



Goya

Museo de Zaragoza
Exposición permanente

Goya

Museo de Zaragoza

Exposición permanente

Gobierno de Aragón

MARÍA VICTORIA BROTO COSCULLUELA
Consejera de Educación, Cultura y Deporte

JUAN JOSÉ VÁZQUEZ CASABONA
Viceconsejero de Educación, Cultura y Deporte

JAIME VICENTE REDÓN
Director General de Patrimonio Cultural

MIGUEL BELTRÁN LLORIS
Director del Museo de Zaragoza

Exposición

Organiza
GOBIERNO DE ARAGÓN
Departamento de Educación, Cultura y Deporte
Museo de Zaragoza

Comisariado
MUSEO DE ZARAGOZA

Restauración
NEREA DIEZ DE PINOS LÓPEZ
MARÍA LUISA GONZÁLEZ PENA
CARMELA GALLEGU VÁZQUEZ

Montaje
CARLOS NAVARRO
FACTORÍA CUARTERO
QUEROCHE

Guía

Edita
GOBIERNO DE ARAGÓN
Departamento de Educación, Cultura y Deporte

Textos
MARISA ARGUÍS REY
CARMEN GÓMEZ DIESTE

Imagen de la cubierta
FRANCISCO DE GOYA,
EL DUQUE DE SAN CARLOS

Fotografías
JOSÉ GARRIDO LAPEÑA

Producción gráfica
a + d ARTE DIGITAL, S. L. Zaragoza

ISBN: 978-84-8380-178-9
Depósito legal: Z-2.163/09

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción: Goya en el Museo de Zaragoza | 4 |
| I. Antecedentes e inicios. | 8 |
| II. Formación de Goya en la Academia | 24 |
| III. Goya e Italia. | 30 |
| IV. Goya en Zaragoza. | 38 |
| V. Estampas sobre copias de obras de Velázquez. | 56 |
| VI. Las estampas no seriadas y obras de otros autores | 58 |
| VII. Goya pintor de retratos | 64 |
| VIII. Obras en estudio | 84 |
| IX. Estampas seriadas de Goya | 88 |
| X. Bibliografía | 95 |

*Introducción:
Goya en el Museo de Zaragoza*

El Museo de Zaragoza ostenta entre sus fondos de Bellas Artes, una colección significativa y representativa de obras ejecutadas por el gran pintor aragonés Don Francisco de Goya y Lucientes. Siendo la ciudad de Zaragoza, espacio vivo en el que el artista dio rienda suelta a su inspiración, hoy en día encontramos en nuestra ciudad, un número importante de su producción repartida en colecciones públicas y privadas. Desde sus inicios el Museo de Zaragoza, quiso ofrecer a su público una muestra importante de esta colección, que ha sido incrementada en el tiempo, gracias al patrocinio de particulares y la colaboración de los poderes públicos.

Los diferentes discursos expositivos, que se han realizado a lo largo del tiempo en el museo, han despertado la admiración de todo tipo de público, siendo reclamadas muchas de sus piezas, para su participación en reconocidas exposiciones nacionales e internacionales. Lienzos y obra gráfica que representan momentos muy concretos de las diferentes etapas de la pintura de Goya, señeros ejemplos que marcan su trayectoria profesional.

Con todo ello sentimos cada vez más cercano a un pintor zaragozano, que se formó en nuestra ciudad, al lado de artistas coetáneos que enriquecieron nuestro arte. Goya iniciado en el mundo de los pinceles, atiende al panorama artístico emergente, al más cercano, en su propia ciudad, en Zaragoza, se están viviendo nuevos cambios que afectarán al mundo del arte. Artistas venidos de fuera irrumpen con una tradición de raíz rococó que irá perdiendo fuerza ante un neoclasicismo de corte académico, artistas como Corrado Guiaquinto, José Luzán o el propio Mengs, van calando en el joven Goya. En la Academia zaragozana de Luzán, comenzó a copiar grandes obras de reconocidos artistas, demostrando una gran destreza y un sentido de la técnica excepcional.

Sus primeras estampas, se inspiraron en grandes obras de uno de sus más admirados artistas; Velázquez, producciones que a su vez sirvieron para la práctica de la técnica del grabado, que le valdría a posteriori, un reconocimiento excepcional en sus conocidas series.

Al igual que la mayor parte de los pintores, Goya bebe de las fuentes del pasado, su mirada cruza las fronteras para centrarse en el arte clásico italiano, cuna de todo artista. Solo así se comprende su ansia por viajar a Italia, en donde toma buena nota del pasado y como no del presente y sus nuevos preceptos artísticos. Buen ejemplo de su experiencia italiana lo constituye el boceto que posee el Museo de Zaragoza, de la obra *Aníbal vencedor que por primera vez miró Italia desde los Alpes* y que muestra como ninguna otra la asimilación del clasicismo y su incipiente maestría técnica y compositiva.

Por otro lado, no se comprenden algunos lienzos, sin evocar su localización exacta y ubicación, como sucede con las pinturas realizadas tras su viaje a Italia, para el Oratorio privado del Palacio de Sobradiel de Zaragoza, cuya reconstrucción nos completa la visión del programa iconográfico que Goya ideó para tan singular espacio.

Como magna representación del mundo del retrato en la obra de Goya, el Museo de Zaragoza, ofrece una muestra excepcional de grandes retratos, que presentan a los más altos personajes de la realeza y la política española, Fernando VII, el Duque de San Carlos o el infante Luis María de Borbón, pasando por familiares del propio Goya como su hijo Javier y la esposa de éste Gumersinda, amigos del artista; Goicoechea o la intrigante Dama con mantilla.

Dentro de la gran variedad de técnicas artísticas de las que se valió Goya para expresarse, cabe destacar su producción gráfica, que hemos querido presentar atendiendo a las series por todos conocidas de *Los Disparates*, *Los Caprichos*, *Los Desastres* y *La Tauromaquia* y las obras sueltas que no dieron forma a ninguna serie en concreto. A estas últimas hemos hecho especial atención, por ser una de las más recientes adquisiciones del Museo de Zaragoza, un conjunto destacable de estampas no seriadas, exclusiva exhibición que completa la visión que Goya tuvo del mundo y del arte.

En si el conjunto de obras de Francisco de Goya y Lucientes que expone el Museo de Zaragoza, con esta nueva presentación, tan sólo pretende que comprendamos la evolución de un artista, que aunque aprendió y experimentó los preceptos artísticos de una época que le tocó vivir, supo crear al margen de ello un lenguaje propio, creando un estilo irrepetible y único. El hombre, el artista dio sus primeros pasos en la ciudad de Zaragoza, a la que siempre regresaría, de la que siempre quedaría en su pincel un recuerdo y cuya memoria hizo eterna y tangible en esta colección de obras, cuya lectura rememora la evolución de una forma vivir y de expresarse.



Fig. 1

Anterior instalación de los retratos de Goya.

I. Antecedentes e Inicios

El siglo XVIII es una época de cambios y de transición, que se debate en torno a las corrientes heredadas del siglo anterior, el barroco tardío, y los gustos importados por artistas franceses e italianos, el rococó.

El siglo comienza con el cambio de dinastía de la Casa de Austria por la Casa de Borbón. Felipe V durante su reinado (1700-1746), traerá consigo artistas y gustos franceses y con ello se abrirá la puerta a las corrientes de la Ilustración.

España se convierte en foco de atracción de artistas europeos, los monarcas Felipe V y Fernando VI llamarán a pintores franceses e italianos como Van Loo, Amicono y Guaiquinto a los que se sumaría posteriormente el fresquista veneciano Giambattista Tiepolo. A partir de 1761 se produce la llegada a España de Rafael Mengs, gran retratista y decorador que trabajó en el Palacio Real y en la Real Fábrica de Tapices, aquí y bajo su maestría trabajaron y aprendieron los hermanos Bayeu, José del Castillo o Francisco de Goya.

Zaragoza en el siglo XVIII fue un centro artístico de vital importancia, coincidiendo con la construcción de la Santa Capilla del Pilar, acudieron pintores de la Corte como Antonio González Velázquez o el arquitecto Ventura Rodríguez entre otros.

La creación en Zaragoza, de la Academia de Dibujo, a cuyo frente estaba el profesor José Luzán Martínez, contribuyó a la formación de alumnos de la talla de los hermanos Bayeu o el propio Goya. Así y completando su aprendizaje, Goya tuvo la oportunidad de viajar a Roma, ciudad en la que amplió su conocimiento del arte clásico y en la que realizaría una pequeña producción de obras de gran calidad.



Fig. 2

La Virgen con el niño rodeada de Santos.

CORRADO GIAQUINTO (Molfetta, 1703-Nápoles, 1766)

La Virgen con el niño rodeada de Santos

Hacia 1750-53

Óleo sobre lienzo

Compra: Diputación General de Aragón, 2006

Corrado Giaquinto (Molfetta, 1703- Nápoles, 1766) es un pintor considerado como uno de los mejores representantes del barroco napolitano. Su campo de actuación más sobresaliente es la pintura al fresco, para la decoración de los interiores de las principales iglesias y palacios de la ciudad, aunque también cultivó los temas mitológicos y alegóricos, respondiendo así a la renovación intelectual que se estaba produciendo en Europa.

Esta obra es un boceto para la decoración de la cúpula de la capilla de Santa María del Pópulo en la Catedral de Cesena (Italia). Los primeros bocetos que se conservan son de 1749, firmándose el contrato en 1750 para ser finalmente inaugurados en la primavera de 1752. Giaquinto ejecuta esta magnífica composición, en la que se nos revela como un magnífico maestro, los bocetos desvelan el perfecto estudio *di soto in su*, para su plasmación en la bóveda.

La composición se estructura en dos niveles, centrando la escena de la Virgen y el niño entronizados sobre un celaje de nubes. Son figuras de estudios casi escultóricos y monumentales, María despliega su manto en fuertes plegados ampliando así la dimensionalidad y sujeta el pequeño cuerpo del niño que se gira en un movimiento estudiado. En torno a ellos, se disponen ángeles cuyos cuerpos desnudos descubren unas anatomías de posturas forzadas ejecutadas con gran maestría.

A ambos lados en perfecto equilibrio en el reparto de las masas, se disponen los santos apóstoles. Destaca la fuerza ascensional, la arquitectura de las nubes, la transparencia y profundidad del cielo y el ritmo de líneas. El cromatismo en suave concordancia con la paleta de Guaiquinto a base de pasteles azules y rosas sobre el que destacan los rojos que adornan el manto de los santos. Todo ello inundado por los delicados dorados que iluminan unas zonas y ensombrecen otras. Destacan las posturas de los cuerpos de los santos que despliegan gestos y expresiones grandilocuentes en comunicación, modelos tomados del mundo clásico, pero ejecutado finalmente por una nueva concepción del espacio y composición.



Fig. 3
El Triunfo de la Eucaristía.

CORRADO GIAQUINTO (Molfetta, 1703-Nápoles, 1766)

El Triunfo de la Eucaristía

Hacia 1750-53

Óleo sobre lienzo

Compra: 2006

Este boceto junto con el anterior perteneciente a la obra *La Virgen con el niño rodeada de santos*, fueron realizados para la decoración de la cúpula de la capilla de Santa María del Pópolo en la Catedral de Cesena (Italia). Siendo este el último encargo de Giaquinto antes de viajar a la Corte Española en 1753. Pintor considerado como uno de los mejores representantes del barroco napolitano, su estilo había evolucionado desde la tendencia clasicista de Carracci hacia las tendencias decorativas.

Esta pintura es en suma, una alegoría donde se ensalza el triunfo de la religión cristiana, simbolizado por el emblema eucarístico. La composición organizada en diferentes planos escalonados, está presidida por la Paloma del Espíritu Santo y Dios Padre, que se dispone sobre una mesa, rememorando la escena de la Última Cena, sobre ésta el Santo Cáliz del que irradia una luz en torno a la Sagrada Forma, a su lado yace un cordero en acorde simbología eucarística. Flanqueando la escena principal, encontramos a un ángel y al otro a Cristo que porta la cruz símbolo de su martirio. A ambos lados reconocemos las figuras de San Pedro, que se dirige a presentar las llaves del cielo, en el otro lado dos angelitos, portan en sus manos, la cruz y los clavos símbolos del martirio de Cristo, y otro guarda en su regazo la calavera aludiendo a la muerte terrenal. A su lado la Virgen María, destaca por su tamaño y por su disposición siendo uno de los ejes del triángulo que forma con Cristo y Dios Padre. Acompañan la escena grupos de apóstoles y angelitos en las más diversas posturas.

Esta iconografía ya fue plasmada por uno de los grandes maestros del Renacimiento como Rafael en 1509, en un fresco cuyo destino era las estancias Vaticanas, la misma temática se encuentra también en autores de la talla de Rubens. Contemporáneo a Giaquinto es el fresco del Triunfo de la Eucaristía, pintado por Andrea Urbani (1711-1789) en la bóveda sobre el presbiterio de la Iglesia de San Juan (S. Giovanni) en Venecia.

Así modelos clásicos de inspiración, llevan a Giaquinto a esta magnífica composición, en la que se nos revela como un magnífico maestro de la técnica al fresco, los bocetos desvelan el perfecto estudio *di soto in su*, para su plasmación en la bóveda.



Fig. 4-1
La Virgen en el instante de la Concepción.



Fig. 4-2
El Sueño de San José.

LUZÁN MARTÍNEZ, JOSÉ (Zaragoza, 1710-1785)
La Virgen María en el instante de la Concepción

El sueño de San José

Hacia 1765 -1770

Óleo sobre tabla

Convento de los Agustinos Descalzos de Zaragoza

José Luzán y Martínez (Zaragoza, 1710-1785), fue hijo del también pintor Juan Luzán, gracias al mecenazgo de la familia Pignatelli estudió en Nápoles entre 1730 y 1735, donde conoció el estilo barroco italiano de mano de su maestro Giuseppe Mastroleo. En España fue nombrado por Felipe V como pintor de la Casa Real, sin embargo fue en Zaragoza, donde quiso establecerse y donde además de desarrollar su carrera artística, tuvo como principal objetivo la creación de una Academia de dibujo. Así tuvo como principales alumnos a Francisco Bayeu, José Beratón, Antonio Martínez, Tomás Vallespín y Francisco de Goya.

Su producción pictórica gozó de gran éxito entre 1750 y 1780, realizando cuadros de gran formato y decoraciones murales al temple, localizándose una notable producción en iglesias y catedrales de Zaragoza, Aragón y Rioja. Aunque trabajó fundamentalmente para la iglesia, realizó encargos de obras devocionales para particulares. Su estilo se decanta por el cromatismo rococó de Corrado Giaquinto, de pincelada blanda, con la utilización del amarillo Nápoles, ocre y rojos, siendo considerado como el introductor de la estética rococó en Aragón.

Estas pinturas formaban parte de las puertas de armario de la sacristía del Convento de los Agustinos de Zaragoza. En su parte inferior, a modo de cartela, portan un texto explicativo con la descripción del pasaje de San Mateo. Una de las tablas representa la Concepción de Jesús en las entrañas de la Virgen, simbolizada a través de un disco solar radiado en cuyo interior está el anagrama de Jesucristo. El tipo virginal es característico en Luzán, rostro de facciones carnosas y llenas, de sugerencias rubenianas.

Para la elaboración del *Sueño de San José*, el artista se inspiró directamente en la obra homónima pintada por Francesco Solimena entre 1699 y 1701.

Técnicamente están ejecutadas con una tersa y delicada pincelada de las anatomías, ágil y empastada en los ropajes, que se desenvuelven en múltiples pliegues rítmicamente dispuestos, según los gustos efectistas y caprichosos del rococó. No faltan las sugerencias de origen giaquintesco en los pequeños toques de luz que bordean los pliegues de la túnica y el manto de San José.



Fig. 5
San Jose y el Niño.

JOSÉ LUZÁN MARTÍNEZ (Zaragoza, 1710-1785)

San José y el niño

Hacia 1750

Óleo sobre lienzo

Compra: Fundación Torralba- Fortún, 2006

Tras estudiar en Nápoles, donde trabajó al lado de Giuseppe Mastroleo, Luzán regresa hacia 1730 a Zaragoza, estableciendo una Academia de pintura, donde se formarían alumnos de la talla de los hermanos Bayeu o Francisco de Goya.

Centra la escena la figura corpulenta de San José, que gira su cabeza orlada con luminoso nimbo hacia el niño Jesús, figura de pequeño canon que resalta por el cromatismo en rosas y azules empleados en la vestimenta. De ojos vivarachos y cabellos rubios ensortijados es una variación sobre el modelo de angelito que se aprecia en obras de Luzán.

La composición de las figuras se inspira en modelos flamencos, como es el del ático del retablo de la capilla de la Virgen de la iglesia de la Virgen de Tobed (Zaragoza) y el retablo de la capilla Ortega en la iglesia de la Trinidad de Atienza (Guadalajara). La pintura está aplicada con ligeros empastes en los toques de luces y sombras, siendo cálida dentro de las gamas habituales empleadas por el pintor dentro de la estética rococó.



Fig. 6

San Valero, San Vicente Mártir, San Pedro Arbués y Santo Dominguito de Val, en la Gloria.

LUZÁN MARTÍNEZ, JOSÉ (Zaragoza, 1710-1785)

San Valero, San Vicente Mártir, San Pedro Arbués y Santo Dominguito de Val, en la Gloria

1757

Óleo sobre lienzo

Depósito: Don Félix Palacios Remondo, 2007

Boceto de las puertas del armario del tesoro de la sacristía mayor de la Catedral de San Salvador (La Seo) de Zaragoza. Se representan a los santos aragoneses, vinculados a la iglesia Cesaraugustana y a la sede catedralicia.

El boceto de los santos aragoneses, en proporciones menores guarda el mismo formato que la obra final. Para ello, Luzán estudia detalladamente la composición y la disposición de los personajes en el lienzo. Se representa a los santos aragoneses; Valero, Vicente, Pedro Arbués y Domingo de Val. De una belleza exquisita, el artista compuso su magna obra teniendo como referencia dos relevantes obras: el gran fresco de la Glorificación de Santa Cecilia, que pintara Sebastiano Conca entre 1721 y 1724, con la ayuda de Giaquinto, para el techo de la iglesia monástica de Santa Cecilia in Trastévere, en Roma y la Venida de la Virgen del Pilar, que unos años antes había pintado Antonio González Velázquez sobre la Santa Capilla.

Este magnífico lienzo destaca por su dibujo preciso y seguro, de figuras de modelado blando y delicado, todo ello impregnado por una paleta cromática en tonos verdosos, grisáceos y amarillos de gran luminosidad. Ambientes cálidos ejecutados por un artista que se inspira en modelos napolitanos.

En el nivel inferior izquierdo y dispuestos en una nube, se encuentran San Valero y San Vicente. El primero fue obispo de Zaragoza en el siglo IV siendo maestro de San Vicente, fue patrón de la ciudad de Zaragoza en la cual se veneran sus reliquias desde el siglo XII. La tradición nos dice que San Valero era de difícil palabra y se ayudaba de San Vicente para la predicación de la fe. San Vicente, discípulo y diácono de San Valero, fue capturado y torturado bajo Diocleciano, por lo que la iglesia lo venera como mártir.

En un nivel superior y suspendidos en una nube, se disponen San Pedro Arbués y Santo Dominguito de Val, el primero fue canónigo de la Seo de Zaragoza y primer inquisidor del Santo Oficio en Aragón, siendo asesinado el 14 de septiembre de 1485 mientras rezaba ante el Santísimo en la Seo. Santo Dominguito de Val, pequeño niño mártir, infante del coro de La Seo de Zaragoza, sufrió el martirio en 1250 a manos de unos judíos, que querían renovar la pasión de Cristo. Vestido con sotana roja y roquete blanco, muestra en sus manos y pecho las heridas de su tortura y se rodea de símbolos alusivos a su martirio como son la palma y una pesada cruz de troncos portata por unos angelitos.



Fig. 7
Retrato de Doña Sebastiana Merklein.

BAYEU Y SUBÍAS, FRANCISCO (Zaragoza, 1734-Madrid, 1795)

Retrato de Doña Sebastiana Merklein

Hacia 1780-1785
Óleo sobre lienzo
Compra: 1924

Bayeu comienza su aprendizaje artístico de la mano del pintor, Juan Andrés Merklein, continuando su formación con el artista afincado en Zaragoza, José Luzán Martínez. Merklein, era un pintor de origen flamenco que llegó a Zaragoza hacia 1730 y que gracias a su valía artística fue reconocido tempranamente, siendo nombrado pintor de la Casa Real de Felipe V. En 1739 se casó con Gregoria Salillas, de cuyo matrimonio tuvo dos hijos y dos hijas, una de éstas se casaría con Francisco Bayeu.

Así el joven Bayeu en 1756, presenta un óleo sobre cobre titulado *La tiranía de Gerón*, por el que obtiene el Premio extraordinario de la Academia de San Fernando, por lo que seguirá sus estudios en Madrid al lado de Antonio González. Al tiempo coincidiendo con la muerte de sus padres regresa a Zaragoza, donde contraerá matrimonio con Sebastiana Merklein, hija de su primer maestro. El enlace se produjo el 15 de septiembre de 1759 en Zaragoza, la dote de la joven se elevaba a 6.729 reales de vellón en bienes, alhajas de plata y varios, así como 80 libras, 1506 reales y 26 maravedíes en muebles, ajuar de casa y vestidos.

Retrato de la esposa del pintor, Sebastiana Merklein y Salillas e hija también del pintor de origen flamenco Juan Andrés Merklein y de la zaragozana Gregoria Salillas. Retrato de busto, está ejecutado con una pincelada abierta y suelta, destacando la forma magistral de tratar el cabello de vaporosos bucles pintados con gran realismo. La fuerza y el carácter de la protagonista se refleja en sus ojos, tratados con un soberbio dibujo de la misma manera que el resto del rostro que evidencia su ascendencia germana. Vestida con un atuendo sencillo y cubierta con una esclavina larga que cae sobre sus hombros, utiliza una luz suave y uniforme predominando los tonos pastel.



Fig. 8

Retrato de Doña Felician Bayeu Merklein.

BAYEU Y SUBÍAS, FRANCISCO (Zaragoza, 1734-Madrid, 1795)
Retrato de Doña Feliciana Bayeu Merklein

Hacia 1790
Óleo sobre lienzo
Compra: 1924

Feliciano Bayeu y Merklein (1774-1808), única descendiente de Francisco Bayeu y de Sebastiana Merklein, vino al mundo tras quince años de matrimonio de sus progenitores, siendo acogida con auténtica devoción.

En esta obra además de transmitir todo el amor que el pintor profesaba a su hija, denota su alta calidad técnica como retratista. La joven aparece representada en un retrato de medio busto, como una adolescente de unos quince años, de mirada tierna y de rasgos suaves, ataviada de manera sencilla. De factura suelta, casi abocetada, proporciona un carácter íntimo alejado de la rigurosidad de otros retratos de Francisco Bayeu. La cabeza la cubre con una toca, bajo la que se muestran los cabellos rizados recogidos en la nuca, el rostro de perfecto modelado posee una gran fuerza expresiva. Lleva una toquilla de lana blanca sobre los hombros, realizada con pequeños toques de pincel empastados, que imprime el efecto de textura rugosa.

En el Museo Nacional del Prado existe otro retrato de la muchacha, representada a los trece años de edad, obra que aunque fue tenida por mucho tiempo como de Goya, muestra en su esquina inferior izquierda una inscripción del propio Bayeu.

II. Formación de Goya en la Academia

Con tan sólo trece años, Goya inició las primeras enseñanzas artísticas de la mano del gran maestro José Luzán Martínez, en la Academia de la Primera Junta Preparatoria de Zaragoza, constituida en 1754. Entre 1759 y 1763 Goya conoció los principios del dibujo, haciendo copias de las mejores estampas que le proporcionaba su maestro. A la Academia de dibujo, que entonces se había trasladado desde el palacio del Conde de Fuentes, en el Coso zaragozano, a la casa del Marqués de Ayerbe, en la calle de la Platería, acudía Goya todas las tardes, para conocer de primera mano los secretos de las técnicas artísticas.

El aprendizaje comprendía varias etapas, siguiendo unas pautas, el alumno se iniciaba en los llamados principios o rudimentos, consistente en dibujar partes del cuerpo: manos, pies, brazos, piernas... hasta conseguir el dominio de la figura humana completa. Para ello los alumnos, realizaban copias de obras originales, estampas de pintores reconocidos o dibujos ejecutados por maestros académicos para la formación de éstos. Estos grabados y dibujos eran propuestos por los maestros, atendiendo a la dificultad y destreza del alumno, siguiendo una serie de criterios estéticos y académicos.

Luzán había traído de Italia una colección de grabados, que iría ampliando con el tiempo. Se trataba en su mayoría, de obras de pintores italianos, referentes de cualquier estudioso del arte, obras de Andrea Sacchi, Carlo Maratta o Guido Reni.

Además de dichos fondos, la Academia de Dibujo de la Primera Junta Preparatoria, se fue nutriendo de importantes materiales gráficos. Así Fray Vicente Pignatelli, que fue primer consiliario de la Academia desde 1754 hasta 1759, adquirió durante su estancia en Italia, un lote importante de dibujos de afamados artistas de los siglos XVI hasta mediados del XVIII, para que sirvieran de modelos a los alumnos. Entre otros destacaban autores de la talla de Costa, Canuti, Guercino, Domenichino, Mitelli, Maratta, Salimberri, Creti, Gessi, Graziani, Masucci, Bertuzzi y Pittoni, entre otros. En la actualidad estos dibujos, que pertenecieron a la colección Pignatelli, están depositados en el Museo de Zaragoza, por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Siendo obras representativas de los modelos utilizados en las Academias para la enseñanza artística. Al igual que Goya pudo conocerlos, estudiarlos y hasta copiarlos, muchos artistas coetáneos se sirvieron de ellos, para conocer de primera mano un conjunto de obras pertenecientes a autores de primera fila.

A lo largo de la obra de Goya, encontramos ejemplos significativos de modelos tomados en su aprendizaje, un buen ejemplo es el dibujo de Niccolo Bertuzzi *La Muerte de San Francisco Javier*, que sirvió de modelo a Goya para realizar un lienzo del mismo tema, fechado en 1774 y que se encuentra en el Museo de Zaragoza. De la misma forma, modelos inspirados en Vouet o Carlo Maratta, sirvieron para los frescos que realizó en la Capilla de Sobradriel (Zaragoza).



Fig. 9
ANÓNIMO ALEMÁN.
Cristo entre los fariseos.
Inicios del siglo XVI.
Dibujo a pluma sepia
sobre papel verjurado.
Depósito: Real Academia de
Bellas Artes de San Luis.
Zaragoza.



Fig. 10
ANÓNIMO BOLOÑÉS.
*Fortuna
con unos danzantes.*
Segunda mitad
del siglo XVII.
Dibujo a sanguina sobre
papel verjurado.
Depósito: Real Academia
de Bellas Artes de San
Luis. Zaragoza.

GOYA PRIMERAS OBRAS DE JUVENTUD

La denominada primera etapa en la pintura de Francisco de Goya, es también conocida como etapa aragonesa, pues antes de partir a Madrid, Zaragoza será la ciudad en donde desarrolle su incipiente carrera. Es un momento de aprendizaje y de primeras experiencias artísticas, una de sus primeras obras conocidas es el desaparecido *Faldaquín sostenido por ángeles* (1762), donde pinta las puertas del armario de las Reliquias en la sacristía de la iglesia de su pueblo natal Fuendetodos.

Al igual que la mayor parte de los jóvenes pintores, Goya comienza a pintar a demanda y como es lo más habitual la temática era la religiosa. Además de obras desaparecidas, en la actualidad como sucede con el Armario de las reliquias de Fuendetodos, Francisco realizará pequeños encargos de obras religiosas cuyo principal objetivo es la exaltación de un santo y cuyo destino principal son las iglesias parroquiales. Así se reconocen algunas obras identificadas de estos primeros años, como la *Consagración de San Luis Gonzaga como patrono de la Juventud*.

Goya en estos años asimiló los influjos del ambiente pictórico dominante en Zaragoza y Madrid. Las influencias más directas provienen del artista José Luzán, con el cual adquirió en su taller de Zaragoza, un conocimiento de la estética rococó de raíz napolitano-romana. En 1763 Goya debió de considerar que lo más apropiado sería ir a Madrid a perfeccionarse en el ambiente artístico de la Corte con Francisco Bayeu, durante este tiempo realizará encargos de pintura religiosa. A todo ello se sumó la huella de artistas como Tiépolo o de Corrado Giaquinto, de quién aprende la clave formal y cromática rococó.



Fig. 11

Consagración de San Luis Gonzaga como patrono de la juventud.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)
Consagración de San Luis Gonzaga como patrono de la juventud

Hacia 1763

Óleo sobre lienzo

Depósito: Ayuntamiento de Jaraba (Zaragoza), 1985

Obra de juventud de Goya, en ella se representa la consagración de San Luis Gonzaga como patrono de la juventud por el Papa Benedicto XIII. Procedente de la Iglesia de Santa María del Pilar de los Jesuitas de Calatayud, con motivo de la expulsión de la orden de España en 1767, se cierra su convento y así esta obra pasó a la Ermita de Nuestra Señora de Jaraba. Es en 1985 cuando los habitantes de Jaraba decidieron depositarla en el Museo de Zaragoza.

Pintura de gran convencionalismo, sigue la tradicional representación aprendida por Goya, presentando a San Luis como modelo de joven cristiano en un rompimiento de gloria portado por dos ángeles. Iconografía de exaltación jesuítica, nos presenta a San Luis Gonzaga vistiendo el hábito de los Jesuitas, cubierto por el alba y portando en su mano derecha un tallo de azucenas como símbolo de pureza.

La composición sigue los modelos heredados del Barroco, creando una diagonal marcada por contrastes de luz y claroscuros, que divide la obra en dos escenas. Se observa un dibujo muy preciso en la figura del Santo, que contrasta en la escena inferior con los personajes de posturas forzadas y grandilocuentes.

Siguiendo los convencionalismos académicos aprendidos por Goya y dentro de la escenografía propia del Barroco, el interior de un templo de arquitectura clasicista sirve de marco a la composición. Al fondo y bajo el cobijo de un gran arco que sirve de entrada a un templo, se representa el traslado de los restos del Santo a la Iglesia de San Ignacio, aquí Goya se hace eco de la obra de Tiepólo que concede gran importancia a los aspectos más narrativos y humanos de la vida.

Sobresale el uso magistral del color; en un primer plano la figura del Papa resalta por un rojo intenso que contrasta con el alba blanca. Del grupo de jóvenes destacan los tonos azules, salmón, verde y amarillo de sus trajes que recuerdan la suntuosidad propia del estilo Rococó.

Para reforzar el mensaje simbólico de la escena, Goya utiliza el recurso de la leyenda que sale directamente de la boca del Papa Benedicto XIII, quien dirigiéndose a un grupo de jóvenes les insta a que sigan el ejemplo del Santo, con estas palabras: ... *«Fíjate y sigue su ejemplo»*.

III. Goya e Italia

El viaje de Goya a Italia había sido algo soñado desde hacía mucho tiempo por el artista, ya en 1763 y 1766 intentó optar a la beca de estudios en Roma convocada por la Real Academia de San Fernando, tras fallar su propósito tuvo que costearse él mismo el viaje.

La aventura italiana de Goya se inicia en mayo de 1770, cuando se publicaron las bases de un concurso de la Academia de Parma. Para el único premio de pintura se eligió la representación de *Aníbal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes*, Goya remitió su lienzo a Parma el 20 de abril de 1771, obra con la que aunque no gana el concurso consigue su reconocimiento como artista. El Museo de Zaragoza posee el boceto que sirvió a Goya para el estudio de la obra definitiva, que se encuentra en la Fundación Selgas-Fagalde, la Quinta (El Pito), Cudillero (Asturias).

Durante su breve estancia en Italia, además del episodio del Concurso de Parma, Goya bebió de las fuentes artísticas del momento a la par que se sintió atraído por la antigüedad clásica. También realizó obras de pequeño formato como *Venus y Adonis*, destinadas para su venta y que le sirvieron para su manutención en tierras italianas.

Gracias a la existencia del Cuaderno Italiano, libro de notas que le valió para tomar apuntes en este viaje, podemos conocer las ciudades que visitó, las obras maestras que le impresionaron y las anotaciones artísticas que le sirvieron como bocetos.

Su estancia en Italia, marcó un momento determinante en su formación, los modelos clásicos le sirvieron como referencia principal para la composición de sus figuras. El ambiente italiano impregnó su ávida observación que le llevó a la comprensión del arte renacentista, sintiendo gran admiración por los grandes maestros a los que años más tarde reinterpretó en magnas composiciones. Aunque no frecuentó demasiado las aulas italianas, su experiencia se basó en el propio deleite contemplativo que la ciudad romana le ofrecía. Todo ello germen de su aprendizaje artístico, evolucionará con el tiempo a un lenguaje personal forjado desde sus inicios y enriquecido por su propia experiencia artística.



Fig. 12
Cuaderno Italiano.

CUADERNO ITALIANO

Facsimil del Cuaderno Italiano que se encuentra en la actualidad en el Museo Nacional del Prado y es un valioso testimonio como cuaderno de apuntes de Goya entre 1770 y 1786, es decir la fase final de formación y los inicios de la carrera profesional. En él se recogen un importante número de dibujos y anotaciones manuscritas, que nos dan a conocer tanto su faceta artística como su vida personal. Encontramos copias de obras tomadas del natural durante su estancia en Italia, composiciones para lienzos y notas referentes a su vida privada.

Realizado a pluma con tintas de diferente colorido, tinta negra de carbón y tinta sepia, lápiz y sanguina, está compuesto por 83 hojas de papel blanco verjurado de 186 x 128 mm y cubiertas de pergamino.

Entre los dibujos realizados, como anotaciones para composiciones de pintura, destacan los ejecutados para *Antibal cruzando los Alpes* para el concurso de la Academia de Parma. Pintura de la que se conservan cinco apuntes que van desde la primera idea en formato vertical, hasta estudios individuales de los personajes.



Fig. 13

Anibal vencedor que por primera vez miró Italia desde los Alpes.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Aníbal vencedor que por primera vez miró Italia desde los Alpes

1771

Óleo sobre lienzo

Compra: 1991

Obra perteneciente a la etapa italiana de Goya, boceto del cuadro definitivo que presentó en 1771 al concurso convocado por la Academia de Parma (Italia). El cuadro, se encuentra en la actualidad en el Palacio del Pito (Cudillero, Asturias) entre las obras de arte de la Fundación Selgas-Fagalde.

Aunque no ganó, sí consiguió una mención honorífica, en la que se reconoce internacionalmente su incipiente genio creador. El lienzo reproduce el argumento extraído de un soneto escrito por el Abate Frugoni. Las bases del concurso establecían «... *se representa a Aníbal de tal forma, que alzándose la visera del yelmo y volviéndose a un genio que lo toma de la mano, contempla a lo lejos las bellas campiñas de la Italia sometida...*»

Goya concurre al concurso presentando su obra bajo un lema tomado de La Eneida de Virgilio: «*Iam Tandem Italiae fugientes prendimus oras*»... (L.VI), es decir: «Ya al fin, alcanzamos las huidizas costas de Italia».

De su perfecto estudio para la creación del lienzo definitivo, además del boceto presente, Goya toma notas en el conocido *Cuaderno Italiano*. Entre sus páginas encontramos cinco apuntes relacionados con dicha composición, desde la primera idea, aún en formato vertical, hasta estudios varios en los que se identifican las figuras de Aníbal y el Genio.

Aunque en líneas generales la pintura final sigue la estructura y composición del boceto original, se observan algunos cambios iconográficos, el dibujo también es más apurado y definido, destacando unos colores ideales más suaves y degradados matizados por la luminosidad, todo ello inspirado en la técnica de Corrado Giaquinto.

La alegoría del río Po aparece representada con más fuerza, personificado por una figura masculina con el torso desnudo y cabeza de buey de afilados pitones, tumbado sobre un ánfora de la que mana agua, tomando modelos de una alegoría de la Lombardía de Ripa, en el dibujante Piranesi o Piazzeta

Una novedad en la obra final es la introducción de un elemento mitológico; Diosa de la fortuna sobre un carro que porta en su mano izquierda la rueda y en la otra una corona de laurel, destinada a coronar al triunfante guerrero cartaginés. Junto a ésta, Cupido con una gavilla de espigas símbolo de la fertilidad del campo. El cuerpo de Aníbal se dota de mayor corporeidad que en el boceto, estudio anatómico correcto que aporta un mayor efecto de grandiosidad. El genio alado irradia una gran luminosidad, resaltando el protagonismo de la escena principal. Destaca el trabajo minucioso del remate ornamental del casco de Aníbal, motivo del dragón alado (*drac alat*), que fue emblema de la Casa Real de Aragón desde Pedro IV hasta Fernando II.



Fig. 14
Venus y Adonis.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Venus y Adonis

Hacia 1771

Óleo sobre lienzo

Compra: 1999

Ejecutada durante la estancia de Goya en Italia, formaría parte de un conjunto de pinturas destinadas para su venta rápida, pues servían para su manutención en tierras italianas. De esta etapa italiana son también las dos primeras obras mitológicas que conocemos, fechadas en 1771, *Sacrificio de Vesta* y *Sacrificio de Pan*, ambas de pequeño formato. Sus medidas e iconografía hacen suponer que fueron concebidas como pareja, eran obras para su venta rápida y Goya se adaptó al gusto de la clientela. En la etapa italiana, Goya emplea la alegoría y la mitología al uso del barroco de exaltación de valores establecidos.

La mitología en la producción de Goya, es una temática poco repetida, aunque desarrolla esta iconografía a lo largo de su vida, su interpretación es diferente. Así durante la estancia del artista en Madrid, en 1784, Goya vuelve a abordar este tema en la obra *Hércules y Onfala*, adquiriendo un matiz burlesco. En 1800, en la obra *Psique y Cupido*, encontramos cierto neoclasicismo en su aspecto formal. Muy distintas son las obras *Saturno devorando a su hijo* y *Las Parcas*, en donde las imágenes de la mitología clásica están utilizadas como expresión de una experiencia humana histórica y cruel.

La obra que nos ocupa, representa un pasaje de la mitología clásica, relato tomado de *La Metamorfosis* de Ovidio en el que se narran los amores de la Diosa Venus con el bello Adonis. Nos presenta el desdichado desenlace en el que Venus encuentra el cuerpo de Adonis, muerto por el ataque de un jabalí tras una cacería.

Iconografía utilizada por artistas de la talla de Tiziano, Rubens o Poussin, e inspirada en la obra de Giaquinto del mismo título de 1732, de la Villa della Regina en Torino.

Sigue los modelos clásicos en la composición y factura, de acuerdo con el clasicismo romano, haciendo todavía uso de soluciones barrocas. La composición de la obra viene dada por una profunda diagonal, que se prolonga desde el árbol hasta la figura de Adonis, recurso muy utilizado en el barroco y que divide el cuadro en dos partes diferenciadas, matizadas por los efectos de luz y claroscuros. Las figuras de Venus y Adonis están trazadas con un dibujo de factura clásica, al igual que el ropaje. El cuerpo escorzado de Adonis de marcada musculatura, evidencia la inspiración que Goya encuentra en las figuras de la Antigüedad Romana.

Celaje de tradición barroca, a base de nubarrones de pincelada empastada, de los que parte la luz natural que incide sobre las figuras. Los personajes quedan definidos sobre un fondo de colores neutros, de calidades cromáticas brillantes amarillas, verdes y rojas, que aportan luminosidad al conjunto. Rompiendo la dramática escena, destaca la figura de un pequeño perrito que en un intento de llamar la atención, muerde la parte inferior del vestido de Venus.

IV. Goya en Zaragoza

EL ORATORIO DEL PALACIO DE SOBRADIEL

A su regreso a Zaragoza, Goya comienza a ser apreciado como pintor entre las élites de la ciudad, no en vano ha estudiado en Italia considerada como la cuna del arte en ese momento y ha realizado el tour que todo artista que ambicionase triunfar debía llevar a cabo. Así es como recibe los primeros encargos de importancia por parte de los nobles y de las altas instancias religiosas.

Decora la bóveda del Coreto de la Basílica del Pilar con la *Adoración del Nombre de Dios*, que marca el inicio de su primer ciclo de pintura religiosa. En estas mismas fechas ejecutó las pinturas murales con escenas de la Vida de la Virgen, para la capilla de la Cartuja de Aula Dei y que constituyen el friso de mayor empeño de esta época.

Parece que hay unanimidad en atribuir a este periodo el trabajo que Goya realiza para el oratorio del palacio de los condes de Sobradiel situado en la actual Plaza del Justicia de Zaragoza (hoy sede del Colegio Notarial). No se conoce la relación de nuestro pintor con don Joaquín Cayetano Caveró y Pueyo, conde de Sobradiel, pero la tradición familiar les otorgaba una cierta amistad. Las pinturas fueron dadas a conocer en 1915 por don Ricardo del Arco.

En la decoración del oratorio desarrolla un programa iconográfico impuesto por los condes, probablemente basado en sus devociones religiosas; así encontramos a San Cayetano y San Vicente Ferrer, el primero corresponde al nombre propio del conde y el segundo, a la procedencia valenciana de su esposa. Técnicamente ejecuta las pinturas en óleo directamente sobre la pared, técnica que dificulta su conservación.

Aunque Goya había aprendido mucho en Italia, todavía muestra indecisión en sus planteamientos iconográficos y no duda en buscar inspiración en otras fuentes, como en los grabados que ya conocía de sus años de formación con Luzán. Así en *La Visitación* se inspira en el grabado de Carlo Maratta. Y toma modelo del francés Simón Vouet para *El sueño de San José y Entierro de Cristo*.

August L. Mayer quiso ver influencia de la obra de Corregio, a través de las pechinas de la catedral de Parma, en las cuatro pinturas de menor formato: *San Cayetano*, *San Vicente Ferrer*, *San Joaquín* y *Santa Ana*

En 1921, según noticia de José Blasco Ijazo las pinturas fueron arrancadas de su lugar y pasadas a lienzo *por especialistas italianos*, este hecho propició la dispersión del conjunto. En contra de la razón tradicionalmente admitida para el arranque de las pinturas y que se refería a la intención de los propietarios de sacarlas a la ven-

ta, el profesor Juan Carlos Lozano sostiene que más parece que la razón que obligó a tal arranque fuese el mal estado de conservación de las pinturas en su ubicación original.

En 1928, estas obras ya extraídas de la pared, formaron parte de la Exposición conmemorativa del centenario de la muerte de Goya celebrada en el Museo de Zaragoza y organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Un año más tarde fueron depositadas en el Museo junto con un retrato de Juan Martín de Goicoechea. En 1932 se levantó el depósito por cambio de propietario debido a su venta, iniciándose la dispersión de las obras.

De las siete obras que Goya realiza para decorar las paredes de la estancia, el Museo expone tres: *El sueño de San José*, *San Cayetano* y *San Vicente Ferrer*.

Las restantes obras están dispersas por distintas colecciones:

La Visitación de María a su prima Santa Isabel. (obra en paradero desconocido)

San Joaquín. Museo Camón Aznar, Zaragoza

Santa Ana. Museo Camón Aznar, Zaragoza

Entierro de Cristo. Museo Lázaro Galdiano. Madrid



Fig. 15

*Reconstrucción del Oratorio. Seg. A. Ansón.
(Dibujo A. Blanco).*



Fig. 16
El sueño de San José.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

El Sueño de San José

Hacia 1772

Óleo sobre muro traspasado a lienzo

Compra: suscripción popular, 1965

Pintura mural al óleo traspasada a lienzo, formaba parte del programa iconográfico del oratorio de los Condes de Sobradriel. Estaría ubicada, según la descripción realizada por don Ricardo del Arco en 1915, en el muro lateral derecho del oratorio, y es la pintura de mayor tamaño que expone el Museo perteneciente a dicho conjunto.

Sólo esta obra se salvó de la dispersión gracias a que fue adquirida por suscripción popular del pueblo zaragozano entre los años 1965-68, y posteriormente depositada en el Museo de Zaragoza. Se compró el cuadro por un importe de 200.000 pesetas, que se obtuvieron mediante la celebración de conciertos, una exposición de artistas locales y el importe de las entradas para la visita a la Aljafería durante dos años.

Originariamente la escena fue realizada con óleo sobre el muro con una rápida ejecución, en una técnica que luego Goya utilizó en sus famosas «pinturas negras». Al trasladar la pintura del muro a un soporte exento se eligió el lienzo, y en la restauración de 1974 se consolidó la obra sobre otro soporte especialmente ideado para el caso que recupera la rigidez del soporte original.

El tema está tomado del evangelio de San Mateo (I, 20), en el momento que el ángel comunica a San José en sueños que el hijo que espera María es Hijo de Dios y no tema recibirla en su casa. Iconografía que toma como modelo un cuadro del pintor francés Vouet, identificado a través de un grabado de 1640 de Michel Dorigny.

Ejecutado con un dibujo rotundo de factura clasicista refleja todavía el gusto barroco, siguiendo los modelos clásicos para la composición. Arquitectura en la que se integran las figuras de minucioso dibujo y gran riqueza cromática, de tonalidades intensas verdes y rojas que resaltan sobre fondo opaco, evoca la técnica de Correggio. Las figuras principales destacan por su rotundo volumen y el dibujo esta resuelto en marcadas diagonales.



Fig. 17
San Cayetano.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

San Cayetano

Hacia 1772

Óleo sobre muro traspasado a lienzo

Compra: 1997

La inclusión de la figura de San Cayetano en la iconografía del oratorio de Sobradriel hace referencia a la propia onomástica del propio Conde, don Joaquín Cayetano Cavero, y a la vecindad del palacio condal a la iglesia de esta advocación, hoy dedicada a Santa Isabel de Portugal infanta de Aragón. Ocuparía, siempre según descripción de don Ricardo del Arco, la pared central del oratorio tras el altar.

A pesar de su composición simple, Goya crea una atmósfera dramática con la combinación del fondo neutro, el hábito negro y el tratamiento del rostro a base de empastes geométricos modelados que confieren a la obra su carácter expresionista no exento de sensaciones de pesadilla.

Se nota en Goya una mayor soltura de trazos y mayor seguridad en sí mismo, que enlaza con algunas figuras de Aula Dei y con varios ángeles del Coreto en la Basílica del Pilar. Recuerda su conocimiento de la obra de Corregio en la catedral de Parma.

San Cayetano de Thiene nació en Venecia en 1480 en el seno de una familia ilustre, fundador de la orden teatina pasó su vida distribuyendo sus riquezas y haciendo caridad con los más necesitados. Contribuyó decisivamente a la reforma de la Iglesia, con su contribución en la preparación del Concilio Tridentino. Es conocido como el «santo de la Providencia». Murió en 1547.



Fig. 18
San Vicente Ferrer.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

San Vicente Ferrer

Hacia 1772

Óleo sobre muro traspasado a lienzo

Compra: 1999

Corresponde al ciclo iconográfico del oratorio de los Condes de Sobradíel.

La esposa del conde, doña María Joaquina Marín de Resendi y Fernández de Heredia, era valenciana de nacimiento por lo que no debe extrañar la inclusión de este santo en la iconografía del oratorio. Ocuparía, siempre según descripción de don Ricardo del Arco, la pared central del oratorio tras el altar.

Se trata de una obra de carácter barroco con una composición convencional de la imagen de San Vicente que invade la superficie del lienzo, en este caso es el único santo del conjunto que luce nimbo bien definido. Está inspirada en el *San Hilario* obra de Correggio ejecutada para una de las pechinas de la Catedral de Parma.

El volumen rotundo y compactado del cuerpo, difiere del pequeño canon con que resuelve la cabeza. Es en el tratamiento del color y en la personal pincelada donde Goya pone más de sí mismo: el forzado plegado del ropaje y el escapulario a base de pinceladas blancas muy empastadas crean un fuerte claroscuro en combinación con los tonos oscuros dominantes.

En las radiografías que se han hecho a la obra se ponen de manifiesto las fisuras del yeso del enlucido de la pared, así como las pinceladas largas, sueltas y vigorosas que conforman el hábito blanco.

OBRAS DEVOCIONALES

Tras su regreso de Italia, Goya comenzará a recibir sus primeros encargos artísticos, así el 21 de octubre de 1771, la Junta de la Fábrica de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza le encarga una obra para la bóveda del Coreto. El mural, llamado la *Adoración del Nombre de Dios por los ángeles* o *La gloria*, se termina en junio de 1772, siendo la primera gran obra, que aparece perfectamente documentada y fechada, sirviendo de punto de arranque para entender la evolución de su pintura. El boceto presentado a la Junta de Fábrica en el que se reproduce a la perfección la obra final, lo encontramos en la actualidad en la Colección Ibercaja de Zaragoza. Pero para llegar a la realización de dicho boceto, Goya estudia minuciosamente cada una de las figuras que han de formar la composición final. Testimonio de ello es el estudio que posee el Museo de Zaragoza, correspondiente a una de las cabezas de una pareja de ángeles que oran en la parte izquierda del *Coreto*. Son figuras que alcanzarán en el fresco grandes dimensiones y que son adaptadas a la percepción visual desde el suelo, fueron realizados por Goya sin titubeos ni retoques en una sola sesión.



Fig. 19
 FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
 (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)
Cabeza de ángel.
 1772.
 Sanguina sobre papel.
 Compra: 1997.

Este dibujo preparatorio corresponde a la cabeza de uno de los ángeles que decoran la bóveda del Coreto de la Basílica del Pilar de Zaragoza, que bajo el tema de *La Adoración del Nombre de Dios*, Goya pintó al fresco en 1772.

El dibujo responde a un prototipo de belleza ideal clasicista que Goya había contemplado en su reciente estancia en Roma. La belleza del rostro está definida por la plenitud del óvalo, la boca pequeña y carnosa, nariz rectilínea y ojos muy abiertos. Goya emplea trazos cruzados en el rostro y cuello para crear efectos de sombreado, pudiéndose apreciar todavía los restos de clarión.

Hay otros dos estudios de cabezas de ángeles, además de este procedente de la Colección Carderera, que se conservan en el Museo del Prado y en el Museo del Louvre respectivamente.

Además de los encargos oficiales, Goya también realizará obras de pequeño formato, en las que refleja un arte devocional que destinaría al propio deleite de advocación particular y que muy posiblemente regalaría a su familia. Este es el caso de las obras de la *Muerte de San Francisco Javier* y *La Virgen del Pilar* que ingresaron en el Museo de Zaragoza en 1926, procedentes de una de las descendientes del artista, doña Manuela Lucientes.

Las fechas de estos tempranos lienzos son difíciles de determinar, muy posiblemente realizados entre 1771 y 1774, mantienen una clara unidad con las pinturas más tempranas que se le atribuyen, en el relicario de Fuendetodos, hasta el fresco documentado del Coreto y los murales del Aula Dei que cubren la primera mitad de la década de 1770.

Son obras aparentemente sencillas, pero que ya evidencian un estudio más detallado de las composiciones, ambas escenas las encontramos entre los apuntes del *Cuaderno Italiano* pp 134 y 135, varias notas tomadas a lápiz negro que con algunas modificaciones serán llevadas al lienzo final.

La relación de Goya con la Virgen del Pilar, es evidente desde sus inicios pictóricos más tempranos, iconografía que encontramos en el citado armario de las reliquias de Fuendetodos, *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*. Esta relación de Goya con la patrona de Zaragoza, se hace evidente en una carta escrita unos años después a su amigo Martín Zapater y en la cual queda patente su veneración.

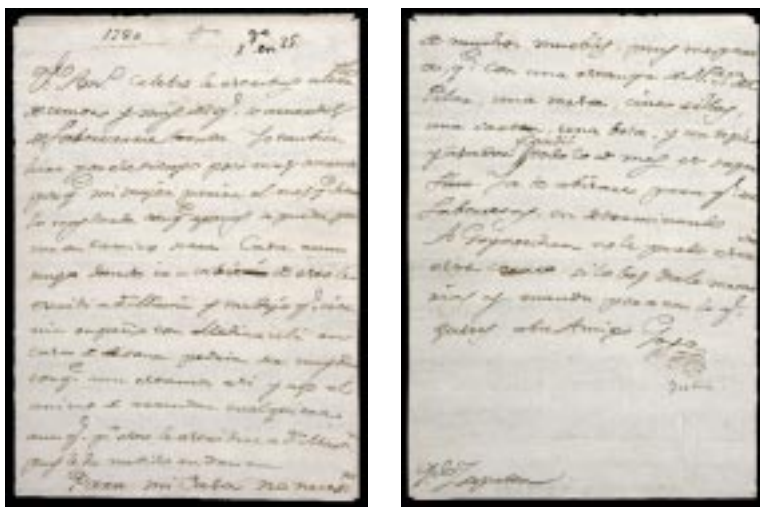


Fig. 20

Carta de Goya a Martín Zapater.

1780.

Museo de Zaragoza,

Depósito Escuela de Artes e Industrias, 1915.

Martín Zapater Clavería (1747-1803), amigo desde la infancia de Goya, mantuvo una estrecha amistad con el artista durante toda su vida. De éste se conservan una gran cantidad de cartas que nos sirven para completar datos autobiográficos del pintor, detalles muy concretos tanto de su vida como de su obra.

«...Para mi casa no necesito muchos muebles, pues me parece, que con una estampa de **Nuestra Señora del Pilar**, una mesa, cinco sillas una sartén, una bota y un tiple y asador y candil todo lo demás es superfluo...»



Fig. 21
Virgen del Pilar.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Virgen del Pilar

Hacia 1771-1774

Óleo sobre lienzo

Compra: Dña. Manuela Lucientes, 1926

La iconografía de la Virgen del Pilar estaba muy extendida durante el siglo XVIII tanto en Aragón como en España, tras la representación de la Virgen del Rosario es uno de los temas más tratados por los artistas del momento. Así Goya como buen aragonés plasmó en sus lienzos su devoción a la Virgen del Pilar, desde sus inicios como pintor hasta bien entrados los años ochenta de la centuria. Se inició probablemente con el tema de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, en Fuendetodos, continuando con varias versiones de devoción popular y de las que existen varios ejemplos en colecciones privadas. Destacan también varios bocetos y dibujos preparatorios como el que da fe de la obra desaparecida de la localidad turolense de Urrea de Gaén y el que se presenta en el Cuaderno italiano correspondiente al lienzo del Museo de Zaragoza. También el Museo del Prado conserva un buen dibujo preparatorio de la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago de 1783.

Era frecuente realizar para el ambiente familiar, este tipo de pinturas de devoción sencilla y popular con imágenes amables en la línea marcada por el Rococó. Estas obras corresponden al momento posterior entre su regreso de Italia en 1771 y su partida a Madrid en 1775, siendo evidente la influencia de su aprendizaje italiano, como nos demuestran los dibujos preparatorios que se encuentran en su *Cuaderno Italiano*.

El trazo abocetado y la gradación cromática crea una atmósfera celestial, en la que destaca la imagen de la Virgen de canon alargado y cuyas proporciones difieren de la imagen que se venera en la Basílica. La plasticidad de los ángeles y su suave pincelada, nos recuerdan a los angelitos del *Coreto de Nuestra Señora del Pilar* de Zaragoza. La figura de la Virgen, está destacada por un haz de luminosa luz que ella misma irradia. La escena principal se abre con tres ángeles que portan dos mantos; uno azul símbolo de la eternidad y otro rojo, símbolo del martirio. Las tonalidades verdosas y doradas siguen la línea propia del estilo Rococó, aportando una visión amable de la pintura religiosa.

Si bien el tono abocetado domina la composición, se observan elementos más trabajados como el tratamiento minucioso y detallado del manto y la actitud realista del niño. La composición, así como las formas angelicales y el suave colorido, con fondos ocre-amarillentos de raíces napolitanas, nos recuerdan influjos de Luzán y Bayeu.



Fig. 22

La muerte de San Francisco Javier.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

La muerte de San Francisco Javier

1771-1774

Óleo sobre lienzo

Compra: Manuela Lucientes, 1926

Pintura realizada para la devoción particular de los familiares del pintor. En ella se evidencia la admiración que por tradición siente esta familia hacia San Francisco Javier, nombre muy común entre Los Lucientes. Conociéndose en su rama genealógica a su tía materna Doña Francisca, así como un Francisco Lucientes, ambos con un trágico final pues ingresan en 1764, en la llamada Casa de los Locos, dependiente del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia. Continúa el nombre con el propio Goya, que recibe los nombres de Francisco José por su madrina de bautismo Francisca de Grasa. Continuando como portador del nombre el propio hijo del artista Francisco Javier Goya Bayeu.

Recordemos que San Francisco Javier, es uno de los primeros discípulos de San Ignacio de Loyola quien destacó por ser misionero de la Compañía de Jesús en Oriente en la India y en Japón donde murió.

La propia iconografía es repetida por Goya, en una de las obras de pintura religiosa más representativa, como es la decoración de los lienzos para los altares de San Francisco el Grande de Madrid, realizados hacia 1783 y que le proporcionaron un gran reconocimiento artístico como pintor religioso.

La propia temática de este pequeño lienzo está inspirada en un dibujo de Niccolo Bertuzzi, que el joven pintor tuvo ocasión de ver durante su formación pictórica en la Academia de Luzán en Zaragoza. Además en el Cuaderno Italiano existe un dibujo preparatorio para esta pintura, que nos muestra al santo yacente y no ligeramente incorporado como en la obra definitiva.

La escena principal se desarrolla en el interior de una sencilla arquitectura, formada por un pequeño chamizo de madera y paja que cobija al santo. Coronándolo se disponen dos angelotes que lo acompañan en el momento de morir. El tratamiento expresivo del rostro moribundo e implorante de San Francisco y la fuerza de sus manos de nudillos vigorosos, nos anuncia a un Goya posterior.

El santo viste el hábito pardo de la orden jesuítica, en el que destaca la concha de peregrino con el atributo de un cangrejo que, según la leyenda rescató el crucifijo del santo cuando se le cayó al mar. De pincelada rápida y vigorosa en la que destaca el abocetamiento antes que la minuciosidad, en un plano alejado se reconocen las velas de dos barcos que simbolizan el trabajo del misionero en tierras lejanas.

La composición está resuelta a base de amplias manchas de color dentro de unas equilibradas gamas cromáticas. La luz cenital alta incide en las manos y rostro del santo imprimiendo una mayor espiritualidad.

La radiografía de esta obra evidencia que estamos ante un lienzo reutilizado, apreciándose una composición subyacente de alta densidad, que reproduce parte del torso de una santa que sostiene en su mano derecha unas tenazas, descripción que podría corresponder con Santa Apolonia o Santa Águeda. Sobre esta tela, Goya aplicaría una imprimación roja y encima realizaría esta composición, de forma rápida con pocos empastes y delgadas capas de pintura.



Fig. 22b

San Luis Gonzága meditando ante un crucifijo.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)
San Luis Gonzága meditando ante un crucifijo

Hacia 1798
 Óleo sobre lienzo
 Compra: 1991

Si bien la mayor producción de pintura religiosa de Goya se concentra en sus inicios como artista, nunca abandonará este género al que incorpora nuevos estilemas y que se traducen en grandes cambios a la hora de tratar la iconografía de los santos. Esta obra dista mucho, en estilo y composición, de la pintura también propiedad del Museo de Zaragoza, cuya iconografía dedica al mismo santo, *San Luis Gonzaga como patrono de la juventud*. Así la obra que tratamos, está mas cercana a las pinturas que durante este momento, a caballo entre dos siglos, está realizando para el convento de Santa Ana de Valladolid.

Es ésta una pintura singular dentro de su producción religiosa, sobre todo por la escenografía que despliega, ambientando al protagonista en un cuarto en el que el misticismo y el recogimiento inundan la escena. Ya no encontramos a un santo alabado por sus glorias, ni ofreciendo un pasaje de su vida. Aquí se representa al personaje más allá de su condición religiosa. Quizás Goya guía su mano bajo los influjos de un gran retratista, desprendiéndose de San Luís un halo de misterio que bajo una iluminación velada nos refleja su propia luz interior.

Parece ser que fue pintado por Goya para uno de los altares de la *Iglesia de las Salesas Nuevas de Madrid* fundada en 1798, orden devota del *Sagrado Corazón de Jesús*, como los Jesuitas en un momento en que los sectores projesuíticos volvían a ganar terreno en los ambientes religiosos y políticos. San Luis Gonzaga persona de noble linaje, ingresó con tan sólo 18 años en la Compañía de Jesús, practicó un exacerbado ascetismo hasta su fallecimiento a los 24 años, víctima de una epidemia. Fue canonizado en 1726 por Benedicto XIII.

Pintura que aun reflejando elementos propios del barroco: paño de pureza que sujeta el crucifijo y el motivo de *Vanitas*, utiliza una técnica pictórica en la línea neoclásica, que se ve plasmada por un fino modelado de la figura del Santo acentuado por las tonalidades frías verdes, grises, nacaradas y muy matizadas. Todo ello se ve reforzado por un ambiente intimista, conseguido a través de la luz tamizada de los cristales, en los que el pintor demuestra un profundo conocimiento de la técnica, a base de capas superpuestas de blanco puro de delicada opacidad en degradación.

*V. Estampas sobre copias de obras
de Velázquez*



Fig. 23

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Retrato de Felipe III (Copia de Velázquez).

4ª Edición, 1920-30.

Estampa calcográfica sobre papel.
Aguafuerte y punta seca.

El 28 de julio de 1778 se pusieron a la venta en la Gaceta de Madrid, nueve *estampas «dibuxadas y grabadas con agua fuerte por Don Francisco Goya Pintor; cuyos originales del tamaño del natural pintados por D. Diego Velázquez existen en la colección del Real Palacio de esta Corte.»* El 22 de diciembre se pusieron a la venta otras siete estampas más.

Este conjunto grabado ha sido considerado como obra menor dentro de la producción gráfica de nuestro artista ya que muestra falta de pericia a la hora de aplicar la técnica, en especial el aguatinta, pero son estos titubeos los que le sirvieron de aprendizaje para realizar sus posteriores series de grabados que le confirman como el excepcional grabador que conocemos.

Aunque no se puede asegurar con precisión, se supone que Goya realizó estas estampas como parte del proyecto que impulsó Floridablanca para grabar los cuadros reales, con el objeto de contribuir a su difusión siguiendo la estela de otros países. Por dificultades económicas el proyecto no se ultimó, y quizás entonces Goya decidió vender las estampas que había grabado.

Técnicamente usa en los primeros grabados el aguafuerte y en el segundo bloque experimenta con nuevos procesos como aguatinta, buril, punta seca y ruleta. Goya introduce tal complejidad técnica que algunas planchas se echaron a perder y, al menos cuatro fueron desechadas por el propio artista debido a fallos en su ejecución.

Se conservan distintos dibujos preparatorios para buena parte de los grabados de cuadros de Velázquez, aunque el mayor número de ellos están realizados en sanguina también podemos encontrar ejemplares a lápiz y a tinta.

Nigel Glendinning considera que del grupo llamado Caballos se han hecho nueve tiradas y, para el grupo Láminas Chicas han sido ocho las tiradas realizadas en la Calcografía Nacional.

*VI. Las estampas no seriadas
y obras de otros autores*

Además de las conocidas series de «Las copias de cuadros de Velázquez», «La Tauromaquia», «Los desastres de la guerra», «Los Disparates» o «Los Caprichos», Goya realizó a lo largo de su vida, una serie de grabados que no pertenecen a ninguna serie en concreto y cuya gran mayoría no se llegaron a publicar en vida del artista.

Contemporáneas a las copias de Velázquez, son dos estampas; el *Ciego de la guitarra* y el *Agarrotado*. Unos años antes de la Guerra de la independencia realizaría dos *Paisajes* y el grabado *Dios se lo pague a usted*. Entre 1811 y 1815, Goya realizará las obras *Tan bárbara la seguridad como el delito*, *La seguridad de un reo no exige tormento*, *Si es delincuente que muera presto*. De todas las estampas sueltas, destaca *El coloso*. El último grupo de estampas, que Harris identifica como seis las realizará en Burdeos y tampoco serían publicadas en vida de Goya.

En el año 2007, el Gobierno de Aragón adquirió esta singular colección de estampas a su actual propietario Don Enrique Gastón Sanz, quien a su vez, había incrementado dicho fondo en importantes colecciones.

Un valioso conjunto que se divide en dos grupos; el primero está formado por una colección de estampas no seriadas, que por diferentes motivos, fueron desechadas para su inclusión en las conocidas series del pintor. El segundo grupo de estampas, fue realizado por autores contemporáneos y póstumos en el tiempo a Goya, que supieron reinterpretar su obra.

Como ejemplo se proponen dos estampas procedentes de una misma plancha y que pertenecerían a los primeros grabados de temática religiosa, ambas fueron estampadas en diferente fecha y sobre soporte papel de diferentes características. Vemos como la primera edición impresa corresponde a 1920, edición póstuma a la primera de 1868, aunque ambas parecen ser que fueron tiradas pequeñas. Dicha tirada, aunque se conserva en peor estado que la edición de 1970, está realizada sobre soporte de mayor calidad, papel verjurado de trabajo artesanal. A ello se suma la particularidad que en el mundo del grabado tienen las primeras series, que adquieren mayor valor, puesto que la plancha se encuentran en mejor estado de conservación.

Aunque no se conoce el dibujo preparatorio, muy probablemente la plancha original fue realizada en 1780, el año en el que el segundo hijo de Goya, Francisco de Paula Antonio Benito fue bautizado y por cuya onomástica se escogió a este santo.

Como se puede observar hay un extenso trabajo de punta seca ligero/luminoso, especialmente en la barba del santo y en la parte superior de la capucha, siguiendo los retoques de pluma y tinta de las pruebas. Aparecen las letras «CARI» (abreviatura de Caritas) en la esquina superior izquierda, y está firmado «Goya ft» en el borde inferior izquierdo. Es interesante que en los tres grabados de temática religiosa, Goya utiliza una forma italiana de firma, 'Goya invt., et fecit', 'Goya F.' Y 'Goya ft.', que no se volverá a repetir en sus siguientes planchas firmadas.



Fig. 24
FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

San Francisco de Paula.

2ª Edición, 1920-30.

Estampa calcográfica sobre papel.

Aguafuerte y punta seca.

Museo de Zaragoza.



Fig. 25
FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

San Francisco de Paula.

Prueba original, 1970.

Estampa calcográfica sobre papel.

Aguafuerte y punta seca.

Procedencia: Calcografía Nacional.

Adquisición: Gobierno de Aragón, 2007.



Fig. 26
FRANCISCO DE GOYA
Vieja columpiándose.
1971.
Aguafuerte y bruñidor.
Procedencia: Lawrence
McGilvery, Estados Unidos.
Adquisición: Gobierno de
Aragón, 2007.

Pertenece al dorso de la plancha de *Viejo columpiándose*, por lo que como esta pertenece a los seis últimos aguafuertes de Goya, realizados en Burdeos pocos meses antes de su fallecimiento. Algunos autores ponen en duda que se trate de una anciana, aduciendo que como la estampa anterior, se trate de un personaje masculino.



Fig. 27
FRANCISCO DE GOYA
Maja (Con el fondo oscuro).
1971.
Aguafuerte, aguatinata
y bruñidor.
Procedencia: Laurence
McGilvery, de La Jolla, CA,
Estados Unidos.
Adquisición: Gobierno de
Aragón, 2007.

Es un magnífico ejemplo de la maestría del Goya más anciano y lleno de vitalidad en sus recuerdos, realizada entre 1824 y 1828. Primera y única edición publicada de Eleanor Sayre. Las planchas fueron donadas al Museo de Boston, donde se hizo la primera tirada pública de 300 ejemplares, de los que tan pronto como salieron al mercado rápidamente desaparecieron.



Fig. 28
FRANCISCO DE GOYA
Paisaje con edificio y árboles.
1923.
Colotipo.
Procedencia: Walter Mergenthaler, Arnstein,
Alemania (Anticuario),
Adquisición: Gobierno de Aragón, 2007,

La plancha que fue realizada antes de 1810, fue inutilizada por el propio Goya, quien la cortó en dos y usó los reversos para grabar dos planchas de *los Desastres de la guerra*. Las dos mitades fueron reunidas, un siglo más tarde, en un intento de reimprimir el paisaje.

OBRAS DE OTROS AUTORES

Si bien en los últimos cien años, las copias e interpretaciones de obras de Goya, han sido una constante en gran parte de artistas de todo el mundo, que han sabido dar un nuevo giro a la obra del genial autor, interpretando sus temáticas más variadas y sus visiones más complejas. En los artistas coetáneos a Goya y en los que le precedieron en pocas décadas, no fue tan rápida la asimilación y entendimiento de su arte. Sin embargo y de manera paulatina, comenzaron a realizarse obras que rememoraban su producción.

Dicha iconografía, tomada como ejemplo y siendo estudiada por fieles seguidores, fue copiada y seriada por múltiples pinceles que adolecieron del arte de su maestro. Guiados por el interés de conocer el más recóndito sentimiento de Goya, comenzaron a imaginar y plasmar su mundo, siendo pioneros de un modelo que había comenzado en el mismo momento de su fallecimiento y que sin saberlo no terminaría jamás.

Por ello y considerando la importancia de estas obras, hemos hecho un especial apartado con la representación de un pequeño grupo de obritas, ejecutadas por artistas españoles y franceses en su mayoría, que nos dan una clara visión de un arte vivo en la memoria de otros autores. Entre otros encontramos a Gracquemond, Galván y Candela, Manuel Salvador Carmona, Dezarrois, Gaulon, Mordant, Fabregat, Jacquemart o Flameng.

GAULON, CYPRIEN, Litógrafo (1777-1858)

FRANCISCO DE LA TORRE, Dibujante

Goya en el lecho de muerte

1828, primera y única tirada

Litografía sobre papel

Procedencia : Librairie Crucis (Bruselas)

Adquisición: Gobierno de Aragón, 2007

La importancia de esta obra, es el testimonio gráfico que significa, al iniciarse la misma como representativa del fallecimiento de Francisco de Goya.

... «Llega el día: Leocadia, probablemente con ayuda, arregla al muerto y prepara la habitación mortuoria. Todos los amigos, enseguida avisados, vienen al 39 de Fossés de l' Intendance, a rendir un último homenaje a Goya ¿Están allí los fieles de Goya, Bernardino Amati, Braulio Poc, Fermín Remón y muchos otros?

*En cuanto se le advierte, Gaulon, apresura al dibujante Francisco de la Torre, que vive cerca, en el n.º 27 de la Place du Théâtre Français. Este joven artista, sincero admirador del autor de los «Caprichos» hace entonces un dibujo que representa a Goya en su lecho de muerte, dibujo que Gaulon litografía piadosamente en un pequeño número de ejemplares. La imagen es sobrecogedora: aparece sólo el rostro bajo el gorro destacando sobre la blancura de las sábanas y el camisón. Blancura que constituye la mortaja de Goya.» ... Dr. Fauque, Jaques y Villanueva Etcheverría, Ramón. *Goya en Burdeos 1824-1828*, Zaragoza, 1982. p. 206*



Fig. 29
GAULON, CYPRIEN, Litógrafo (1777-1858)

Es esta la primera y única tirada, no existiendo la piedra y hay coincidencia en que la tirada debió ser de muy pocos ejemplares. Tal vez para repartir entre los amigos íntimos del fallecido. Hay una copia en el Archivo Municipal de Burdeos.

Se trata de un ejemplar rarísimo, en buen estado, que fue adquirido en 1980, en Bruselas, en la Librairie Crucis, ya desaparecida, situada en el nº 41 de la rue Saint-Jean. 1000 Bruselas. Está firmado en la imagen «F. de la Torre 1828». En la esquina inferior izquierda «Lith. De Gaulon, y en la esquina inferior derecha 2ª Bordeaux». En la parte inferior «GOYA».

VII. Goya pintor de retratos

Nada se descubre al decir que Goya es un gran retratista. Retrata a personajes de todas las clases sociales de su época, del rey al mendigo. No se deja deslumbrar por el halago, cuando hace un retrato sólo ve a la persona con sus vicios y virtudes, con simpatía o con antipatía.

Recoge de Velázquez el retrato psicológico del personaje y de los retratos ingleses la elegancia de los nobles. De los retratos de Goya se dice que son prerrománticos por la expresión del carácter; realistas por los tipos humanos que retrata, e impresionista por su pincelada suelta, a veces con gruesos empastes modelada con espátula.

En 1789 es nombrado Pintor de Cámara y retrata a los nuevos reyes, es el momento en que Goya pudo pensar que se hallaba en la cima de su gloria. De este momento son los retratos de los reyes *Carlos IV* y *María Luisa* que expone el Museo.

Goya es el retratista de los ilustrados, ejecuta magnificas obras en las que habita el espíritu de esperanza en un nuevo orden social.

Los retratos que realiza a partir de 1800 muestran una tendencia definida por la inclusión del modelo en un fondo neutro, concentrando la atención sobre el rostro del retratado. A partir de 1815 potencia una paleta cromática restringida, usará fundamentalmente el marrón y el negro, dejando el contraste cromático en los detalles de la vestimenta y en las carnaciones de las figuras. Buen ejemplo de esta tendencia son los retratos del *Duque de San Carlos* y del rey *Fernando VII*, expuestos en esta sala.



Fig. 30
Retrato del Rey Carlos IV.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Retrato del Rey Carlos IV

1789

Óleo sobre lienzo

Depósito: Museo Nacional del Prado, 1972

Junto con la obra siguiente titulada *Retrato de la Reina María Luisa* pertenece a la serie de primeros retratos oficiales que Goya realiza con motivo del inicio del reinado de la pareja en 1788. No hay constancia de que Goya retratase a Carlos y María Luisa siendo Príncipes de Asturias.

Pertencen a la colección del Museo Nacional del Prado, con anterioridad al depósito en nuestro Museo se exhibieron, desde 1925 a 1961, en el Museo de San Telmo de San Sebastián.

Se considera que con la iconografía que nos ocupa, hay en el catálogo de obras de Goya al menos, cuatro retratos originales de nuestro artista; otros seis retratos están catalogados como réplicas de taller, e incluso alguno atribuido a Rafael Esteve.

Desde que en abril de 1789 Carlos IV nombró a Goya Pintor de Cámara, las figuras de ambos se unen de forma definitiva, al igual que les había sucedido al rey Felipe IV y a su pintor Velázquez. Como proveedor oficial de los retratos reales dedicó gran parte de su tiempo a esta tarea valiéndose de la ayuda de otros pintores y ayudantes, entre ellos el mencionado Rafael Esteve y Ascensió Juliá.

Carlos IV tiene ya cuarenta años cuando se le hace el retrato en el que ocupa el centro del lienzo y aparecen representados los símbolos de su dignidad real: la corona y la capa de armiño sobre una insinuada mesa. A pesar de todos los condicionantes del retrato oficial, Goya plasma en la obra el carácter del rey: mirada ausente aunque mire al espectador, el gesto de la boca y mentón sin fuerza, hombros caídos..., todo ello signos del carácter bonachón y débil del monarca.

Viste traje cortesano siguiendo la moda francesa del momento con casaca, chaleco y calzón de terciopelo azul y gorguera blanca, en la cabeza lleva peluca empolvada. Como corresponde a su alta dignidad luce la insignia y banda roja del Toisón de Oro, banda azul de la Orden francesa del Santo Espíritu y en la solapa la Insignia de la Orden de la Inmaculada de Carlos III con su banda azul y blanca.

El fondo del cuadro se ha resuelto con un cortinaje dispuesto en diagonal, su atrevido color verde logra resaltar los azules del traje junto con el rojo del manto, y los blancos y dorados. Destacan en la ejecución del lienzo las calidades de las telas, la factura del dibujo del traje y los encajes de los puños de la casaca.

CARLOS IV (Portici, Nápoles 1748- Roma 1819). Rey de España de 1788 a 1808. Su carácter melancólico, su poca visión política y dejación de sus obligaciones, la incapacidad de sus ministros, la rivalidad con su hijo Fernando VII, las camarillas y los difíciles momentos que se viven en Europa en un mundo en cambio, hacen de su época una de las más tristes de la historia de España.



Fig. 31

Retrato de la Reina María Luisa.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Retrato de la Reina María Luisa

1789

Óleo sobre lienzo

Depósito: Museo Nacional del Prado, 1972

Pareja del anterior y por lo tanto de la misma serie, una de tantas réplicas que Goya se ve forzado a hacer y en las que se nota la intervención de algún ayudante.

María Luisa de Parma nació en 1751, era hija del duque Felipe de Borbón y de Luisa Isabel de Francia. A los 14 años contrajo matrimonio en La Granja de San Ildefonso con su primo Carlos, Príncipe de Asturias. Nunca fue una reina muy querida por sus súbditos que la responsabilizaban de los numerosos problemas que aquejaban al Reino.

En este retrato la reina está representada a la edad de treinta y siete años. Aparece vestida con traje de ceremonia a la francesa, con pronunciado escote en el que destaca la mantilla ejecutada con leves veladuras al igual que el encaje que remata las mangas. Deja a la vista el antebrazo desnudo ya que parece ser que la reina tenía en los brazos la parte más apreciada de su anatomía.

Con su mano derecha sujeta un abanico gesto que repite en muchos de sus retratos, en el brazo izquierdo mantiene una postura forzada, quizá sea la zona del cuadro donde más se advierte la intervención del taller del pintor.

Como única condecoración luce la cruz azul de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada que otorgaba el Sacro Imperio Romano Germánico.

Mención aparte merece el tocado de la reina con un voluminoso peinado sin empolvar, en él se mezclan lazos, cintas y encajes para configurar un conjunto de meritorias calidades.

El fondo del cuadro muestra el cortinaje verde, como en el retrato de Carlos IV, dispuesto diagonalmente, y la mesa insinuada donde reposan los símbolos reales: el manto de armiño y la corona real.

Con estos retratos oficiales Goya sigue los modelos en cuanto a composición y color que ya utilizara Velázquez, al que consideraba su maestro.

En el rostro de la reina, Goya vuelve a reflejar algo más que el semblante, busca individualizar y caracterizar al personaje, captar su temperamento. Individualiza la personalidad caprichosa y dominante de la reina reproduciendo su penetrante mirada que conjuga con una mueca a modo de sonrisa.

Ni en los retratos oficiales Goya puede sustraerse a reflejar a cada cual como es, o como él los ve. La magnífica obra «La Familia de Carlos IV» de 1800, será la primera vez que retrate al conjunto de la Familia Real («a todos juntos», como decía el rey) pero, también será la última vez que retrate a la pareja real ¿será que entendieron «el mensaje oculto» del lienzo?



Fig. 32

Retrato del duque de San Carlos.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Retrato del duque de San Carlos

1815

Óleo sobre lienzo

Depósito: Canal Imperial de Aragón, 1921

Firmado y Fechado: *«El Excmo. Sr. Duque de Sn. Carlos. Por Goya año 1815»*

Magnífico retrato de cuerpo entero, quizá uno de los mejores retratos masculinos salido de la paleta goyesca. Junto con el retrato de Fernando VII, fue encargado a Goya por la Junta del Canal Imperial de Aragón en 1814, y se le remuneró con 19.080 reales de vellón.

Goya hace un alarde de calidad en una composición madura tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista de captación de los rasgos psicológicos del personaje.

La figura del Duque se destaca sobre fondo oscuro, neutro, fuerte y asordado y un suelo de tonalidades ocres. Se establece la composición en base al cruce de las líneas formado por los brazos, piernas, sombrero y bastón, con ello logra dotar a la figura de un sólido volumen y hace que el retratado gane en espacio.

Viste uniforme de funcionario con medias blancas, casaca y calzón negro adornados con entorchados y diversas condecoraciones. En la mano derecha lleva un memorial y bicornio el brazo, se apoya con gracia en el bastón de mando. El gran toque de efecto se consigue con el brillante fajín rojo que atrae, por su fuerte colorido, la atención del espectador.

El uso de una paleta de colores formada por el negro, dorados, azules y rojos hábilmente combinados da a la obra un colorido brillante, inusitado e impresionista. La pincelada corta, rápida, empastada, dada a base de manchas que el espectador funde en la lejanía nos lleva a la admiración. Estamos ante uno de los mejores retratos de prestigio que Goya realizó jamás y que pone de manifiesto la madurez de su pintura en 1815.

Don José Miguel de Carvajal y Vargas, duque de San Carlos, mantuvo fidelidad a Fernando VII durante toda su vida. El rey le compensó haciendo de él la segunda autoridad del Reino como Secretario de Estado, fue director del Banco de San Carlos y director de la Real Academia Española, así como embajador en París y Viena. Se encargó de las depuraciones políticas en la época absolutista y fue él quien firmó la exoneración de Goya de todos sus cargos de afrancesado.

Probablemente el artista le agradece su postura en este lienzo que podríamos denominar como «retrato real». La prestancia de la figura se consigue situando en un punto de vista bajo al espectador; su saliente mandíbula y su acusada miopía queda disimulada por el rostro visto de perfil, de manera que su escaso atractivo queda enmascarado con gran maestría. Pero Goya es fiel a su trayectoria y no se sustrae a reflejar su característica de «corto de vista» en alusión a su desastrosa acción política.

En el rostro se aprecia el dibujo trazado a lápiz de la cuadrícula preparatoria para ajustar sus proporciones.



Fig. 33
Retrato del Rey Fernando VII.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Retrato del Rey Fernando VII

1815

Óleo sobre lienzo

Depósito: Canal Imperial de Aragón, 1921

Firma apócrifa en la zona inferior izquierda: «Fco. Goya»

Estamos ante uno de los mejores retratos que Goya realiza al rey una vez terminada la Guerra de la Independencia, al regreso de Fernando VII a España. Junto con la obra Retrato del Duque de San Carlos fue encargada al pintor en septiembre de 1814, por la Junta del Canal a propuesta de Martín de Garay nombrado poco antes protector de dicha institución.

Goya nos presenta al monarca sin ahorrarle un ápice de fealdad, refleja su escasa simpatía hacia el personaje cuyo carácter vengativo y desconfiado plasma fielmente. Dota a la figura del rey de una gran afectación al colocar su mano en el puño de la espada y los pies en ángulo.

Viste de etiqueta con calzón corto, casaca y medias blancas. Llama la atención el magnífico manto real con el que aparece revestido, conseguido a base de la utilización de largas pinceladas en toda la superficie del manto, junto a las sueltas y nerviosas que forman la orla.

Aparece representado con el Collar del Toisón de Oro, banda azul y blanca de la Orden de Carlos III, bajo el manto se adivinan otras condecoraciones.

Es una obra de corte oficialista y propagandístico de la monarquía, en el que no ha ahorrado los símbolos iconográficos de este tipo de cuadros: el manto de armiño, la bengala de mando supremo del ejército, la espada y la corona real, reposando en un cojín a su derecha en el fondo del lienzo.

Sobre un fondo neutro, Goya recurre al claroscuro para dar sensación de profundidad. La obra posee una rica calidad cromática gracias a la combinación del rojo, negro y dorado. Destacan las pinceladas densas, sueltas y rápidas dadas en entorchados, condecoraciones y espada.

FERNANDO VII. Nació en El Escorial en 1784, siendo el tercer hijo de Carlos y María Luisa, Príncipes de Asturias. Fue Rey de España de 1808 a 1833 (con el paréntesis de la Guerra de la Independencia).

Es uno de los reyes que más han defraudado a sus súbditos, durante los penosos tiempos de la Guerra de la Independencia fue llamado «el Deseado» hasta que en su acción de gobierno restauró el absolutismo y persiguió cualquier atisbo de libertad. A su muerte dejó un país empobrecido económica y socialmente, además de sumido en la incertidumbre sobre su sucesión.



Fig. 34

Don Luis María de Borbón y Vallábrega.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)
Don Luís María de Borbón y Vallábriga

1783

Óleo sobre lienzo

Depósito: Fundación PLAZA, Zaragoza 2006

Retrato del primer hijo del Infante don Luis Antonio de Borbón y de doña María Teresa de Vallabriga, realizado por Goya durante su estancia en Arenas de San Pedro (Ávila) en 1783.

Se nos muestra Luís María como un niño de porte aristocrático, en posición erguida, atento al espectador, muy cuidado y de naturaleza sana. En su estudio en penumbra se vislumbra un conjunto de muebles diseñados de acuerdo a su estatura, que bien podrían deberse a Ventura Rodríguez ya que muestran similitud con los muebles que diseñó para el infante don Luís.

Su mano derecha sostiene la pieza que le falta al puzzle que reposa sobre la mesa. La pieza corresponde a las provincias de Madrid, Toledo y Cuenca. Con la mano izquierda coge el compás necesario para medir distancias en cartografía y es que, la geografía es una de las aficiones del joven Luís María y muestra además, el conocimiento que de las Artes Liberales debía poseer un noble.

En el mapa de Europa situado detrás del retratado se lee este texto: *«AL S.D. LUIS MARIA/HIXO DEL DER.S.INFANTE/D. LUIS/Y DE LA MUI ILUSTRES./D. MAR. TER VALLABRIGA/A LOS SEIS AÑOS/ Y TRES MESES DE EDAD»*.

Goya presenta al hijo del Infante vestido con traje de Corte, las medias blancas, con casaca, chaleco y calzón corto de un color azul añil en un afán de certificar la pertenencia del retratado a la familia Borbón. Para dar una mayor relevancia a la personalidad del niño, ha elegido un punto de vista ligeramente bajo en la perspectiva del cuadro.

Toda la infancia feliz que se desprende de este lienzo se vio truncada por la muerte en 1785 del Infante don Luís Antonio de Borbón y las crueles decisiones que tomó el rey Carlos III respecto a la familia Borbón Vallábriga.

Esta obra hace pareja con el retrato de su hermana doña María Teresa, representada a los dos años de edad, que se encuentra en la National Gallery de Washington.

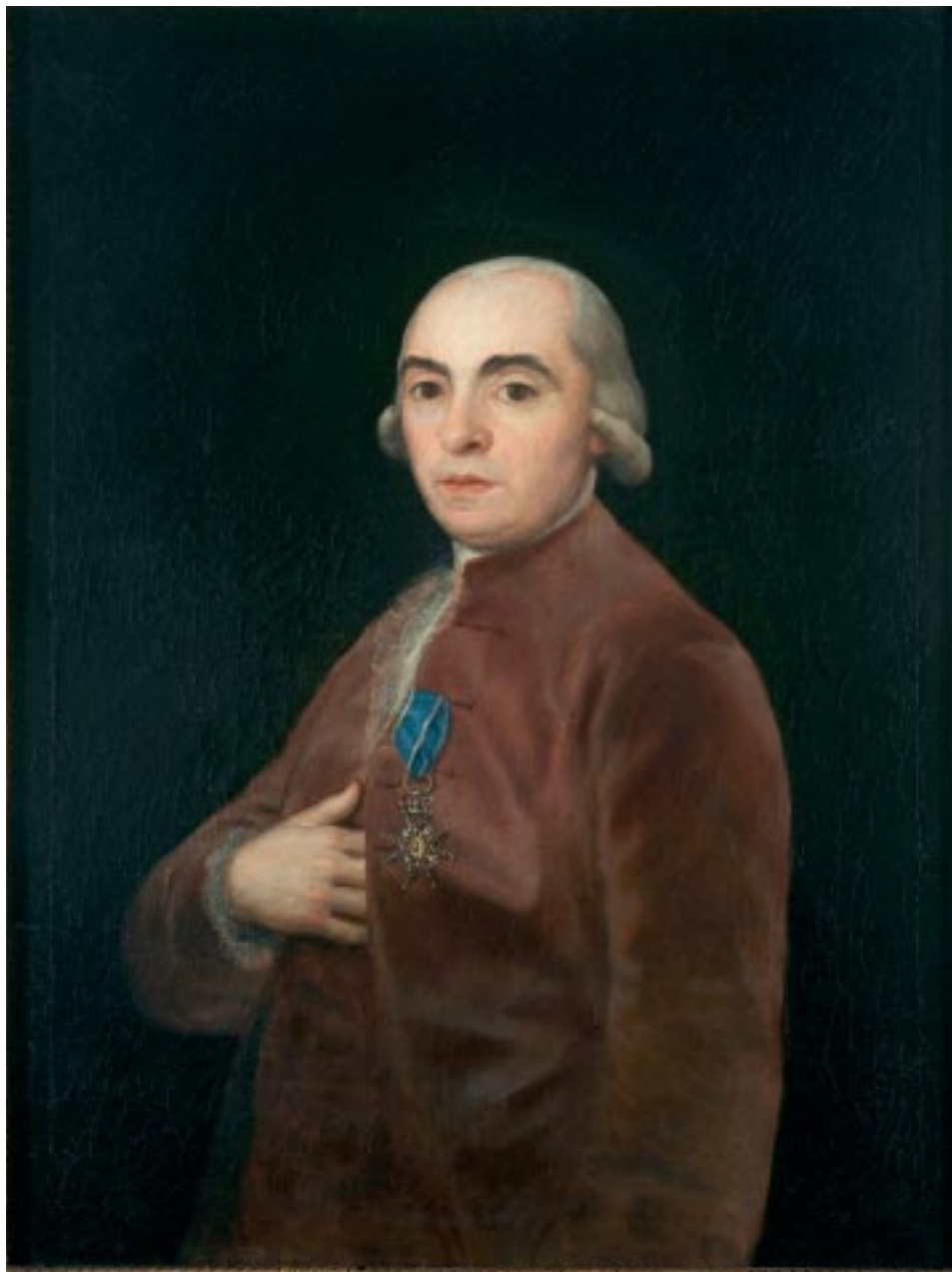


Fig. 35

Retrato de Juan Martín de Goicoechea.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Retrato de Juan Martín de Goicoechea

1790

Óleo sobre lienzo

Compra: Gobierno de Aragón 2008

Goya visitó Zaragoza en octubre de 1790 durante veintitrés días para celebrar las fiestas del Pilar. Quizá entonces pudo tomar apuntes del natural para realizar este retrato de su amigo Juan Martín aunque lo terminase en diciembre del mismo año en su residencia habitual de Madrid.

Sobre un fondo neutro, intensamente oscuro nos presenta a Martín de Goicoechea luciendo la casaca marrón propia de su condición de comerciante.

Destaca en el lienzo las pálidas carnaciones del rostro y mano del retratado, así como, las calidades de las telas de ejecución brillante, tanto las aterciopelas de la casaca, como las puntillas de la camisa que se adivina bajo ella.

Es un retrato a un amigo, a una persona cercana a la que se quiere complacer. Pero también a la que se le reconoce una dosis de vanidad, de ahí que le cruce el pecho la cruz pequeña de la Real Orden de Carlos III, concedida sólo un año antes, en 1789. Su pose en el cuadro y su mirada al espectador también nos hablarían de este rasgo psicológico.

Juan Martín de Goicoechea y Galarza Ziordia (1732-1806) fue el hombre de negocios más importante de la Zaragoza de la época. Estudió en Lyon comercio y sedería, a su regreso a la capital fundó una fábrica de hilados en 1772. Ilustrado y liberal mantuvo una activa implicación en los asuntos ciudadanos: fue uno de los fundadores de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y mantuvo a sus expensas la Academia de Dibujo que tuvo actividad entre 1784 y 1792, fecha en la que se creó la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luís.



Fig. 36

La letra con sangre entra o Escena de escuela.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

La letra con sangre entra o Escena de escuela

Hacia 1780-1785

Óleo sobre lienzo

Compra: Gobierno de Aragón 2008

Esta escena de escuela sorprende por la normalidad con la que es asumida por sus protagonistas, en especial por el grupo de escolares que no reciben el correctivo. Se aplican en sus tareas, leyendo con atención un libro o escribiendo en su mesa, hasta el perro muestra su tranquilidad.

A pesar de su pequeño formato está ejecutada con magníficos detalles y un magistral uso de la luz que incide en la autoridad del profesor vestido con negra levita y sentado en su amplio sillón.

El punto focal es el alumno díscolo que descubre las nalgas y adopta la postura para recibir los azotes del latiguillo que lleva en la mano el maestro.

Junto a ellos, dolidos y llorosos dos compañeros recomponen sus ropas tras haber recibido la lección, se completa la escena con un reducido grupo que observa y los libros abiertos en el suelo.

A medio camino entre la crítica social y la escena de costumbres, la obra, tratada con fuertes contrastes lumínicos, nos muestra la preocupación que Goya tenía como buen ilustrado por la educación que recibían los niños. Años más tarde, en 1799, Goya retoma el tema de la educación en la serie de Los Caprichos, con títulos tan explícitos como *«Si sabrá más el discípulo»*.

Este boceto o borrón pudo formar parte de un estudio previo para cartones que no fueron ejecutados dentro de la serie «Juego de niños» que Goya realizó para la Real Fábrica de Santa Bárbara.

La radiografía hecha al lienzo muestra que fue reutilizado, y que se usó en principio para algún boceto de la cúpula *«Regina Martyrum»* de la Basílica del Pilar.



Fig. 37B
Retrato de dama con mantilla.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Retrato de dama con mantilla

1824-1825

Óleo sobre lienzo

Compra: 1991

Estamos ante una de las últimas obras del autor, en las que con más intensidad profundiza en los aspectos psicológicos del personaje al que retrata

La retratada se nos presenta como una mujer madura, vestida y tocada de negro, de porte altivo que denota un fuerte carácter. En los firmes rasgos parece quererse insinuar una sonrisa que no va más allá de una mueca irónica. Incluso la disposición ladeada del cuerpo, ayuda a configurar ese aspecto altanero.

Las manchas de color quedan reducidas al traje, insinuadas bajo las veladuras de la mantilla cuya delicadeza de tratamiento puede apreciarse sobre el antebrazo izquierdo del personaje, a pesar de ser una obra muy restaurada desde antiguo.

Se relaciona con la serie de retratos no oficiales que Goya realiza en los últimos años de su vida, sobresaliendo el carácter del personaje, en este caso cargado de fuerza y energía y sin embargo no exento de dulzura. Algunos investigadores coinciden en percibir en esta obra un sello de modernidad que anuncia las nuevas corrientes del Romanticismo.

Respecto a la identidad de la dama se ha querido ver, de forma hipotética, el retrato de Doña Leocadia Zorrilla de Weiss, ama de llaves y compañera de Goya en sus últimos años.

A favor de esta identificación se cuenta con el argumento histórico de que a la muerte de Goya en 1824, Antonio Brugada al hacer el inventario de las obras de nuestro artista recoge el lienzo con el título de «La Leocadia».

En contra, se sostiene que estamos ante una mera especulación, en el retrato vemos una mujer madura que no representa los 39 años que tendría Leocadia Zorrilla de Weiss en esa fecha.

En 1963 se identificó el modelo con «Una manola», figura que aparece en las pinturas de la Quinta del Sordo.

Fig. 37 B-1
Retrato de Francisco Javier Goya y Bayeu.



Fig. 37 B-2
Retrato de Gumersinda Goicoechea y Galarza.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Retrato de Gumersinda Goicoechea y Galarza

1805

Óleo sobre cobre

Compra: 1997

Retrato de Francisco Javier Goya y Bayeu

1805

Óleo sobre cobre

Compra: 1997

Pocas veces retrata Goya a su familia pero con ocasión de la boda de su único hijo con Gumersinda, hija de un rico comerciante, hace una excepción. Realiza estas dos bellísimas miniaturas que forman parte de una serie en la que se incluye a los padres y las tres hermanas de la desposada. Es una boda que le satisface tanto que conocemos, también pintados para la ocasión, sendos retratos al óleo en que los contrayentes aparecen de cuerpo entero.

La ejecución de las obras muestra una depurada técnica. La delgada lámina de cobre está cubierta con una gruesa capa de preparación de color marrón rojizo que acentúa las sombras más oscuras. Los retratos a base de pinceladas rápidas y precisas, recurren a los empastes para las zonas de indumentaria y tocado. Los rostros, exquisitamente modelados.

La pequeñez de las imágenes contrasta con la soltura del pincel; las pinceladas no están fundidas con el metal. Goya está aplicando con precisión de miniaturista los mismos recursos que emplea en sus pinturas sobre lienzo.

Ni aún con sus hijos puede sustraerse a plasmar algunos de los rasgos psicológicos de sus protagonistas, mientras que en la esposa sugiere una cierta altivez de carácter, nos presenta a su hijo algo mohíno y con aires de petimetre.

Josefa Bayeu y Goya tuvieron siete hijos de los cuales sólo llegó a la edad adulta Francisco Javier, padre de Mariano, su único nieto y «su ojito derecho» al que retrató en tres ocasiones.

A Francisco Javier no se le conoció una profesión y se dedicó a vivir de las rentas aportadas por mediación de su padre: una renta anual que le concedió la duquesa de Alba, a la que se sumaba los 12.000 reales concedidos por el rey por las planchas de Los Caprichos, y los 13.000 reales que Goya les pasaba.

Una de las aspiraciones de Goya fue asegurar una vida holgada a sus herederos, pero todo lo que había conseguido para lograrlo fue derrochado. Es verdad que ser hijo y nieto de un genio es difícil, pero fueron pésimos en los negocios y todas las empresas que emprendieron tuvieron como fin el fracaso.

Hasta las pinturas privadas que Goya les había dejado fueron vendidas una a una por su nieto Mariano, entre ellas los retratos en óleo sobre lienzo de cuerpo entero que su abuelo había realizado para sus padres con motivo de su matrimonio.

VIII. Obras en estudio

***Retrato de hombre joven
con sombrero***

1773.

óleo sobre lienzo.

Depósito de la Escuela de Artes e Industrias
de Zaragoza, 1915.



Fig. 38

Retrato de hombre joven con sombrero.

Obras que tradicionalmente han sido atribuidas a grandes maestros de la pintura universal, han sufrido modificaciones a lo largo del tiempo, pues muchas de ellas, sin saber como se convirtieron en autorías de pleno derecho. De la misma forma, los estudios mas recientes han revelado que muchas pinturas adjudicadas a un gran pintor, estaban basadas en falsas y no probadas argumentaciones.

El Museo de Zaragoza, en esta nueva presentación ha dedicado un pequeño espacio a dos de sus obras más controvertidas y que en la actualidad se encuentran en fase de estudio.

Obra de magnífica calidad técnica, de trazo firme y pincelada pastosa que podría tratarse de un boceto, pues deja a la vista la capa pictórica preparatoria de imprimación rojiza. El formato apaisado de la obra es original, siendo esta una fórmula no muy frecuente para los retratos de busto. El personaje destaca por su gran fuerza expresiva, acentuado por el profundo claroscuro marcado por el gran sombrero que cubre el rostro.

La crítica moderna no se pone de acuerdo en la identidad del autor de este retrato, ni en la del retratado. Hay quien afirma que es un autorretrato de Goya, y quien opina que es de Bayeu, también que es un retrato de Goya pintado por Bayeu e incluso viceversa.

Una de las razones por la que se atribuye la obra a Goya, son las semejanzas del personaje retratado con sombrero con otros personajes de sus obras. Por otra parte, los defensores de Bayeu, argumentan que los rasgos físicos del retratado son los de Bayeu y no los de Goya, que la técnica utilizada corresponde a la mano de Bayeu y que la imprimación rojiza de base no era algo propio de Goya sino que era habitual en los pintores zaragozanos de dicho momento, incluido Bayeu.



Fig. 39

Retrato de don Ramón de Pignatelli y Moncayo.

Retrato de don Ramón de Pignatelli y Moncayo

Óleo sobre lienzo

Depósito: Canal Imperial de Aragón. Zaragoza

Estamos ante una de las obras que más polémica levanta acerca de su autoría.

Sabemos que Goya escribió a su amigo Zapater en 1790 notificándole que estaba pintando el retrato de cuerpo entero de don Ramón de Pignatelli.

A esta pintura se le pierde la pista en la Guerra de la Independencia.

Argumentos para considerar obra de Narciso Lalana la expuesta en esta sala

Se lee en una cartela a los pies del retratado:

«Retrato del Exc. Sr. D. Ramón de Pignatelli y Moncayo copia original de D. Francisco de Goya ejecutada por D. Narciso Lalana en Zaragoza año de 1821. Falleció dicho señor en la misma en el de 1793»

Corresponde este texto con la anotación del Archivo del Canal Imperial de Aragón:

«A Dn. Narciso Lalana dos mil rs vn. importe del retrato que ha egecutado del Sr. Dn. Ramón Pignatelli Protector que fue de estos Canales para reponer el que existía y se perdió en la pasada guerra: todo en virtud de orden del Sr. Director gral. «

Argumentos para considerar obra de Francisco de Goya, restaurada por Narciso Lalana, la expuesta en esta sala

En 1984 se encargó una restauración en profundidad de la obra a los restauradores Teresa Grasa y Carlos Barboza quienes después de su trabajo, en el que hallaron notables novedades, sostienen que la obra es original de Goya: Se evidenció una magistral soltura de ejecución en las pinceladas subyacentes, muy lejos de la tosca técnica de Narciso Lalana. Esta «firma profesional» ya la habían encontrado en las pinturas murales de la Basílica del Pilar y en las de la cartuja de Aula Dei.

Las carnaciones dan una imagen radiográfica densa por la abundancia de blanco plomo en su composición. Se ven pinceladas densas, cortas, empastadas con tonos anaranjados, rosas, ocre, puntos de amarillo en negro, etc. todo ello de técnica indudablemente goyesca.

En la cartela a los pies del retratado se aprecia diferente caligrafía en la parte que identifica a don Ramón que en el resto.

Los rayos X demostraron que la parte de la inscripción donde empieza « copia de Lalana ...» es de ejecución más reciente que el resto.

Así mismo se habían escrito las letras de «Lalana» con toques continuos de pincel sobre una superficie ya craquelada.

¿Estamos ante la copia de una obra de Goya?

¿Podríamos encontrarnos ante la obra original de Goya enmascarada por una restauración de Lalana?

IX. Estampas seriadas de Goya

LOS CAPRICHOS

A través de las estampas de *Los Caprichos*, Goya nos muestra un universo propio de expresión, en el que da rienda suelta a la visión que tiene del mundo que le rodea y donde introduce temas que por ser íntimos al hombre no le son requeridos en sus encargos, son obras «de capricho». En este sentido personal y subjetivo se considera que la serie supone uno de los símbolos del final del arte del Antiguo Régimen y el inicio del arte contemporáneo.

Los antecedentes de la serie de grabados habría que buscarlos en los dibujos que Goya realiza entre 1796 y 1797, en Andalucía y Madrid, los llamados Album A y Album B. Y en la serie de los Sueños que posteriormente amplía a 80 láminas y que conforman el conjunto de estampas tal y como hoy la conocemos.

Goya publica las escenas el 6 de febrero de 1799 en el Diario de Madrid, la venta se hacía en una perfumería de la calle Desengaño, donde él vivía en esa época. El texto recogía que la intencionalidad de la serie era «la censura de los errores y vicios humanos». Trece días más tarde se volvía a publicitar la venta, se pusieron en circulación 300 ejemplares que fueron vendidos muy lentamente, en 1803 le regala al rey Carlos IV los 240 ejemplares que están sin vender junto con las planchas a cambio de una pensión para su hijo Javier, de esa manera burlaba la acción de la Inquisición

El mundo iconográfico de los Caprichos es muy complejo, no obstante se pueden agrupar las estampas por temas: alcoholismo, avaricia, los asnos encarnación de profesores, médicos, etc; la educación viciada, los vicios del clero, prostitución, brujería, duendes, es decir la vida cotidiana y su crítica.

La interpretación de este personal universo imaginativo de las estampas, ha dado lugar a numerosos comentarios, los que pertenecieron a la colección Ayala y los del Museo del Prado, son contemporáneos de la primera tirada. Técnicamente están realizadas en aguafuerte y aguatinta, está última empleada con entidad propia, en una época que era poco utilizada por los artistas.



Fig. 40
FRANCISCO DE GOYA Y
LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746-Burdeos,
1828)

Caprichos.
10. El amor y la muerte.

12ª Edición, 1937.
Estampa calcográfica sobre
papel.
Aguafuerte, aguatinta y buril.
Comentario (Ayala):
«No conviene sacar la espada
muchas veces: los amores
exponen a pendencias
y desafíos».



Fig. 41
FRANCISCO DE GOYA
Y LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Caprichos.
*16. Dios la perdone. Y era su
madre.*

12ª Edición, 1937.
Estampa calcográfica sobre papel
Aguafuerte, aguatinta y punta seca.
Comentario (Biblioteca Nacional):
«Una hija viciosa que se echa a
puta, luego no conoce ni aún a su
madre que anda tal vez pidiendo
limosna».

LOS DESASTRES DE LA GUERRA

Después del fracaso de la venta de Los Caprichos parece que Goya disminuyó su producción de grabados, aunque no la abandonó totalmente, conocemos al menos dos ejemplares de *Paisajes* que muestran la gran maestría técnica alcanzada por Goya.

Pero, en 1808 se produce un hecho que va a condicionar la obra de Goya y que lo envuelve en una de sus peores crisis personales: la Guerra de la Independencia. Lo irracional de la guerra, el salvajismo de la condición humana y las devastadoras consecuencias de la guerra impulsan a Goya a realizar la sobrecogedora serie que conocemos como *Los Desastres de la Guerra*.

La serie consta de 82 estampas que comenzaría a realizar en 1810 y que se prolongaría en el tiempo hasta 1815, fecha en la que ya habría comenzado su siguiente serie La Tauromaquia.

Las planchas quedaron en poder de su hijo Javier que las vendió. En 1862 fueron adquiridas por la Academia de San Fernando de Madrid, que publicó la primera edición, en la que sólo se tiró 80 estampas, ya que las dos últimas no fueron adquiridas hasta 1870 y no se editaron hasta 1957. Los dibujos se guardan en el Museo Nacional del Prado.

Técnicamente la serie se resintió por la penuria de la guerra, las planchas fueron reutilizadas, como ocurrió con las de los paisajes antes citados; los materiales fueron de mala calidad tanto cobres como barnices. Pero todos estos inconvenientes fueron eclipsados por el uso de una técnica magistral, a las habituales de aguafuerte y aguatinta se añade el lavis que incorpora a la obra los grises muy suaves.

Se sabe que Goya estuvo en Zaragoza en el verano de 1808 y que fue testigo del estado de ruina en que quedó la ciudad tras el Primer Sitio. Aunque es natural que todo quedase en su retina y que se pueda ver en la estampa *Que valor*, alusión a Agustina de Aragón, la serie tiene un carácter universal de repulsa a la guerra y a la barbarie.

Se divide la serie en: una estampa introductoria *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*; cuarenta y seis estampas sobre los horrores de la guerra; diecisiete estampas de hambre en Madrid, y dieciséis estampas alegóricas que se relacionan con la política de Fernando VII y su vuelta al trono de España.

Fig. 42

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Los desastres de la guerra.

76. *El buitre carnívoro.*

1ª Edición, 1863.

Estampa calcográfica sobre papel.

Aguafuerte, buril, bruñidor y punta seca.

Depósito: Real Academia de Bellas Artes
de San Luis. Zaragoza.

**Fig. 43**

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Los desastres de la guerra.

75. *Farándula de charlatanes.*

1ª Edición, 1863.

Estampa calcográfica sobre papel.

Aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

Depósito: Real Academia de Bellas Artes
de San Luis. Zaragoza.



LA TAUROMAQUIA

92

La Tauromaquia es la tercera de las grandes series de estampas grabadas por Goya. La pone a la venta en 1816 por medio de anuncios en los dos únicos periódicos autorizados por la censura de Fernando VII: el Diario de Madrid del 28 de octubre, y la Gaceta de Madrid, del 31 de diciembre.

No se sabe con seguridad la fecha de ejecución de la serie, Sayre opina que sería entre mediados de 1814 y la fecha de su publicación, sólo hay tres planchas que se pueden datar con seguridad en 1815. Son unos años difíciles para Goya y quizá por eso se decide a grabar estas escenas de toros, tema nada polémico con la censura y que está de moda; además él mismo es muy aficionado a los lances toreros, y la venta de las estampas le sirve para aliviar su situación económica.

Las planchas quedaron en poder de sus descendientes que las vendieron, tras diversas vicisitudes, en 1979 fueron adquiridas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. De las estampas de la Tauromaquia se han realizado un total de ocho ediciones, la última en 1984. El Museo del Prado conserva la mayoría de los dibujos preparatorios.

La serie constaba en su inicio de 33 estampas, en la tercera edición se tiraron siete estampas más que Goya grabó en el verso de algunas planchas, y que fueron identificadas con las letras A a la G. Desde esta fecha de 1876 la serie consta de 40 estampas.

Goya nos presenta en primer lugar el origen del toreo (1-2), con intervenciones de los moros en diversas lides (3-8, 12 y 17), para pasar a las figuras de reyes y caballeros ejecutando variadas suertes. Siguen a continuación las láminas alusivas a figuras del toreo de la época: Martincho, Ceballos, Pepe Hillo,

Goya emplea una técnica magistral que no desmerece la calidad de las tiradas. Es de destacar la concepción del espacio remarcado por gruesos trazos, así como los contrastes lumínicos que refuerzan el dramatismo de las escenas.



Fig. 44

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

La Tauromaquia: 11. El Cid campeador lanceando otro toro.

5ª Edición, 1921. Estampa calcográfica sobre papel.

Aguafuerte, aguatinta y buril.

Depósito: Real Academia de Bellas Artes de San Luis. Zaragoza.



Fig. 45

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

La Tauromaquia: 20.

Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid.

5ª Edición, 1921. Estampa calcográfica sobre papel.

Aguafuerte y aguatinta. Depósito: Real Academia de Bellas Artes de San Luis. Zaragoza.

LOS DISPARATES O PROVERBIOS

Es la serie de estampas de Goya que mayor número de incógnitas plantea. En primer lugar su título, en un principio se les llamó Caprichos fantásticos, en 1863 Carderera ya los tituló como *Proverbios*, pero no fue hasta las primeras pruebas de estado cuando se vio que varias estampas comenzaban su título puesto por Goya con la palabra *Disparate*. Desde entonces se conoce la serie como *Los Disparates*.

La cronología planteada para su ejecución es muy amplia, desde 1816 hasta 1823, Beruete consideraba la primera fecha en 1819, parece ser una serie inacabada. Lo que es seguro es que Goya cuando marchó a Francia dejó las planchas de Los Disparates en su Quinta del Sordo.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid las adquirió en 1862, de las veintidós planchas que Goya dejó sólo dieciocho fueron a parar a manos de la Academia, las otras cuatro quedaron en poder del pintor Eugenio Lucas y en actualidad se conservan en una colección particular de París. La mayoría de los dibujos preparatorios se guardan en el Museo Nacional del Prado.

Se han realizado, según Glendinning, once tiradas de la serie, la última en 1937, todas ellas de dieciocho estampas.

Los Disparates plantean muchos problemas de interpretación iconográfica. No se conoce el orden que Goya quiso establecer para el conjunto, no hay títulos seguros para las estampas y muchas de ellas se muestran herméticas en su significado. Los especialistas han barajado numerosas interpretaciones: desde la crítica social y la sátira, a la ilustración de proverbios o refranes, también se les relaciona con las tradiciones de carnaval.

Los artistas más modernos se han sentido atraídos por el significado de la serie y desde la subjetividad de cada uno se ha querido dar explicación a esas series de escenas misteriosas, trabajadas con absoluta libertad con un lenguaje de gran fuerza que les confiere dimensión universal y atemporal.

Técnicamente es la serie más cuidada de Goya y donde muestra el dominio magistral de la técnica que le hace ser el mejor grabador de la historia del Arte. Emplea la técnica del aguafuerte para el dibujo de la composición y el aguatinata para conseguir los efectos lumínicos, para los retoques hace uso del buril y la punta seca.

Fig. 46

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Disparates.

1. *Aquellarre.*

Estampa calcográfica sobre papel.
Aguafuerte, buril, bruñidor y punta seca.

**Fig. 47**

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Disparates.

2. *Disparate de miedo.*

10ª Edición, 1970.

Estampa calcográfica sobre papel.
Aguafuerte, aguainta y punta seca.



X. Bibliografía

ANSÓN NAVARRO, A.,

- 1985: *José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza.
1995: *Goya y Aragón: familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza.
1996: *Francisco Bayeu*, Ibercaja, Zaragoza.
1996: *Goya en Aragón*, CAI, Zaragoza.

ARCO Y GARAY, R. DEL,

- 1915: «Pinturas de Goya (inéditas) en el Palacio de los Condes de Sobradiel de Zaragoza», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 33, 123-131.
1924: «La pintura mural en Aragón», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 42, 221-237.
1946: «El Círculo de Pintores Aragoneses en torno a Goya», *Revista de Ideas Estéticas*, nº 15-16, Madrid.

ARGUÍS, M. L. y BELTRÁN LLORIS, M. (eds.),

- 2007: *Luis María de Borbón y Vallábriga. Francisco de Goya*. Catálogo de la Exposición, (Museo de Zaragoza, 25 de septiembre 2007-8 de enero 2008) Zaragoza.

BARBANCHO RODRÍGUEZ, J. R.,

- 2002: *Hannibal, vainqueur, contemplant l'Italie les Alpes*, ed. Serpenoise, Francia.
BELTRÁN LLORIS, M.,
1976: *Museo de Zaragoza*, Secciones de arqueología y bellas Artes, Madrid.

BELTRÁN LLORIS, M. Y DÍAZ DE RÁBAGO, B.,

- 1988: *Museo de Zaragoza*, Guía, Zaragoza.

BELTRÁN LLORIS, M. y PÉREZ SÁENZ, M.,

1978. Catálogo Exposición Itinerante *Los Caprichos de Goya*. Zaragoza

BUENDIA, J. R.,

- 1986: *Goya Joven*, Zaragoza.

BOZAL, V. y LOMBA, C.,

- 2008: *Goya y el Mundo Moderno*. Catálogo de la Exposición, (Museo de Zaragoza, 17 de diciembre 2008-22 de marzo 2009) Zaragoza.

CAMÓN AZNAR, J.,

- 1980-82: *Francisco de Goya*, 4 vols. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. Zaragoza.

CANCELA, M. L.,

- 1995: *Goya en Ponce*, en AAVV, 1995, Ponce.

CARDERERA, V., MARTÍNEZ, J.,

- 1866: *Discursos Practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, Real Academia de san Fernando, Madrid.

CARRETE PARRONDO, J. y VEGA, J.,

- 1996: *Goya grabador*. Catálogo de la Exposición (Marbella. Museo del Grabado, 8 de Marzo-5 de Mayo 1996). Marbella

CEAN BERMÚDEZ, J. A.,

- 1800: *Diccionario de los más Ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Real Academia de San Fernando, vol. 3, Madrid.

CENTELLAS, R.,

- 1995: «La conmemoración del centenario de Goya en 1928», *Luces de la ciudad. Artes y cultura en Zaragoza 1914-1936*, Ayuntamiento de Zaragoza, 22 de abril-16 de julio 1995.

DOMINGUEZ-FUENTES, S.,

- 2005: «Pinturas que poseyó el infante don Luis en la colección del Patrimonio Nacional (1845-1850)», en *Goya*, núm. 304. Madrid.

GARCÍA GUATAS, M.,

- 2001: «La infanta María Teresa de Vallábriga en Zaragoza y su colección de pinturas y alhajas», en *Artígrama*, núm. 16, Zaragoza.

GALLEGO SERRANO, J.,

- 1985: «La pintura y el Canal Imperial de Aragón». *El Canal Imperial de Aragón*. Canal Imperial e IberCaja. Zaragoza.
1991: «Retrato de señora con mantilla», en *Heraldo de Aragón*, 21 de marzo de 1991. Zaragoza.

GASSIER, P. y WILSON, J.,

- 1974: *Vida y obra de Francisco de Goya : reproducción de su obra completa, pinturas, dibujos y grabados*, Barcelona.

1970. *Vie et oeuvre de Francisco Goya*. Fribourg/Suisse.

GLENDINNING, N.,

- 1992: *Goya, la década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 26 de octubre 1992- 10 de enero 1993). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

- 1992: *Goya, la década de los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 26 de octubre 1992- 10 de enero 1993). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

GUDIOL, J.,

- 1970: *Goya*, Madrid.

- 1970 (1980). *Goya, 1746-1828: biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas, con mil doscientas noventa y cinco láminas presentadas en los volúmenes II, III y IV*. Barcelona.

- 1979: *Goyas inéditos*, Madrid.

LANZI, L.,

- 1789: *Storia pictorica Della Italia*, Bassano.

LOZANO LÓPEZ, J. C.,

- 2008: *La memoria de Goya (1828-1978)*, Museo de Zaragoza, 7 de febrero-6 de abril, Zaragoza, pp. 159-211.

MAGIANTE P. E.,

- 1992, *Goya e Italia*, Roma.

MORALES Y MARÍN, J. L.,

- 1979: *Los Bayeu*, Zaragoza.

- 1990: *Goya pintor religioso*, Diputación General de Aragón, Zaragoza.

- 1994: *Goya: catálogo de la pintura*, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza.

MORAN, J.,

- 1984: «El sueño de San José, de Goya, restaurado», en *Boletín del Museo de Zaragoza*, 3, p 369, Zaragoza

MOFFITT, J.,

- «Don Ramón de Pignatelli: un Goya restaurado dos veces», en *Revista Goya*, núm. 252, 360-366.

SANTIAGO PÁEZ, E y otros,

- 1996: *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid

SALAS, X. de,

- 1974: «Dos notas a dos pinturas de Goya de tema religioso», *Archivo Español de Arte* 70, Madrid.

SAMBRICIO, V.,

- 1955: *Francisco Bayeu*. Madrid. CSIC.

- 1957: «Las Pinturas goyescas de la Capilla del Palacio de los Condes de Sobradiel», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIII, 45 y ss.

- 1957 «Los retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya», en *Archivo Español de Arte*, XXX, núm. 118. Madrid.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.,

- 1965: *Escultura y pintura del siglo XVIII*, Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico, Vol. 17, Madrid.

TORRALBA SORIANO, F.,

- 1977: *Goya en Aragón*, León.

- 1996: *Las pinturas murales de Goya en Aragón*, Gobierno de Aragón, Zaragoza.

URREA FERÁNDIZ, J.,

- 1977: *La pintura italiana del siglo XVII en España*, Valladolid.

VAGUE Y GOLDONI,

- 1928: *Goya, Bayeu, pintores de retratos. Documentos inéditos*. Madrid.

V.V.A.A.,

- 1993: *Goya. El capricho y la invención*, Ministerio de Cultura, Madrid.

- 1986: *Goya Joven (1746-1776) y su entorno*, Zaragoza del 21 de noviembre al 20 de diciembre, Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza.

- 1991: *El arte de los Bayeu*, Pabellón de Aragón, Zaragoza.

- 1993: *Goya. El capricho y la invención*, Ministerio de Cultura, Madrid.

- 1993-1994: *Goya. El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Museo del Prado, Madrid (15 noviembre 1993-15 febrero 1994), The Royal Academy of arts de Londres (18 marzo-12 junio 1994).

- 1995: *Goya en Ponce. Puerto Rico*, Ponce.

- 1996: *Goya en las colecciones españolas*, Madrid.

- 1996: *Goya 1746-1828: realidad e imagen*, Madrid, Electa.

- 2001: *Goya y la imagen de la mujer*. Catálogo de la Exposición (Museo Nacional del Prado, 30 de octubre 2001-10 de febrero 2002). Madrid.

- 2003: *Guía del Museo de Zaragoza*, Gobierno de Aragón, Zaragoza.

- 2006a: *Corrado Giaquinto y España (1703-1766)*, Madrid.

- 2006b: *Goya y el palacio de Sobradiel*. Catálogo de la Exposición, (Museo de Zaragoza, 15 de diciembre de 2006-4 de febrero de 2007). Zaragoza.

2008. *Goya e Italia*. Catálogo de la Exposición, (Museo de Zaragoza, 1 de junio-15 de septiembre, 2008). Zaragoza.

Se terminó de imprimir esta guía
Goya
el día 18 de mayo
celebración del Día Internacional de los Museos,
cuando se cumplen los 263 años del
nacimiento de Francisco de Goya y Lucientes.

