Se había interpretado este boceto del modo que indica el título, y la hipótesis se confirma al identificarlo como boceto para uno de los cuadros

de la iglesia de Monte Torrero, en Zaragoza. Perteneció también a la colección Zapater. Véase lo dicho en el número anterior.

Véase Viñaza, pág. 299; Beruete-II, págs. 96 y 97; Lasierra, *Nuevos cuadros de Goya*, artículo en la Revista *Aragón*, número dedicado al Centenario de Goya, Abril, 1928.
Catálogo de Loga, núm. 35; Beruete-II, núm. 225; Mayer, núm. 41.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 70.
Reproducido: Fot. Moreno; Loga, lám. 73; Calvert, lám. 270; Calleja, figura 214; Mayer, fig. 259.

33 (43) **La Duquesa de Alba.** (Lám. XXVI.)

1,94 × 1,30.
Expositor: Duque de Alba.

Sobre un fondo de paisaje de tonos agrisados aparece la Duquesa en pie, mirando de frente, los grandes ojos ávidos e imperiosos enarcados por las fuertes cejas, suelto el rizado pelo negro, que cae sobre los hombros. Imperioso es también el ademán de su brazo derecho, cuya mano señala indicando hacia el suelo. Lleva vestido blanco de tela transparente, moteado y guarnecido de oro en la parte inferior; ancho cinturón rojo con caída, cerca la estrecha cintura; rojo es también el lazo sobre el pecho y el collar, de gruesas cuentas. En el brazo izquierdo, pulseras; una de ellas lleva óvalo de oro con sus iniciales enlazadas *M. T. S.*, y por encima del codo, brazalete de óvalos de esmalte y oro, también con iniciales: se ven una *S* y una *T*. En el suelo, a la izquierda, un diminuto perrillo de lanas blancas y hociquillo negro, con lazo rojo en una pata. En el mismo lado, y como hecha sobre la arena, la inscripción: «A la Duquesa | de Alba Fr^co^ de | Goya, 1795».

Es uno de los mejores retratos que Goya hizo de la Duquesa. De éste existen varias réplicas, acaso ninguna de mano del artista.

Doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo fué hija de D. Francisco de Paula — Duque de Huéscar e hijo del XII Duque

de Alba — y de D.ª María Ana de Silva. Nació en Madrid el 10 de Junio de 1762. Casó en 1775 con D. José Álvarez de Toledo, XI Marqués de Villafranca (cuyo retrato figura en el Museo, legado por el conde de Niebla) y quedó viuda, sin sucesión, en 1796. Murió el 23 de Julio de 1802, y el rumor popular afirmó que envenenada. Fué, en la vida cortesana del Madrid de su tiempo, una de las primeras figuras por su posición y su personalidad. Poseía un don de seducción que alcanzaba a todos los que tenian relación con ella, y del que se hacen eco hasta los escritores extranjeros. Espíritu inquieto y original, reunía, según frase de Lady Holland, «belleza, popularidad, gracia, riqueza y rango». Y el Marqués de Langle, un francés que estuvo en España, escribía de ella en sus impresiones de viaje: «llena de encantos »y de todo punto hermosa, la Duquesa es un prodigio. En el Prado, en el »Retiro, en la iglesia, en cualquier lugar que esté, corren tras ella, sólo a ella »se ve. Cuando pasa, todo el mundo se asoma a la ventana, y hasta los niños »dejan sus juegos para mirarla». Goya entró pronto en relación con la Duquesa por la boda de su madre, la viuda de Huéscar, con el viejo Conde de Fuentes, protector de Luxán y al parecer de Goya, de la familia aragonesa de los Pignatelli. La relación se estrechó con los años, y la seducción de la Duquesa no excluyó al maestro, que sintió por ella una admiración apasionada como hombre y una verdadera obsesión como pintor. Aparte toda suposición sobre la índole de estas relaciones, la Duquesa, y esto es lo interesante, llega a ser, para Goya, el tipo en que el artista encarna su idea del eterno femenino, y en este sentido ella se insinúa, con su esbelta figura inquietante, en una gran parte de la obra del pintor.

Véase Lady Holland, *The Spanish Journal*, págs. 45 y 92; Barcia, *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, núm. 10, págs. 17 y 18; Beruete-I, págs. 58 y siguientes y 92; Allende-Salazar y Sánchez Cantón: *Retratos del Museo del Prado*, págs. 286 y siguientes; Ezquerra y Pérez Bueno, *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, pág. 17; Ezquerra del Bayo, *La Duquesa de Alba y Goya*, Madrid, 1927; Sánchez Cantón, *Los dibujos del viaje a Sanlúcar*, 1928.

Catálogo de Loga, núm. 163; Beruete-I, núm. 156; Mayer, núm. 193.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 36; Exposición de retratos de mujeres españolas, 1918, núm. 32; Exposición Londres, 1920-21, número 115.

Reproducido: Fot. Moreno; *The Connoiseur*, 1902, pág. 120; Loga, lámina 29; Beruete-I, lám. 17; Barcia, Catálogo citado, pág. 17; Catálogo 1918, lám. 19; Catálogo Londres, lám. 47; Calleja, fig. 71; Beruete, 1928, lám. XI.

34 (61) **Aquelarre.** (Lám. XXVII.)

0,43 × 0,30.
Expositor: Duque de Tovar.

Un corro de mujeres alucinadas, con chiquillos esqueléticos en los brazos, es presidido por un macho cabrío de enormes cuernos retorcidos, coronados de pámpanos. Escena de anochecer, con creciente de luna.

De la serie de escenas de brujería pintadas para la Casa de Osuna, a las que se refieren acaso las cuentas presentadas por el pintor en 1798.

Véase Beruete-II, pág. 102; *Catálogo venta Osuna*, núm. 84; Sentenach, *Nuevos datos sobre Goya y sus obras*, en *Historia y Arte*, tomo I, 1895, pág. 199.
Catálogo de Loga, núm. 438; Beruete-II, núm. 179; Mayer, núm. 548.
Reproducido: Fot. Laurent; Loga, lám. 38; Calvert, lám. 256; Calleja, figura 326.

35 (62) **El Conjuro.** (Lám. XXVII.)

0,43 × 0,30.
Expositor: Duque de Tovar.

Del negro cielo, con cuarto de luna en menguante, descienden siniestras aves nocturnas y un espíritu que vuela sobre el grupo de brujas que dirigen sus conjuros a una pobre mujer en camisa, atemorizada. Una bruja con gran capa amarilla se acerca a ella; detrás hay otras cuatro, una de las cuales lee un papel iluminada por una vela y otra lleva un cesto lleno de fetos humanos.

Como el número anterior, pertenece a la serie de escenas de brujería, pintadas para la Casa de Osuna, y que se pagaron, al parecer, por unas cuentas presentadas en 1798. La escena representada despierta el recuerdo de los famosos versos de Baudelaire:

Goya, cauchemar plein de choses inconnues
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats
. . . . . .

Baudelaire no conocía este cuadro, pero conocía *Los Caprichos*, que abundan en composiciones de brujas de asunto semejante al de esta pintura.

Véase Beruete-II, pág. 102; *Catálogo venta Osuna*, núm. 86; Sentenach: *Nuevos datos sobre Goya y sus obras* en *Historia y Arte*, t. I, 1895, pág. 199.
Catálogo de Loga, núm. 440; Beruete-II, núm. 178; Mayer, núm. 552.
Reproducido: Fot. Laurent; Calvert, lám. 255; Calleja, fig. 327.

36 (46) Carlos IV, de cazador. (Lám. XXVIII.)

2,06 × 1,31.
Expositor: S. M. el Rey.

La pesada silueta del Rey Carlos aparece en pie, con la escopeta apoyada en el suelo, sostenida con la mano derecha agarrando el cañón. Viste casaca de color castaño, moteada, chaleco amarillo, calzones oscuros, rodilleras y botas altas. Lleva bandas y condecoraciones sobre el pecho, cuchillo al costado, sombrero negro y guantes amarillos. A la derecha, a sus pies, un grueso perro de caza levanta hacia el Rey la cabeza.

Este y el que aquí se cataloga como su pareja son idénticos a los enviados al hermano de Carlos IV, el rey Fernando de Nápoles, y que se conservan en el palacio de Capodimonte. En los inventarios del Palacio de Madrid se considera al Carlos IV cazador, desde 1814, pareja del retrato de María Luisa con mantilla, del que es réplica el cuadro núm. 728 del Museo, pero más bien hay que pensar lo sea del número siguiente de este catálogo, apesar de alguna diferencia de dimensiones, porque, indudablemente, en estos dos los reyes aparecen más jóvenes que en la otra, que debe ser considerada pareja, de la reina con mantilla y el rey como guardia de Corps (réplicas en el Museo). Es de notar, sin embargo, que en los retratos de los reyes, que grabados por Carmona según pinturas de Goya aparecen desde 1801 a 1804 en las *Guías oficiales*, se empareja el retrato del rey como guardia de Corps con el del turbante de la reina (o sea con el número siguiente).

Mayer fecha este retrato hacia 1790, pero emparejándolo al de la reina (número siguiente) había que atrasar la fecha, pues María Luisa aparece

en este ejemplar y en el de Italia, llevando la banda de su Orden creada en 1792, y no es de creer que, al menos en el de Nápoles, fuese añadida posteriormente.

Véase Beruete-I, pág. 93; Mayer, pág. 61.
Catálogo de Loga, núm. 106; Beruete-I, núm. 20; Mayer, núm. 130.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 10; *Museum* III, pág. 169; Calleja, fig. 8.

37 (30) **La Reina María Luisa.** (Lám. XXIX.)

2,04 × 1,26.
Expositor: S. M. el Rey.

Aparece la Reina en pie, de frente, la cabeza ligeramente vuelta hacia la derecha; viste traje de corte, descotado, blanco moteado, con sobrefalda gris moteada y con borlas. Lleva la banda y la insignia de su orden, y en la mano derecha el abanico. Dos collares de gruesas perlas al cuello. El tocado es de forma de turbante, con una pequeña pluma y con caída.

Es réplica del enviado a Nápoles, hoy en el palacio de Capodimonte. Por las razones expuestas al hablar del número anterior, hay que suponerlo pintado algunos años antes de 1799, fecha del retrato con la mantilla. Grabado por Carmona este retrato aparece, sólo el busto, en las *Guías oficiales* de 1801 a 1804. El tocado debió de tener éxito, pues al renovarse los retratos en las *Guías* de 1805, el grabado reproduce un retrato de Bauzil donde la reina lleva también turbante. Sólo en la última *Guía* de su reinado, la de 1808, aparece ya sin turbante, según otro retrato, de Bauzil también.

Véase Beruete-I, pág. 93.
Catálogo de Loga, núm. 122; Beruete-I, núm. 31; Mayer, núm. 148.
Expuesto por primera vez.

38 (82) **Inocencio X.** (Lám. XXX.)

0,55 × 0,45.
Expositor: conde de Villagonzalo.

Copia de la cabeza del Papa Inocencio X, según el retrato de Velázquez.

La copia parece corresponder bastante claramente al busto de la colección Wellington (Apsley House, Londres), en cuyo catálogo se identifica con el que, procedente de la colección del Marqués de la Ensenada, figuró en el oratorio de la Reina del Palacio del Retiro. Se indica la posibilidad de que fuese cogido con el equipaje del rey José en Vitoria; pero una partida del Inventario de Palacio de 1814, en la que aparece un retrato del mismo Papa, dificulta esta hipótesis. El mismo Catálogo Wellington cita un Inocencio X que se vendió en París en 1810. El lienzo de la copia que se cataloga lleva por detrás un sello impreso en óvalo, que dice: «Au point du jour | Legendre | rue de la Feuillade, n.° 3 près la | place des Victoires».

Beruete dudaba sobre el original de que esté copiado, pero lo creía Goya. Mayer no lo cree de su mano.

Véase Beruete-I, pág. 34; *A... Catalogue of the Collection of Pictures and Sculpture at Apsley House, London*, núm. 47, t. I, pág. 158.

Catálogo de Beruete-I, núm. 98.

Reproducido: *Velázquez, Klassiker der Kunst*, 4.ª edición, lám. 203; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 273.

39 (47) **Meléndez Valdés.** (Lám. XXX.)

0,72 × 0,58.
Expositor: D. José Rosado Gil.

Busto, tres cuartos a la izquierda. Ancha frente, largos cabellos grises, rostro blanco y sonrosado, ojos oscuros; el poeta aparece mirando de frente, vestido de sencilla chaqueta de terciopelo malva, que deja ver la corbata blanca. Firmado y fechado: «A Meléndez Valdés su amigo Goya, 1797»; pero repintado encima de una inscripción con mayúsculas «D. J. Meléndez Valdés, poeta | español».

Frente al retrato merece recordarse la descripción que hizo Quintana en la *Vida* del poeta, su amigo, donde nos le pinta como «blanco y rubio,

menudo de facciones, recio de miembros, de complexión robusta y saludable... Su fisonomía era amable y dulce...»

Existen varios retratos de Meléndez Valdés por Goya. El que se cataloga parece corresponder con el que se conserva en el Bowes Museum, en Barnard Castle (reproducido por Beruete-I, lám. 23), del que aun cita Beruete otra réplica.

Don Juan Meléndez Valdés nació en Ribera del Fresno (Badajoz) el 11 de Marzo de 1754. Estudió en Madrid y en Salamanca, donde amistó estrechamente con Cadalso. Catedrático en Salamanca, y famoso en seguida por sus poesías líricas, publicadas en 1785, cambia de carrera, ingresando en la Magistratura. Amigo de Jovellanos, y desterrado a la caída de éste, su influencia pesó en el poeta, que abandonó los temas puramente líricos por la vena moral y filosófica, para la que tenía menos aptitudes. Impresionable e inconstante, cambió de política varias veces en la época francesa, lo que le valió estar a punto de ser fusilado por los patriotas de Oviedo. Afrancesado definitivamente, emigra a Francia en 1814, muriendo pobremente en Montpellier el 24 de Mayo de 1817.

Véase *Vida*, por Quintana, *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo XIX; Merimée, *Revue Hispanique*, 1894, págs. 169-195; Salinas, estudio preliminar a la edición de sus *Poesías* por La Lectura; Beruete-I, pág. 72, y sus retratos grabados, en la Colección de estampas de la Biblioteca Nacional número 1.185 (1 y 2).

Catálogo de Beruete-I, núm. 140; Mayer, núm. 347.
Se expone por primera vez.
Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 125.

40 (57) Un milagro de San Antonio. (Lám. XXXI.)

0,26 × 0,38.
Expositor: Conde de Villagonzalo.

Un grupo de gente rodea al Santo, que obra el milagro de resucitar al muerto para evitar la condenación de un inocente. Delante del grupo, una barandilla. Figuras de ángeles, en el cielo, bajan hacia el grupo.

Es el boceto para el grupo principal de la cúpula de San Antonio de la Florida, que Goya pintó en 1798. La composición ha sido simplificada al

ejecutarse definitivamente, sobre todo en el grupo que rodea al resucitado. Desapareció también un gran paño que aquí cubre en parte la barandilla y aumentaron los chiquillos curiosos que suben sobre ella. Tiene, en cambio, el boceto, ángeles que descienden volando y que el pintor suprimió luego. Beruete hace observar que, al contrario de lo que Goya hizo en sus otras decoraciones murales, aquí se ha limitado a hacer un apunte ligerísimo de la idea y no un boceto detallado.

Véase Beruete-II, págs. 83 y 84.
Catálogo de Loga, núm. 7; Beruete-II, núm. 145; Mayer, núm. 10.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 87.
Reproducido: Fot. Moreno; Calleja, fig. 206; Mayer, fig. 145.

41 (59) **La Gloria.** (Lám XXXI.)

0,26 × 0,38.
Expositor: Conde de Villagonzalo.

La Santa Trinidad, simbolizada en el triángulo, irradia una sobrenatural luz, que adoran los ángeles en su torno.

Es boceto para la pintura del presbiterio de San Antonio de la Florida, ejecutada en 1798. Beruete la consideró «obra de un encanto singularísimo y notable», haciendo notar que la ejecución definitiva de la pintura quedó por bajo de su concepción en el boceto.

Véase Beruete-II, pág. 84.
Catálogo de Loga, núm. 8; Beruete-II, núm. 146; Mayer, núm. 13.
Figuró en la Exposición Goya, núm. 88.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 272; Beruete-II, lám. 31; Calleja, fig. 207.

42 (23) **Don Mariano Luis de Urquijo.** (Lám XXXII.)

1,28 × 0,97.
Expositor: Real Academia de la Historia.

Figura hasta la rodilla, en pie. Vestido con casaca verde ribeteada de piel, el retratado extiende su mano derecha, vuelto en la misma dirección, como si presentase un pliego, mientras coge su

espadín con la izquierda. Lleva peluca, y en el pecho, las cruces de Carlos III y de San Juan de Jerusalem.

Las fechas asignadas por los críticos a este retrato son diversas. Lo más probable es que esté pintado entre 1798, el año en que fué ministro y recibió la orden de Carlos III, y el de 1800, en que, enemistado con Godoy, tuvo que dejar el Ministerio. Admitiendo esto, las fechas coincidirían con la edad que representa el personaje. Sin embargo, no estará de más observar que la moda de la casaca es algo semejante a la del Conde de Cabarrús en el retrato pintado en 1788. Según Viñaza, este retrato fué comprado por la Academia de la Historia, y acaso sea el pintado para el Ayuntamiento de Santander.

Don Mariano Luis de Urquijo y Muga nació en Bilbao el 8 de Septiembre de 1768. Distinguióse por una inteligencia precoz, estudiando en Salamanca. Tuvo veleidades literarias y tradujo una tragedia de Voltaire, trabajo que le valió un epigrama del abate Marchena. Protegido por el Conde de Aranda, hizo rápida carrera, siendo secretario de la Embajada de España en Londres en 1795 y llegando a ministro en 1798. Regalista, favoreció los intentos encaminados a constituir una iglesia nacional separada de Roma. Enemistado con Godoy, fué en 1801 encerrado en Pamplona, y luego vivió en Bilbao en la oscuridad, de la que salió para ser secretario de la Junta de Bayona y ministro del Rey José. Retirados los franceses, emigró a París, donde murió el 3 de Mayo de 1817

Véase Viñaza, pág. 247; Antonio de Beraza: *Elogio...* París, 1820; Conde de Urquijo: *Noticias genealógicas*, pág. 122; Marqués de Dosfuentes: *El cuerpo diplomático español en la guerra de la Independencia*, tomo IV, *Los afrancesados*, págs. 112-121.

Catálogo de Loga, núm. 347; Beruete-I, núm. 89; Mayer, núm. 439.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 19; Exp. Retratos, 1902, número 117.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 85; Calleja, lám. 67.

43 (38) **Jovellanos.** (Lám. XXXIII.)

2,05 × 1,34.
Expositor: Duquesa de las Torres.

Está Jovellanos sentado ante su mesa, en un sillón de ovalado respaldo, tapizado de amarillo; las piernas hacia la derecha, cruzados los pies. Apoya la cabeza — grises cabellos, faz blanca y

sonrosada, ojos de mirada profunda — en su mano izquierda; el codo, sobre los papeles del interrumpido trabajo. Viste casaca de color gris forrada de piel; blancos, el chaleco y la corbata; el pantalón, corto, de terciopelo oscuro; medias blancas y zapatos negros de gran hebilla plateada. Sobre la dorada mesa de talla, legajos, papeles y tintero. Una gran Minerva de bronce, cuyo tono verdoso realzan toques de oro, inclina la cabeza, cubierta con casco, y extiende el brazo derecho. Sirve de fondo una cortina de color verde oscuro, sobre la que destaca con vigor la cabeza del retratado, que tiene en su mano derecha un papel donde se lee: «Jovellanos | por | Goya».

Este retrato, por el que se «gratificó» a Goya con 6.000 reales, se pintó en 1798 y fué cedido por el retratado a su amigo Arias de Saavedra. En 1900 lo expuso su descendiente D. Antonio Botija. Pasó después a propiedad del Duque de las Torres, en poder de cuya viuda está actualmente. Para los grabados, véase el Catálogo de retratos de la Biblioteca Nacional, número 959 (3 y 4).

Don Melchor Gaspar de Jovellanos y Ramírez nació en Gijón el 5 de Enero de 1744 y murió en el Puerto de la Vega el 27 de Noviembre de 1811. Su biografía es sobradamente conocida para que necesite ser aquí recordada. Jurisconsulto, historiador, poeta, arqueólogo, estadista, inteligencia clarividente y hombre intachable, la figura de Jovellanos es una de las más nobles y dignas del turbio período de nuestra historia en que le tocó vivir. Fué amigo y protector de todos los hombres de mérito de su época, y Goya no fué en esto una excepción.

Véase obras de Jovellanos en la *Biblioteca de Autores Españoles*, tomos XLVI y L; Jovellanos, *Diarios (Memorias íntimas), 1790-1801*, publicados por el Instituto Jovellanos de Gijón. Madrid, 1915; Cean Bermúdez, *Memorias para la vida de... Jovellanos*, Madrid, 1814; Merimée, *Jovellanos*, *Revue Hispanique*, 1894, tomo I, págs. 34-68; Somoza, *Documentos para escribir la biografía de Jovellanos*. Madrid, 1911; Viñaza, pág. 250; Beruete-I, pág. 76, y II, págs. 151-152.

Catálogo de Loga, núm. 261; Beruete-I, núm. 241; Mayer, núm. 323.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 39.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 52; Beruete-I, lám. 26; Calleja, fig. 121; Mayer, fig. 117; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 303; Beruete, 1928, lámina XVI.

44 (67) La Marquesa de la Merced ? (Lám. XXXIV.)

0,52 × 0,34.
Expositor: Museo del Louvre.

Figura en pie, tres cuartos a la derecha. Vestida con falda negra y chaquetilla de maja, de un delicado color rosado, los brazos uno sobre otro, y en la mano izquierda, el abanico, esta gentil figura se destaca sobre amplio paisaje. La negra mantilla enmarca el fino rostro; en el pelo, un gran lazo rosa.

Este retrato, que entró en el Louvre con el legado Guillemardet, figura en su catálogo como «Joven española». Beruete pensó que era una reducción del retrato grande llamado de la Marquesa de las Mercedes, que perteneció al Marqués de Remisa. En efecto: la silueta, los detalles del traje y el paisaje del fondo son absolutamente idénticos. Más problemática es la semejanza de los dos rostros. Beruete lo creyó pintado en 1799.

Para la identificación de este retrato se tropezaba con la dificultad de no hallarse en los autores que han escrito sobre nobleza, ni en los catálogos nobiliarios, el Marquesado de las Mercedes. Era, en cambio, bien conocido el título de Marqués de la Merced, que en 1711 se otorgó a D. Luis Cristóbal de Quero Piedrola, Regidor de Andújar. La explicación, sin embargo, la proporciona una elegía del poeta D. Nicasio Alvarez de Cienfuegos (1764-1809), titulada *La escuela del sepulcro* y dirigida «a la señora Marquesa de Fuertehíjar con motivo de la muerte de su amiga la Marquesa de las Mercedes». La sola dedicatoria probaría la existencia del título, si no fuera porque en los versos se cita varias veces, por caso infrecuente, el apellido de la Marquesa fallecida. Este apellido es precisamente el de Quero que llevaban los Marqueses de la Merced, lo que prueba que en la denominación popular se alteraba el título exacto. A más de esto, los versos de Cienfuegos nos enseñan que la Marquesa murió joven:

Ya ti, ¡oh *Quero* infeliz! ¡Oh malograda!
¡Oh atropellada juventud! . . .

Y poniendo en boca de la amiga muerta palabras dirigidas a la Marquesa de Fuertehíjar (D.ª María Lorenza de los Ríos, también poetisa), dice:

Con mis consejos te probé y mis obras
La verdad de mi amor. Bajé al sepulcro
Y él conmigo también; aquí a tu *Quero*,
Si es que un recuerdo para mí te queda,
Por siempre encontrarás. . .

La poesía de Cienfuegos ha de referirse a D.ª María de Quero y Valenzuela, hija del III Marqués D. Luis Estanislao de Quero y de D.ª María Valenzuela. Nació antes de 1781 y, dada la fecha de publicación de la obra de Cienfuegos en 1798, falleció antes de esta última fecha. Casó con un Pérez de Vargas, apellido que lleva D.ª Rosario, la V Marquesa.

Todo esto deja, sin embargo, en pie dos cuestiones: la de que el cuadro que fué del Marqués de Remisa represente verdaderamente la Marquesa de las Mercedes o de la Merced, y la de que este pequeño cuadro del Louvre que se reseña represente la misma persona que aquél.

Véase *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo III *(Biblioteca de Autores Españoles*, vol. LXVII), págs. 29 y 30; Ramos, *Aparato para la corrección y adición de la obra que publicó en 1764 el Dr. D. Joseph Berní y Catalá*, Málaga, 1777; Beruete-I, pág. 65; Catálogo del Louvre, núm. 1.705; Nicolle, *La peinture au Musée du Louvre, Ecole Espagnole*, pág. 34.

Catálogo de Loga, núm. 391; Beruete-I, núm. 180; Mayer, núm. 351.

Reproducido: Fot. Braun; Calvert, lám. 141; Nicolle, obra citada, lámina 41.

45 (26) La Marquesa de Lazán. (Lám. XXXV.)

1,93 × 1,15.
Expositor: Duque de Alba.

Cuerpo entero, tres cuartos a la izquierda. De pie, apoyada en el respaldo de un sillón tapizado con terciopelo carminoso, aparece la joven y esbelta Marquesa plantada sobre su pierna izquierda, mientras cruza con naturalidad la derecha, dejando ver el pie calzado con blanco zapato. El pelo, negro y rizado, sujeto por dos diademas. El blanco traje moteado de oro, con dorado cinto, deja al descubierto descote y brazos. Sobre el sillón, el largo manto de color vinoso, con forro de armiño.

La edad de la retratada y las opiniones de los críticos colocan este cuadro alrededor del año 1800.

Doña María Gabriela Palafox y Portocarrero nació el 18 de Marzo de 1779. Era hija de D. Felipe Palafox y D.ª María Francisca de Sales Portocarrero, Condesa del Montijo, famosa dama cuyas inclinaciones jansenistas

hicieron que fuese perseguida por la Inquisición. Casó con su primo D. Luis Palafox, Marqués de Lazán, hermano mayor del héroe de Zaragoza, D. Francisco. Acusada de conspirar contra la Constitución en 1820, y encarcelada algunos días, murió, afectada por la impresión recibida, poco después.

Véase Barcia, *Catálogo de la colección de pinturas del Exmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, núm. 54 y página 52; Sentenach, *Los grandes retratistas españoles, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1913; Ezquerra y Pérez Bueno, *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, pág. 29.

Catálogo de Loga, núm. 266; Beruete-I, núm. 162; Mayer, núm. 330.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 37; Exposición de retratos de mujeres españolas, 1918, núm. 31; Exp. Londres, 1920-21, núm. 117.

Reproducido: Fot. Moreno; *Ilustración Española y Americana*, 1902, página 312; Calvert, lám. 56; Cat. Alba, pág. 52; Cat. 1918, lám. 18; Beruete-I, lám. 19; Cat. Londres, lám. 45; Ezquerra y Pérez Bueno, página 28; Calleja, fig. 154; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 285; Beruete, 1928, lám. XII.

46 (70) El Cardenal Borbón. (Lám. XXXVI.)

1,95 × 1,30.
Expositor: Duque de Sueca.

Figura de cuerpo entero, en pie, tres cuartos a la derecha. Aparece con su traje rojo, de cardenal, banda de Carlos III, condecoraciones, cruz sobre el pecho, y el breviario abierto, en la mano izquierda.

Otro ejemplar de este retrato figura en la Colección del Marqués de Casa-Torres (reproducido en Calvert, lám. 31). El mismo Cardenal está retratado, en semejante postura, pero vuelto hacia la izquierda, en el cuadro del Museo, núm. 738; tiene el libro en la mano derecha. Acaso sea más joven en éste que en aquél; pero, desde luego, éste es de más rápida factura, con sus condecoraciones sin acabar, a diferencia del otro, en que todo está más terminado, aunque sin la frescura de ejecución del que se reseña. El del Prado tiene además partes repintadas modernamente.

Don Luis María de Borbón y Vallabriga, no Infante, como se le suele llamar a veces, fué hijo del ya citado Infante D. Luis Antonio, hermano de

Carlos III y de D.ª María Teresa Vallabriga. Nació en Cadalso el 22 de Mayo de 1777. Dedicado a la Iglesia, fué educado junto al Cardenal Lorenzana, a quien sucedió en la Silla de Toledo, siendo creado Cardenal por Pío VII, en 1800, con el título de Santa María de Scala. Fué Presidente de la Regencia de Cádiz durante la guerra de la Independencia, lo que hizo tirantes las relaciones con su sobrino Fernando VII a la vuelta de éste a España. Murió en Madrid el 19 de Marzo de 1823 y fué enterrado en la sacristía de la Catedral de Toledo. Era hermano de la Condesa de Chinchón, la esposa de Godoy; véase el número siguiente.

Véase Beruete-I, pág. 98; Allende-Salazar y Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado*, págs. 279 y 280.
Catálogo de Loga, núm. 147; Beruete-I, núm. 62; Mayer, núm. 175.
Se expone por primera vez; no ha sido fotografiado hasta ahora.

47 (19) La Condesa de Chinchón. (Lám. XXXVII.)

2,16 × 1,44.
Expositor: Duque de Sueca.

Sobre el fondo oscuro, aislada, aparece la Condesa sentada en el sillón de tonos dorados y grises. Está de frente, pero la cabeza se vuelve ligeramente hacia su izquierda, como si algo llamase su atención, y allá dirige los grandes ojos de ingenua mirada. El rostro es pálido, un poco alargado; la barbilla, fina. Su brazo izquierdo descansa sobre el sillón. El derecho lo apoya sobre el cuerpo, mientras la mano tiene cogidos los dedos de la izquierda en una postura de timidez. Lleva dos sortijas; en una de ellas, gran medallón con miniatura: es un retrato masculino. El cabello cae en rubios rizos sobre la frente, escapándose de la blanca toca con adornos de color azul, espigas, y plumillas como de colibrí, de color verde. Una cinta la sujeta bajo la barbilla. El vestido, de alta cintura, descotado, y dejando al descubierto los brazos, es blanco, moteado y con ligeros adornos de azul pálido en falda, cintura y mangas.

Un encanto indefinible posee este retrato, de magistral técnica flúida, donde la postura, los tonos pálidos y finos armonizan con la expresión de

dulce timidez, un poco infantil, de la retratada, cuya gravidez está indicada al mismo tiempo de un modo tan exquisitamente discreto.

Procede del Palacio de Boadilla del Monte. Pintado en 1800, según la correspondencia de los reyes con Godoy, llena de alusiones a Goya y sus obras, así como a la próxima maternidad de la Condesa.

Doña María Teresa de Borbón y Vallabriga, XV Condesa de Chinchón, Marquesa de Boadilla del Monte, fué hija de D. Luis Antonio de Borbón, hermano de Carlos III, y de D.ª María Teresa Vallabriga. Nació el 6 de Marzo de 1779. Arreglada su boda con Godoy, la Condesa, que enlazaba de este modo la sangre real con el infatuado favorito, sufrió sus desdenes en una resignada soledad de esposa infeliz. Popular por esto mismo, el motín de Aranjuez fué para ella una apoteosis. Los sucesos posteriores y la expatriación del Príncipe de la Paz la hicieron volver a una vida de alejamiento que transcurrió en Toledo al lado de su hermano el Cardenal D. Luis, Arzobispo de la diócesis. Murió en 1828. Perteneciendo a una familia que protegió a Goya desde sus primeros años cortesanos, éste la conocía desde niña e hizo varios retratos suyos, alguno muy hermoso, pero sin llegar a la belleza de esta obra maestra.

Véase Ezquerra y Pérez Bueno, *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, pág. 38 y 39; Beruete-I, págs. 86 y 96-98; *Catálogo de las pinturas existentes en el Palacio de Boadilla del Monte*, núm. 137.
Catálogo de Loga núm. 156; Beruete-I, núm. 69; Mayer, núm. 187.
Se expone por primera vez.
Reproducido: Beruete-I, lám. 30; Beruete, *Spanish Painting*, *The Studio*, 1921, lám. XXIX; Ezquerra y Pérez Bueno, lám. s. n., págs. 38 y 39; Calleja, figuras 82 y 83; Mayer, figs. 137 y 171; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n.; pág. 293; Beruete, 1928, lám. XVIII.

48 (56) **Joven adormecida.** (Lám. XXXVIII.)

0,59 × 1,45.
Expositor: D. Luis Mac-Crohon.

Una delicada figura de mujer joven, rubio el cabello, los ojos entornados, como adormecida, recostada sobre un lecho de pajas, apoya su cabeza sobre el brazo derecho acodado. Lleva ligero vestido blanco de manga corta y el amplio descote deja ver su pecho. En su postura de abandono, soñolienta, oculta el brazo

izquierdo detrás de su espalda y cubre sus piernas, cruzadas, con un paño de vivo rojo con vuelta amarilla, que deja ver un breve pie, el izquierdo, calzado con chapín gris con adorno azul. Fondo de masa de árboles.

Los inventarios familiares del propietario de esta pintura indican la idea de que sea alegoría o retrato. Pudiera muy bien ser lo primero e interpretarse como una alegoría del verano o de la siesta. Puede notarse en esta pintura algún parentesco con las de San Antonio de la Florida, lo que induciría a fecharla por 1798 a 1800.

Se expone este cuadro por primera vez y hasta ahora no ha sido estudiado ni fotografiado. Procede de la colección de D. Francisco Acebal de Arratia, de donde, por herencia, pasó a su actual propietario. Véase el número 1.

49 (40) **Doña María Ana de Silva, Condesa de Haro.**
(Lám. XXXIX.)

0,59 × 0,36.
Expositor: Duquesa de San Carlos.

Busto. Tres cuartos a la izquierda. Aparece sentada en un sillón dorado, cuyo respaldo se ve, tapizado de suave tono rosado. La faz dulce y aniñada de la condesita se vuelve mirando de frente con sus grandes ojos de mirada tímida. El cabello cae sobre su frente como un flequillo partido en rizos; flor encarnada con hojas en el tocado, sujeto por dorada diadema. El vestido, muy descotado, es blanco con un galón de oro, lo mismo que el ligero chal sobre los hombros.

Es uno de los más delicados retratos femeninos del artista.

Suele fecharse este retrato en 1805, pero el aspecto infantil y la fecha de la muerte de la Condesa, que sólo vivió once días de este año, hace pensar que acaso sea tres años anterior, es decir, de 1802, fecha de su boda con el Conde de Haro.

Doña María Ana de Silva y Waldstein nació en Madrid el 14 de Noviembre de 1787. Era hija de D. José Joaquín, IX Marqués de Santa Cruz, y de D.ª María Ana Waldstein, Condesa del Sacro Romano Imperio. Casó a los quince años con D. Bernardino Fernández de Velasco, Conde de Haro y lue-

go Duque de Frías, poeta romántico, militar y hombre de ideas liberales. Murió, sin sucesión, el 12 de Enero de 1805.

Véase Beruete-I, pág. 104; Ezquerra y Pérez Bueno, *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, pág. 37.
Catálogo de Loga, núm. 260; Beruete-I, núm. 238; Mayer, núm. 320.
Figuró en la Exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX, 1913, núm. 151; Exposición Londres, 1920-21, núm. 118.
Reproducido: Beruete-I, lám. 37; Cat. 1913, portada y lámina s. n.; *Burlington Magazine*, Dic., 1920; Catálogo Londres, lám. 48; Ezquerra y Pérez Bueno, pág. 36; Calleja, fig. 87; Mayer, fig. 172; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 299; Beruete, 1928, lám. XXII.

50 (37) El Duque de San Carlos. (Lám. XXXIX.)

Tabla: 0,59 × 0,43.
Expositor: Conde de Villagonzalo.

Presenta el retratado la cabeza, grande, en la misma posición que en el cuadro del que éste es boceto, casi de perfil, entornados los ojos de miope, aguileña la nariz, un poco hundida la boca y la mandíbula inferior saliente; la parte de casaca que se deja ver está apenas indicada en el boceto, así como las condecoraciones, mostrando la imprimación rojiza de la tabla.

En 1815 el Canal Imperial de Aragón encargó a Goya dos grandes retratos, uno del Rey y otro del Duque de San Carlos, para colocarlos en sus oficinas de Zaragoza. El encargo se realizó por el pintor, y las cuentas consignan la cifra de 19.080 reales, cantidad en la que seguramente se comprenden algunos gastos ajenos al pago de los retratos mismos. Para este retrato del Duque, hoy en el Museo de Zaragoza, hizo Goya el boceto que se reseña. Reducción de aquél es el número 85 de este Catálogo.

Beruete lo relaciona, por su atrevimiento y ligereza, con los bocetos para el gran cuadro, de fecha anterior, de la familia de Carlos VI, salvo que aquéllos están sobre lienzo.

Véase biografía del retratado en el núm. 85.

Véase: Beruete-I, pág. 138; Nota en el número dedicado a Goya por la revista *Aragón*, Abril 1928, págs. 100 y 101.

Catálogo de Loga, núm. 328; Beruete-I, núm. 265; Mayer, núm. 415.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 83; Exposición Londres de 1920-21, núm. 125.
Reproducido: Fot. Moreno; Loga, lám. 63; Cat. Londres, lám. 52; *Spanish Painting, The Studio*, 1921, lám. XXX. Calleja, fig. 146.

51 (24) El Conde de Fernán-Núñez. (Lám. XL.)

2,11 × 1,37.
Expositor: Duque de Fernán-Núñez.

Sobre un fondo de ancho paisaje de grises verdosos, con montañas al fondo, se destaca la alta y arrogante figura del Conde de Fernán-Núñez, envuelto en su gran capa de un negro verdoso, terciada, dejando ver las manos y la blanca corbata. Lleva gran sombrero apuntado, negro, peluca gris y patillas negras, que enmarcan el rostro, de facciones gruesas. Vuelve la cabeza mirando hacia su derecha, altas las espesas cejas. El ceñido calzón es blanco y negras las altas botas. Firmado y fechado en el suelo, a la derecha: «Goya f., 1803».

Lleva el lienzo por detrás un letrero que dice: «El Exmo Sr Dn Carlos José | Gutierrez de los Rios y Sarmto | Conde de Fernan-Núñez | de edad de 24 años. Pintado por Goya».

Obra de gran importancia entre los retratos de Goya, revela para Beruete la perfecta asimilación por Goya de las grandes enseñanzas de Velázquez, principalmente en cuanto a lo perfectamente logrado de la silueta, al ambiente y a la relación de valores entre fondo y personaje, a la vez que indica el conocimiento de los retratos ingleses, sobre todo de Gainsborough.

Don Carlos Gutiérrez de los Ríos, VII Conde de Fernán-Núñez, fué hijo del VI Conde D. Carlos y de D.ª María de la Esclavitud Sarmiento de Sotomayor. Nació en Lisboa el 3 de Enero de 1779. Diplomático como su padre, desempeñó la Embajada en Londres «con buen sentido y espíritu conciliador». Embajador luego en París, comprometió su fortuna en rodear su cargo del mayor boato y ostentación. Intervino en el Congreso de Viena, y Fernando VII le recompensó haciéndole Duque el año 1817. Murió en París el 27 de Noviembre de 1822. Fué retratado de niño en el gran cuadro de la fami-

lia del VI Conde, generalmente atribuído a Bayeu. Un bello retrato del Conde, dibujado por Grevedon y grabado por Ch. Turner, se conserva en la Biblioteca Nacional, núm. 848 del Catálogo de Barcia.

Véase: Viñaza, pág. 269. Villa-Urrutia, *Relaciones entre España e Inglaterra durante la guerra de la Independencia*, tomo III, págs. 5 y siguientes; Beruete-I, págs. 100-102; Herrera Ges, artículo en el *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 7, Enero-Abril, 1927, páginas 97 y 98.

Catálogo de Loga, núm 210; Beruete-I, núm. 214; Mayer, núm. 256.

Se expone por primera vez.

Reproducido: Fot. Moreno; Beruete-I, lám. 34; Beruete, *Spanish painting*, *The Studio*, 1921, lám. XXVII y cubierta; Calleja, fig. 147; Mayer, figura 177; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 296; Beruete, 1928, lámina XX.

52 (21) **La Condesa de Fernán-Núñez.** (Lám. XLI.)

2,11 × 1,37.
Expositor: Duque de Fernán-Núñez.

Sentada al pie de un árbol, cuyo grueso tronco torcido atraviesa diagonalmente el cuadro, la condesa lleva chaqueta amarilla de maja, adornada de blanco, y vestido negro con cintas carminosas, lazo y flecos negros. Se toca con mantilla negra y un adorno de colores rojo y oro; el cabello cae en rizos cubriendo la frente, y gruesos pendientes cuelgan de sus orejas. Al cuello lleva cadena de la que pende una gran miniatura cuadrada con retrato varonil. Las piernas separadas hacen que veamos los pies, pequeños y calzados con zapatos blancos y oro, en posturas bien distintas. Firmado y fechado: «Goya f. ã. 1803».

Lleva este lienzo por detrás un letrero que dice: «La Exma Sra Da María Vicenta | Solís Laso de la Vega Condesa de | Fernan-Nuñez de edad de 23 años | año 1803».

Beruete, que lo considera importante, afirma, sin embargo, la superioridad del retrato del Conde, señalando la postura un tanto desgraciada de las piernas. La conservación del de la Condesa es, sin embargo, mejor que la de aquél.

Doña María Vicenta de Solís Lasso de la Vega, que fué por derecho propio Duquesa de Montellano y del Arco, era hija del V Duque de Montellano, D. Alonso Alejo (fallecido en 1806), y de D.ª María Andrea, Marquesa de Miranda de Auta. Casó en 1798 con el VII Conde de Fernán-Núñez. D. Carlos Gutiérrez de los Ríos. El matrimonio fué poco dichoso, y el afecto de los esposos anduvo alejado de los cauces conyugales, como el mismo Conde reconoció en su testamento. Murió la Condesa en 1840.

Véase: Viñaza, pág. 269; Villa-Urrutia, *Relaciones entre España e Inglaterra durante la guerra de la Independencia*, t. I, pág. 425, y tomo III, págs. 11 y 12; Beruete-I, pág. 100; Moreno de Guerra, *Guía de la Grandeza*, pág. 145.
Catálogo de Loga, núm. 282; Beruete-I, núm. 215; Mayer, núms. 257 y 357.
Se expone por primera vez.
Reproducido: Fot. Moreno; Calleja, fig. 65; Mayer, fig. 163.

53 (33) **El Marqués de San Adrián.** (Lám. XLII.)

2,09 × 1,27.
Expositor: Marqués de San Adrián.

Aparece el Marqués apoyado en una peña, sobre la que descansa su brazo izquierdo. En esta mano, un libro, que tiene cogido, y con un dedo entre las páginas, como si dejase la lectura para mirar de frente. Su mano derecha, sobre la cadera, sostiene una fusta de jinete. Lleva traje de montar, la levita de color castaño oscuro, blanco el chaleco y calzón de ante de color anaranjado. Altas botas de montar y espuelas. Cruza las piernas, adelantando la izquierda, cuyo pie apoya levemente en el suelo. Tiene todo el retrato una aristocrática displicencia, llena de elegancia. Firmado y fechado con inscripción: «El Marqués de | S.ⁿ Adrián | por Goya, 1804».

Es considerado por Tormo como una de las mejores obras del pintor.

Don José María Magallón y Armendáriz fué V Marqués de San Adrián. Casó en los últimos años del siglo XVIII con D.ª María Soledad Rodríguez de los Ríos. Le fué concedida la Grandeza de España en 17 de Diciembre de 1802 y murió en el año 1845.

Véase Tormo, pág. 217, Beruete-I, pág. 103; Catálogo de la Exposición retrospectiva de Zaragoza, 1908, pág. 102.

Catálogo de Loga, núm. 323; Beruete-I, núm. 220; Mayer, núm. 410.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 40; Exposición de Zaragoza 1908.

Reproducido: Fots. Laurent y Moreno; Loga, lám. 48; Calvert, lám. 92; Catálogo Zaragoza 1908, lám. 28; Beruete-I, lám. 35; Calleja, figura 86; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 299.

54 (68) La Marquesa de Santa Cruz. (Lám. XLIII.)

1,22 × 2,63.

Expositores: S. A. R. la Infanta D.ª María Luisa, Marqués de Zahara y D.ª María Josefa de Silva.

Aparece la marquesita tendida sobre un diván de color carminoso, incorporado el busto y apoyada con el brazo izquierdo sobre los almohadones. El vestido es blanco, con gran escote y sujeto por ligeros tirantes a los hombros, dejando ver los brazos desnudos. Tiene, caído, un ligerísimo chal, que sólo cubre parte del brazo izquierdo. Un rizado mechón de pelo cae sobre su pecho blanco; sobre la delicada cabeza, una corona de hojas y flores amarillas. Su mano izquierda sostiene una lira; en la diestra, un pañuelo. Sirve de fondo un oscuro cortinaje rojo. Firmado y fechado con inscripción: «D.ª Joaquina Girón, Marquesa de Santa Cruz | Por Goya 1805».

Beruete recuerda en esta obra alguna influencia de la Venus de Velázquez, que Goya pudo ver y estudiar en el palacio de la Duquesa de Alba, tan frecuentado por el pintor. Mayer cree que hay que considerar «este Apolo femenino» como la Madame Récamier del pintor español.

Doña Joaquina Téllez-Girón y Alfonso Pimentel, nació el 21 de Septiembre de 1784, y era hija de los Duques de Osuna, tan frecuentemente mencionados al hablar de la vida y obra de Goya y tan constantes favorecedores suyos. Casó en 1801 con D. José Gabriel de Silva-Bazán y Waldstein, primogénito del Marqués de Santa Cruz y luego poseedor del título. Fué la Marquesa una de las bellezas más celebradas de su tiempo. Lady Holland, que habla repetidas veces de su hermosura y de su afición a los toros,

cita como rasgo suyo «una sonrisa amabilísima, cautivadora cuando habla», que no transmitió Goya, por cierto, en tan hermoso retrato como el que se cataloga. Figura distinguida en la alta sociedad de su tiempo, fué Camarera mayor de Palacio y aya de la Reina Doña Isabel II. Murió el 17 de Noviembre de 1851. Su retrato, de niña, figura en el cuadro de la familia Osuna, por Goya, en el Museo, núm. 739 (es la menor de las dos que en el cuadro aparecen, la que está junto a su madre, la Duquesa).

Véase Lady Holland: *The Spanish Journal*, págs. 105, 107 y 196; Beruete-I, pág. 103; Allende-Salazar y Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado*, pág. 273; Ezquerra y Pérez Bueno, *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, pág. 49; Mayer, pág. 76.
Catálogo de Loga, núm. 329; Beruete-I, núm. 237; Mayer, núm. 416.
Se expone por primera vez.
Reproducido: Fot. Moreno; Beruete-I, lám. 36; Ezquerra y Pérez Bueno, pág. 48; Loga, *Die Malerei in Spanien*, fig. 206; Mayer, fig. 165; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 299; Beruete, 1928, lám. XXI.

55 (22) D. José de Vargas Ponce. (Lám. XLIV.)

1,04 × 0,82.
Expositor: Real Academia de la Historia.

Figura hasta la rodilla. Aparece sentado, hacia su izquierda, con la cabeza vuelta para mirar de frente. Viste uniforme de gala de Marina, sin cinturón ni espada. La mano derecha, dentro del chaleco blanco; la izquierda, oculta, a la espalda. Chaleco y calzón pintados arbitrariamente, como una sola pieza. Firmado y fechado: «D. Josef de Vargas. | Por F^co^ de Goya, | año de 1805».

Don José de Vargas Ponce nació en Cádiz el 10 de Junio de 1760. Entró joven en la Marina militar, pero su vocación se sintió pronto atraída hacia los estudios de erudición. Obtuvo un premio académico en 1782, y, entregado de lleno a las letras, avanzó poco en su carrera. Ha dejado más de sesenta obras de las más varias materias, desde las matemáticas a la historia. Fueron muy celebradas sus poesías festivas, y su ingenio, así como una vasta curiosidad, tan de su siglo, se muestran en su correspondencia epistolar. Académico de la Española, de San Fernando y de la Historia, al ser nombrado director de ésta en 1805, se encargó su retrato a Goya. Vargas, cono-

ciendo al pintor, pidió una recomendación a Cean, amigo de ambos, para que no saliese del paso «con una carantoña de munición, sino como él lo hace cuando quiere». Parece ser que Goya preguntó si el retrato había de tener manos; éstas encarecían el precio de la labor del retratista. Contestado por Vargas que no las tuviese, Goya ideó de suerte que, sin violencia, no las mostrase el personaje. El trabajo de pintor fué rápido; tomado el acuerdo sobre el retrato el día 10 de Mayo, el 5 de Junio tuvieron que estar acabadas las sesiones. Se pagaron 2.000 reales por la obra. Vargas, que fué diputado liberal en 1813 y 1820, residió sus últimos años en Sevilla, muriendo en Madrid — en estancia accidental — el 6 de Febrero de 1821.

Véase: *Correspondencia epistolar de D. José de Vargas Ponce en materias de arte...* Madrid, 1900; *Correspondencia epistolar de D. José de Vargas y Ponce y D. Juan Agustín Cean Bermudez durante los años 1803 a 1805,* publicada por el Marqués de Seoane, *Boletín de la Academia de la Historia,* Julio-Septiembre 1905, y tirada aparte, Madrid, 1905; Navarrete, *Biblioteca Marítima Española,* pág. 281; Beruete-I, pág. 105; Loga, pág. 108; Mayer, pág. 37.

Catálogo Loga, núm. 349; Beruete-I, núm. 212; Mayer, núm. 441.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 20; Exposición de retratos, 1902, núm. 170.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 103; Calleja, fig. 88; Mayer, figura 200.

56 (35) D. Evaristo Pérez de Castro. (Lám. XLV.)

0,98 × 0,68.
Expositor: Museo del Louvre.

Figura hasta la rodilla. Moreno, largo el cabello y las patillas, el retratado mira de frente. Apoya su mano izquierda en la cadera; la diestra, con el portacarboncillo que hizo titular al cuadro retrato de un dibujante, pendiente del brazo, apoyado en una mesa con papeles y dibujos. Lleva frac gris, desabotonado en parte; chaleco blanco moteado de negro y corbata blanca.

El retrato es singular para un hombre que alcanzó elevadas posiciones políticas; consta, sin embargo, su afición al dibujo.

Para Tormo, del período 1800 a 1809. Perteneció a la colección Soler

y Alarcón en Madrid y fué adquirido por el Museo del Louvre en 1902. La moda del traje es muy semejante a la del retrato de Isidro González, hoy en Chicago, fechado en 1801. Pudo, en efecto, Pérez de Castro, ser retratado por Goya en fecha muy próxima a este año, pues estuvo destinado en Madrid, en la Secretaría de Estado, desde comienzos del 1799 a últimos del año 1800, en que fué trasladado a Lisboa.

Don Evaristo Pérez de Castro y de Colomera, de familia distinguida, estudió en Alcalá e ingresó en la carrera diplomática el año 1796, en que fué agregado a la Embajada de Berlín, pasando a Viena dos años después. Secretario y Encargado de Negocios en Lisboa al ocurrir la invasión, no se afrancesa y marcha a Sevilla en 1809. Elegido diputado por Valladolid, fué el primer secretario de las Cortes, donde sobresalió por su elocuencia y su mesura, figurando entre los liberales más equilibrados. Nombrado para varios cargos relacionados con su carrera, queda sin destino a la vuelta de Fernando VII, hasta que en 1817 fué designado ministro en Hamburgo. Fué en 1820 ministro de Estado, Embajador en Lisboa en 1834 y presidente del Consejo en 1838. Murió el 30 de Octubre de 1848 según su hoja de servicios, aunque algún autor indica fecha distinta.

Véase García de León y Pizarro, *Memorias*, tomo I, pág. 150; Marqués de Dosfuentes, *El cuerpo diplomático Español en la guerra de la Independencia*, tomo II, págs. 119 y siguientes; Tormo, pág. 218; Beruete-I, pág. 79; Catálogo del Museo del Louvre, 1705-b; Nicolle, *La peinture au Musée du Louvre, Ecole Espagnole*, págs. 34 y siguientes.
Catálogo de Loga, núm. 301; Beruete-I, núm. 200; Mayer, núm. 381.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 99.
Reproducido: Fots. Laurent, Moreno, Braun; Calvert, lám. 108; Calleja, figura 101; Mayer, fig. 160; Nicolle, ob. cit., lám. 44.

57 (77) **Psiquis y Cupido.** (Lám. XLVI.)

2,21 × 1,56.
Expositor: D. Francisco Cambó.

Está Psiquis echada en un lecho; la cabeza, de negros cabellos rizados, reclinada en su mano izquierda; el codo apoyado en los almohadones mientras levanta con la diestra un ligero velo. Un ceñidor dorado sujeta su blanco vestido transparente. Cupido, a la izquierda, con un paño rojo por toda vestidura, que deja ver su

cuerpo de color moreno, un poco rojizo, apoya la rodilla derecha sobre el lecho, mientras la pierna izquierda pisa un grueso cojín rojo con borlón de oro, y se dirige hacia Psiquis extendiendo su brazo derecho. Lleva a la espalda aljaba con flechas. La luz cae en sentido oblicuo, de izquierda a derecha, sobre la escena, hiriendo directamente el cuerpo de Psiquis y los almohadones del lecho.

Para Tormo es obra del período 1800-1810. Mayer lo fecha de 1800 a 1803. Es, quizá, el citado por Mireur como vendido en Madrid el año 1861, en 620 francos.

Véase Tormo, pág. 218; Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art*, tomo III, pág. 338.

Catálogo de Loga, núm. 62; Mayer, núm. 69.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 181 (no incluído en el catálogo). Era entonces propiedad de D. Victoriano Hernández G.ª de Quevedo.

Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 161.

58 (84) **D. Pantaleón Pérez de Nenín.** (Lám. XLVII.)

2,06 × 1,25.

Expositores: Hijos de D. Pedro Labat y Arrizabalaga.

En pie, de frente, rubios los mostachos y las patillas, aparece el retratado de uniforme. La chaqueta es roja, galoneada de plata y con bocamangas azules en pico. Del mismo azul pálido son el pantalón y el dormán ribeteado de piel. Calza altas botas negras con espuelas. El chacó es negro, con rojo plumero. En la derecha, el bastón de mando, y en la izquierda, el dorado sable, en cuya parte inferior, subiendo desde la contera, está la fecha y la firma «Dⁿ Pantaleón Pérez de Nenín | Por Goya, 1808». A la derecha del personaje, detrás, en el fondo, aparece la cabeza de un caballo negro.

Presenta este cuadro algunas analogías con retratos ingleses, y singularmente, con el de Luis Felipe de Orleans, por Reynolds, que Goya pudo conocer por el grabado de Juan Rafael Smith.

Pocos datos se tienen sobre el personaje retratado. Sabemos que la familia Pérez de Nenín residía en Bilbao a principios del siglo XIX. En el alzamiento de 1808, un militar llamado D. Pantaleón Nenín fué nombrado Mayor general del ejército formado por la Junta de Bilbao. Seguramente se trataba del que Goya pintó, pues en aquellos acontecimientos suenan a veces personas de la misma familia, a las que unas veces se llama Pérez de Nenín y otras Nenín solamente.

Véase Guiard: *Historia de la Villa de Bilbao*, tomo IV, pág. 89; Beruete-I, pág. 108.
Catálogo de Loga, núm. 303; Beruete-I, núm. 243; Mayer, núm. 384.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 96; Exposición pinturas de la primera mitad del siglo XIX, 1913, núm. 146.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 87; Cat. 1913, lámina s. n.; Calleja, lám. 95; Mayer, fig. 206.

59 (6) **Mariano Goya.** (Lám. XLVIII.)

1,13 × 0,78.
Expositores: Marqués de Genal y Marqués de Larios.

En este encantador retrato infantil aparece el pequeño personaje en pie, mirando de frente, detenido un momento en su juego de arrastrar de un cordón el cochecillo que se ve detrás. Lleva holgado frac azul oscuro, con botones dorados, que deja ver el chaleco blanco. Blanco es también el amplio cuello, de donde escapa la rosada cabecita del niño, de rubio cabello corto.

Para Beruete, de los años 1801 a 1808. Para Mayer, hacia 1808.

Pocos datos se tienen sobre Mariano Goya, nieto del pintor, hijo de Francisco Javier Goya y de Gumersinda Goicoechea. Representando en este retrato unos tres años, hay que suponerle nacido en los primeros años del siglo. Sabemos que cuando acompañó al viejo pintor en su segundo viaje a Burdeos, en 1826, era ya un hombre. Después sabemos que su padre, Francisco Javier Goya, murió en 1855; que por aquellos años se firmaba Mariano con el título de Marqués del Espinar, y que vivió modestamente en el pueblo serrano de Bustarviejo, cerca de Madrid, de donde, en 1868, ya anciano, le trajo a la corte D. Luis de Madrazo para intervenir en un pleito en el que se litigaba sobre unos cuadros de Goya, ocasión en que, según Madrazo,

relataría la historia del Padre Bavi y de la modelo que había servido para la Maja Desnuda, que Ezquerra juzga pura fábula. A estas escasas noticias ha añadido recientemente algunas más el Marqués de Saltillo. Según ellas, Mariano compró, por los años de 1842 a 1847, bienes nacionales en las provincias de Avila, Segovia y Toledo, que constituían una considerable fortuna. En cuanto al Marquesado del Espinar, un D. José Maestre, descendiente de D. Carlos Coloma, a quien Felipe IV lo había concedido en 1627, le cedió sus eventuales derechos al título. Pero Maestre no había obtenido carta de sucesión en él y de nada sirvió el trato. Mariano Goya vió denegadas sus peticiones en este sentido, a pesar de un supuesto y fantástico parentesco con la familia propietaria que le fabricó un rey de armas. Mariano Goya firmó, sin embargo, como Marqués del Espinar, postergando su glorioso apellido.

Véase Matheron, notas 2.ª y 3.ª; Beruete-I, págs. 69, 70 y 99, y II, página 97; Ezquerra, *La Duquesa de Alba y Goya*, pág. 216; Marqués de Saltillo, *El nieto de Goya y el Marquesado del Espinar*, artículo en *La Época* de 30 de Junio de 1928.

Catálogo de Beruete-I, núm. 216; Mayer, núm. 312.

Figuró en la Exposición de retratos de niños, 1925, núm. 41.

Reproducido: Beruete-I, lám. 32; Cat. Exp. 1925, lám. XXVIII; Mayer, figura 193.

60 (18) **D. Manuel Silvela**. (Lám. XLIX.)

0,95 × 0,68.

Expositor: Marqués de Silvela.

Figura hasta la rodilla, sentado, en posición de tres cuartos a la izquierda. Rostro fino y pálido, de cabellos grises. Lleva levita gris, chaleco amarillo y corbata azul y apoya sobre el muslo su mano derecha.

Fué confundido en la Exposición de 1900 con el retrato de Moratín (Véase número 88 del presente Catálogo). Se suele datar este cuadro entre los pintados en Burdeos, por razón de las relaciones que Goya y Silvela mantuvieron en aquella época, pero esta fecha parece poco compatible con la moda del traje del retratado y con la técnica de la pintura misma. Ya Tormo pensó en los años 1800 a 1809. En efecto, las fechas de la biografía de

Silvela extreman la posibilidad de que esté pintado alrededor de este último año.

Don Manuel Silvela y García de Aragón, abuelo de don Francisco Silvela, jefe que fué del partido conservador, nació en Valladolid el 31 de Octubre de 1781. Habiendo quedado huérfano de padre a los seis años, pasó en Avila su niñez, estudiando luego la carrera de Leyes en su ciudad natal. En ella se recibió de abogado el 4 de Enero de 1808, mas no pudiendo incorporarse al Colegio, por no haber vacante, vino a Madrid, y afrancesado, recibió el nombramiento de Alcalde de casa y corte, del Gobierno de José I. Emigrado, puso colegio en Burdeos, viviendo con su amigo Moratín, cuya biografía escribió, y al que profesó un gran afecto, a pesar de su divergencia de opiniones literarias, más avanzadas las de Silvela que el estrecho clasicismo del poeta. Escribió de historia y de literatura, y murió en París en 1832.

Véase Tormo, págs. 217 y 223; Beruete-I, págs. 154 y 155; Sangrador, *Historia de Valladolid*, tomo II, pág. 440.

Catálogo de Loga, núm. 285; Beruete-I, núm. 287; Mayer, núm. 421.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 45; Exposición de pintura de la primera mitad del siglo XIX, 1913, núm. 152.

Reproducido: Fot. Moreno; Loga, lám. 79 (como Moratín); Calleja, figura 78 (como Moratín); Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 332.

61 (7) El coloquio galante. (Lám. L.)

0,42 × 0,32.
Expositor: Marqués de la Romana.

La escena tiene lugar en el campo, en sitio elevado; una ciudad se distingue a distancia, en una lejanía cuyo valor sentimos de modo admirable. La dama, garboso cuerpo esbelto de fina cintura, negros el traje y la mantilla, se vuelve hacia el petimetre que la sigue y le indica con la diestra el abanico entreabierto, que adelanta con el brazo izquierdo extendido. El giro del busto de la dama y la posición de los pies están cargados de vida y de movimiento. En cuanto al joven galán, larga la cabellera, rosa la casaca, pantalón blanco ceñido y altas botas, menos dueño de sí, balbucea un piropo o una excusa, sombrero en mano, acaso confundido por una aguda salida de la damita.

Llamado muchas veces este cuadro La Duquesa de Alba y Goya o La Duquesa de Alba y un petimetre; parece, sin embargo, que Goya no ha tenido intención de personalizar a nadie en la escena representada. Aun siendo obra de los últimos años del siglo XVIII, no es posible que Goya pensase representarse como un jovenzuelo, cuando tenía cumplidos los cincuenta. Pero esto aparte, no puede desconocerse que es ésta una de tantas obras a las que alcanza la profunda sugestión que la gentil Duquesa ejerció sobre la obra del gran artista. La linda dama del cuadrito recuerda imperiosamente el retrato de mantilla de la Duquesa, hoy en la Hispanic Society, fechado en 1797. Su acompañante pudiera, en todo caso, hacer pensar en el hijo del artista.

Véase Tormo, pág. 214; Beruete-II, pág. 65; Ezquerra, *La Duquesa de Alba y Goya*, pág. 154.
Catálogo de Loga, núm. 246; Beruete-II, núm. 117; Mayer, núm. 306 a.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 63; Exposición de pintura de la primera mitad del siglo XIX. Exposición Londres, 1920-21, núm. 116.
Reproducido: Fot. Moreno; Loga, lám. 30; Beruete-II, lám. 22; Calleja, figura 73; Mayer, fig. 108; Ezquerra, lám. XX; Beruete, 1928, lámina XLII.

62 (5) **Bandido desnudando a una mujer.** (Lám. L.)

0,42 × 0,32.
Expositor: Marqués de la Romana.

En una oscura cueva, cuya salida se ve a la derecha, una mujer en pie, de bellísima figura, es despojada de sus ropas por un bandido, mientras ella, casi desnuda ya, oculta su rostro con la mano. Otras figuras al fondo: en primer término, un trabuco apoyado en la roca.

Este lienzo y los siete siguientes forman la serie de cuadros de dimensiones pequeñas con asuntos de guerra, de bandidaje o de misterio, pintados con tonalidades oscuras, y que corresponden, sin fecha precisa, al período posterior a 1808, en que la feroz guerra que arde en España encuentra su eco genial en los pinceles de Goya, que sabe hallar la nota justa para hacer sentir aquella época de horror. Este y los demás cuadros de la serie, propiedad del Marqués de la Romana, proceden de la colección formada por D. Juan Salas, aficionado mallorquín, antecesor de su actual propietario. Expuestos

en 1900, fueron catalogados algunos con títulos vagos o poco apropiados, como hizo observar Beruete.

Véase Ariany y Cenia, *Cuadros notables de Mallorca*, 1920, pág. 11; Beruete-II, pág. 120; Tormo, artículo en la revista *Por el Arte*, 1913.
Catálogo de Loga, núm. 494; Beruete-II, núm. 203, Mayer, núm. 605.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 60 (catalogado como «Escena de bandidos»); Exposición de pintura española de la primera mitad del siglo XIX, 1913. (No es posible citar su número por haberse catalogado todos los de la serie con el mismo vago título.)
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 192; Calleja, fig. 313.

63 (12) **Hospital de apestados.** (Lám. LI.)

0,33 × 0,57.
Expositor: Marqués de la Romana.

Escenas de convulsión y de agonía en un desnudo recinto abovedado. La luz entra por una ventana al fondo y va degradándose hasta llegar al primer término, efecto logrado de modo quizá no superado en la historia de la pintura.

Véase la nota al núm. 62; Beruete-II, pág. 119.
Catálogo de Loga, núm. 569; Beruete-II, núm. 198; Mayer, núm. 692
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 55; Exposición pintura española de la primera mitad del XIX, 1913; Exposición Londres 1920-21, número 121.
Reproducido: Fots. Moreno y Laurent; *The Studio*, 1901, pág. 160; Calvert, lám. 196; Beruete-II, lám. 45; Calleja, fig. 336; Mayer, fig. 213; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 364; Beruete, 1928, lám. LVIII.

64 (1) **La visita del fraile.** (Lám. LII.)

0,42 × 0,32.
Expositor: Marqués de la Romana.

Un personaje vestido con hábito de fraile, encapuchado, recibe, a la entrada de una casa, el recado misterioso de una mujer sentada. Otro fraile fuera.

Asunto poco explicable y de dudosa interpretación. Para Beruete es uno de los más finos de color de la serie.

Véase la nota al núm. 62 del Catálogo; Beruete-I, pág, 120.
Catálogo de Loga, núm. 428; Beruete-II, núm. 202; Mayer, núm. 539.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 59 (con este mismo título); Exposición de pintura de la primera mitad del siglo XIX, 1913.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 197; Calleja, fig. 228; Mayer, figura 208.

65 (3) **Fusilamiento.** (Lám. LII.)

0,42 × 0,32.
Expositor: Marqués de la Romana.

Una figura a la derecha, vendados los ojos, la cabeza baja y las manos juntas, atadas, ante el cañón de un fusil, que apunta hacia ella un siniestro personaje dispuesto a disparar. Una mujer, a la izquierda, alza sus brazos angustiada. Figuras al fondo de la escena, que tiene lugar a la boca de una caverna.

Es el más oscuro y menos interesante de la serie; da, sin embargo, la nota de horror que Goya se ha propuesto conseguir en toda ella.

Véase nota al núm. 62 del Catálogo; Beruete-II, pág. 120.
Catálogo de Loga, núm. 493; Beruete-II, núm. 204; Mayer, núm. 604.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 61 (Titulado «Bandidos fusilando a un grupo»); Exposición pintura de la primera mitad del siglo XIX.
Reproducido: Calvert, lám. 190.

66 (34) **Cueva de gitanos.** (Lám. LIII.)

0,33 × 0,57.
Expositor: Marqués de la Romana.

En una baja cueva, cuya boquete está a la derecha, se hallan, en revuelta confusión, hombres, mujeres y animales.

Ha sido titulado «Cueva de vagabundos» y «Cueva de bandidos». Se ha indicado puede ser un asunto de la guerra, representando un refugio de gente huída ante el invasor. De no ser esto, la mezcla de hombres, mujeres y animales — las caballerías que aparecen a la izquierda —, inclina más bien a pensar en una familia de gitanos albergada en la cueva.

Véase la nota al núm. 62 del Catálogo; Beruete-II, pág. 120.
Catálogo de Loga, núm. 492; Beruete-II, núm. 200; Mayer, núm. 603.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 57; Exposición de pintura de la primera mitad del siglo XIX, 1913; Exposición Londres, 1920-21, número 122.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 194; Catálogo Londres, lám. 51.

67 (41) **Soldados disparando sobre un grupo.** (Lám. LIII.)

0,33 × 0,57.
Expositor: Marqués de la Romana.

El pelotón de soldados, a la derecha, dispara sobre un grupo. Ocupa el centro del cuadro una mujer que huye despavorida con su hijo en brazos, el trágico terror retratado en su rostro. Es una soberbia figura, dentro de sus pequeñas dimensiones. Al fondo, a la izquierda, una tienda de campaña con bandera.

Véase la nota al núm. 62 del Catálogo; Beruete-II, pág. 119.
Catálogo de Loga, núm. 495; Beruete-II, núm. 199; Mayer, núm. 606.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 56 (titulado «Fusilamiento»). Exposición pintura de la primera mitad del siglo XIX, 1913.
Reproducido: Calvert, lám. 193; Calleja, fig. 244; Mayer, fig. 212.

68 (36) **Bandido asesinando a una mujer.** (Lám. LIV.)

0,42 × 0,32.
Expositor: Marqués de la Romana.

Una mujer tendida en el suelo, mostrando el pecho y el vientre desnudos, sobre los que da la luz oblicua, grita, horrorizada, bajo un hombre que levanta el puñal sobre su garganta. Caverna oscura y salida a la izquierda, por donde entra la luz.

Es obra bellísima, como hace observar Beruete, señalando el notable ambiente de la escena y la delicada nota de color del chaleco amarillo del bandido.

Véase la nota al núm. 62 del Catálogo; Beruete-II, pág. 120.
Catálogo de Loga, núm. 496; Beruete-II, núm. 201; Mayer, núm. 607.
Figuró en la Exposición Goya, núm. 58 (titulada «Asesinato»); Exposición de pintura de la primera mitad del siglo XIX, 1913.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 191; Beruete-II, lám. 46; Mayer, fig. 209.

69 (39) Escena nocturna. (Lám. LIV.)

0,42 × 0,32.
Expositor: Marqués de la Romana.

Un interior, que alguien supone prisión, iluminado por un farol, con varias figuras, una de las cuales lleva una luz que oculta con su mano.

Beruete señaló el detalle del color rojizo que toman los dedos de la mano en esta figura, indicando parece haber sido «visto y estudiado».

Véase el núm. 62 del Catálogo; Beruete-II, págs. 120 y 121.
Catálogo de Loga, núm. 434; Beruete-II, núm. 205; Mayer, núm. 545.
Figuró en la Exposición Goya, núm. 62; Exposición de pintura de la primera mitad del siglo XIX, 1913.
Reproducción: Fot. Moreno; Calvert, lám. 204.

70 (48) La Degollación. (Lám. LV.)

Tabla: 0,33 × 0,47.
Expositor: Conde de Villagonzalo.

En un paisaje pelado y rocoso, un jayán desnudo degollando, con un tremendo cuchillo, a una mujer de rodillas sobre su ropa esparcida en el suelo, doblado su cuerpo desnudo, que sólo conserva las medias, y con una mueca de angustia en el rostro. A la derecha, otro salvaje, sentado, apoya su mano derecha sobre una

horrible cabeza. A la izquierda del grupo, otro cuerpo tendido, acaso muerto.

Existe una réplica sobre hojalata en el Museo: «La decapitación», donada por D. Cristóbal Ferriz (núm. 740 i).

Tormo la consideró como obra del período que denomina de estilo «esmaltado» (1810-1817). Beruete la relacionó, a ella y a su compañera (véase el número siguiente, «La Hoguera»), con los cuadros del Marqués de la Romana, de asuntos semejantes (números 62 al 69 de este Catálogo), y serían, por tanto, posteriores a 1808. Mayer indica como su fecha los años 1810 a 1812.

Véase Tormo, pág. 221; Beruete-II, pág. 121.
Catálogo de Loga, núm. 444; Beruete-II, núm. 206; Mayer, núm. 555.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 84; Exposición Londres, años 1920-21, núm. 119.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 228; Catálogo Londres, lámina 49; Mayer, fig. 215; Beruete, 1928, lám. LIX.

71 (45) La Hoguera. (Lám. LV.)

Tabla: 0,33 × 0,47.
Expositor: Conde de Villagonzalo.

Unos hombres desnudos hacen gestos exagerados ante una hoguera, que, como se ha hecho observar, es el verdadero asunto del cuadro.

Las figuras de esta pequeña pintura fantástica están bien acabadas y estudiado el efecto luminoso. Hay una réplica sobre hojalata en el Museo, donación de D. Cristóbal Ferriz (núm. 740 j), con el título de «El fuego».

Véase Tormo, pág. 221; Beruete-II, pág. 121.
Catálogo de Loga, núm. 442; Beruete-II, núm. 207; Mayer, núm. 553.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 85; Exposición Londres, años 1920-21, núm. 120.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 203.

72 (74) **Soldados disparando sobre un grupo.** (Lám. LVI.)

0,33 × 0,58.
Expositor: D. Gonzalo Bilbao.

A la derecha, un grupo de soldados se disponen a disparar. A la izquierda, un grupo de gente, y en el centro del cuadro una mujer que huye con su hijo en brazos.

Se trata de una réplica abocetada del cuadro del mismo título, número 67 de este Catálogo.

No catalogado ni expuesto anteriormente.

73 (81) **Niños con caretas.** (Lám. LVI.)

0,31 × 0,95.
Expositor: D. José Alonso Martínez.

Unos niños con alas, como angelillos, desnudos, juegan poniéndose unas horribles caretas de máscara. Fondo de cielo azul.

Catálogo de Loga, núm. 599; Beruete-II, núm. 184; Mayer, núm. 723.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 67.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, 210; Calleja, fig. 348.

74 (27) **D. Martín de Goicoechea.** (Lám. LVII.)

0,82 × 0,59.
Expositor: Marqués de Casa-Torres.

Medio cuerpo, tres cuartos a la izquierda. Viste frac negro, corbata y chaleco blancos; su faz es rubicunda, con una verruga en la mejilla izquierda, rubio el cabello y las patillas. Lleva un papel en la mano izquierda. Firmado y fechado: «D. Martín de Goycoechea Pr Goya 1810».

La identificación de los retratos de los Goicoechea ha sido muy confundida por los críticos y no podrá ser decidida sin un detenido estudio. Los catálogos llaman a este personaje D. Juan Martín de Goicoechea, adjudicán-

dole el nombre del financiero zaragozano fundador de la Academia de San Luis, nacido en Bacaicoa (Navarra) en 1732, y fallecido en 1806, de imposible identificación con este retrato. Se trata aquí, al parecer, del consuegro de Goya, no D. Juan, sino D. Martín, como la inscripción dice, esposo de D.ª Juana Galarza (véase el número siguiente), y cuya hija Gumersinda casó con Javier Goya y Bayeu. Otro retrato de un Goicoechea, al que se llama D. Juan Bautista, hay en el Extranjero, de notable parecido con el que se reseña, y en el cual la orden de José I, que decora su pecho, probaría ser posterior a la fecha de 1805 que le ha sido asignada. Los Goicoechea, afrancesados, como lo prueba este extremo, vivieron en Burdeos en los años en que Goya se expatrió, y su residencia allí fué, sin duda, uno de los motivos que determinaron al pintor a establecerse en aquella ciudad francesa. En el panteón de D. Martín, que, según su lápida, nació en Alsasua (Navarra) el 27 de Octubre de 1755, se dedicó al comercio en Madrid y murió en Burdeos el 30 de Junio de 1825, fué Goya enterrado tres años después, en 1828. Es conocida la historia de la confusión de los esqueletos de Goya y Goicoechea y la desaparición de la cabeza de uno de ellos, que se creía de Goya. No se ha tenido, sin embargo, en cuenta, que cuando la exhumación, se supuso era el del pintor el mayor de ellos, precisamente el que carecía de cabeza, siendo así que Goya era hombre pequeño de cuerpo, como lo prueba singularmente su autorretrato en el gran cuadro de Floridablanca (número 2 de este Catálogo), y en cambio Goicoechea, como puede comprobarse en el cuadro que se reseña, tiene aspecto de hombre grande y fuerte Es lo más probable que la cabeza desaparecida sea la de Goicoechea, y que por tanto, los restos íntegros de Goya descansen hoy en su tumba de San Antonio. Sería, pues, la cabeza de Goicoechea, y no la de Goya, la representada en el cuadro de Dionisio Fierros, fechado en 1847, que perteneció a los Marqueses de San Adrián y está hoy en el Museo de Zaragoza.

En cuanto a las relaciones de Goya con los Goicoechea, hay que tener en cuenta que tanto D. Juan Martín, como D. Martín, nacidos respectivamente en Bacaicoa y en Alsasua, son de la misma comarca, la Barranca de Navarra, y que en ella subsiste hoy el propio apellido del gran pintor.

Véase Beruete-I, págs. 105 y 130; Mayer, pág. 5.
Catálogo de Loga, núm. 229; Beruete-I, núm. 259; Mayer, núm. 284 a.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 126.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 123; Calleja, fig. 99.

75 (25) **Doña Juana Galarza de Goicoechea.** (Lám. LVIII.)

0,82 × 0,59.
Expositor: Marqués de Casa-Torres.

Figura hasta la rodilla, sentada, de frente. Es una mujer ya no joven, pero aún con brillo en sus grandes ojos oscuros y negro el cabello, que cae en rizos sobre la frente. Lleva una especie de bata gris con encajes que rodean el cuello y bajan, como una solapa, hasta la cintura. Descansa el brazo derecho sobre su cuerpo; en su mano, un abanico entreabierto. Firmado y fechado: «Dª Juana Galarza | por Goya 1810».

Se ha indicado por todos los críticos el carácter de intimidad, de familiaridad, que hacen de este cuadro el tipo del retrato burgués.

Doña Juana Galarza es la esposa de D. Martín de Goicoechea, también retratado por Goya (véase el número anterior), y ambos consuegros del pintor. La hija del matrimonio Goicoechea, Gumersinda, casó con Javier Goya y de este enlace nació Mariano, cuyo retrato infantil figura también en este Catálogo (núms. 59 y 76).

Véase Viñaza, pág. 262; Beruete-I, pág. 130; Mayer, pág. 158.
Catálogo de Loga, núm. 230; Beruete-I, núm. 260; Mayer, núm. 286 a.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 127.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 125; Calleja, fig. 96.

76 (63) **Mariano Goya.** (Lám. LIX.)

Tabla: 0,58 × 0,47.
Expositor: Duque de Alburquerque.

Busto, sentado, casi de perfil; viste traje negro con cuello de encaje y se toca con sombrero de copa. Su mano izquierda en la cadera; con la diestra empuña un papel arrollado a modo de batuta, y tiene delante un gran libro de música abierto. Representa unos seis años.

Tormo lo fecha en el período 1810-1817. Para Mayer, hacia 1815. Beruete lo fecha, de acuerdo con la edad, en unos tres años posterior al otro

retrato infantil de Mariano Goya, núm. 59 de este Catálogo. Véanse allí lo datos biográficos.

Véase Beruete-I, págs. 99 y 100.
Catálogo de Loga, núm. 256; Beruete-I, núm. 217; Mayer, núm 313.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 97; Exposición de pinturas de la primera mitad del siglo XIX, 1913, núm. 285; Exposición de retratos de niños, 1925, núm. 42.
Reproducido: Fot. Moreno; *Ilustración Española y Americana*, 1900, página 309; *The Studio*, 1901, pág. 161; Calvert, lám. 121; Beruete-I, lámina 33; Calleja, fig. 172; Mayer, fig. 231; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., página 295; Catálogo Exposición. 1925, lám. XXVII; Beruete, 1928, lámina XIX.

77 (31) **Fray Juan Fernández de Rojas.** (Lám. LX.)

0,75 × 0,54.
Expositor: Real Academia de la Historia.

Aparece el busto del retratado ligeramente vuelto hacia su derecha, sobre un bello fondo de un verde oliváceo. Viste hábito negro con esclavina, y es también negro el solideo, del que se escapan algunos mechones del raro cabello canoso. Las facciones son correctas y el rostro sonrosado, y los ojos, jóvenes, contrastan con las cejas grises y el leve ceño del entrecejo. El tono blanco del cuello holgado separa el negro del hábito y la carnación rosada.

Beruete lo cree del período 1808-1813. Mayer lo fecha en 1815; pero la edad que representa el personaje parece inferior a los sesenta y cinco años que tendría en esta fecha, según sus biógrafos. En la cartela aparece el año 1790.

Fray Juan Fernández de Rojas nació en Colmenar de Oreja hacia 1750. Sabemos que profesó en el Convento de Agustinos de San Felipe el Real en 1768. Estudió en Salamanca, donde se relacionó con el parnaso salmantino, al que pertenecieron Jovellanos y Meléndez Valdés. Fué profesor en Toledo y Alcalá y prior de varias casas de su orden. En la literatura es conocido por el ameno libro que tituló *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, que firmó con pseudónimo, y que es una aguda sátira contra la pedantería de su

tiempo. Encargado de la continuación de la España Sagrada, no llegó a publicar tomo alguno. Escribió también poesías, que Menéndez Pelayo consideraba estimables. Murió el 15 de Abril de 1819. Su retrato ha sido identificado, según Béruete, por el agustino P. Macario Sánchez.

Véase Valmar: *Bosquejo histórico de la Poesía castellana del siglo XVIII (Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXI); Fray Gregorio de Santiago Vela, *Ensayo de una biblioteca iberoamericana de la Orden de San Agustín*, tomo II, págs. 440-462; Beruete-I, pág. 132.
Catálogo de Beruete-I, núm. 234; Mayer, núm. 408.
Se expone por primera vez.
Reproducido: Fot. Moreno; Calleja, fig. 143; Mayer, fig. 234.

78 (29) **Fabricación de pólvora.** (Lám. LXI.)

Tabla: 0,33 × 0,52.
Expositor: S. M. el Rey.

Paisaje de pinos en el monte, que ondula, elevándose hacia el fondo en una pequeña altura, tras la que pasa, en el cielo azul, una nube blanca. Un gran pino inclinado diagonalmente hacia la derecha. En primer término, los obreros trabajando, en una gradación de movimientos tan bien comprendida, que la escena nos da la imprensión de actividad, buscada. A la izquierda, un grupo trabaja de pie en las operaciones preparatorias; en el centro un obrero amontona cajas ya dispuestas, mientras que a la derecha, hombres cargados con ellas descienden el monte transportándolas.

Lleva por detrás un letrero que dice: «Fábrica de pólvora establecida »por D. Josef Mallen en la Sierra de Tardienta en Aragón en los años »de 1811, 12 y 13». Es pareja del número siguiente.

Mayer lo fecha hacia 1812.
Véase Tormo, pág. 223; Beruete-II, pág. 118.
Catálogo de Loga, núm. 74; Beruete-II, núm. 196; Mayer, núm. 81.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 3.
Reproducido: Lafond, pág. 82; Calvert, lám. 173; Calleja, fig. 243; Mayer, fig. 224

79 (32) **Fabricación de balas.** (Lám. LXI.)

Tabla: 0,33 × 0,52.
Expositor: S. M. el Rey.

Escena en un boscoso paisaje de gruesos árboles; a la izquierda, un claro en el bosque deja ver en la lejanía montañas azules. Un atareado grupo de obreros trabaja en el centro, en primer término; otros, a la izquierda. A la derecha, una gran hoguera.

Dentro de las dimensiones de este cuadrito, las figuras tienen un relieve y un movimiento, y el paisaje es tan bello y justo, que hacen de él una pequeña obra maestra.

Lleva por detrás un letrero que dice: «Fábrica de balas de fusil esta»blecida por D. Josef Mallen, en la Sierra de Tardienta, en Aragón, en los »años de 1811, 12 y 13.»

Pareja del número anterior. Mayer lo fecha hacia 1812.
Véase Tormo, pág. 223; Beruete-II, pág. 118.
Catálogo de Loga, núm. 73; Beruete-II, núm. 197; Mayer, núm. 80.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 4.
Reproducido: *Ilustración Española y Americana*, 1900, pág. 301; Lafond, pág, 83; Calvert, lám. 170; Calleja, fig. 242; Mayer, fig. 225.

80 (53) **Baile de máscaras.** (Lám. LXII.)

0,30 × 0,38.
Expositor: Duque de Villahermosa.

Un grupo de máscaras, en primer término, asiste a la danza de una mujer que, con los brazos extendidos, alza su pierna derecha; a su izquierda, una máscara con careta grotesca y disfraz arbitrario. La escena se destaca sobre el fondo luminoso del baile, que se ve por el arco que se abre tras el grupo.

Hacia 1810 (?) para Mayer. Para Tormo, hacia fines del período 1810-17.

Véase Tormo, pág. 221.
Catálogo de Loga, núm. 480; Beruete-II, núm. 171; Mayer, núm. 592.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 73.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 198; Calleja, fig. 267.

81 (55) **El 2 de Mayo en la Puerta del Sol.** (Lám. LXII.)

Papel sobre tabla: 0,24 × 0,32.
Expositor: Duque de Villahermosa.

Representa un episodio del sangriento encuentro entre los mamelucos y el pueblo de Madrid, en el día 2 de Mayo de 1808, fecha del alzamiento de la capital contra los franceses.

Es boceto, magnífico, del cuadro del mismo asunto, núm. 748 del Museo. Aparte las variantes de color, ofrece, comparado con él, algunas de composición, de las que se anotan las más importantes. En el grupo central de los dos mamelucos montados apenas se distingue aquí al de detrás y no se ve la cabeza de su caballo. El de delante tiene aquí sable curvo en lugar de puñal. A la derecha falta la figura del coracero, que aparece en el cuadro; en su lugar hay otro mameluco montado. Se ve además un hombre a la izquierda atacando con un chuzo al caballo del mameluco que lucha con un paisano. Por último, el herido caído en primer término, a la izquierda, conserva aquí, y en el cuadro no, el morrión en la cabeza.

El boceto compañero de éste, «Los fusilamientos», de las mismas dimensiones, está hoy en Nueva York (Hispanic Society of America). Fué el año 1814 cuando Goya se propuso «perpetuar... las más notables y heroicas acciones de nuestra gloriosa insurrección...», según documento publicado por Beroqui. En este año hay que fechar la ejecución del cuadro, aunque el boceto bien pudiera ser anterior. Sabido es que Goya vivía el año de la invasión en la casa núm. 9 de la Puerta del Sol, y que pudo él mismo ver la escena, que luego inmortalizó con sus pinceles.

Véase Beruete, págs. 108 y siguientes; Beroqui, *Adiciones al catálogo del Museo del Prado*, parte segunda, págs. 25 y 26; Starkweather, *Paintings and drawings by Francisco Goya in the collection of the Hispanic Society of America*, págs. 77-79; Alfredo Gámir, *Dónde estaba la casa de Goya en la Puerta del Sol*, artículo en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1924, págs. 114-127.

Catálogo de Loga, núm. 66; Beruete-II, núm. 191; Mayer, núm. 73.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 74.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 169; Calleja, fig. 239.

82 (75) D. Alberto Foraster. (Lám. LXIII.)

0,45 × 0,37.
Expositor: D.ª Catalina Millán.

Aparece el retratado casi de frente. Se trata de un hombre maduro, de cabellos grises y rostro curtido y arrugado. Lleva uniforme oscuro con solapas encarnadas y galón plateado.

Es réplica o boceto de la cabeza del retrato grande, hoy en la Hispanic Society of America, firmado y fechado: «Alberto Foraster por Goya 1804». Ha sido siempre catalogado como D. Antonio Foraster, pero la identificación con el de América, que suele también aparecer así llamado, y su inscripción imponen la rectificación. La tradición de la familia propietaria del cuadro suponía se trataba de un marino, pero el no aparecer el nombre del retratado — como Antonio ni como Alberto — en la relación de los guardias marinas que hubo desde 1717 a 1834, y el uniforme mismo, diverso del que lleva Vargas Ponce (número 55 de este Catálogo), hicieron que se desechase esta idea. En efecto, se ha logrado saber que era brigadier del ejército desde 1800. Desde este año, su vida militar no debió de ser muy activa, pues figura adscrito a la Real Escuela Veterinaria como Oficial-comandante, puesto que aún ocupaba en 1819. Las *Guías oficiales* de la época describen así el uniforme de los brigadieres: «Casaca *azul*, solapa, forro, chupa, »calzón y buelta *encarnada*, bordado de plata, con el dibujo del pequeño »Uniforme de Generales, con un bordado solo en la buelta: usarán de este »Uniforme los Brigadieres que no existan en Cuerpo determinado, e igual»mente del pequeño, compuesto de casaca azul, solapa, buelta y cuello *en»carnado* con bordado solamente en la solapa y buelta, como el más peque»ño que usan los Generales, con la diferencia de que el bordado y botón »ha de ser de *plata* y la Chupa y el calzón precisamente blanco». La descripción última parece convenir en todo, no sólo a este retrato, sino al de Nueva York, ya citado.

Véase Starkweather: *Paintings and drawings by Francisco Goya in the Collection of the Hispanic Society of America.* Nueva York, 1916, pág. 73; Moreno de Guerra, *Relación de los caballeros cadetes de las Compañías de Guardias Marinas* (1717-1834), Madrid, 1913.
Catálogo de Loga, núm. 217; Beruete-I, núm. 201; Mayer, núm. 268.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 104.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 44; Calleja, lám. 149.

83 (71) **Rita Luna.** (Lám. LXIII.)

0,43 × 0,34.
Expositor: Conde de la Oliva.

Cabeza levemente inclinada hacia su izquierda. El alto peinado ahuecado deja al descubierto la ancha frente. Aparece vestida de negro con chal de gasa sobre el cuello, sujetado por gran alfiler, que hace juego con los abultados pendientes, únicas notas de adorno en el modesto atavío de la actriz, de mirada un poco abismada y triste.

Este cuadro, pintado, al parecer, en El Pardo, fué encontrado por Mariano Goya, el nieto del pintor, dentro de una alacena de la quinta de éste, en 1818. Perteneció a la colección Carderera. Fechado por Mayer hacia 1814.

Rita Luna, cuyo verdadero apellido era Alfonso, nació en Málaga el 28 de Abril de 1770. Hija de actor, trabajó desde muy joven en la compañía de su padre. Destacada por una intervención casual en una mala tragedia traducida, fué de éxito en éxito, hasta llegar a ser la actriz dramática más admirada de su tiempo. Súbitamente, en plena gloria, se retiró del teatro en 1804, viviendo una vida de retiro y devoción en El Pardo, en Toledo, en Málaga y en Madrid, donde murió en 1832. No fué éste el único retrato que Goya hizo de la gran trágica. Otro más importante que éste fué (según un biógrafo) quemado por la artista con otros recuerdos de sus pasadas glorias.

Véase Díaz de Escobar: *Rita Luna*, Málaga, 1900; Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, págs. 23 y siguientes; *Semanario pintoresco*, 1851, página 91; Viñaza, pág. 239; *Catálogo... de retratos antiguos... coleccionados por D. Valentín Carderera y Solano*, Madrid, 1877, núm. 327.
Catálogo de Loga, núm. 268; Beruete-I, núm. 170; Mayer, núm. 331.
Figuró en la Exposición de Retratos de 1902, núm. 989.
Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 269.

84 (16) **Celestina y «su hija».** (Lám. LXIV.)

1,66 × 1,08.
Expositor: D. Manuel Mac-Crohon.

En pie, apoyada en la barandilla de un balcón, una mujer joven, rubia, fina, de anchas caderas, alza la cabeza y mira de

frente al espectador, supuesto transeunte, alzando las cejas sobre los ojos oscuros con descocada indiferencia. Lleva una bata gris con guarnición de oro, cuyo amplio descote deja ver el nacimiento de los senos. Con los brazos cruzados sobre el balcón, las manos desaparecen metidas en las amplias mangas, acusando su forma bajo el tejido. Detrás de la joven, en la sombra, a la izquierda, una vieja con su pelo tirante y redondo moño, mira en la misma dirección y dirige al supuesto curioso una intencionada sonrisa, que hace brillar sus ojos y acusa aún más la hundida boca. Lleva en su mano izquierda un rosario de gruesas cuentas negras, del que penden doradas medallas. El fondo es oscuro, como de habitación en sombra, y a la derecha cae sobre el balcón una cortina gris.

Dos temas goyescos confluyen en esta importante obra: el de las «Majas al balcón», cuyo mejor ejemplar es el de la colección Havemeyer, y el de tanto abolengo en el arte español de «Celestina y su víctima», que, en pintura, puede remontarse hasta Murillo, en su cuadro de la colección Widener, llamada «Gallegas a la ventana», y en el dudosamente atribuído del Museo de Ermitage, titulado «Celestina y su hija en la prisión» (mejor, acaso, en la reja). Goya ha repetido numerosas veces este tema de la bella y la alcahueta; pero por la acentuación especial, por la sobriedad de la representación y por la importancia de la pintura misma, hay que considerar este cuadro como su última y más perfecta versión. Por la técnica, habría que fecharlo hacia 1816.

Se expone por primera vez; no ha sido hasta ahora estudiado ni fotografiado. Procede de la colección de D. Francisco Acebal de Arratia, de donde, por herencia, pasó a su actual propietario. Véase el número 1.

85 (69) **El Duque de San Carlos.** (Lám. LXV.)

0,77 × 0,60.
Expositor: Marqués de Santa Cruz.

Aparece el Duque de pie, con casaca azul de uniforme, galoneada de oro, como el calzón. Lleva condecoraciones, banda de Carlos III, fajín encarnado y espada. En su mano izquierda, bastón

de mando. El sombrero, bajo el brazo derecho y en la mano un pliego. Avanza mirando hacia su derecha, entornando los ojos.

Es reducción del cuadro de Zaragoza, propiedad del Canal Imperial.

Detrás del cuadro, forrado, lleva una inscripción, acaso copia de un antiguo rótulo, «Duque de San Carlos por Goya, 1815». Véase lo dicho en el número 50.

Beruete consideraba «valiosísimo» este cuadrito, apuntando la acertada proporción de la figura respecto al fondo y la gran seguridad de la pincelada.

Don José Miguel de Carvajal y Vargas, Duque de San Carlos, diplomático, general, amigo de juventud de Fernando VII, fué uno de los cortesanos más influyentes de su reinado. Nació en Lima en 1771. Estuvo mezclado en el proceso de El Escorial, figurando al lado del Príncipe, frente al partido de Godoy, lo que le valió la animadversión de los reyes, y, especialmente, de María Luisa. En 1813 representó a Fernando VII en el Tratado por el que éste recobraba el trono, y vuelto a España, el Duque lo fué todo: ministro, embajador, presidente del Consejo, caballero del Toisón, académico. Sus dotes diplomáticas, duramente juzgadas por el Marqués de Villa-Urrutia, tuvieron no poca parte en el lastimoso papel representado por España en la política europea de los comienzos del siglo XIX. Murió en 1828.

Véase Beruete-I, pág. 138; Villa-Urrutia, *España en el Congreso de Viena.*

Catálogo de Loga, núm. 327; Beruete-I, núm. 266; Mayer, núm. 414.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 49; Exposición Londres, años 1920-21, núm. 126.

Reproducido: Fot. Moreno; Cat. Londres, lám. 53; Calleja, fig. 145; Mayer, fig. 238.

86 (15) La Duquesa de Abrantes. (Lám. LXVI.)

0,92 × 0,71.
Expositor: Conde de la Quinta de la Enjarada.

La rubia Duquesa, con traje de delicado color azul, cubiertos sus hombros por un chal amarillo, coronada la cabeza con guirnalda de flores amarillentas, avanza a su derecha como cantando. Lleva collar y pulsera de perlas, y en la mano un papel de música,

en cuyo reverso, vuelto hacia el espectador, se lee: «D.ña Manuela Girón y Pimentel | Duqsa de Abrantes | Pr Goya, 1816».

Se ha hecho notar por los críticos la novedad de su colorido dentro de la cronología de la obra de Goya.

Doña Manuela Isidra Téllez Girón nació en Madrid el 6 de Diciembre de 1794. Hija de los Duques de Osuna, con los que Goya tuvo tan constantes y asiduas relaciones, casó, en 1813, con el VIII Duque de Abrantes, don Angel María de Carvajal. Murió en Madrid el 9 de Enero de 1838.

Véasa Tormo, pág. 220; Beruete-I, pág. 141
Catálogo de Loga, núm. 159; Beruete-I, núm. 275; Mayer, núm. 189.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 110; Exposición de pinturas de la primera mitad del siglo XIX, año 1913, núm. 148; Exposición de retratos de mujeres españolas, 1918, núm. 35.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 24; Beruete, lám. 51; Catálogo 1918, lám. 22; Calleja, lám. 163.

87 (58) **El naufragio.** (Lám. LXVII.)

Hojalata: 0,47 × 0,35.
Expositor: Marqués de Oquendo.

Es una de las escenas de horror más impresionantes de Goya. Nada podría expresar mejor el espanto y la impotencia del hombre ante la naturaleza desatada, que esa figura de mujer en el centro del cuadro alzando sus brazos al cielo en un gesto de desesperación, mientras el furioso mar hierve en torno a la peña, a la que tratan de asirse un círculo de náufragos que luchan con las olas. Peñascos imponentes y negro cielo de tempestad completan el cuadro.

Perteneció a la colección del Conde de Adanero y del Marqués de Castro Serna, de quien lo heredó su actual propietario.

Tormo lo fecha antes de 1817, e indica su anterioridad a la famosa Balsa de la Medusa de Géricault (1818-1819), señalando la fuente probable de ambas composiciones: un naufragio impresionante, ocurrido en 1816. Mayer lo cree anterior, entre 1805 y 1808. Beruete lo incluye entre los anteriores a esta última fecha.

Véase Araujo, pág. 102; Tormo, pág. 221; Beruete-II, pág. 94 y 95.
Catálogo de Loga, núm. 565; Beruete-II, núm. 155; Mayer, núm. 688.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 174 (no incluído en el Catálogo).
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 206; Beruete-II, lám. 37; Mayer, fig. 141; Beruete, 1928, lám. LIV.

88 (44) **D. Leandro Fernández de Moratín.** (Lám. LXVIII.)

0,60 × 0,49.
Expositor: Marqués de Silvela.

Sobre un fondo verdoso se destaca el busto del poeta, ligeramente vuelto hacia la derecha. Está sentado a una mesa frente al espectador, vestido con un batín gris oscuro con bocamangas y cuello de distinta tela, dejando asomar el de la camisa, blanco. Rostro pálido, nariz grande, ojos pequeños y agudos y grueso el labio inferior. Tiene en la mano derecha un papel, en el que, invertido, como si el retratado lo fuese a leer, dice: «Goya».

Fué pintado hacia los últimos meses de 1824, según se deduce de una carta de Moratín del 20 de Septiembre de este año, donde habla del retrato que quiere hacerle el maestro. El poeta lo legó a D.ª Victoria Silvela en su testamento, donde consta que Goya «lo hizo en Burdeos».

En 1900 se catalogó como Silvela, trocando las atribuciones con el número 60 de este Catálogo, y, aunque se rectificaron después, se ha reproducido en algunos libros con el error primero. La comparación de este cuadro con otro retrato de Moratín, una miniatura propiedad de la Academia de San Fernando, prueba patentemente la exacta identificación del retrato que se reseña. La Academia conserva también el otro lienzo en el que Goya retrató a Moratín. Es acaso de 1799, y los veinticinco años mediados entre uno y otro explican las naturales diferencias entre las dos fisonomías, la del Moratín joven, delgado y serio de unos treinta y nueve años y la del Moratín grueso y sonriente de los sesenta y cuatro.

Nació el autor de *El sí de las niñas* en 1760 y murió en 1828. Es personalidad demasiado conocida para que necesite recordarse su vida y su obra. Protegido primero por Cabarrús y por Godoy y afrancesado después, tuvo que emigrar a Francia. Se estableció en Burdeos con su amigo Silvela, y allí volvió a encontrarse con Goya, que ya le había retratado en 1799, siendo

uno de los que formaron el círculo habitual de los últimos años del maestro. Abundan las alusiones a Goya y a su vida en la correspondencia de Moratín, y por ella conocemos muchos detalles de sus genialidades, de su casa y de su temperamento. Moratín acompañó a Silvela cuando éste se trasladó a París, y allí falleció a poco, siendo su fiel amigo el que le asistió en su muerte y le procuró una decorosa sepultura.

Véase Moratín, *Obras póstumas*, tomo III; Tormo, pág. 217 y 223; Beruete, págs. 153-156; Barcia, *Catálogo de Retratos de la Biblioteca Nacional*, núm. 657.
Catálogo de Loga, núm. 334; Beruete-I, núm. 286; Mayer, núm. 359.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 44.
Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 282; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 332.

89 (17) La lechera de Burdeos. (Lám. LXIX.)

0,74 × 0,68.
Expositor: Conde de Muguiro.

Sobre un fondo azul verdoso se acusa el busto de la lechera con su chal cruzado y la cabeza inclinada a la izquierda, de perfil, tocada con un pañuelo. Firmado «Goya» en el ángulo inferior izquierdo.

Es una de las más sorprendentes obras de la vejez del gran artista. En su última época, Goya, renovándose siempre, emplea una técnica de pequeña pincelada, que es el preludio de lo que luego sería el impresionismo francés. Acaso en ninguna se acuse más patentemente este procedimiento divisionista que en esta obra que se reseña, tanto en el fondo como en el busto de la muchacha, cuya corporeidad está admirablemente lograda por la nueva técnica del viejo maestro.

Aprovechó el pintor un lienzo ya usado; a la izquierda de la lechera se adivina una borrosa cabeza masculina. A la muerte del maestro, D. Juan de Muguiro quiso comprar el cuadro a D.ª Leocadia Zorrilla. Por una carta de 1829 sabemos que ésta accedía y que solicitaba por él una onza.

Véase Beruete-II, págs. 139-142.
Catálogo de Loga, núm. 529; Beruete-II, núm. 248; Mayer, núm. 647.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 79.
Reproducido: Fot. Moreno; *Ilustración Española y Americana*, 1900, página 308; *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1900, pág. 232; Beruete-II, portada; Calleja, fig. 297; Mayer, fig. 297.

90 (72) **Monja.** (Lám. LXX.)

0,41 × 0,32.
Expositor: D. Alfonso de Borbón y Borbón.

Cabeza inclinada hacia su izquierda, manto negro, hábito y toca blancos, como de monja dominica.

Lleva detrás las iniciales coronadas del Infante D. Sebastián Gabriel y la inscripción: «Por Goya, 1827». Figuró con el núm. 76 en el Inventario del Museo Nacional, donde estuvo cuando fueron confiscados los bienes del Infante en la primera guerra civil.

Pareja del viejo o fraile, de la misma propiedad y procedencia (véase el número siguiente).

Véase *Catalogue abregé des tableaux... appartenant aux héritiers de feu Mgr. l'Infant D. Sebastián de Bourbon et Bragance.* Pau, 1876.
Catálogo de Loga, núm. 413; Mayer, núm. 523.
Se reproduce por primera vez.

91 (79) **Cabeza de fraile.** (Lám. LXX.)

0,41 × 0,32.
Expositor: D. Alfonso de Borbón y Borbón.

Amplia barba blanca, encuadra la faz ruda y rojiza, de anchos pómulos. Cerquillo en la pelada cabeza. El ropón, hábito de capuchino, al parecer, sube por encima de los hombros.

Lleva por detrás el cuadro las iniciales coronadas del Infante D. Sebastián Gabriel y la inscripción: «Por Goya, 1827». Figuró con el número 78 en el Inventario del Museo Nacional, donde estuvo al confiscarse las colecciones del Infante, durante la primera guerra civil.

Pareja de la Monja, de la misma propiedad y procedencia (véase el número anterior).

Véase *Catalogue abregé des tableaux... appartenant au héritiers de feu. Mgr. l'Infant D. Sebastián de Bourbon et Bragance.* Pau, 1876.
Catálogo de Loga, núm. 381; Mayer, núm. 485.
Reproducido: Mayer, fig. 265.

92 (20) **D. Juan Bautista de Muguiro.** (Lám. LXXI.)

1,02 × 0,84.
Expositor: Conde de Muguiro.

Figura hasta la rodilla, sentado. Con levita azul, corbata negra, el pelo negro, largo, peinado hacia atrás, aparece de frente, con un pliego en la mano, como si interrumpiese la lectura. A la derecha, una mesa con papeles y tintero y en ella la inscripción: «Dn Juan de Muguiro, por | su amigo Goya, a los | 81 años, en Burdeos | Mayo de 1827».

Una de las últimas obras importantes del viejo pintor, que, como observó Beruete, ha tratado aquí, a sus ochenta y un años, de renovarse, prescindiendo de todo amaneramiento, y empleando esa técnica de pequeña pincelada, de la que es excelente ejemplo *La Lechera de Burdeos*, reseñada en el núm. 89.

Don Juan de Muguiro e Iribarren, banquero y hombre de negocios, era navarro. Había nacido en 1786. De ideas liberales, se hallaba refugiado en Burdeos, donde estrechó amistad con Goya, acaso por ser Goicoechea administrador suyo. Consta su buena relación durante el tiempo que estuvo en Francia el pintor, a quien Muguiro favoreció repetidas veces.

Véase Beruete-I, pág. 158.
Catálogo de Loga, núm. 287; Beruete-I, núm. 292; Mayer, núm. 361.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 27; Exposición pintura de la primera mitad del siglo XIX, 1913, núm. 153.
Reproducido: Fot. Moreno; Loga, lám. 84, Calvert, lám. 68; Beruete-I, lámina 56; Beruete, *Conferencias*, lám. s. n., pág. 335; Calleja, figura 176; Mayer, fig. 283; Beruete, 1928, lám. XXXIV.

APÉNDICE I

ADICIONES AL CATÁLOGO

EN el momento en que se cerraba la admisión de las obras en la Exposición, sin solicitud previa de la Junta organizadora, pudieron incorporarse a la misma, y al Catálogo, las dos obras números 44 y 56 de este Catálogo, que gentilmente ofreció y entregó en Madrid mismo el Museo del Louvre. Conste aquí nuestro profundo reconocimiento.

Algunos días después de abierta la Exposición, y también sin solicitud previa, se ofrecieron en Madrid dos obras que, venidas del extranjero, también la Junta organizadora acordó se expusieran, con los tapices aludidos en el Apéndice II, en el ingreso a la Exposición, ofreciendo a la atención de los visitantes las papeletas correspondientes en otro apéndice incorporado ya a la tercera edición del Catálogo manual. Del mismo modo figuran aquí, así como sus reproducciones, no incluídos, por tanto, en la seriación cronológica de las demás obras expuestas.

E. T.

D.ª María Teresa Apodaca de Sesma. (Lám. LXXII.)

1,28 × 0,96.
Expositor: Lewis and Simons, París.

Figura hasta la rodilla, sentada. Sobre fondo verdoso claro, aparece de frente, ligeramente vuelta hacia su derecha. Rostro pálido, pelo negro, ahuecado, con bucle cayendo sobre los hombros. El vestido, de fino gris, y sobre el pecho, lazo de cinta azul. Las manos, cruzadas, con largos guantes.

Se considera este retrato como del período gris de Goya, y sería pintado, según Beruete, alrededor del año 1795. Para Mayer hacia 1787. Lo expuso en 1900 D. Andrés Arteta, pero salió de España, como indicó Beruete, años antes de la publicación de su libro.

La retratada, de la que no se tienen datos biográficos particulares, perteneció, por sus apellidos Apodaca y Sesma, a dos ilustres familias, cuyos miembros honraron la marina española en los siglos XVIII y XIX.

Véase Beruete-I, pág. 52.
Catálogo de Loga, núm. 333; Beruete-I, núm. 120; Mayer, núm. 420.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 34.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvet, lám. 96; Calleja, fig. 113; *Spanish Art (The Studio)*, 1927.

Goya y su médico Arrieta. (Lám. LXXII.)

1,15 × 0,80.
Expositor: D. Eduardo Lucas-Moreno, París.

Goya, incorporado en su lecho, a medio vestir, deja caer hacia atrás su cabeza, entornando los ojos como en la angustia del enfermo. Arrieta le sostiene con su brazo, mientras le ofrece una

bebida en el vaso que acerca a la boca del paciente. Detrás, tres rostros de personajes que asisten a la escena, acaso frailes, como Beruete indicó. Lleva un letrero en dos líneas, que dice: «Goya agradecido a su amigo Arrieta: por el acierto y esmero »con q: le salvó la vida en su aguda y | peligrosa enfermedad, »padecida a fines del año 1819, a los setenta y tres de su edad. »Lo pintó en 1820».

Goya sufrió una enfermedad el año que el letrero indica, y el cuadro, tan curioso, es una especie de evocación votiva de los momentos en que la vida parecía acabarse para él, y una muestra de agradecimiento para el amigo y para el médico. El cuadro, extraño, es mencionado por todos los autores que de Goya han tratado.

Carderera dijo que se hicieron de él dos copias por Juliá, el discípulo de Goya. Tres son, en efecto, los ejemplares que se conocen de la curiosa pintura. El que se expone ahora; otro, en propiedad de una familia emparentada con Arrieta, y el que cita Beruete, propiedad de los herederos de don Lorenzo Moret. Este último, el único que Beruete conoció, fué considerado por este mismo crítico como una copia. Mayer cree que el que se expone es el original. El tercer cuadro, hoy en Irún, ha sido poco estudiado.

Don Eugenio García Arrieta, el médico de Goya, nació en Cuéllar (Segovia), y tuvo en Madrid una aristocrática clientela. El mismo año de 1820, fecha del cuadro, fué comisionado oficialmente para estudiar la peste de Levante en las costas de Africa.

Véase Viñaza, pág. 253; Beruete-I, páginas 147 y 148; Fitz Gerald, artículo en la revista *L'amour de l'Art*, Julio de 1925; Royo Villanova, *Goya y la Medicina*, en la revista *Universidad*, de Zaragoza, núm. 4, página 969 y siguientes.

Catálogo de Loga, núm. 247; Beruete-I, núm. 279; Mayer, núm. 305.

Figuró en la Exposición de la Demeure Historique, París, 1925; número 26.

Reproducido: Mayer, fig. 274; Catálogo Exposición de París, 1925 lámina 26.

APÉNDICE II

TAPICES DE GOYA

LA serie de cartones para tapices que Goya pintó en quince años (1776-1791) tiene, dentro de la producción total del artista, una importancia que todos los críticos han reconocido. Paso a paso, el pintor, en una tarea que le dejaba un cierto margen de libertad y de inventiva y en la que podía satisfacer su amor a la vida y sus dotes de agudo observador, va dominando, a la vez, la composición y la técnica. Es, pues, posible seguir la evolución de su estilo y su creciente maestría a través de esta serie de pinturas, que hoy, aunque no íntegra, conserva el Museo. La historia de los cartones no deja de ser accidentada. Una vez tejidos los tapices, la Fábrica almacenaba los originales, sin un gran cuidado por su conservación. Algo más que mediado el siglo XIX, la Fábrica recogió todos los cartones para tapices que en ella se guardaban — entre los que estaban los de nuestro artista — y los entregó al Oficio de Tapicería de Palacio, reunidos en grandes rollos, cada uno de los cuales contenía un número considerable de pinturas que habían servido de modelo para la fabricación. Allí estuvieron hasta que en Mayo de 1869, don Gregorio Cruzada Villaamil los encontró, no muy respetados de la humedad, del polvo y del escaso cuidado que con ellos se había tenido. Preocupado principalmente por los originales de Goya, estudió los Archivos de Palacio y de la Fábrica de Santa Bárbara, y logró poner en claro documentalmente la actividad del pintor en su relación con la Fábrica de tapices, en su libro *Los Tapices de Goya*, Madrid, 1870. Cuarenta y cinco cartones había pintado el gran artista con este destino, pero Cruzada no encontró en Palacio los cartones que figuran en su Catálogo con los núme-

ros XXII *(El Perro)* y XXIII *(La Fuente)*, cuyo paradero se ignoraba, ni el XLV *(El niño del Carnero*, llamado por él *del Cordero)*, que era de propiedad particular. Tenían que ser, por tanto, cuarenta y dos los originales de Goya que existiesen en Palacio en aquella época. Cruzada Villaamil en su libro habla, sin embargo, de cuarenta y tres, pero es porque al dar este número incluye alguno de los equivocadamente atribuídos a Goya y que son de Ramón Bayeu *(El cazador* o *Los perros en traílla)* como él mismo puso en claro.

La colección, pues, con la que se pensaba contribuir a un Museo de Tapices que se crearía en El Escorial, carecía desde el principio de tres cartones de los pintados por Goya. Pero poco después de esto, fueron robados de Palacio cinco cartones más de Goya y otro de Ramón Bayeu, el segundo de los antes citados, que solía atribuírse también a nuestro artista. El número de los cartones se redujo a treinta y siete, y éstos fueron los que al Museo pasaron, después de ser puestos en bastidores y ligeramente restaurados.

De los cartones robados, algunos han aparecido. Ya en 1895 D. Raimundo de Madrazo donó al Museo una pintura, que figura en el Catálogo del Prado con el número 743 y el título de *Un majo tocando la guitarra*, y que no es sino el cartón número XXVIII, *El Cantador*, como ya sospechó Beruete, y ahora pudo comprobarse con el tapiz expuesto. Otro cartón, *Las gigantillas*, número XXXIX, salió a la venta en 1913, procedente de la colección Nemes, de Budapest, y habiendo sido adquirido por el Barón Herzog, fué por él regalado a S. M. el Rey de España, quien lo cedió en depósito al Museo. Aun ha aparecido otro, el número XXX, *El Médico*, en el Museo de Edinburgo.

La comisión organizadora de la Exposición pensó en el interés que tendría exhibir los tapices cuyos cartones no estaban en el Museo, pues de todos existían ejemplares en el Palacio de El Escorial, hasta de los dos de los que dijo Cruzada que no había tapiz (los números XXII y XXIII), pero que el Sr. Tormo

había descubierto en oscuros aposentos de dicho Real Sitio. Amablemente concedido el permiso para exhibirlos, por S. M. el Rey, han figurado en la Exposición con el atractivo de completar por primera vez dentro del Museo el repertorio goyesco de los tapices. Se incluyeron en los catálogos manuales como un apéndice, y del mismo modo figuran en este Catálogo ilustrado.

En la descripción se citan los textos aducidos por Cruzada Villaamil, y se dan las dimensiones del cartón y del tapiz expuesto, medido sin cenefas.

Los niños del carretón. (Lám. LXXIII.)

Medidas del cartón: 1,45 × 0,90.
» del tapiz: 1,80 × 0,90.

Es así descrito por los documentos referentes a su entrega: «...representa cuatro niños: dos, en un carro, otro, vestido a la »holandesa, tocando el tambor, y el cuarto con una trompetilla». Fondo de árboles.

Número XVII del Catálogo de Cruzada. Se trata de un entrepaño entregado por Goya con otros cinco cartones en 1779. El tapiz se destinaba a decorar el dormitorio de los Príncipes en El Pardo. Es de los que fueron robados de Palacio; se ignora el paradero del cartón.

Véase Cruzada, pág. 127 y Apéndice, pág. IX.
Catálogo de Loga, núm. 592; Beruete-II, núm. 70; Mayer, núm. 716.
Reproducido: *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, 1927; *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, primer trimestre, 1928.

El perro. (Lám. LXXIV.)

Medidas del cartón: 2,49 × 0,80.
» del tapiz: 2,67 × 0,75.

Representa: «en primer término, dos jóvenes sentados, el uno »de ellos sacando una pelota de la boca a un perro que tiene en »los brazos; detrás de éstos, dos, de pie, en conversación, y a más »distancia, se descubre una porción de arboleda con parte de »horizonte».

Número XXII del Catálogo de Cruzada. Entregado el cartón, con otros diez, en 1780. Su destino era la Cámara de los Príncipes en El Pardo. Cruzada dijo que no se conservaban ni el cartón ni el tapiz.

Véase Cruzada, pág. 131 y Apéndice, pág. LXVII.
Catálogo de Loga, núm. 604; Beruete-II, núm. 75; Mayer, núm. 728.
Se reproduce por primera vez.

La fuente. (Lám. LXXIII.)

Medidas del cartón: 2,49 × 0,89.
» del tapiz: 2,00 × 0,75.

«Representa tres hombres; uno de ellos bebiendo al caño de »una fuente; detrás de él, dos, de pie, conversando; a más distan»cia se descubre una corta porción de árboleda.»

Número XXIII del Catálogo de Cruzada. Entregado, con la misma serie que el anteriormente descrito, en 1780. Es uno de los que se dijo que no había tapiz, siendo así que además de este ejemplar se ha descubierto otro, más simplificado al tejerlo, en la catedral de Santiago de Compostela.

Véase Cruzada, pág. 132 y Apéndice, pág. LXVII.
Catálogo de Loga, núm. 556; Beruete-II, núm. 76; Mayer núm. 679.
Reproducido: *Arquivo do Seminario de Estudos Galegos*, 1927 (el de Santiago, con variantes).

El cantador. (Lám. LXXVI.)

Medidas del cartón: 1,35 × 1,10.
» del tapiz: 1,42 × 1,15.

«Representa un hombre sentado, tocando la guitarra, can»tando al son de ella; detrás de él, dos conversando, y otro »escuchando; a más distancia, una arboleda que puebla el celaje »del cuadro.»

Número XXVIII del Catálogo de Cruzada. Sobrepuerta, que fué también entregada en 1780. Es de los que fueron robados de Palacio; pero en 1895, como antes se ha dicho, entró en el Museo por donativo de D. Raimundo de Madrazo. No se identificó con el cartón para tapiz hasta Beruete, que indicó la probabilidad de que lo fuera.

Véase Cruzada, pág. 135 y Apéndice pág. LXVIII; *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, núm. 743.
Catálogo de Loga, núm. 507; Beruete-II, núm. 81; Mayer, núm. 622.
Reproducido: *La Ilustración de Madrid*, 12 de Febrero de 1871 (grabado por D. José Vallejo); *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, primer trimestre de 1928.

El médico. (Lám. LXXV.)

Medidas del cartón: 96 × 1,20.
» del tapiz: 1,37 × 1,38 (está añadido en su parte superior).

Representa: «un médico sentado calentándose a un brasero, »con un capote de grana puesto; en el suelo, varios libros, y a »más distancia, sus discípulos, que están estudiando».

Número XXX del Catálogo de Cruzada. Es, como los dos anteriores, de los entregados en 1780. Fué robado con los otros cuatro de Goya, y apareció, hace pocos años, en el mercado artístico. Figura hoy en el Museo de Edimburgo, núm. 1.628. El tapiz está tejido en bajo lizo, y la composición está, por tanto, invertida respecto del cartón original.

Véase Cruzada, pág. 136 y Apéndice pág. LXVIII.
Catálogo de Loga, núm. 484; Beruete-II, núm. 83; Mayer, núm. 596.
Reproducido: *La Ilustración de Madrid*, 12 de Febrero de 1871 (grabado por D. José Vallejo); *Gaceta de Munich*, 19 Enero 1924.

El balancín. (Lám. LXXV.)

Medidas del cartón: 0,80 × 1,67.
» del tapiz: 0,84 × 1,54.

«Dos niños jugando al balancín, montado cada uno en el »extremo de un madero colocado por su mitad sobre un tronco »de árbol; junto a ellos, dos niños llorando, y más lejos, otros dos »en conversación.»

Número XL del Catálogo de Cruzada. Se trata de un sobrebalcón pintado en 1788, no se sabe con qué destino. Es de los robados de Palacio; se ignora su actual paradero.

Véase Cruzada, pág. 144.
Catálogo de Loga, núm. 597; Beruete-II, núm. 93; Mayer, núm. 721.
Reproducido: *La Ilustración de Madrid*, 12 de Febrero de 1871 (grabado por D. José Vallejo).

El niño del carnero. (Lám. LXXVI.)

Medida del cartón: 1,48 × 1,07.
» del tapiz: 1,27 × 1,12.

Un niño con traje de color carminoso y cuello de encaje, tocado con un sombrerillo de ala ancha, monta sobre un carnero de oscura lana, al que parece querer incitar con la varita que levanta en alto. Fondo de paisaje.

Número XLV del Catálogo de Cruzada. Pintado en 1791. Se ignora su destino. Este cartón perteneció a la familia Stuyck hasta que salió de España, no hace muchos años; hoy está en la colección Deering, en Chicago.

Véase Cruzada, págs. 146 y 147.
Catálogo de Loga, núm. 598; Beruete-II, núm. 98; Mayer, núm. 722.
Reproducido: Mayer, fig. 26; *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, Noviembre 1923, portada *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, primer trimestre 1928.

ÍNDICE DE LÁMINAS

Lám. I		1. - Una maja y una vieja.
» II		2. - El Conde de Floridablanca.
» III		3. - Hércules y Onfalia.
» IV		4. - La Duquesa de Osuna.
» V		5. - Don Juan José Arias de Saavedra.
		6. - Cean Bermúdez.
» VI		7. - La señora de Muñoz.
		8. - Gil de Tejada (?)
» VII		9. - La primavera.
		10. - Las mozas de cántaro.
» VIII		11. - La muerte de San José.
» IX		12. - La cucaña.
» X		13. - El columpio.
» XI		14. - La caída.
» XII		15. - El asalto del coche.
» XIII		16. - Procesión de aldea.
» XIV		17. - La construcción.
» XV		18. - La Marquesa de Pontejos.
» XVI		19. - Cean Bermúdez.
» XVII		20. - Despedida de San Francisco de Borja.
		21. - San Francisco de Borja y el moribundo.
» XVIII		22. - La Marquesa de Caballero.
		23. - José Romero.
» XIX		24. - San Gregorio, Papa.
» XX		25. - Goya pintando.
» XXI		26. - Carlos IV.

Lám.	XXII	27. - La Reina María Luisa.
»	XXIII	28. - La Tirana.
»	XXIV	29. - San Antonio de Padua. 30. - La Reina María Luisa.
»	XXV	31. - Prisión de San Hermenegildo. 32. - Santa Isabel curando a los leprosos.
»	XXVI	33. - La Duquesa de Alba.
»	XXVII	34. - Aquelarre. 35. - El conjuro.
»	XXVIII	36. - Carlos IV de cazador.
»	XXIX	37. - La Reina María Luisa.
»	XXX	38. - Inocencio X. 39. - Meléndez Valdés.
»	XXXI	40. - Un milagro de San Antonio. 41. - La Gloria.
»	XXXII	42. - D. Mariano Luis de Urquijo.
»	XXXIII	43. - Jovellanos.
»	XXXIV	44. - La Marquesa de la Merced (?)
»	XXXV	45. - La Marquesa de Lazán.
»	XXXVI	46. - El Cardenal Borbón.
»	XXXVII	47. - La Condesa de Chinchón.
»	XXXVIII	48. - Joven adormecida.
»	XXXIX	49. - La Condesa de Haro. 50. - El Duque de San Carlos.
»	XL	51. - El Conde de Fernán-Núñez.
»	XLI	52. - La Condesa de Fernán-Núñez.
»	XLII	53. - El Marqués de San Adrián.
»	XLIII	54. - La Marquesa de Santa Cruz.
»	XLIV	55. - D. José de Vargas Ponce.
»	XLV	56. - D. Evaristo Pérez de Castro.
»	XLVI	57. - Psiquis y Cupido.
»	XLVII	58. - D. Pantaleón Pérez de Nenin.
»	XLVIII	59. - Mariano Goya.
»	XLIX	60. - D. Manuel Silvela.

Lám. L	61. - El coloquio galante. 62. - Bandido desnudando a una mujer.
» LI	63. - Hospital de apestados.
» LII	64. - La visita del fraile. 65. - Fusilamiento.
» LIII	66. - Cueva de gitanos. 67. - Soldados disparando sobre un grupo.
» LIV	68. - Bandido asesinando a una mujer. 69. - Escena nocturna.
» LV	70. - La Degollación. 71. - La Hoguera.
» LVI	72. - Soldados disparando sobre un grupo. 73. - Niños con caretas.
» LVII	74. - D. Martín de Goicoechea.
» LVIII	75. - Doña Juana Galarza de Goicoechea.
» LIX	76. - Mariano Goya.
» LX	77. - Fray Juan Fernández de Rojas.
» LXI	78. - Fabricación de pólvora. 79. - Fabricación de balas.
» LXII	80. - Baile de Máscaras. 81. - El Dos de Mayo en la Puerta del Sol.
» LXIII	82. - D. Alberto Foraster. 83. - Rita Luna.
» LXIV	84. - Celestina y su hija.
» LXV	85. - El Duque de San Carlos.
» LXVI	86. - La Duquesa de Abrantes.
» LXVII	87. - El naufragio.
» LXVIII	88. - D. Leandro Fernández de Moratín.
» LXIX	89. - La lechera de Burdeos.
» LXX	90. - Monja. 91. - Fraile.
» LXXI	92. - D. Juan Bautista de Muguiro.
» LXXII	Doña María Teresa de Apodaca de Sesma. Goya y su médico Arrieta.

ÍNDICE

DE PERSONAJES RETRATADOS

ÍNDICE DE EXPOSITORES

ÍNDICE GENERAL

Páginas.

ESTE CATÁLOGO ILUSTRADO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE GOYA SE PUBLICA POR INICIATIVA DEL EXCMO. SR. D. EDUARDO CALLEJO DE LA CUESTA, MINISTRO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES. ACABÓSE DE IMPRIMIR EN MADRID, EL DÍA 4 DE OCTUBRE DE 1928, EN LA TIPOGRAFÍA ARTISTICA, CALLE DE CERVANTES, NÚM. 28. LAS FOTOTIPIAS FUERON HECHAS POR LA CASA HAUSER Y MENET

LAVS DEO

LÁMINAS

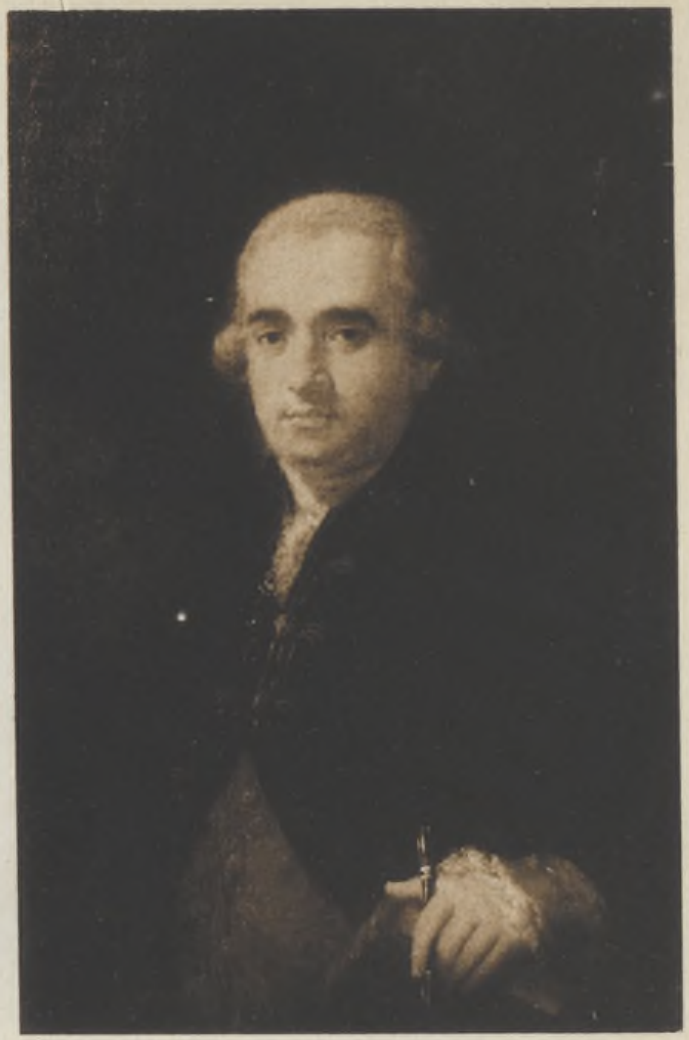
1. UNA MAJA Y UNA VIEJA.

2. EL CONDE DE FLORIDABLANCA.

3. HÉRCULES Y ONFALIA.

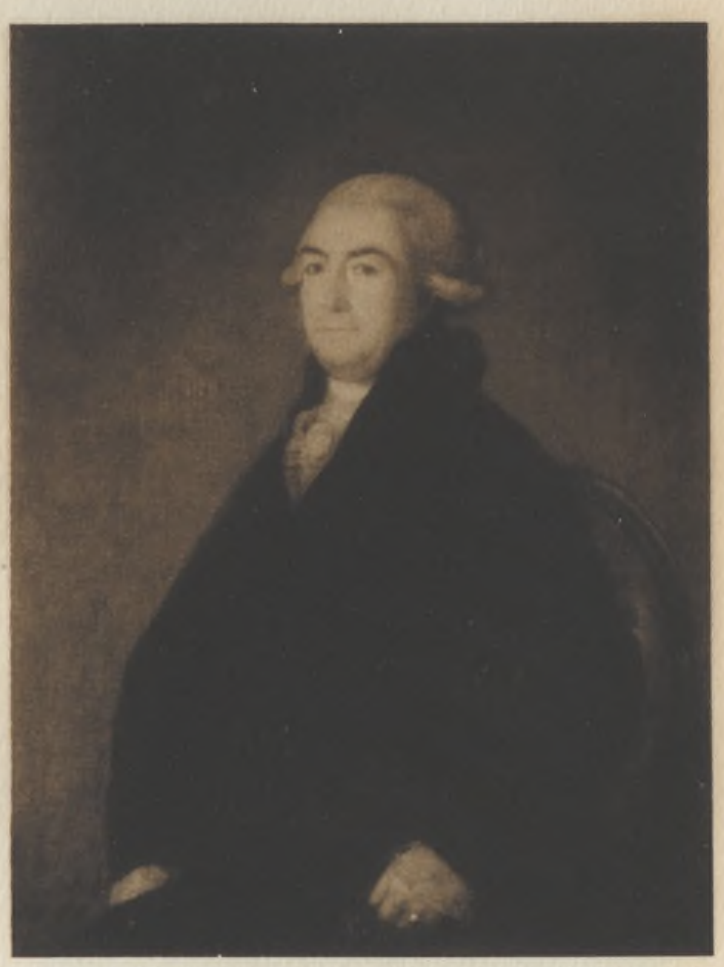
4. LA DUQUESA DE OSUNA.

5. D. JUAN JOSÉ ARIAS DE SAAVEDRA.



6. CEAN BERMUDEZ.

7. LA SEÑORA DE MUÑOZ.



8. GIL DE TEJADA ?.

9. LA PRIMAVERA.

10. LAS MOZAS DE CÁNTARO.

11. LA MUERTE DE SAN JOSÉ.

12. LA CUCANA.

14. LA CAIDA.

15. EL ASALTO DEL COCHE.

16. PROCESIÓN DE ALDEA.

17. LA CONSTRUCCION.

18. LA MARQUESA DE PONTEJOS.

19. CEAN BERMÚDEZ.

20. DESPEDIDA DE S. FRANCISCO DE BORJA.

21. S. FRANCISCO DE BORJA Y EL MORIBUNDO

22. LA MARQUESA DE CABALLERO.

23. JOSÉ ROMERO.

24. SAN GREGORIO, PAPA.

25. GOYA PINTANDO.

26. CARLOS IV.

27. LA REINA MARÍA LUISA.

28. LA TIRANA.

29. SAN ANTONIO DE PADUA

30. LA REINA MARÍA LUISA

31. PRISIÓN DE S. HERMENEGILDO.

32. SANTA ISABEL CURANDO A LOS LEPROSOS.

33. LA DUQUESA DE ALBA.

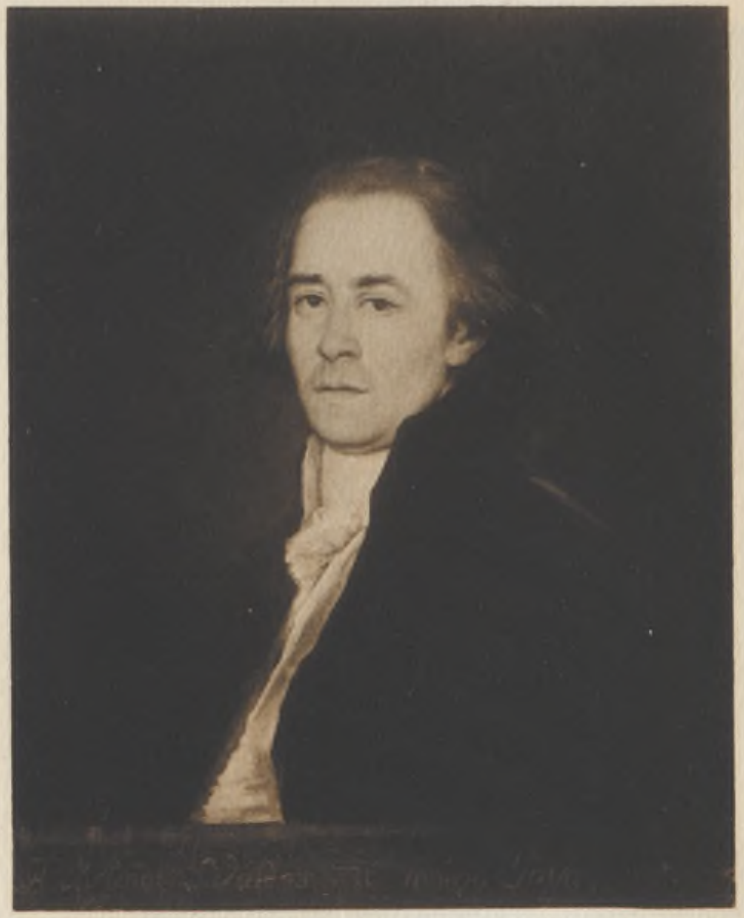
34. AQUELARRE.

35. EL CONJURO.

36. CARLOS IV, DE CAZADOR.

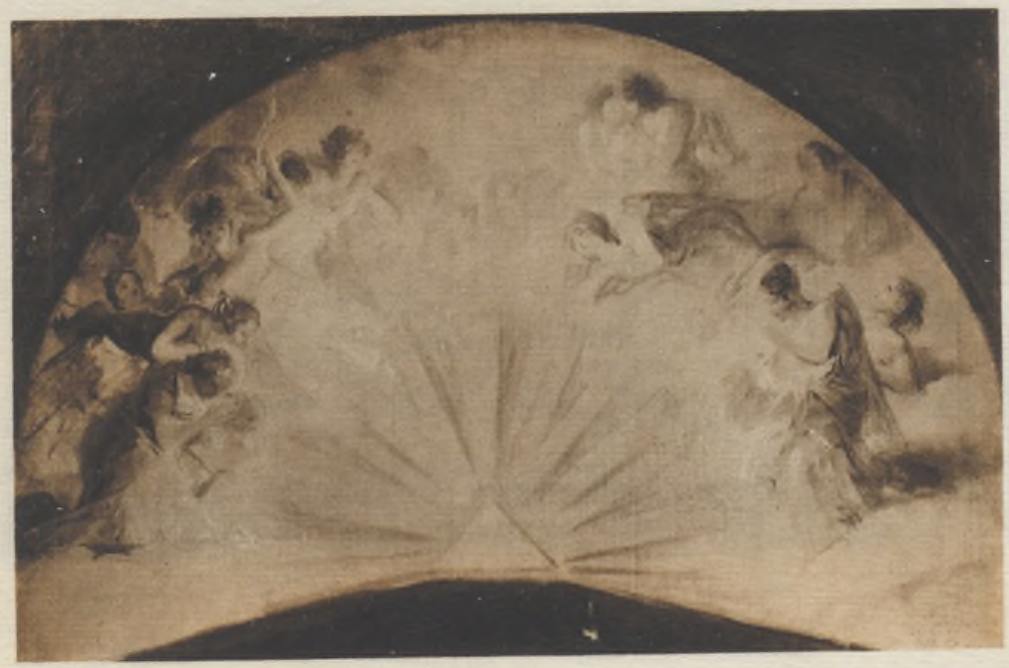
37. LA REINA MARÍA LUISA.

38. INOCENCIO X. (copia de Velázquez)

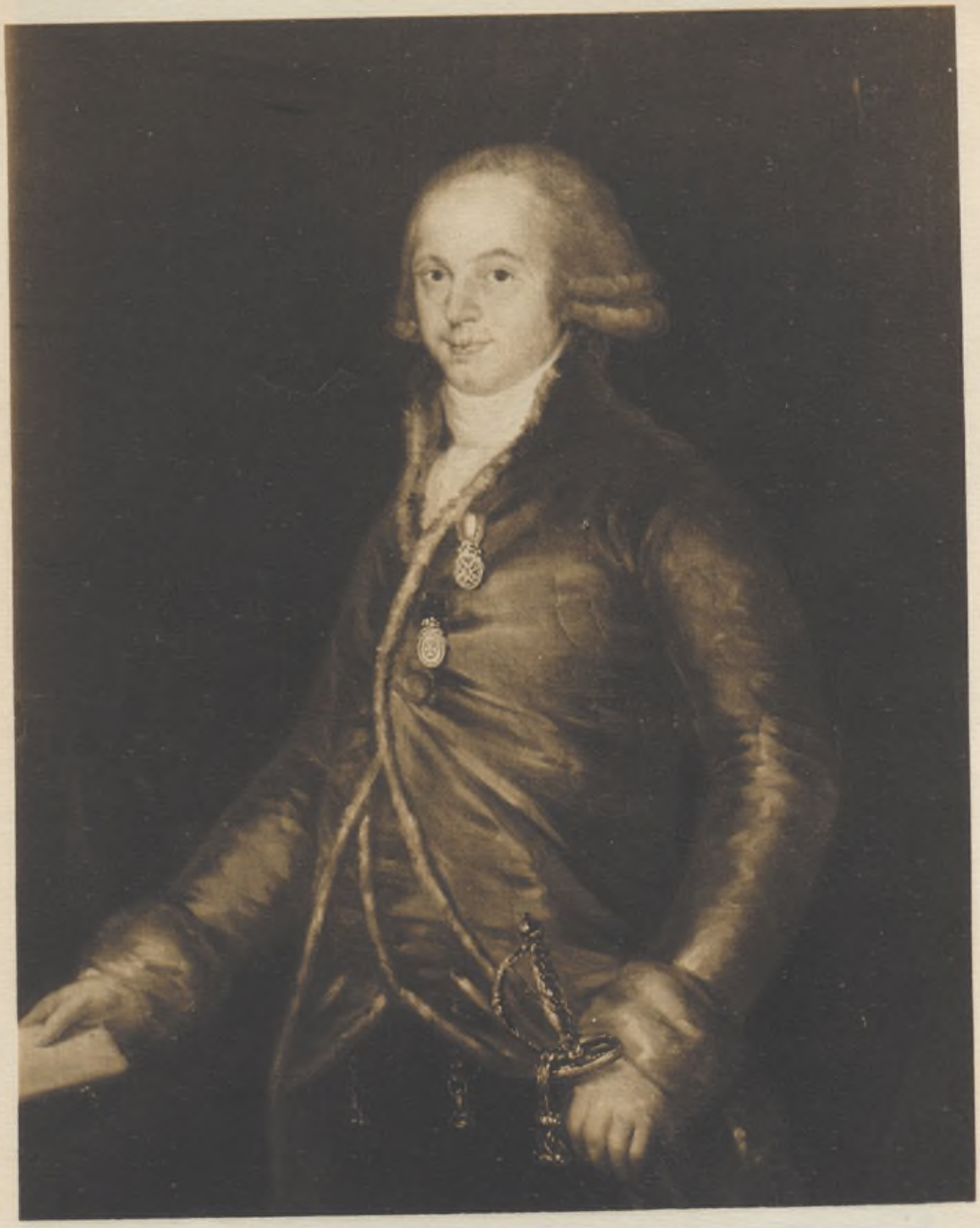


39. MELENDEZ VALDÉS.

40. UN MILAGRO DE SAN ANTONIO.



41. LA GLORIA.



42. D. MARIANO LUIS DE URQUIJO.

43. D. GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS.

44. LA MARQUESA DE LA MERCED?.

45. LA MARQUESA DE LAZAN.

46. EL CARDENAL BORBON.

47. LA CONDESA DE CHINCHÓN.

48. JOVEN ADORMECIDA.

49. LA CONDESA DE HARO.

50. EL DUQUE DE SAN CARLOS.

51. EL CONDE DE FERNAN-NÚÑEZ.

52. LA CONDESA DE FERNAN-NÚÑEZ.

53. EL MARQUÉS DE SAN ADRIAN.

54. LA MARQUESA DE SANTA CRUZ.

55. D. JOSÉ DE VARGAS PONCE.

56. D. EVARISTO PÉREZ DE CASTRO.

57. PSIQUIS Y CUPIDO.

58. D. PANTALEÓN PÉREZ DE NENIN.

59. MARIANO GOYA.

60. D. MANUEL SILVELA.

61. EL COLOQUIO GALANTE.

62. BANDIDO DESNUDANDO A UNA MUJER.

63. HOSPITAL DE APESTADOS.

64. LA VISITA DEL FRAILE.

65. FUSILAMIENTO.

66. CUEVA DE GITANOS.

67. SOLDADOS DISPARANDO SOBRE UN GRUPO.

68 BANDIDO ASESINANDO A UNA MUJER

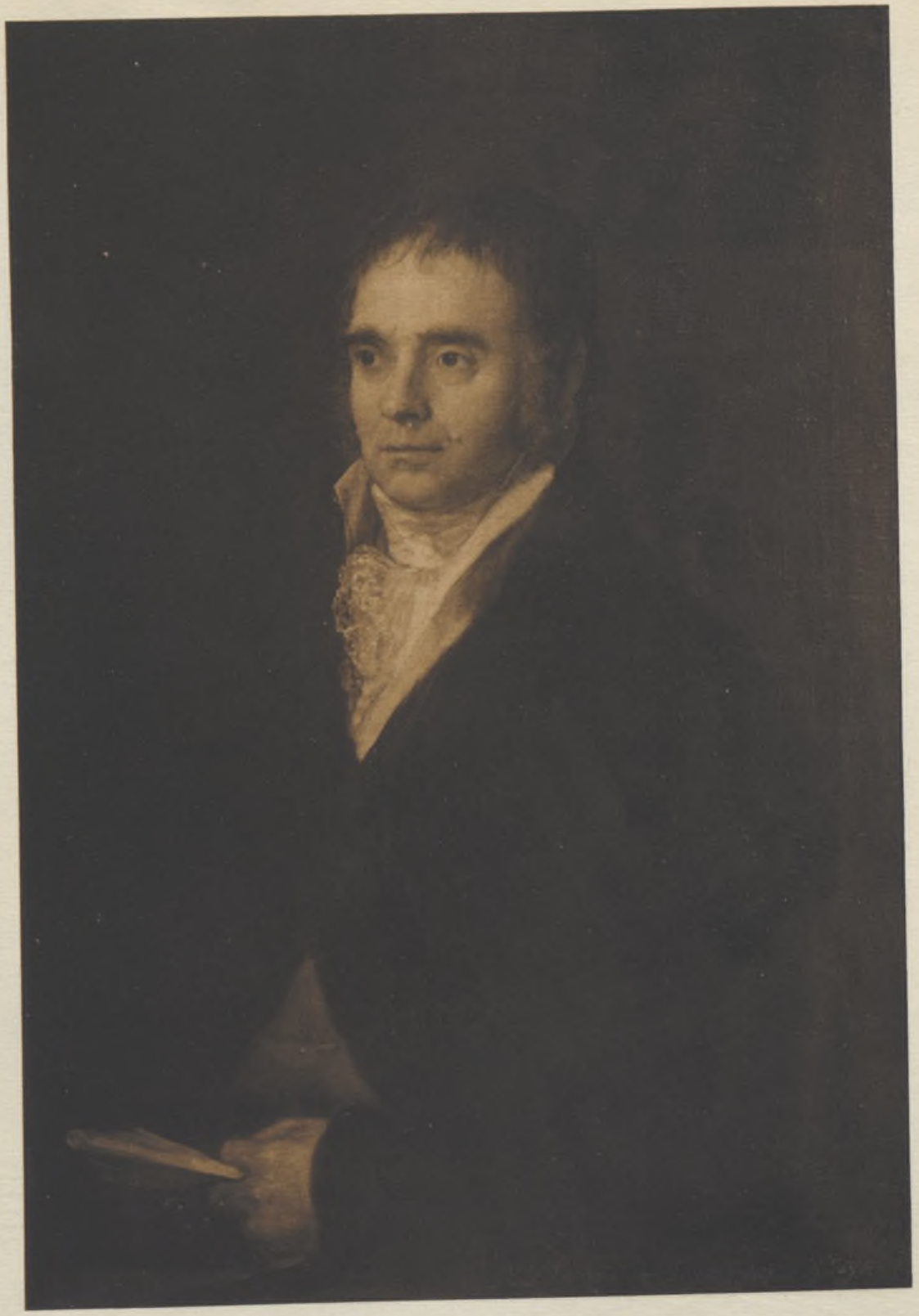
69. ESCENA NOCTURNA.

70. LA DEGOLLACIÓN.

71. LA HOGUERA.

72. SOLDADOS DISPARANDO SOBRE UN GRUPO.

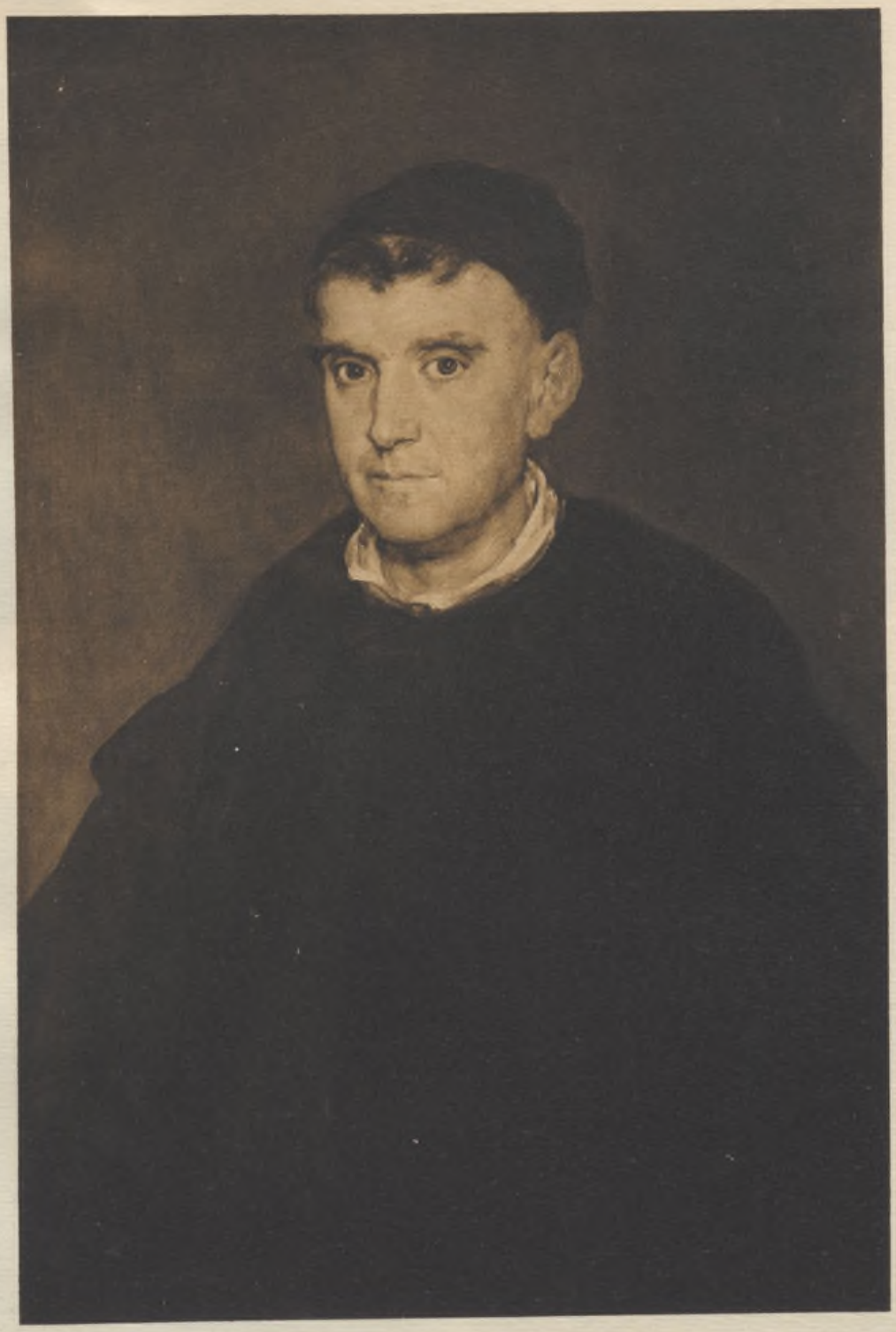
73. NIÑOS CON CARETAS.



74. D. MARTÍN DE GOICOECHEA.

75. DOÑA JUANA GALARZA DE GOICOECHEA.

76. MARIANO GOYA.



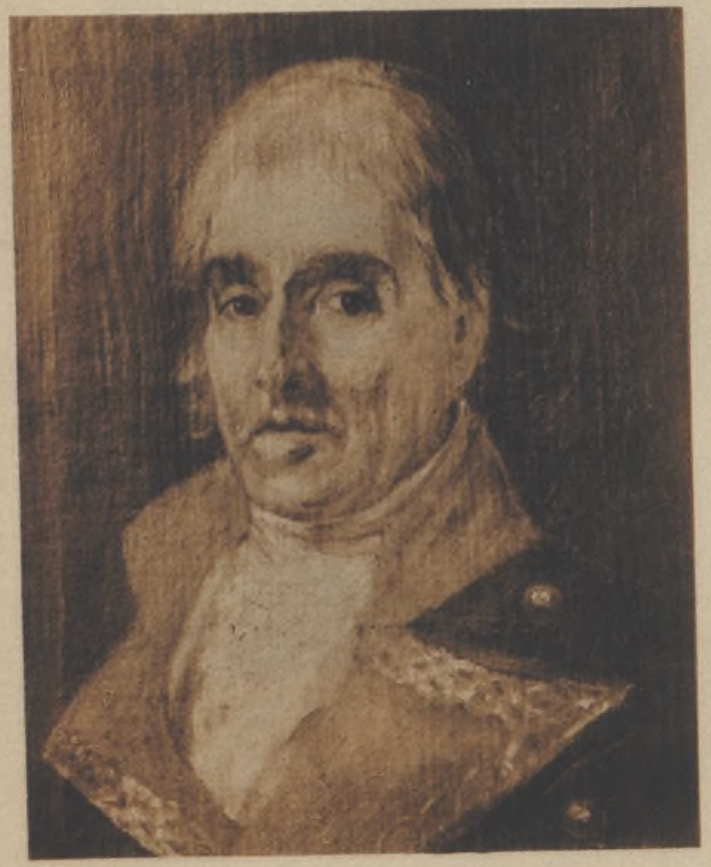
77. FRAY JUAN FERNÁNDEZ DE ROJAS.

78. FABRICACIÓN DE PÓLVORA.

79. FABRICACIÓN DE BALAS.

80. BAILE DE MASCARAS.

81. EL DOS DE MAYO EN LA PUERTA DEL SOL.



82. D. ALBERTO FORASTER

83. RITA LUNA.

84. CELESTINA Y «SU HIJA».

85. EL DUQUE DE SAN CARLOS.

86. LA DUQUESA DE ABRANTES.

87. EL NAUFRAGIO.

88. D. LEANDRO FERNANDEZ DE MORATÍN.

89. LA LECHERA DE BURDEOS.

90. MONJA.

91. FRAILE.

92. JUAN BAUTISTA DE MUGUIRO.

Dª. MARÍA TERESA APODACA DE LESMA

GOYA Y SU MÉDICO ARRIETA.

LOS NIÑOS DEL CARRETÓN.

LA FUENTE.

EL PERRO.

EL BALANCÍN.

EL MÉDICO.

EL CANTADOR.

EL NIÑO DEL CARNERO.