





Esta es la contribución de los ingenieros de Audi  
a los ingenieros de caminos.

Audi A6 quattro

Audi   
A la vanguardia de la técnica



Entendemos que los ingenieros de caminos se vean obligados a hacer curvas, cuando ellos preferirían que fuesen todo rectas. Entendemos que si existen las montañas, tengan que hacer fuertes pendientes. Entendemos que no todo puedan ser autopistas. Entendemos que el clima dañe el asfalto y no siempre el firme esté en buen estado. Entendemos que llueva y nieve y haya heladas. Por eso, hemos construido el Audi A6 con tracción permanente a las cuatro ruedas, quattro, para ofrecer el máximo control y estabilidad sea cual sea la dificultad de la carretera. Y es que cuando los ingenieros de caminos terminaron su trabajo, comenzó el nuestro.

42167 ■

# Sumario

## Reales Sitios

REVISTA DEL  
PATRIMONIO NACIONAL

*Presidente:*  
Manuel Gómez de Pablos

*Consejero - Gerente:*  
Julio de la Guardia García

*Vocales:*  
José María Álvarez del  
Manzano y López del Hierro,  
Jesús Ezquerro Calvo,  
Juan Fageda Aubert,  
Feo. Javier Fernández Vallina,  
Javier García Fernández,  
M<sup>a</sup> del Carmen Iglesias Cano,  
Luis Reverter Gelabert,  
Juan Antonio Vázquez  
de Parga y Pardo,  
José Villegas Ortega  
Jesús Viñuales González

*Secretario:*  
Fernando Díez Moreno

*Director:*  
Víctor Nieto Alcaide

*Comité de Redacción:*  
Alicia Cámara Muñoz,  
Elena González Poblet,  
Juan Hernández Ferrero,  
Juan Carlos de la Mata

*Secretaria de Redacción:*  
Julia López de la Torre

*Redacción:*  
Begoña Mardones

*Fotografías:*  
Laboratorio Fotográfico del  
Patrimonio Nacional:  
Francisco Rodríguez y  
Antonio Ubeda Sánchez;  
y Félix Lorrio

Reales Sitios,  
Patrimonio Nacional.  
Palacio Real. Bailén, s/n.  
Tel.: 559 74 04  
28071 Madrid

Año XXXIII. N<sup>o</sup> 128  
2<sup>o</sup> trimestre 1996

*Precio:*  
España, 800 ptas.;  
extranjero, 1.600 ptas.

*Suscripción:*  
España, 2.500 ptas.;  
extranjero, 5.000 ptas.  
(IVA incluido)

*Diseño y fotomecánica:*  
VK diseño gráfico, s.l.

*Imprime*  
Raycar, S.A. Impresores

NIPO: 006-96-006-2  
Depósito Legal: M. 11.160-64  
Prohibida la reproducción  
total o parcial de todos los  
artículos que se publican en  
esta Revista

*Portada:*  
Detalle del autorretrato de  
Goya. Real Academia de  
Bellas Artes de San Fernando.

## 2 Goya, dibujos de Burdeos

*Por Valeriano Bozal.*

Los Álbumes de Burdeos se diferencian de los realizados en España por su técnica, pero también por sus características iconográficas y estilísticas. Aunque vuelven sobre los supuestos de los Caprichos, son nuevos, como se indica en este artículo.

## 12 Goya y Juan de Villanueva en la Academia

*Por José Enrique García Melero.*

Goya dejó traslucir de manera genial el carácter de sus retratados en los cuadros. El pintor utilizó para representar a Villanueva el mismo juego de luces y sombras que éste empleaba en su arquitectura, y le singularizó en su obra con el uniforme académico.

## 23 Revisión de un lugar común: Goya y Manet

*Por José Álvarez Lopera.*

La influencia de Goya en los comienzos de Manet es universalmente reconocida. Su españolismo se convirtió en un lugar común de la crítica parisina. Hay una serie de acontecimientos que permiten analizar el alcance de este hecho.

## 33 "La familia de Carlos IV", por Goya

*Por Gonzalo Anes.*

Las Personas Reales que aparecen en este cuadro de familia desempeñaron un papel relevante en la Historia. El autor de este trabajo centra su atención en los menos importantes y conocidos que se asoman en él.

## 40 Fortuna de Tapices y Cartones de Goya. Colección del Patrimonio Nacional

*Por Concha Herrero Carretero.*

Pese a la dispersión de tapices de la Colección del Patrimonio Nacional, actualmente éste conserva 108 goyescos, de los que 27 han podido ser restaurados y expuestos en la muestra "Tapices y cartones de Goya", que tiene lugar en el Palacio Real de Madrid.

## 48 Francisco de Goya y la decoración del Tocador de la reina doña María Isabel Francisca de Braganza

*Por Juan Martínez Cuesta.*

Fernando VII intervino por primera vez en el Palacio Real de Madrid con la decoración de las sobrepuestas del Tocador del Cuarto de la Reina. En 1879 los lienzos se retiraron y se guardaron en el Depósito, donde medio siglo después los encontró doña Paulina Junquera.

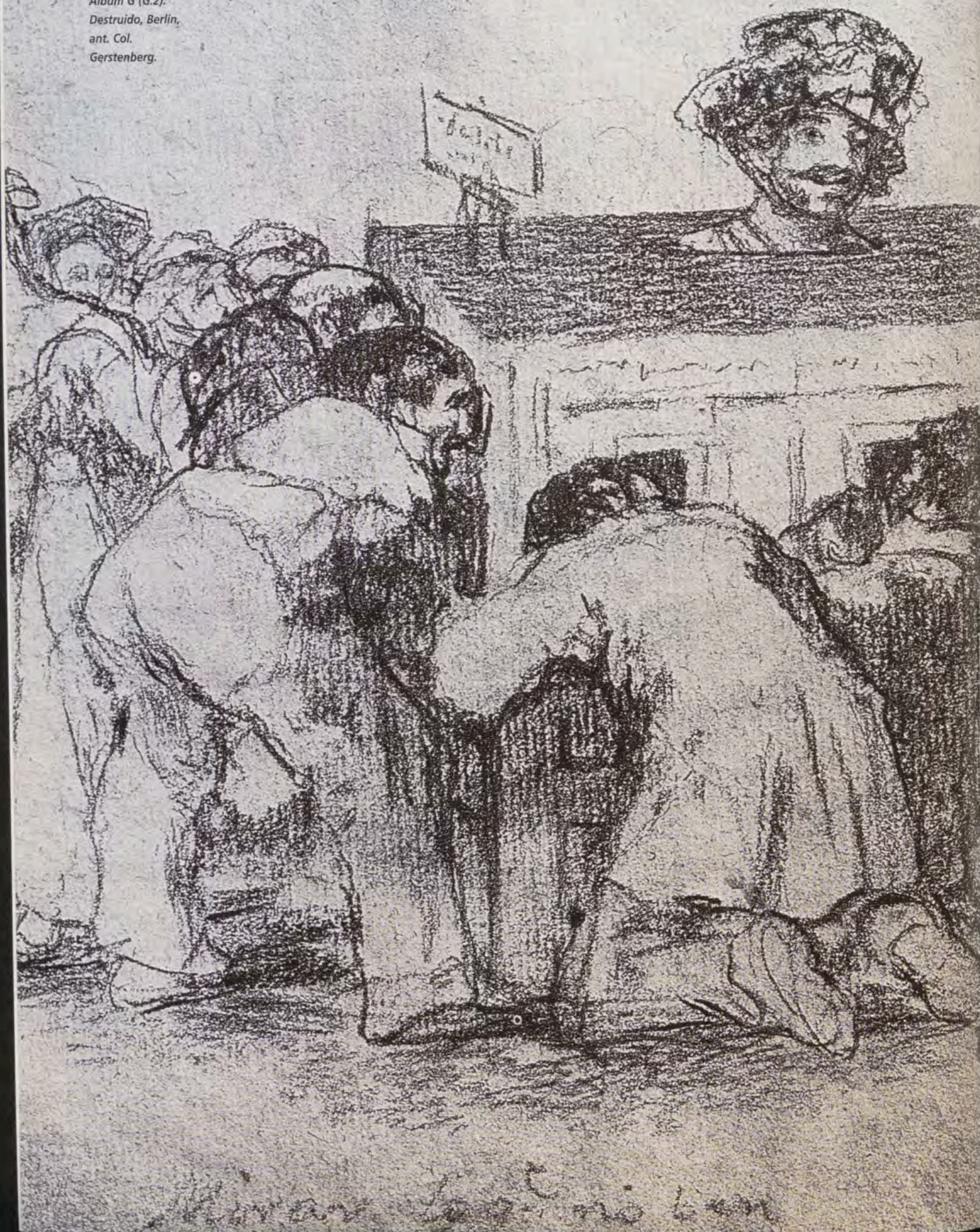
## 62 Entrevista

## 70 Notas y Documentos

## 73 Crónica Cultural

RB

"Mirar lo q.<sup>e</sup>  
no ben",  
Álbum G (G.2).  
Destruído, Berlín,  
ant. Col.  
Gerstenberg.



El mirar lo q. no ben

# Goya,

## dibujos de Burdeos

*“Los Álbumes de Burdeos se diferencian de los realizados en España por su técnica, pero también por sus características iconográficas y estilísticas. Vuelven, como la denominación de Lafond indica, sobre alguno de los supuestos de los Caprichos, pero son “nuevos” y esta novedad debe ser explicada”.*

Por Valeriano Bozal

En 1824 Goya salió de Madrid y se instaló en Burdeos tras una breve estancia en París. En Burdeos, a pesar de su avanzada edad, continuó pintando, hizo litografías y dibujos en dos álbumes que se conocen como *Álbum G* y *Álbum H*. Ambos ofrecen las mismas características técnicas, el mismo papel y tamaño, realizados con piedra negra y lápiz graso (litográfico), aspectos que los distinguen de los álbumes hechos en España. Gassier indica que el *Álbum G* pudo constar de 60 dibujos, de los que cataloga 54, mientras que el *Álbum H* se elevó hasta 63, de los que cataloga 58<sup>1</sup>. Afirma que Goya posiblemente efectuó estos dibujos con el ánimo de convertirlos, al menos algunos de ellos, en litografías que podrían venderse, y quizá es a ellos a los que se refiere el artista aragonés cuando, rechazando la posibilidad de volver a publicar los *Caprichos*, habla de proyectos mejores y de más útil venta. En cualquier caso, esta asociación con los *Caprichos*, que Paul Lafond acentúa al denominarlos *Nouveaux Caprices*<sup>2</sup>, me parece adecuada para los dibujos de Burdeos, que tienen muchos rasgos comunes con la serie de estampas, así como diferencias que marcan no sólo el paso de los años sino también el paso de los acontecimientos: ahora estamos en una época nueva. Los Álbumes de Burdeos se diferencian de los realizados en España por su técnica, pero también por sus características iconográficas y estilísticas. Vuelven, como la denominación de Lafond indica, sobre alguno de los supuestos de los *Caprichos*,

"Cocodrilo en  
Bordeaux",  
Álbum H (H.41).  
Destruído, Berlin,  
ant. Col.  
Gerstenberg.



Cocodrilo  
en  
Bordeaux

pero son "nuevos", y esta novedad debe ser explicada. Gassier describe pormenorizadamente la temática de los dibujos y nos advierte sobre la importancia que en ellos adquieren las figuras de locos, para señalar a continuación que otros temas parecen reunir una vez más las obsesiones principales de Goya: personajes o animales gigantes, erotismo, sueños, violencia y crueldad, monjes y religión, etc. Sin embargo, quisiera advertir contra una inferencia -que Gassier no hace, pero en la que el lector puede caer- que en modo alguno resultaría ajustada: aunque vuelve sobre sus obsesiones, estos no son dibujos nostálgicos o estereotipados, tampoco memoria del pasado, pues si algo les caracteriza es, precisamente, lo contrario, su extraordinaria

embargo, presentan considerable vivacidad, más propia de asuntos empíricos que de motivos de esta clase. Algunos son bien conocidos, y de todos posiblemente el más célebre sea "Aun aprendo" (G.54), que se suele interpretar como alusión al propio artista -que, efectivamente, aún aprendía y daba muestras de su vigor y potencia creadora-, aunque ese anciano de largos cabellos y barba, apoyado sobre dos bastones, no es autorretrato de Goya viejo. Más se parece al peregrino o ermitaño que pintó en la planta baja de La Quinta, acompañado, detrás, por una figura mucho más grotesca y desmesurada, innoble, quizá demoníaca. Con todo, este anciano de "Aun aprendo" goza de una verosimilitud mucho más acusada que la pro-

se a la consustancial violencia del ser humano, hombres que acarrear grandes fardos, condenados, locos, tiriteros, borrachos..., una peculiar comedia humana que desborda los límites de lugar y tiempo.

Todos esos dibujos están en consonancia con el espíritu que anima a los *Disparates* y a las *Pinturas negras*, pero se diferencian de los Álbumes G y H en los que, si es posible hacer consideraciones universales -y es necesario hacerlas-, ello no impide un sentido más próximo a la cotidianidad urbana que posiblemente Burdeos ha acarreado. Un rasgo que depende, claro es, de la introducción de escenas habituales como las que mencioné más arriba, pero que se extiende a otras de más dudosa cotidianidad,



"Coche barato y tapado", Álbum G (G.25).  
Madrid, Museo Cerralbo.



"Mendigos q. se lleban solos en Bordeaux",  
Álbum G (G.29). Col. particular.



"[Hombre tirando de una cuerda]", Álbum H  
(H.20). Destruído, Berlín, ant. Col. Gerstenberg.

vivacidad, su carácter de "cosas vistas" más que de cosas recordadas o estrictamente fantásticas, la profunda sensación de temporalidad, e incluso de instantaneidad, que se desprende de todos ellos.

En algunos esa sensación parece lógica y está determinada en primer lugar por la índole del tema: "Mirar lo q. e no ben" (G.2) puede reflejar una escena contemplada en las calles de Burdeos, lo mismo sucede con "Coche barato y tapado" (G.25) o "Mendigos q. e se lleban solos en Bordeaux" (G.29), "[Hombre tirando de una cuerda]" (H.20), "Serpiente de 4 bar.<sup>s</sup> en Bordeaux" (H.40) o "Cocodrilo en Bordeaux" (H.41), para limitarme a algunos ejemplos muy evidentes. Pero no cabe duda de que son muchos los dibujos alegóricos y aún simbólicos, que, sin

pia de los *Caprichos* o de los dibujos españoles, y ese es el punto que, creo, conviene dilucidar ahora.

Por lo pronto, aproximándonos al cambio que los dibujos implican respecto a las últimas obras realizadas en España. Quizá no se ha insistido de manera suficiente en la importancia que cobran en el *Álbum F* (en torno a 1815-1820 su núcleo central, pero quizá 1812-1823 el conjunto) figuras que poseen un carácter rústico o que eluden, a pesar de serlo, la excesiva precisión urbana (así sucede, por ejemplo, con alguaciles y cazadores), o figuras que, por su sentido más alegórico y crítico, están lejos de la determinación empírica en todo lo que respecta a tiempo y lugar, con esa universalidad que fue propia de Goya: peleas rústicas (?) que pueden referir-

pues todas nos hacen pensar en un paseante, en un Goya que observa y apunta, que aboceta con la facilidad que le proporciona el lápiz, aunque muchas de las escenas no hayan podido ser vistas nunca, sólo imaginadas, o respondan a visiones oníricas que fueron bien propias de los *Caprichos* -"Mal sueño" (G.a.)- o a reconvencciones morales ilustradas con proverbios y sentencias, o presentadas al modo de ilustración -"Del avaro no se espera ningún bien, y cada cual aun muerto lo vitupera, mas el hombre liberal todos sienten q. e se muera" (G.60). Cuando quitamos la leyenda a muchos de estos dibujos brilla con claridad la índole de su imagen. En este punto el *Álbum G* parece más próximo a la cotidianidad callejera que el *Álbum H*. Incluso cuando representa



Gran disparate

"Gran disparate",  
Album G (G.9).  
Madrid, Museo del Prado.

MUSEO DEL PRADO  
MADRID

ese "Gran disparate" (G.9) que incluye a un personaje dando de comer a su propia cabeza, separada del cuerpo y colocada sobre una mesa, o al marido que monta a caballo sobre la mujer y la fustiga -"Mal marido" (G.15)-, en directo recuerdo del tópicico del mundo al revés y de algunas estampas de los *Caprichos*, incluso en esos dibujos la verosimilitud, el costumbrismo y el carácter momentáneo del acontecimiento son muy acentuados. Hay algunos elementos figurativos que contribuyen a determinar ese rasgo del Álbum, por ejemplo la indumentaria de los personajes o la abundante inclusión de detalles menores que permiten fijar un lugar para la escena, pero son ante todo las actitudes y el dinamismo de las figuras los elementos que dan razón de esa inmediatez.

Mejor que en cualquier otra serie de dibujos, Goya ha sabido evitar aquí cualquier tipo de rigidez o composición académicas. El lápiz litográfico y la piedra negra le han permitido mover las figuras y los objetos de una forma mucho más dinámica que la aguada, dibujar pequeños motivos, rasgos que en la aguada eran imposibles -bajo el peligro de caer en una minuciosidad muy lejana de la práctica goyesca- o en exceso enfáticos. La línea se perfila ahora con una nitidez que indica una mano prodigiosa, adelantando y superando la maestría que años después será propia de los grandes ilustradores gráficos, de Daumier, Gavarni, Grandville... La piedra negra y el lápiz litográfico permiten captar los pequeños gestos faciales, hacer de cada uno de los protagonistas personajes singulares, destacan la melan-



"Del avaro no se espera ningún bien, y cada cual aun muerto lo vitupera, mas el hombre liberal todos sienten q.<sup>e</sup> se muera", Álbum G (G.60). Berlín, ant. Col. Gerstenberg.



"[El idiota]", Álbum H (H.60). Destruído, Berlín, ant. Col. Gerstenberg.



"Serpiente de 4 bar.<sup>s</sup> en Bordeaux", Álbum H (H.40). Destruído, Berlín, ant. Col. Gerstenberg.



"Aun aprendo", Álbum G (G.54). Madrid, Museo del Prado.



"Mal Marido", Álbum G (G.13). Madrid, Museo del Prado.

colía, la brutalidad o la perplejidad, pero siempre en figuras concretas. Su serie de locos, que ocupa el centro del *Álbum G*, se nos ofrece como estudios de esa expresividad, propia de los rostros, pero también del gesto corporal entendido como un todo, y de la relación de las figuras con el entorno. Los dibujos del *Álbum H* muestran algunas diferencias. Por lo pronto, hay que señalar que son mucho más sencillos. Goya ha reducido el número de personajes que intervienen en las escenas y la mayoría de los dibujos lo son más de personajes que de escenas propiamente dichas. Ésta es una de las razones que hacen de éste un Álbum menos callejero, además son menos en número los asuntos urbanos que aparecen en él. Por el contrario, son bastantes las figuras directamente alegóricas -entre todas, la que se conoce como "[La Guerra]" (H.15)- y bastantes, y notablemente llamativas, por su elevada calidad, las que dominan el dibujo, solas, en actitudes y acciones cuyo sentido no llegamos a precisar con nitidez, pero que no por ello resultan menos fascinantes: "[Viejo columpiándose]" (H.58) es una de las más impresionantes, con un tratamiento del espacio que recuerda al "Disparate ridículo", pero no le van a la zaga "[Mujer joven flotando en el aire]" (H.59), "[Monje dibujando con un compás]" (H.57), "[Monje flotando en el aire]" (H.52), etc. En todos los casos, es el movimiento de la línea el que sitúa a la figura en el espacio, la define, fija el ritmo y logra, en lo alegórico no evitado, la instantaneidad de una mirada que capta el presente temporal como lo huidizo que es.

"[Desgraciado  
al borde de un camino]",  
Álbum H (H.14).  
Madrid, Museo del Prado.



Ahora podemos volver a la comparación inicial entre los *Caprichos* y estos dibujos de Burdeos. Deseo recordar, por ejemplo, que en diversas ocasiones se ha recurrido a repertorios indumentarios o de oficios para identificar la condición de los personajes que protagonizan las estampas -yo mismo lo he hecho-, medida que parece inútil con ocasión de los dibujos. Esta actitud diferente es indicio de una época y una obra que también lo son: las estampas se inscriben en el marco del costumbrismo ilustrado, atento a la configuración de repertorios que simultáneamente ofrezcan información nueva y fidedigna sobre el mundo e introduzcan un orden de la mayor claridad. Un repertorio de "gritos" o de trajes -las dos series más desarrolladas, tanto en España como en Francia y el resto de Europa- actúa como una taxonomía y, por ello mismo, se apoya sobre dos principios que a primera vista pueden parecer contradictorios: se apoya sobre un fuerte empirismo, pues sólo él permite la descripción pormenorizada de la realidad estudiada (representada) y, a la vez, escapa de la singularidad que impediría perfilar el repertorio. Representa al afilador, a la naranjera o a la maja, pero no a esta naranjera o a esa maja, no a un afilador singular, pues de lo que se trata es de construir tipos bajo los cuales quepan todos los individuos de la clase. Estos tipos se identifican a partir de su indumentaria, pero también de acuerdo a sus gestos y actitudes, rasgos faciales y corporales, utensilios de los que disponen y paisaje en el que se encuentran. Una dama no debe moverse en exceso, gesticular o gritar,



"[Grupo de religiosos bajo un arco]", Álbum H (H.56). Berlín-Dahlem, Kupferstichkabinett.



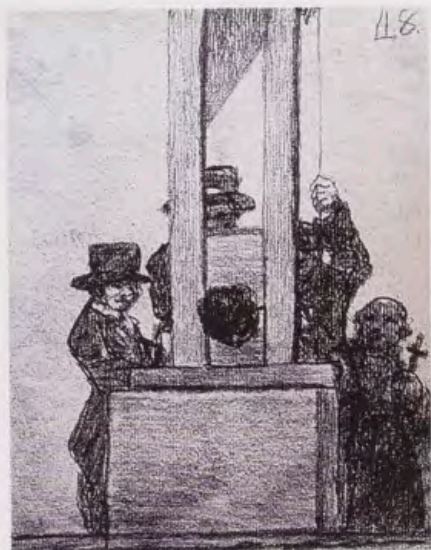
"[Loco furioso]", Álbum G (G.33). New York, Col. Ian Woodner.

pero no sucede lo mismo con la maja, mientras que es propio del afilador gritar su oficio y hacerlo de un modo característico; la maja y la dama se diferenciarán tanto por su indumentaria como por sus gestos -más velados en ésta que en aquélla-, pero no cabe duda de que una dama puede disfrazarse de maja, lo que dará lugar a equívocos, equívocos que Goya explotó con agudeza en sus estampas. Plásticamente, esta concepción conduce a la representación de figuras, esto es, de personajes que definen su condición en atención a los rasgos que su imagen expresa y que, por tanto, adecuan su personalidad individual a esos rasgos. Naturalmente, las referencias de unas series a otras, la imitación de unas por otras, la existencia de fuentes comunes y de seguidores, son todos ellos factores que

explican, en el ámbito de la génesis histórica, las similitudes entre los tipos creados por artistas diferentes, cuya difusión consolida un gusto general por esta iconografía.

Mas el fenómeno de la figura desborda los límites del costumbrismo y se extiende a creaciones plásticas muy diferentes: figuras son también los viriles horacios y las mujeres llorosas que pintó David, o los juramentados de Füssli, sus brujas, sus shakesperianas damas trágicas, figuras son los héroes, dioses y simples mortales que Flaxman ilustra en la *Iliada* y la *Odisea*... En todos los casos, el sentido de cada uno de ellos fluye de la disposición misma del personaje, de la extravertida amplitud de su gesto o, por el contrario, de su recogimiento, de los modos de extender las piernas y asentarse sobre el suelo, extender el brazo, levantar la cabeza y el mentón..., la figura compone un gesto, es parte de una gramática y corazón de un sistema retórico al que sirve.

El Barroco ya había conocido este proceder. Lo contemplamos tanto en las obras teatrales y poéticas como en las pictóricas, pero los tipos creados en ese momento responden a un registro mucho más limitado y carecen de la empírica diversidad que caracteriza al mundo ilustrado. Aunque hubo repertorios de trajes y "gritos" en el siglo XVII, y aún antes, ésta es una moda característica del siglo ilustrado, época en la que se multiplican, difunden y valoran como nunca antes. En los primeros años del siglo XIX continúan apareciendo series similares a éstas, pues será preciso esperar a los años treinta y cuarenta para que se intro-

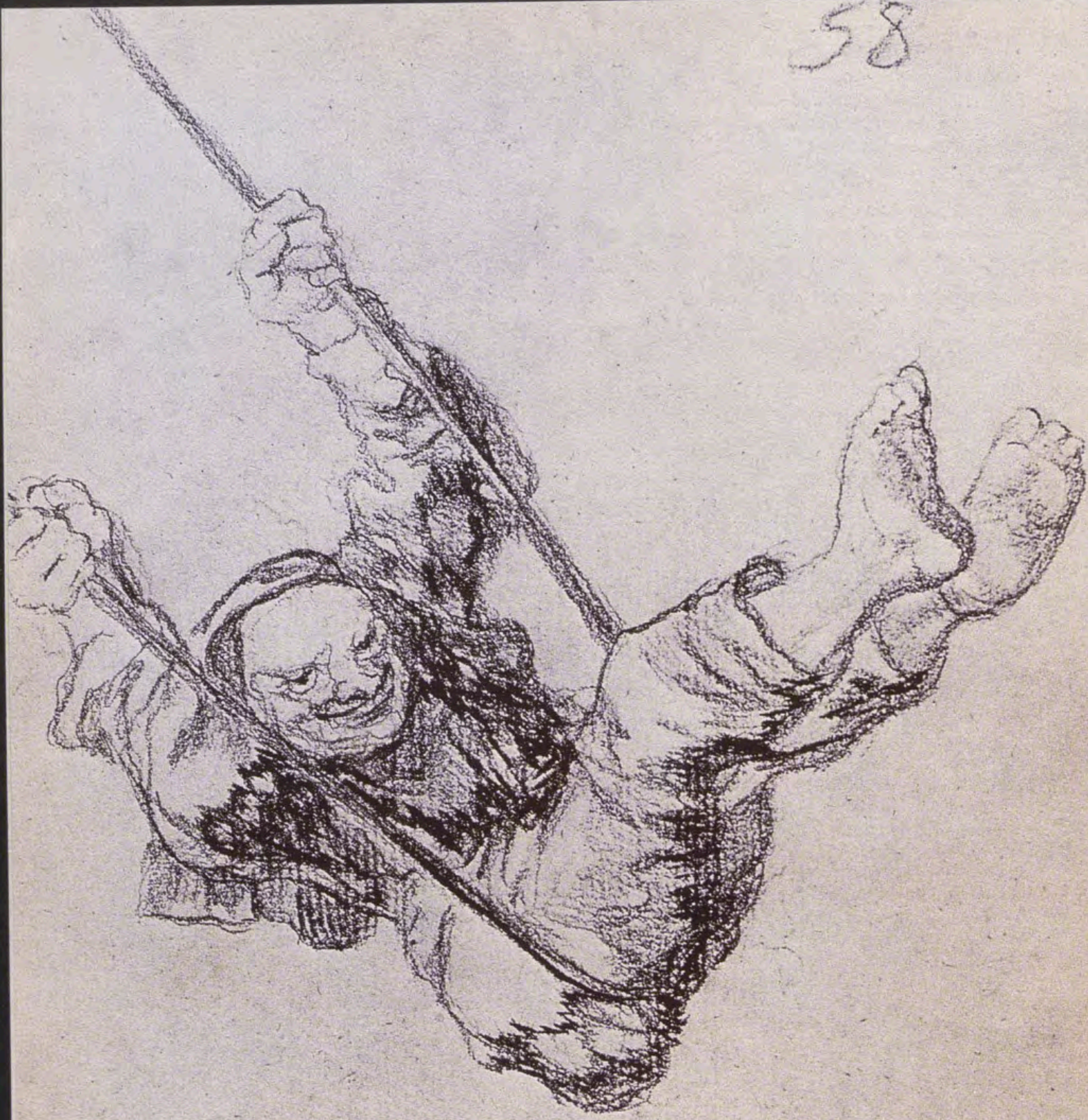


"Castigo francés", Álbum G (G.48). Destruído, Berlín, ant. Col. Gerstenberg.



"[La Guerra]", Álbum H (H.15). Madrid, Museo del Prado.

58



"[Viejo columpiándose]",  
Album H (H.58).  
New York,  
The Hispanic Society  
of America.

duzcan cambios sustanciales, en gran medida, pero no totalmente, basados en la sustitución del grabado calcográfico tradicional por la litografía. Por lo que se refiere a nuestro país, en el que la litografía progresa con retraso y lentitud, las series realizadas por A. Rodríguez y Miguel Gamborino ponen de relieve el conservadurismo del género, tanto más notable si las comparamos con los dibujos de Goya. Será preciso esperar a las ilustraciones de los años cuarenta para encontrar imágenes comparables a las de éste, no en la calidad pero sí en la diferencia, plenamente romántica, respecto de las series inmediatamente anteriores.

Los dibujos de Burdeos pueden interpretarse y valorarse en este horizonte y en contraste con las orientaciones más tópicas del costumbrismo romántico. Goya se ha apartado de los repertorios de trajes o de oficios que todavía podían dar cuenta de algunos aspectos importantes de los *Caprichos* y si mantiene, como lo hace, la concepción de la figura, conviene decir que, por una parte, no repite las figuras estereotipadas existentes y, por otra, introduce en ella suficientes rasgos singulares y un punto de vista que nos hace pensar en la inmediatez del mirón.

Algunos de sus motivos iconográficos gozaban de una cierta tradición, que no hará sino aumentar a lo largo del siglo XIX, tal es lo que sucede con la "procesión", de la que encontramos un ejemplo inmejorable en "[Procesión de frailes]" (H.13). En otras ocasiones, vuelve sobre imágenes que él mismo había representado en otro momento: "[Grupo de religiosos bajo



"[Monje flotando en el aire]",  
Álbum H (H.32). Berlín, col. part.

un arco]" (H.56) recuerda quizá en exceso dibujos y estampas anteriores y algunos autores indican que carece del refinamiento que es propio de otros dibujos de Burdeos.

Pero quizá los más notables son aquellos dibujos en los que, recordando figuras pasadas, las hace aquí cobrar nuevo aliento: los monjes volando y bailando, a los que antes me referí, "[El idiota]" (H.60), "[Desgraciado al borde de un camino]" (H.14), una de las figuras de más originalidad y deslumbrante composición, las dos escenas sobre la guillotina, "Castigo francés" (G.48) y "Castigo (francés)" (G.49), o el estremecedor "Loco furioso" (G.35), anticipo trágico de la violencia y la crueldad modernas, del mundo represivo que aquí se representa a partir de la locura.

Este dibujo puede ser un buen ejemplo de la originalidad de Goya y de los fundamentos en los que se basa. Si hay algún dibujo que construya una figura es éste: la solidez plástica del enrejado -¿o tablonés que se entrecruzan dando lugar a una especial jaula?- compone la imagen de tal manera que dramatiza cualquier figura que "asome" detrás, pero ésta, la del loco furioso que aquí representa, que saca la cabeza y el brazo, es, a la vez que retrato de un individuo concreto, alegoría de la represión y la desesperación, de la imposibilidad de habitar el mundo, de la falta de libertad, notable precisamente porque no puede sacar más que la cabeza y el brazo -que rompen plástica y no sólo anecdóticamente con el enrejado-, pero no el cuerpo entero. La imagen acentúa el peso semántico de la composición,



"[Procesión de frailes]", Álbum H (H.13).  
Madrid, Museo del Prado.



"[Monje dibujando con un compás]",  
Álbum H (H.37). Madrid, Museo del Prado.

de tal manera que resulta imposible diferenciar entre forma y contenido, pues la proximidad de la figura a los eventuales espectadores que somos nosotros y el juego de verticales y horizontales, el tramado de las rejas, roto por esas partes del cuerpo que asoman, son los recursos fundamentales de su dramatismo.

Estos dibujos desbordan los límites del costumbrismo romántico en el que a primera vista podrían ser inscritos. La comicidad de algunas figuras se "equilibra" en la violenta lucidez de otras, asumiendo una forma de grotesco que, si en algunas ocasiones se nutre de la fantasía, las más de las veces nos remite a un mundo contemplado empíricamente, verosímil. De esta manera, el consuelo que podía producir la risa se contiene en las imágenes más lúcidas y construye un mundo de pesadilla que, sin embargo, es el nuestro, no un sueño. El ilustrado sueño de la razón que presidió los *Caprichos* despierta en las calles de Burdeos, pobladas de mendigos, locos, frailes exclaustros, volatineros, ejecutados... un desfile de *ciudadanos* que inaugura la época, una masa anónima y, sin embargo, perfectamente identificable uno por uno, como si de nuestro retrato se tratara.

## NOTAS

<sup>1</sup> Todas las referencias catalográficas remiten a Pierre Gassier, *Les dessins de Goya. Les albums*, Fribourg, Office du Livre, 1975.

<sup>2</sup> P. Lafond, *Nouveaux Caprices de Goya. Suite de trente-huits dessins inédits*, París, 1907.

# Goya y Juan de Villanueva en la Academia

Por José Enrique García Melero

*“No fue el retrato de Villanueva el único que Goya hizo de un académico de Bellas Artes de San Fernando y entre ellos de un arquitecto. La Academia le brindó la posibilidad de pintar a sus personajes más representativos”.*

Goya retrató a Juan de Villanueva en los años iniciales del siglo XIX, hacia 1800-1805, en un lienzo al óleo que se conserva en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Le representó como lo que fue: un arquitecto ilustrado, ejerciendo su profesión, delante de una mesa con planos, en la que se halla un emblemático compás, con la mirada dirigida hacia el espectador, tal y como si se le hubiera sorprendido en una instantánea, mientras veía con toda su atención unos diseños, aquí indefinibles, casi meras sombras. El rostro, donde se aprecian ya los surcos inequívocos dejados por el paso del tiempo de sus entonces más de sesenta años, es realista en las formas y anímicamente caracterizador. Parece expresar inteligencia, cierto cansancio y escepticismo, alguna acritud de ánimo, suspicacia y agudeza... Goya supo siempre dejar traslucir genialmente el carácter de sus retratados en sus cuadros. Predominan los tonos negruzcos, los rojos y los blancos sobre un fondo oscuro. Quedan iluminadas su cabeza, la que piensa, y su mano derecha, la que dibuja dirigida por aquella. El pintor usó para representar casi el mismo juego de luces y sombras que Villanueva empleó en su arquitectura. Además, Goya le distinguió jerárquicamente vistiéndole el uniforme académico.

En este retrato se encuentran, en una obra de arte, los dos artistas más geniales de la Ilustración española, premonitorios del romanticismo histórico español: el Goya creativo, pintando, y Juan de Villanueva, posando para él entre sus diseños arquitectónicos, con mirada entre sor-



prendida y ensimismada, entre sus luces y sombras anímicas tan características de sus edificios. Aquí, como en sus respectivos géneros artísticos, ambos están vinculados por el Dibujo como forma específica y común de expresión de los artistas, y en el lenguaje del Dibujo impregnado de colorido se encuentran ahora.

Pero el pintor y el arquitecto también se hallaron relacionados entre sí a través de sus vínculos respectivos con la Academia, en su calidad de Instituto Superior del Arte de la segunda mitad del siglo XVIII. Coincidieron físicamente en sus juntas ordinarias y extraordinarias, y en la labor docente en las aulas. En este Organismo, imprescindible para los artistas de entonces, sus existencias se desarrollaron casi en paralelo. Vivieron en ella los años cruciales de la Revolución Francesa, de 1792-1793 -durante los cuales tuvo lugar un momento de grave crisis para el academicismo, bajo la sombra, paradójicamente clara y oscura, de lo que ocurría en Francia-, la invasión napoleónica y la Guerra de la Independencia...

#### GOYA Y LOS ROSTROS DE LA ACADEMIA

No fue el retrato de Villanueva el único que Goya hizo de un académico de Bellas Artes de San Fernando y entre ellos de un arquitecto. La Academia le brindó la posibilidad de pintar a

*Izquierda:*

*Detalle del autorretrato de Goya.*

*Derecha:*

*Detalle del retrato de Juan de Villanueva por Goya.*

*C. 1800-1805. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.*

sus personajes más representativos. Para él posaron varios protectores y consiliarios, como personalidades políticamente rectoras de este Instituto desde sus juntas particulares, y también algún que otro artista más, su plana pedagógica. El formar parte de este Organismo era, junto con la consideración de Pintor Real, una de las claves principales para la promoción artística en la España de la Ilustración, por el gran prestigio que promovía su pertenencia a la Academia. Pero la consideración máxima, estética y profesional, académica, se relacionaba también económicamente con el logro de un doble patronazgo interdependiente: con las gratificaciones proporcionadas por la actividad pedagógica, aunque fueran bastante insuficientes, algo más que una simple ayuda, y con la posibilidad de establecer relaciones -y consecuentemente encargos más o menos importantes de obras- con la aristocracia, a través de los nobles pertenecientes a la Academia, en calidad de consiliarios y de académicos de honor. De ahí que para Goya, como para todos los artistas de su época, fuera muy importante primero ser académico, regularizar institucionalmente su profesión al margen de los gremios de una forma entonces ortodoxa, y, después, adquirir también la consideración docente como Teniente Director y Di-



rector de su Arte, e incluso acceder al prestigioso puesto de Director General.

Por lo tanto, Goya pintó a muchas personalidades, especialmente nobles, relacionadas de alguna manera con la Academia y su ámbito de influencia <sup>1</sup>. Ahora me vienen a la memoria -siempre sin la menor pretensión de ser exhaustivo- algunos de ellos, muchos representados, curiosamente, sentados en un gabinete, a los que se aludirá a continuación con brevedad. A través de tales retratos goyescos se podría hacer una magistral galería pictórica de algunos de los principales personajes de la Academia de la época, a quienes solía definir por medio de cierta referencia simbólica de su condición humana y del papel desarrollado en la sociedad, expresada a través de un determinado objeto emblemático. Por su doble consideración de Pintor Real y de este Instituto retrató a varios de sus protectores, cargo que ocupaba estatutariamente el primer Secretario, o Ministro, de Estado. La Academia se relacionaba con el Rey a través de él, sirviendo el empleo de Viceprotector de su sustituto a un nivel doméstico o interno dentro del Organismo. Así, retrató al Conde de Floridablanca en 1783 (Madrid, Banco de España), poniendo

*El Conde de Floridablanca por Goya. 1783. Banco de España. Madrid.*

un especial cuidado en realizar una obra que le satisficiera plenamente, para poder seguir progresando, y autorretratándose él mismo junto con un arquitecto todavía no identificado en el lienzo, a fin de perpetuarse y demostrar el interés del político por las artes y las obras públicas. El protectorado de José Moñino en la Academia, que duró desde 1777 hasta 1792, coincidió con la etapa de mayor florecimiento del academicismo ilustrado, y su salida con uno de sus momentos más críticos. Durante su gobierno este Organismo llegó a su cúspide institucional, se burocratizó sensiblemente y asumió los papeles máximos de absolutismo, centralización y control de las Bellas Artes, tan borbónicos e ilustrados. En estos años se dictaron las famosas cartas circulares de 1777, una de sus primeras medidas políticas, que obligaban a enviar a la Academia cuantos proyectos de obras públicas de importancia se realizaban en España, para su censura. Tales medidas se canalizaron después con la creación en 1786 de la Comisión de Arquitectura, desde donde se realizó una función ilustrada, pragmática y hasta económica, pues se vio en el clasicismo un estilo internacional y universal, pero también adecuado para el ahorro.

Retrató, asimismo, a otros protectores, como a Mariano Luis de Urquijo, hacia 1798 ó 1799 (Real Academia de la Historia, Madrid), y a Manuel Godoy en 1801 (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), en uno de los más interesantes cuadros de Goya.

Éste retrató también a Bernardo de Iriarte (1797, Musée des Beaux Arts de Estrasburgo), tan inteligente y culto como, a veces, timorato en aquellos años de crisis, quien fue Viceprotector entre 1792 y 1803 <sup>2</sup>. A él se tendrá que hacer referencia en este artículo por coincidir su viceprotectorado en la Academia con algunos de los años más interesantes de este Instituto y de la actividad académica tanto de Villanueva como de Goya. Coleccionista de obras de arte, Iriarte, perteneciente al parecer al círculo de Jovellanos, mantuvo afecto y cordialidad con el pintor aragonés <sup>3</sup>, y equívocamente una relación ambigua de temor y amistad, pero sobre todo de gran respeto profesional, con el arquitecto.

Algunos de sus personajes retratados estuvieron relacionados con la Academia, como el mismo Jovellanos (1798, Museo del Prado), sabio, melancólico y pensativo lector, ahora más de informes y oficios que de libros, entonces Ministro de Gracia y Justicia, o como José Álvarez de Toledo, duque de Alba (1795, The Art Institute of Chicago). Recordemos también el retrato de Ramón de Pignatelli, que fue, además de canónigo de la Iglesia Metropolitana de Zaragoza y protector del Canal de Aragón, académico de honor de la San Fernando, y el de Mariana Waldstein, marquesa de Santa Cruz y directora honoraria de este Instituto.

Entre los académicos pintores destaca su retrato de Francisco Bayeu (1795, Museo del Prado), su hermano político, a quien entonó con fría gama de grises y con el pincel reposando en su mano derecha, en una acción previa a la de pintar. También

retrató, además de a Juan de Villanueva, a varios arquitectos de la Academia, como Ventura Rodríguez en 1784, a un joven Isidro González Velázquez (1801, The Art Institute of Chicago), a Juan Antonio Cuervo y a Tiburcio Pérez.

#### LOS INICIOS DE VILLANUEVA Y GOYA EN LA ACADEMIA

Las actitudes asumidas por Goya y Juan de Villanueva ante la Academia fueron bastante paralelas, aunque sus sentimientos hacia ella eran algo distintos <sup>4</sup>. Éste debió sentirla más profundamente que aquel por haber vivido siempre en estrecha relación con este Organismo. Para el pintor la pertenencia al Instituto significaba un medio para alcanzar otros fines similares, e incluso superiores, como el cargo de Pintor del Rey, y el éxito en el *cursum honorum* y hasta económico. En la sociedad de la época, que propició el nacimiento y el auge del academicismo, resultaba muy necesario para el artista ser académico de mérito y hasta pertenecer a su equipo docente en calidad primero de Teniente Director y después de Director, y hasta, por último, ocupar el empleo de Director General, que era de gran prestigio, aunque alternativo entre las tres Bellas Artes y temporal, trienal.

El arquitecto estaba, sin embargo, bastante más estrechamente vinculado con la Academia a través de lazos familiares muy directos y desde sus mismos orígenes: su padre, el escultor con el mismo nombre, era uno de sus fundadores, y uno de sus primeros profesores desde la junta preparatoria de 1744. Su hermano Diego perteneció a ella desempeñando la docencia, y la "gozó", pero también la "sufrió" en muchos aspectos. Goya tendría, asimismo, cierta relación con la Academia por medio de esos mismos nexos familiares, aunque más indirectos y temporalmente posteriores, a través de su cuñado Francisco Bayeu.

Los éxitos iniciales como discípulos en el mundo de la Academia favorecieron siempre bastante más a Villanueva que a Goya. Éste fracasó en 1763 al presentarse. Vino a Madrid desde Zaragoza a los diecisiete años, para intentar obtener una pensión al premio de segunda clase en el concurso trienal, que se otorgó a Gregorio Ferro <sup>5</sup>. No consiguió ni un solo voto. Tampoco, ya en el de 1766, lograría el premio de oro de primera clase, que le fue otorgado a Ramón Bayeu, su futuro cuñado, quizá por la influencia que su hermano Francisco -recomendado por el propio Mengs para ocupar la plaza de Teniente Director de Pintura <sup>6</sup>- tenía ya dentro del Instituto.

No obstante, esos nexos familiares ayudaron, o propiciaron, a alcanzar apoyos y algunas de las prebendas académicas. Tanto Juan de Villanueva como Goya se vieron favorecidos por ellos de alguna manera en un Organismo en algo paternalista, dado a la cotidianidad y hasta a lo familiar, debido a los vínculos de sangre existentes entre bastantes artistas, que se relacionaban estrechamente entre ellos como en épocas anteriores.

Sin embargo, Juan de Villanueva gozó con la obtención de varios premios de la Academia, des-



Goya en su estudio. C. 1790-1795. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

de que el 22 de diciembre de 1754 consiguiera un galardón a los tan sólo catorce años de edad en el concurso general de premios convocado por el primer protector José de Carvajal, por su proyecto de planta y alzado de la fachada de una cárcel de Corte. Después obtuvo un primer premio de la segunda clase en el concurso del 25 de enero de 1756, por el diseño del patio de un palacio, y, más tarde, el primero de la primera clase en el del 6 de febrero de 1757, por el dibujo de planta y alzado de un convento con su iglesia y dependencias. En este mismo año fue agregado a la delineación del Palacio Real, bajo la dirección de su hermano Diego de Villanueva <sup>7</sup>.

Villanueva y Goya viajaron a Roma para completar académicamente sus estudios; pero lo hicieron de una forma muy diferente, al ser de nuevo favorecido el arquitecto por la concurrencia de la valía con la fortuna y la formación ortodoxa académica en la Corte. El aragonés, siete años más joven -estudiante de Dibujo en la Sociedad Económica Zaragozana y en el taller del pintor aragonés José Luzán- tuvo que ir a Italia a sus expensas entre 1770 y 1771 <sup>8</sup>. Es una época muy poco conocida en la biografía de Goya, quien debió estar también en Francia. Deseaba poseer una formación ortodoxa aca-

démica, dentro de sus posibilidades de joven residente, en una ciudad entonces bastante alejada de la Corte, debido a los medios de comunicación, y que no había alcanzado los premios de la Academia madrileña. Desde Roma envió un cuadro a la Academia de Parma para concursar sobre el tema propuesto de "Aníbal pasando los Alpes", que logró varios votos y, al parecer, se halló cerca de conseguir el galardón, si se hubiera acomodado más al asunto y si le hubiese dado un colorido más verdadero<sup>9</sup>.

El arquitecto estuvo en Italia seis años antes que Goya, y su permanencia duró más tiempo. Además, su viaje había sido costeado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al recibir una pensión por oposición obtenida con la totalidad de los votos, concurso que se convocó el 20 de abril de 1758. En la prueba correspondiente había diseñado una casa de campo para un grande de España, con sus jardines y oficinas en planta general, particular, fachada y corte. Allí permaneció bajo la dirección de Preciado de la Vega, y junto a Domingo Lois de Monteagudo, hasta el año 1764, algunos pocos meses después de que se le terminase dicha beca. Los diseños realizados en Italia los remitió a la Academia para que sirviesen de modelos en sus Salas. Había dibujado, entre otros edificios, el arco de Tito, y los templos de la Sibila en Tívoli, de Jupiter Stator y de Jupiter Tronante<sup>10</sup>.

Los regresos de Juan de Villanueva en 1764 y de Goya en 1771 de Italia fueron respectivamente los propios de un artista académico y de otro provinciano. El arquitecto debió pasar una etapa algo desconcertante entre 1764 y 1766, pues, según se dice en su necrología, estuvo "sin opción ni destino alguno en esta Corte, pues aún le escaseó la Academia el honor que concedía a los demás pensionados". Sin embargo, por orden de este Organismo, viajó a Granada bajo la dirección de José de Hermosilla y en compañía de Pedro Arnal<sup>11</sup>. Trabajaron entre el 18 de septiembre de 1766 y el 6 de abril de 1767, levantando planos y alzados en la Alhambra y sepulcros de los Reyes Católicos. Sin embargo, el viaje de Goya a Italia le abrió casi inmediatamente algunas puertas en Zaragoza, debido al prestigio que tenía en la época el ir a estudiar a Roma, santuario del clasicismo y lugar de encuentro entre los artistas de distintos países. Así, en 1772 terminó de pintar al fresco la bóveda del coreto de la capilla de la Virgen en la Basílica del Pilar<sup>12</sup>.

La boda de Goya con Josefa Bayeu, hermana de los pintores Francisco y Ramón, el 25 de julio de 1773, fue muy oportuna para ir a la Corte y establecerse en ella, comenzar a pintar modelos para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, acceder a la presencia del Rey como su Pintor de Cámara y entrar en la imprescindible Academia. Todo ello lo logró en gran medida gracias a los apoyos de su cuñado Francisco Bayeu, que se hallaba en el círculo prestigioso de Mengs. Así, en 1775 Goya se encuentra ya en Madrid pintando cartones para los tapices.

#### JUAN DE VILLANUEVA Y GOYA EN LA ACADEMIA

El viaje de Juan de Villanueva a Córdoba y Granada, bajo la dirección de José de Hermosilla, en 1767, fue propicio para que el arquitecto se vinculara más estrechamente con la Academia. En noviembre de 1767 solicitó por instancia que se le honrase con lo que el Instituto tuviera por conveniente. En la junta del 8 de ese mismo mes se le otorgó la graduación de académico de mérito, debido a la "conocida habilidad, aplicación y mérito de este profesor y al particular contraído en los dibujos de Córdoba y Granada"<sup>13</sup>. Pero hasta el 11 de agosto de 1777 no se vinculó pedagógicamente con la Academia, al ser nombrado entonces, por oficio del protector Marqués de Grimaldi, Teniente Director de Arquitectura, a propuesta en primer lugar de la junta particular, y a consulta suya del 8 de agosto. Su nombramiento había sido propiciado por la muerte de su hermano Diego y el ascenso de Miguel Fernández al empleo de Director, sustituyendo a Francisco Subirás en la asistencia a la enseñanza de la Geometría. Entre tanto había ejercido desde el verano de 1767 como ayudante del padre obrero del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, sirviendo a los padres jerónimos. A partir de 1768 trabajó también para los Infantes, diseñando la casa del Cónsul de Francia y la del Marqués de Campovillar, así como las del Príncipe de Asturias y del infante don Gabriel y la del Marqués de los Llanos. Desde 1774 comenzó a servir al Rey como arquitecto. Entre los años 1774 y 1784 Juan de Villanueva asistió con cierta regularidad a la Sala de Geometría de la Academia, cuando podía, y siempre que sus continuos viajes y asistencias a las comisiones del Rey y de los Infantes en los Reales Sitios se lo permitieron. En el debate entablado en la Academia de 1781 a 1783 sobre los exámenes de los profesionales de la Arquitectura tuvo un destacado papel a través de dos informes personales -uno más extenso, que nos ha llegado resumido en copia por el Secretario de la Academia; y el otro más breve, fechado en Madrid el 23 de abril de 1781- redactados a petición de la junta ordinaria del 4 de marzo de ese mismo año<sup>14</sup>. Ambos escritos de Villanueva, precedentes importantes del famoso informe sobre los estudios de este Centro del 20 de julio de 1792, demuestran el afán academicista por controlar, de un modo metódico, dentro del código clásico, tanto el acceso a la profesión del artista como su práctica cotidiana. El arquitecto -que todavía se muestra ortodoxo con el academicismo más estricto, aunque ya hable de dejar obrar a la profesión con entera libertad, tal y como se practicaba en Roma- jerarquizó los distintos empleos y oficios de la arquitectura en función de la relación existente entre teoría y práctica<sup>15</sup>.

Juan de Villanueva y Goya no debieron coincidir demasiado en la Academia hasta el año clave de 1792, en el que el arquitecto fue nombrado su Director General. El 5 de mayo de 1780 el pintor había solicitado examen para acceder al título de académico de mérito, que consiguió al



realizar un "Cristo" en la línea formal clasicista de Mengs, tan del gusto del Instituto <sup>16</sup>. No ingresaría como Teniente Director de Pintura, dedicándose así a las tareas docentes, hasta el 4 de mayo de 1785, en competición, que entonces le fue totalmente favorable, con Ginés Aguirre y Gregorio Ferro <sup>17</sup>. La plaza había quedado vacante por ascenso de Antonio Velázquez tras la muerte de Andrés de la Calleja. De los veintún vocales nueve votaron a favor de Goya, ocho de Ferro y cuatro de Aguirre <sup>18</sup>.

Pero en este año ya Villanueva estaba ausente de la Academia, pues en noviembre de 1784 se sintió obligado a solicitar del Conde de Florida Blanca, entonces Protector, que se le conservase la clase de académico de mérito, dispensándosele de impartir clases, debido a sus muchas ocupaciones en las obras reales. No obstante, la junta particular del 5 de diciembre decidió conservarle el título de Teniente Director de Arquitectura y eligió a Manuel Martín Rodríguez para que le sustituyese en la enseñanza con la cesión del sueldo. Villanueva conservaría el empleo de forma oficial con las facultades correspondientes de acudir a las juntas y de poder votar <sup>19</sup>.

Sin embargo, esta situación extraordinaria de "excedencia" dentro de la Academia le perjudicó a la hora de acceder a empleos superiores en el escalafón docente. Así, al morir Ventura Rodríguez en 1784, el puesto de Director de Arquitectura se le concedió a Pedro Arnal en la junta ordinaria del 8

*Manuel Godoy, por Goya. 1801. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.*

de enero de 1786. Antes, el 29 de diciembre de 1785, se había nombrado, sin que mediase petición personal alguna, a Villanueva -quien en este mismo año realizaba proyectos como el del Gabinete de Historia Natural y el Observatorio- Director honorario con precedencia de asiento al actual más antiguo de su arte, a instancia y consulta de la Academia, y en atención a su distinguido mérito y a las graves ocupaciones que le impedían asistir a los estudios <sup>20</sup>. De este modo la junta particular se quitaba un problema, pues quizá se habría presentado al empleo de Director en competencia con Arnal. Además, al promocionarse, aunque de forma distinta, a ambos, Manuel Martín Rodríguez regularizaba su posición dentro del Instituto, pasando a ser Teniente Director de hecho y con los plenos derechos, que le negaba su situación de interinidad en el puesto de Villanueva.

Goya ingresó como académico, por lo tanto, en este Instituto pocos meses después de abandonarlo Villanueva. Quizá coincidiera más con el arquitecto en la Academia cuando al crearse en 1786 la Comisión de Arquitectura fuese designado uno de sus miembros vocales. Acudió, no obstante, a las juntas tan sólo en tres ocasiones de las catorce sesiones celebradas durante ese mismo año: a la primera de ellas, la inaugural, del 21 de abril, a la segunda del 4 de mayo y a la séptima del 10 de agosto <sup>21</sup>.

Entre 1785 y 1792 Goya se dedicó a la enseñanza en distintas Salas de la Academia. Así, ejerció la do-



encia alternativa de Principios y Yeso. Sin embargo, sus faltas a clase, tal y como antes le ocurriera a Villanueva, fueron muy numerosas, aunque los profesores se alternaran y tan sólo tuvieran que acudir a las aulas durante un trimestre a lo largo de cada curso académico. Sus inasistencias se perciben sobre todo a partir del año 1791, disculpándose por motivos de viajes o enfermedades.

Desde su entrada en la Academia para dedicarse a las tareas docentes, como Teniente Director de Pintura, Goya aspiró obviamente a mejorar su situación en el escalafón académico. El participar en estos concursos de ascensos era obligatorio, casi automático, desde el momento mismo en el que un artista ocupaba un empleo de profesor. Así, en la junta particular del 4 de mayo de 1788, al producirse la vacante de Director, por falleci-

*Autorretrato  
de Goya.  
Hacia 1800.  
Metropolitan  
Museum of Art.  
Nueva York.*

miento de Antonio González Velázquez, fue propuesto para concurrir en la votación de la ordinaria junto con Francisco Bayeu y Salvador Maella. Pero no obtuvo ningún voto en esta ocasión, y el empleo se le otorgó al primero de ellos, su cuñado, quien consiguió veinte<sup>22</sup>. Era normal que se eligiera preferentemente para ocupar un cargo superior en la Academia al candidato que seguía al fallecido en antigüedad dentro del escalafón. Así, este fracaso de Goya no hay que considerarlo como una conspiración contra él. Sin embargo, es extraño que nadie le votase.

#### GOYA Y VILLANUEVA EN 1792

Las relaciones que ambos mantuvieron con este Organismo se definieron magistralmente a un nivel teórico con motivo de los debates entablados

para realizar un nuevo plan de estudios en 1792. Goya y Villanueva adoptaron una actitud crítica bastante similar frente al sistema académico, que en el pintor fue más sutil y lírica, y en el arquitecto más enérgica, abierta y épica. Sus respectivos informes son, sin duda, los escritos ideológicos más interesantes conservados de ambos artistas. Se hallan en una posición intermedia, muchas veces titubeante, entre la ortodoxia y la heterodoxia academicista<sup>23</sup>. Es posible percibir en ellos una nueva actitud, que me atrevería a definir como "pre-romántica", por su misma osadía al discrepar abiertamente de algunos aspectos importantes propios del sistema académico y por reflejar un nuevo modo de ser, un malestar y una disconformidad crítica, sin formalismos vanos, hacia las ataduras excesivas que privaban a los artistas de la necesaria libertad creativa. Si los demás profesores de la Academia se fijaron en temas más concretos y cotidianos de la enseñanza, Goya y Villanueva prestaron toda su atención a aspectos institucionales y hasta ideológicos.

Villanueva, entonces Director General de la Academia<sup>24</sup>, tuvo una participación totalmente política entre 1792 y 1793. Deseaba que la reforma no fuese tan sólo superficial, sino que penetrase en las mismas estructuras del Instituto. Se replanteó su redefinición de acuerdo con los nuevos tiempos que corrían; pero con la mente puesta en la historia del Instituto, a la que continuamente alude y cita. Goya, quien al poco tiempo de redactar su opinión enfermó de gravedad, aportó su personal visión del aprendizaje de la Pintura, cuyo modelo máximo no hallaba en los legados de la antigüedad grecolatina, tal y como se defendía en los medios académicos, sino en la misma Naturaleza. Contrapuso, así, los prototipos humanos, que juzgaba limitados, al ofrecido por Dios a través de su obra. Restableció el binomio de relación tradicional existente entre el Arte y la divinidad, que para Goya se encuentran en la Naturaleza, sin la necesidad de recurrir a la Historia. En Villanueva el pasado pesaba bastante más que en Goya, quien en su obra se recreó en proyectar el presente hacia el futuro, historiando la actualidad. Juan de Villanueva, en su informe del 20 de julio de 1792, hizo que se transparentase su visión crítica de la Academia y todo su escepticismo<sup>25</sup>. Sus censuras fueron en ocasiones muy comprometidas, personales y a veces injustificadas y hasta injustas. Así ocurrió, por ejemplo, en sus acusaciones hacia la recientemente creada Comisión de Arquitectura, juntas en las que, pensaba, se estaban cometiendo demasiados abusos. Creía que los arquitectos vocales rechazaban muchos proyectos de las obras públicas para atribuirse comisiones, que les ocupaban y les producían ganancias. Villanueva consideraba que el objetivo de ese servicio debía consistir en "demostrar los desaciertos y en enseñar el camino para enmendarlos".

Ambos artistas discreparon abiertamente del sistema académico promovido por Mengs e impuesto en el Instituto sin críticas, que buscaba la formación y hasta la misma creación artística en

la aplicación de un conjunto de preceptos teóricos, entresacados del estudio de las obras de la Antigüedad, con cierta interferencia del Renacimiento más clásico. Frente a la unidad agobiante, la uniformidad, la excesiva concepción científica de la creación artística, querían promover una diversidad estética, la creatividad, una multiplicidad de opciones, una libertad, cuyos modelos distintos iban desde la obra suprema de Dios en la Naturaleza a las diferentes opciones de las mejores escuelas artísticas. Deseaban implantar en el medio académico un retorno a la realidad en contra de una idealidad demasiado intelectual y hasta a veces bastante literaria.

La reforma de los estudios de 1792 se realizó en aspectos muy concretos, prácticamente epidémicos. Las voces liberales, ideológicas y discrepantes de Villanueva y Goya no hallaron respuesta en toda su extensión conceptual, sino en algunas de sus propuestas más concretas. Sin embargo, sembraron en la Academia la semilla de una nueva forma de ser e incluso de un cierto malestar, que tuvo sus ecos inmediatos en 1793 con motivo de las divergencias surgidas entre el matemático Antonio de Varas y los arquitectos sobre la necesidad de una formación científica del arquitecto y no exclusivista en el Dibujo.

Si la enfermedad le obligó a Goya a alejarse de la Academia durante ese año, Villanueva manifestó en ella toda su presencia como Director General. Su actitud ante sus compañeros arquitectos cambió con relación a lo manifestado en su informe -hecho políticamente reservado por el viceprotector Bernardo de Iriarte, que quería silenciar las críticas hacia ellos- de 1792. Organizó ahora un frente común contra Varas, quien abusó de la crítica hiriente y de la burla en su discurso sobre la defensa de las Matemáticas en la Academia. Sin embargo, su opción científica de la Arquitectura, basada más en el estudio de esa disciplina, de la Física y de la Química que en el del Dibujo, estaba en consonancia con lo que ocurría en otros países, sobre todo en Francia, durante estos mismos años, manifiesta en tipologías como la del teatro, la cárcel o el hospital. La junta particular reconcilió a matemáticos y arquitectos, buscando una síntesis entre ambas opciones, la artística y la científica, en el Instituto. Se situó, así, a la Arquitectura en una posición intermedia entre el Arte y la Ciencia. Las relaciones mantenidas con la Academia durante estos años, tanto por Goya como por Villanueva, estuvieron mediatizadas por la figura de Bernardo de Iriarte, viceprotector desde el 22 de marzo de 1792. Había accedido a este cargo en un momento de intensa renovación del Instituto, pues el Conde de Aranda acababa de ser designado primer Secretario de Estado y, por lo tanto, también su protector. Al mismo tiempo Bosarte fue nombrado Secretario, y Paret Vice-secretario, bajo el asesoramiento de Antonio Ponz, quien fallecería el 4 de diciembre, desapareciendo con él una parte muy importante de la historia de este Organismo. La renovación académica propiciada por Aranda duró poco,

pues tan sólo estuvo de protector entre el 24 de enero y el 15 de noviembre. Fue sustituido por Manuel Godoy, lo cual debió desconcertar bastante y frenar la renovación en la Academia. Bernardo de Iriarte respetó tanto a Goya como a Villanueva en sus artes respectivos, si bien desconfió de éste con motivo del problema ocasionado por el asiento que Cosme Acuña, director de Pintura de la Academia de San Carlos de México, y de sus discípulos pensionados en Madrid, debía ocupar en las distintas juntas<sup>26</sup>. Las sospechas del Viceprotector por el Director General tenían un doble motivo: sus críticas del informe de 1792 y su actitud un año después, al ponerse al frente de los arquitectos contra el discurso hiriente del matemático Varas. En abril de 1793 pensaba que Juan de Villanueva o Francisco Bayeu entregarían al Rey un escrito de los profesores protestando por el asiento distinguido concedido a Acuña, que agravaba comparativamente sus mayores méritos académicos. Así se manifiesta en la carta que Iriarte remitió al protector Duque de Alcudia. Pero no fue el arquitecto, sino su cuñado, quien presentó la súplica a Carlos IV. Así, el Viceprotector sentía tanto respeto como temor hacia Juan de Villanueva.

#### EL OCASO DE GOYA EN LA ACADEMIA

Desde 1793 la situación de Goya en las clases de la Academia se complicó, debido a que su sordera le impedía la comunicación con los alumnos, quienes, al parecer, se divertían y mofaban de él. Sus ausencias se incrementaron entonces. Fue sustituido repetidas veces, entre este año y 1796, por otros profesores como Bergaz, Cosme Acuña, José Maea, Camarón, Juan Moreno de Tejada y Gregorio Ferro. Es conocida sobradamente la patética carta que en abril de 1794 Goya escribió al secretario Bosarte, pero que aquí se reproduce de nuevo: *"Muy Señor mío: Participo a V.M. que asistí anoche a la sala de principios; y por más esfuerzos, que mis deseos de ser útil, hice, perdí la esperanza, por ahora, de poder servir, por no oír nada de lo que me decían, y ser la causa de la diversión de los muchachos. Yo lo siento entrañablemente el dar esta molestia a mis compañeros; pero es preciso V.M. tome la determinación que corresponda, mandando cuanto guste a su afectísimo"*<sup>27</sup>.

Así, desde 1794, año en el que Villanueva termina su mandato trienal como Director General, y en el cual Goya escribe esta carta, las situaciones del arquitecto y del pintor en la Academia cambian. El primero parece ausentarse ya definitivamente del mundo académico, mientras que el segundo mantendrá con este medio una actitud en cierta forma contradictoria. Si bien su enfermedad le resta capacidad para dedicarse a las tareas docentes, de las que dimitió en 1797, ello no impediría que siguieran sus aspiraciones de lograr ascensos en el escalafón correspondiente. Así, tras la muerte de su cuñado Francisco Bayeu, en 1795 presentó de nuevo una instancia para acceder al empleo de Director de Pintura, que obtuvo por la mayoría de los diecisiete votos frente a los ocho logrados por Ferro. El Príncipe de la Paz le nombró por Real

Orden de 13 de septiembre de ese año<sup>28</sup>.

Sin embargo, el 1 de abril de 1797 Goya solicitó la dimisión de esas gravosas tareas docentes a la junta particular, que se reunió el 7 de abril. En esta carta indicaba *"que admitió el cargo de Director de Pintura para el que V.E. se dignó elegirle con la esperanza de que si llegaba el alivio que buscaba de sus dolencias, podría manifestar su gratitud a la honra dispensada por V.E. empleando sus escasas luces e instrucción en beneficio de los Alumnos de la Academia. Pero ve en el día que en vez de haber cedido sus males, se han exacerbado más, y por consiguiente que de ninguna manera pueden tener efectos sus designios"*<sup>29</sup>. La junta decidió consultar al Rey a través del Protector con el fin de admitir su dimisión y nombrarle Director honorario, el mismo cargo que Juan de Villanueva poseía desde el año 1785, al poco tiempo de dejar de acudir a las aulas de la Academia. Se reconocía tanto la justicia y la sinceridad de Goya, debido a su deplorable estado de salud, como el mérito del profesor. También se lamentaba de que *"una de sus enfermedades sea la sordera tan profunda que absolutamente no oye nada, ni aun los mayores ruidos; desgracia que priva a los discípulos de poderle preguntar en la enseñanza"*. Por la Real Orden del 22 de abril de 1797 se aceptó la dimisión del pintor de su empleo de Director de Pintura y su nombramiento como Director honorario<sup>30</sup>. Se le invitaba a asistir tanto a las juntas en que sus conocimientos pudieran ser de importancia -en caso de elecciones, censuras de obras, informes, votaciones de oposición...- como a otras en las que no se necesitara consultarle.

Goya, quien, a pesar de su dimisión como profesor, no renunció a seguir progresando de alguna forma en el medio académico, quiso ser en 1804 Director General de la Academia, tal y como Villanueva lo fue entre 1792 y 1795, y presentó solicitud para ello el 26 de septiembre. Sin embargo, se prefirió en la votación a Ferro<sup>31</sup>, que fue nombrado por el Rey.

Los vínculos de amistad que indudablemente existieron entre Juan de Villanueva y Goya se perciben claramente en el testamento del arquitecto. En una de sus cláusulas, cuya escritura de cesión por parte de los albaceas testamentarios se firmó el 2 de octubre de 1811, se indica lo siguiente: *"Que el cuadro de su retrato, pintado por su amigo Dn. Francisco Goya, con los cuatro diseños de la Cámara Sepulcral, que dicho Villanueva trabajó en Roma para la oposición de Parma, se entreguen a la Real Academia de San Fernando: el primero por memoria del Profesor que los ha ejecutado; y los otros para que se conserven unidos a las copias de antigüedades que remitió el difunto, y conserva la misma Academia"*<sup>32</sup>. De esta forma, Villanueva quiso demostrar su amistad con el pintor, y también perpetuar su imagen en la Academia a través de Goya.

En este Instituto siguieron caminos muy paralelos, que desembocaron en la consideración de Directores honorarios y en el alejamiento, por parte de ambos, de las tareas docentes. Hay que verlos como dos artistas que, aún aceptando el



Frontispicio de la serie de los "Sueños".  
Primera versión. 1797. Museo del Prado. Madrid.



Detalle del retrato de José Luis Munarriz,  
Secretario de la Academia. Real Academia de Bellas  
Artes de San Fernando. Madrid.

sistema artístico académico propio de la Ilustración, quizá por necesidad pragmática, mostraron en momentos de tensión sus disconformidades con determinados aspectos teóricos y prácticos de la Academia. No fueron profesores estrictamente modélicos, silenciosos y sumisos, sino más bien atípicos, cuyas diferencias conceptuales con ella proporcionaron cierta personalidad al Instituto y aires de renovación. Sus muchos encargos de obras de arte, sus relaciones con el Rey, la enfermedad de Goya, esas mismas discrepancias..., fueron motivos que les alejaron poco a poco de ella, aún sin abandonarla nunca plenamente. Villanueva llegó a la cúspide de su carrera como arquitecto hacia 1792, al mismo tiempo que ocupó el empleo de Director General; pero el ocaso de Goya en la Academia por razones de salud coincidió con sus geniales transformaciones pictóricas y con su periodo más innovador, de mayor interés estético.

## NOTAS

<sup>1</sup> GLENDINNING, Nigel: "Goya. La década de los Caprichos". *Retratos 1792-1804*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

<sup>2</sup> Libro de Protectores, Viceprotectores y Secretarios de la Academia (1752-1849). A.A.S.F.: leg.: 13/5.

<sup>3</sup> SALAS, Javier: "Miscelánea goyesca". *Archivo Español de Arte*, t. XXIII, pp. 355-346. Madrid, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1950. Se refiere a las relaciones entre Goya y Bernardo de Iriarte en 1795.

<sup>4</sup> La presencia de Goya en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha sido objeto de varias publicaciones: SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso: "Fondo selecto del Archivo de la Academia de San Fernando: Goya, académico". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, XVII, pp. 169-174. Madrid, 1925. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Goya en la Academia*. Lectura en la Academia de San Fernando de Madrid con motivo del primer Centenario de la muerte de Goya el 11 de abril de 1928. Madrid, J. Sánchez Ocaña, 1928. 40 pp. BUENDÍA, J. Rogelio, y PEÑA, Rosario: "Goya académico". IV Jornadas de Arte. *El Arte en tiempo de Carlos III*, 305-310. Madrid, Departamento de Historia del Arte, Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., 1989.

<sup>5</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "El primer viaje de Goya a Madrid". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. V. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1929, pp. 195-198.

<sup>6</sup> Junta particular de la Academia del 18 de diciembre de 1764. Copia en A.A.S.F.: leg.: 61-4/5.

<sup>7</sup> GARCÍA MELERO, José Enrique: "El debate académico sobre los exámenes para las distintas profesiones de la Arquitectura (1781-1785)". (El arquitecto según Juan de Villanueva). *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, H<sup>o</sup> del Arte, t. 6, 1993, pp. 325-378. Madrid, Departamento de H<sup>o</sup> del Arte de la U.N.E.D. Dedicó las pp. 353-359 a Juan de Villanueva en la Academia.

<sup>8</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "La estancia de Goya en Italia". *Archivo Español de Arte*, t. VII. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1951, pp. 182-184.

<sup>9</sup> LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve Historia de la Pintura Española*. 4<sup>a</sup> ed. Madrid, Ed. Tecnos, 1953, pp. 400-401.

<sup>10</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 45-1/1. En este legajo se halla documentación datada entre los años 1767 y 1811. Los manuscritos más interesantes



# Revisión de un lugar común:

# Goya y Manet

Por José Álvarez Lopera

## “M. Manet, un espagnol de París”

Aunque no se han individualizado aún con la suficiente precisión las fuentes del hispanismo de Manet, lo español -tanto en temas como en inspiraciones formales y técnicas- impregnó de un modo fortísimo su producción temprana. Dejando al margen sus copias de pinturas españolas (todas ellas atribuidas entonces a Velázquez: *La infanta Margarita*, 1859; *Les petits cavaliers*, 1859-60; *Felipe IV en traje de caza*, grabado, en 1862), el recuento de las obras que produjo entre 1859 y 1862 muestra que dos tercios de ellas (21 de los 33 lienzos adscribibles a estos años y casi todos los grabados <sup>1</sup>) estaban relacionados con España. Muy frecuentemente por el tema: *El guitarrero* (1860),

*Los estudiantes de Salamanca* (1860), *Los gitanos* (1862), *La posada* (1862), *Ballet español* (1862), *Lola de Valencia* (1862)... Otras, por las fuentes que había utilizado: Murillo, seguramente, para el *Niño con cerezas* (1858) y el *Niño con un perro* (1860-61); Velázquez para el *Niño con una espada* (1861); Goya para la *Joven echada en traje español* (1862). Y otras, en fin, tanto por el tema como por la inspiración: *Escena de taller español* (1859), *Caballeros españoles* (1859) o *Mlle. V... en traje de espada* (1862). No ha de extrañar, por tanto, que hacia 1863 el “espagnolisme” de Manet se hubiese convertido en un lugar común de la crítica parisina. Y así, por ejemplo, mientras Thoré-Bürger escribía que “El Sr. Manet adora

España y su maestro más querido parece ser Goya” <sup>2</sup>, Paul Mantz definía ya directamente al pintor como “un español de París, ligado a la tradición de Goya por un parentesco misterioso” <sup>3</sup>, y Paul de St. Victor escribía a propósito de *Mlle. Victorine en traje de espada*: “Imaginaos a Goya trasplantado a México, convertido en salvaje en medio de las pampas y embadurnando telas con la cochinitilla machacada; tendreis al Sr. Manet, el realista de la última hora” <sup>4</sup>.

En 1863 y 1864 se produjo un fenómeno curioso: Manet ya no cultivó tan asiduamente la temática española (sólo 4 de los 36 lienzos que pintó en esos años tenían relación con España), pero, paradójicamente, sus envíos al *Salon* (*Mlle. V... en traje de espada*,

*Joven en traje de majo* y *El almuerzo en el campo*, en 1863; *Episodio de una corrida de toros* y *Cristo muerto con ángeles*, en 1864) subrayaron el lado hispánico de su producción. Y, significativamente, fue entonces, en 1864, cuando se entabló por primera vez una discusión seria sobre los orígenes españoles de su arte. Como es sabido, el detonante lo constituyó la crítica de William Bürger (es decir: Théophile Thoré) publicada en *L'Indépendance Belge* el 15 de junio de 1864: "El Sr. Manet tiene las cualidades de un mago, efectos luminosos, to-

habían publicado, pero tuvo la virtud -quizá por el lugar que ocupaba su autor en la crítica contemporánea- de provocar una respuesta de Baudelaire, convertido por entonces en mentor del artista<sup>9</sup>, y que, en una carta privada, dio las gracias a Thoré por "salir en defensa de mi amigo Edouard Manet y hacerle un poco de justicia", al tiempo que le llamaba la atención sobre "unos pequeños puntos que deben ser corregidos": "La palabra "remeda" no es justa. El Sr. Manet no ha visto nunca a Goya; el Sr. Manet no ha visto nun-

Es verdad que ha visto, no sé dónde, a Velázquez. ¿No cree usted lo que le digo? ¿Duda usted de que puedan darse en la naturaleza esos sorprendentes paralelismos matemáticos?"<sup>7</sup>. Como es sabido, Thoré reprodujo la carta de Baudelaire y cerró la cuestión afirmando que Manet era "más pintor él solo que toda la banda de los grandes premios de Roma"<sup>8</sup>, pero la negación baudelaيرية de los orígenes españoles del arte de Manet y el esfuerzo por minimizar su importancia, que emprendió Zola en 1867<sup>9</sup>, tuvieron

mente flojas, ignorantes incluso, a veces más o menos felices o informes, de Velázquez y de Goya"<sup>12</sup>.

#### 1859-1865: M. MANET N'A JAMAIS VU DE GOYA

Hoy la influencia de Goya en los comienzos de Manet es universalmente reconocida. Sin embargo, y a mi entender, hay una serie de hechos que quizá no hayan sido tenidos lo suficientemente en cuenta y que permitirían aquilatar el alcance y la naturaleza de ese influjo. Uno de ellos es que mientras han llegado a nosotros un cierto núme-

tó ninguna pintura suya con otra de Goya y, salvo Thoré (que afirmó que Manet imitaba "los tonos vivos y contrastados, [y] el toque libre y fogoso" del aragonés<sup>13</sup>) rara vez señalaron afinidades estilísticas o técnicas que fueran más allá de la utilización de colores terrosos, la contraposición violenta de luces (algo que, por otra parte, atribuían no sólo a Goya sino a la escuela española en general) o el descuido en la ejecución (algo que ya hemos observado en Paul de St. Victor) y que se repetiría, en 1865, en la crítica de Gautier al *Cristo escarneci-*

público [...] le gusta injertar nombres nuevos sobre nombres antiguos. Cuando se le dice Moreau, responde Mantegna. Cuando se le dice Manet, responde Goya. Cuando se le dice Ribot, responde Ribera. Y ya tenemos a esos hombres juzgados"<sup>16</sup>. Queda, finalmente, la consideración de las posibilidades reales que tuvo Manet de conocer directamente pinturas de Goya. De hecho, la referencia de Baudelaire al desconocimiento de Manet del Museo Español de Luis Felipe estaba cargada de intención. En ese Museo habían estado expuestos ocho cuadros de Goya (y algunos tan significativos como el *Retrato de La Duquesa de Alba*, hoy en la Hispanic Society, *Las Majas al balcón*, que hasta hace poco fueron de la familia Rothschild, *La carta*, actualmente en el Museo de Lille, *La fragua* de la Col. Frick, o *El Lazarillo de Tormes*). Pero una vez cerrado el Museo en 1848, ya apenas quedó un lugar en París en el que conocer al *Goya pintor*. Ninguna de las grandes colecciones sacadas de España por militares o funcionarios franceses durante la invasión napoleónica (Sault, Sebastiani, Vivant-Denon, Merlin, Faviers, etc.) había contenido obras de Goya. Tampoco las había en la célebre Galería Pourtalès, y la Galería Aguado, disuelta en 1843, sólo había albergado *Los borrachos*, que hoy se hallan en el North Carolina Museum. En cuanto a los retratos de personajes franceses realizados por Goya (*Ferdinand Guillemardet*, *El general Nicolas Guye*, *Victor Guye*) estaban aún en poder de sus familiares y es dudoso que Manet pudiera verlos. Queda pues, como único lugar probable en el que Manet pudiese ver pinturas de Goya -y, entre ellas, una que habitualmente se ha citado como fuente para otra suya- la Galería de los hermanos Péreire, que en 1864 albergaba un "retrato de la Duquesa de Alba, de busto, de tamaño natural", un "retrato de niño, visto de cara, [que] recuerda a Velázquez" y el *Retrato de la Duquesa de Alba* que había pertenecido a la Galería Luis Felipe y hoy está en Nueva York<sup>17</sup>. Pero la sugerencia de que Manet pudo acceder a ella gracias a Astruc<sup>18</sup> no pasa de ser una hipótesis sin mucho fundamento. Finalmente, y al margen de las colecciones y museos, la otra fuente



La Duquesa de Alba. Goya. 1797. Hispanic Society, Nueva York.



Lola de Valencia. Manet. 1862. Musée d'Orsay, París.



Adela Guerrero. Courbet. 1851. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.



Mlle V... en traje de espada. Manet. 1862. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

nos resplandecientes que imitan a Velázquez y a Goya, sus maestros predilectos. Y sin duda ha pensado en ellos al componer y ejecutar su circo (el *Episodio de una corrida de toros*). En su segundo cuadro, *Cristo muerto y dos ángeles*, es a otro maestro español, El Greco, al que ha remedado con la misma furia, probablemente a modo de sarcasmo contra los enamorados perdidos de la pintura discreta y aseadita"<sup>5</sup>. La crítica de Thoré (que se cerraba con un reconocimiento de la valía de Manet) no era, ni con mucho, la más hiriente de las que se

ca al Greco; el Sr. Manet no ha visto nunca la Galería Portualès. Esto le puede parecer increíble a usted, pero es cierto. Yo mismo me he admirado, con asombro, de estas misteriosas coincidencias. En la época en que gozábamos de aquel maravilloso Museo Español que la estúpida República Francesa devolvió, con su abusivo respeto de la propiedad, a los príncipes de Orléans, el Sr. Manet era un niño y se encontraba a bordo de un barco. La gente le ha hablado tanto de sus imitaciones de Goya que ahora está tratando de ver algunos Goyas.

poco eco entre sus contemporáneos (en 1868, Paul Mantz, Théophile Gautier y Marc de Montifaud volvieron a referirse a los maestros españoles -citando todos ellos a Goya- a propósito del uso del color en el *Retrato de Emile Zola*<sup>10</sup>) y hacia el final del siglo el tópico se había consolidado ya de forma definitiva. Y así, mientras Huysmans se refería a las obras tempranas de Manet como "...pastiches mal conjuntados de Velázquez, de Goya, de Theotocópuli y bastantes otros más"<sup>11</sup>, Jules Breton las definía con otra frase lapidaria y de la misma estirpe: "...imitaciones extremada-

ro de referencias que muestran su deseo de seguir la estela de Velázquez (por ejemplo, la observación de que en el *Bebedor de ajeno* había pretendido "poner en la ejecución la ingenuidad del oficio que he encontrado en el cuadro de Velázquez"<sup>13</sup>), en cambio no hay el menor testimonio de que en esa época se refiriera ni una sola vez a pinturas de Goya. Otro es el carácter genérico -y absolutamente tópico- de las referencias a Goya que se encuentran en las críticas publicadas entonces a propósito de sus obras. De hecho, ningún crítico del momento conec-

do: "el artista parece haber reunido a placer los tipos bajos, innobles, horribles [...]. La ejecución recuerda, excepto en el ingenio, los esbozos más locos de Goya cuando éste se divertía en pintar lanzando cubetas de color contra el lienzo"<sup>15</sup>. La mayor parte de los críticos se limitó, pues, a proyectar sobre Manet sus propios prejuicios sobre Goya, o, como ya hiciera Mantz en 1865, a señalar -sin explicarlo- un parentesco entre ambos. Pero, con ello, lo único que hacían era asumir el comportamiento que, según Lagrange, era propio del público de la época: "Al

posible de conocimiento de obras de Goya por parte de Manet -las ventas públicas celebradas en París- tampoco se revela especialmente fértil. Si exceptuamos los ochenta óleos reproduciendo los *Caprichos* que aparecieron en 1856, y que se tuvieron que retirar de la venta al probarse su falsedad, el número de pinturas atribuidas a Goya, aparecidas en ventas públicas entre 1800 y 1860, apenas sobrepasó la veintena. Y de ellas, sólo una media docena -precedentes de las ventas Casado, Barroilhet y Quinto, básicamente- eran en realidad auténticas<sup>19</sup>.

Y con ello se vuelve al núcleo de la cuestión: el conocimiento por parte de Manet de los Goyas de la Galería Luis Felipe. Rosenthal (y con él otros muchos) puso en duda las categóricas afirmaciones de Baudelaire, viendo en ellas la prueba de que el poeta "en el fondo, estaba bien informado" (por lo que, decía, "para responder a la paradoja con la paradoja, yo veo en ese alegato tan circunstanciado, la confirmación misma de lo que niega"<sup>20</sup>). Rosenthal aducía, además, la influencia sobre Manet de *Las Majas en el balcón* y recordaba la existencia de testimonios que aseguraban que el artista acompañó más de una vez a su tío Fournier en las visitas de éste al Museo Luis Felipe (y, efectivamente, Antonin Proust dejó consignado en sus *Souvenirs* que "esta galería había sido visitada a menudo por Manet en su infancia"<sup>21</sup>). En realidad, la influencia de *Las Majas en el balcón* sobre *El balcón* de Manet (de 1868-69) carece de valor probatorio en cuanto al conocimiento por parte de Manet de la Galería Luis Felipe (como veremos, Manet pudo utilizar -y seguramente utilizó- un grabado de esa obra y quizá la versión, debida a Alenza, que procedía de la colección Salamanca). Pero ese es quizá un dato sin excesiva relevancia. A mi entender, es más concluyente el hecho de que la admisión de que Manet visitara realmente la Galería Luis Felipe apenas viene a añadir nada a su conocimiento real de la pintura de Goya. De hecho, la Galería fue cerrada en 1848, cuando Manet tenía apenas 16 años y aún no había iniciado su aprendizaje pictórico. Por otra parte, sabemos por el propio Baudelaire que los cuadros de Goya habían queda-

do "relegados desgraciadamente en rincones oscuros de la Galería"<sup>22</sup>. Y, además, la escasez de comentarios sobre ellos en la prensa de la época parece indicar que pasaron prácticamente desapercibidos para el público parisino<sup>23</sup>. Dados todos estos condicionamientos, sólo cabe concluir que las visitas de Manet a la Galería (si es que realmente existieron: Proust escribía de memoria y no siempre es de fiar) no pudieron tener importancia en cuanto a una posible influencia goyesca.

La delimitación del conocimiento real que Manet pudo tener del Goya pintor (que viene a confirmar, en lo esencial, la afirmación baudelaireana) está cargada de consecuencias. Por una parte, permite enfocar mejor el significado de su *españolismo* en esos años ini-

los retratos de *Manuel Osorio o Pepito Costa* -que no pudo conocer sobre el *Niño con una espada*<sup>24</sup>) y, sobre todo, comprender mejor la naturaleza de esa influencia.

El recuento de los préstamos goyescos, más o menos evidentes, en obras de Manet, hasta 1864, muestra dos aspectos interesantes: uno es que cuando el préstamo es literal -y, por tanto, innegable- procede siempre de grabados (y, significativamente, de la *Tauromaquia*, nunca de los *Caprichos*<sup>25</sup>). Otro, que sólo se han podido señalar tres pinturas de Goya como fuentes posibles para otras de Manet: el *Retrato de la Duquesa de Alba con mantilla* para la *Lola de Valencia* (1862), la *Maja vestida* para la *Joven echada en traje español* (1862) y la *Maja desnuda* para la *Olimpia* (1863). Ahora bien: la influencia



El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla. Goya. 1815-1816. Aguafuerte y aguatinta (Tauromaquia, nº 5).

ciales: un españolismo que, aunque goyesco (o, mejor dicho, *romántico*) en cuanto a los temas, en lo que se refiere a la observación de procedimientos pictóricos es esencialmente *velazqueño* y no *goyesco* (y, de hecho, de Velázquez son sus tres únicas copias conocidas de obras españolas, a Velázquez y a los madrileños del XVII se refirió cuando quiso definir las metas que pretendía alcanzar, y a Velázquez se referiría también cuando expresó sus motivaciones para venir a España). Y, por otra, porque permite acotar el alcance de la influencia goyesca sobre él (descartando algunos de los préstamos últimamente propuestos, como el de

del *Retrato de la Duquesa de Alba* sobre la *Lola* de Manet es sumamente discutible (en realidad, y como muestra su parecido con la *Adela Guerrero* de Courbert, parece descansar más en la captación de una pose habitual en las bailarinas y en ciertos estereotipos del grabado popular que en la imagen goyesca, con la que sólo está unida por semejanzas superficiales de actitud). Y la *Olimpia* procede con claridad de la *Venus de Urbino* de Tizano, y sólo el apego a los viejos puntos de vista y la hipótesis -nunca argumentada con datos y desmentida por la diferencia de medidas- de que Manet hubiera querido hacer con ella un *pendant* de la *Jo-*



Joven echada en traje español. Manet. 1862. Yale University Art Gallery, New Haven.

anteriores permiten explicarse mejor la verdadera naturaleza de la influencia de Goya sobre el primer Manet, una influencia que procedería no tanto de sus pinturas (que seguramente no había estado en disposición de estudiar) como de los grabados (y especialmente de *La Tauromaquia*). De hecho, la aparición en los grabados de Manet, de procedimientos técnicos específicamente goyescos, ha sido resaltada en múltiples ocasiones. Y sería también de los grabados de Goya -aunque, en este caso, el papel de los grabados japoneses sería no menos importante- de donde extrajo Manet algunas de las características dife-

ven echada en traje español, hace que los críticos actuales sigan refiriéndose a la *Maja desnuda* como fuente de ella (si bien los préstamos que se señalan son tan genéricos como "su arrogancia y su novedad"<sup>26</sup>). Queda, pues como única pintura del Manet temprano, claramente inspirada en Goya, la *Joven echada en traje de majo*. Pero aún en este caso hay que hacer dos precisiones significativas: que la fuente primigenia de Manet no fue la *Maja goyesca* sino un pequeño grabado de *Les Français peints par eux-mêmes*<sup>27</sup>, y que Manet se sirvió seguramente de fotografías hechas por Nadar de dos copias reducidas de las majas goyescas que habían aparecido en el mercado parisino en 1859 y que Baudelaire le había pedido que fotografiara<sup>28</sup>. A mi entender, las constataciones

renciales -y más atrevidas- de sus procedimientos pictóricos: la tendencia a la utilización de grandes masas planas de color y el juego, de contrastes brutales, entre zonas iluminadas y zonas oscuras<sup>29</sup>.

#### 1865: GOYA, LE PLUS CURIEUX APRÈS LE MAÎTRE

En 1865, tras el fracaso cosechado en el Salón con la *Olimpia* y el *Cristo escarnecido*, Manet pasó sus habituales vacaciones veraniegas en Boulogne y en agosto decidió venir a España. En principio iba a realizar el viaje acompañado por Champfleury y Stevens, pero, harto de esperarlos, decidió venir solo, "presuroso por ver tantas cosas bellas e ir a pedir consejo al maestro Velázquez"<sup>30</sup>. Unos días antes (quizá el 22 de agosto), Astruc le había enviado una larguísima carta de

la) pudiera desenvolverse cómodamente y extrajera del viaje el mayor provecho posible<sup>31</sup>. Como es sabido, Manet no siguió por entero las sugerencias de Astruc. Se detuvo, efectivamente, en Burgos y Valladolid, pero no lo hizo en Ávila, y ya en Madrid (en donde encontró a Duret, que le serviría a partir de entonces de guía y acompañante) pasó una semana, e hizo una excursión de un solo día a Toledo para ver las obras del Greco que le había indicado Astruc. En cambio, no fue a El Escorial ni a Segovia, ni pudo visitar la colección de los Duques de Osuna en la Alameda, hacia la que Astruc le había dirigido, advirtiéndole que contenía "una admirable collection de Goya"<sup>32</sup>. Según Duret, Manet fue incapaz de adaptarse a la vida española y, en especial, a las comidas, y



La maja vestida. Goya. Ca. 1798-1805. Museo del Prado, Madrid.

más de veinte páginas en la que le trazaba un plan completo de viaje, marcándole el itinerario a seguir ("He aquí las estaciones: Burgos, Valladolid, Ávila, Madrid, Toledo, El Escorial, Segovia, Madrid de nuevo y Valencia, tren directo de Valencia a Marsella"), los monumentos (y, en algún caso, las pinturas concretas) que debía ver, los horarios para las excursiones desde Madrid a El Escorial, Segovia y Toledo, los hoteles y fondas en los que podría albergarse y toda una serie de indicaciones precisas que a su entender eran indispensables para que Manet (que no sabía palabra de español, y al que Astruc imaginaba perdido por la Península

volvió a París antes de lo proyectado<sup>33</sup>. Es posible, por otra parte, que se sintiera ya satisfecho con lo que había visto en el Museo del Prado, en la Academia de San Fernando y en Toledo. Astruc le reprocharía después que no hubiese ido a Ávila, Segovia, Valencia y, especialmente, El Escorial ("No puedo pensar razonablemente que haya usted vuelto sin haber visitado El Escorial. Hay allí pinturas maravillosas", le escribió) pero es dudoso que, de haberlo hecho, ello hubiese modificado la visión que tenía ya Manet de la pintura española. Las impresiones de Manet sobre su viaje están contenidas en tres cartas: una enviada a Fantin-Latour

desde Madrid el 3 de septiembre, y otras dos escritas ya a su vuelta, desde Château de Vassé, a Baudelaire (el 14 de septiembre) y a Astruc (17 de septiembre)<sup>54</sup>. Todas ellas coinciden en sus términos esenciales: Velázquez es “el pintor de los pintores”, “el pintor más grande que haya habido jamás”, un artista “que vale más que su reputación y que merece por sí solo toda la fatiga y los sinsabores imposibles de evitar en un viaje a España”. Y junto con “el maestro” (pero tras él) sólo otros dos pintores le sedujeron: El Greco (cuya obra le parecía en conjunto “bizarra”, pero cuyos retratos encontraba “muy bellos”) y Goya (“el más curioso después del maestro”). En cambio, Ribera y Murillo le decepcionaron profundamente: “No he quedado satisfecho en absoluto con Ribera y Murillo”, le decía a Astruc; “decididamente, se trata de pintores de segundo orden”. Y de los demás pintores españoles, ni una palabra. A partir de entonces, sólo quedaría para él la trinidad: “Velázquez, Goya, Greco à la rescousse”, le escribiría poco después a Duret<sup>55</sup>.

La correspondencia de Manet muestra, de todos modos, que mientras las obras de Velázquez que vio en España colmaron plenamente todas sus expectativas (“he encontrado en él la realización de mi ideal en pintura”, le decía a Astruc), ante las de Goya, en cambio, se sintió -al menos al principio- levemente defraudado. Apenas llegado a Madrid, y cuando sólo había tenido ocasión de ver el Museo del Prado, le escribió a Fantin: “Y Goya, el más curioso después del maestro, al que ha imitado demasiado en el sentido más servil de la imitación. Una gran inspiración, sin embargo. Hay de él en el Museo dos bellos retratos ecuestres a la manera de Velázquez, aunque en todo caso bastante inferiores.

Lo que he visto de él hasta ahora no me ha gustado enormemente; debo ver estos días una magnífica colección en casa del duque de Osuna”. Y, ya de vuelta en Francia, en sus cartas a Astruc y Baudelaire sólo se refirió a los cuadros de la Academia de San Fernando: “He visto”, le decía a Baudelaire, “cosas muy interesantes de Goya, algunas muy bellas, como un retrato de la Duquesa de Alba en traje de maja

[es decir: *La Maja vestida*] de un encanto inaudito”<sup>56</sup>.

Las razones de estos juicios hay que buscarlas en las obras que vio, muchas menos -y, sobre todo, menos significativas- de las que hoy se podría pensar en principio. En primer lugar, en el Prado, sólo podían verse entonces cinco obras de Goya: los Retratos ecuestres de *Carlos IV y María Luisa*, *El garrochista*, *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos de la Moncloa*. Ahora bien, estas dos últimas se hallaban entonces relegadas en un pasillo de escasa visibilidad. En 1854, un anónimo comunicante se había quejado en la prensa de que “dichos cuadros, que debían ser uno de los más ricos ornamentos de la escuela española, yacen arrinconados en una de las más oscuras galerías de dicho Museo”<sup>57</sup>, y José de Madrazo, director del Prado, contestó, impertérrito, que los dos cuadros se hallaban ya allí cuando él tomó posesión de su cargo en 1838 y que “el motivo de haberlos dejado en el mismo sitio es cabalmente porque me intereso cuanto el que más en la buena fama de tan esclarecido pintor”. “Dichos cuadros del Dos de Mayo [aseveraba Madrazo] no son seguramente los que han inmortalizado su nombre ni deben considerarse más que como unos bosquejos de pura práctica; por lo que se hallan

muy distantes de aquel mérito artístico que tanto le distingue en otras muchas obras que ejecutó con gloria. Sin salir del expresado real Museo, lo están así atestigüando los admirables retratos ecuestres del tamaño natural de los Reyes Carlos IV y su augusta esposa, que se hallan perfectamente colocados e iluminados, con otro pequeño muy precioso de un picador a caballo; cuya comparación basta para convencer aún a los menos inteligentes de lo que acabo de manifestar”<sup>58</sup>. En consecuencia -y éste es un dato que ha sido generalmente omitido- es muy probable que Manet no viera en Madrid ni *La carga de los mamelucos* ni *Los fusilamientos de la Moncloa*, que debieron pasarle desapercibidos. De ahí que no se refiriera a ellos en su carta a Fantin, y que, en primera instancia, Goya (del que sólo había reparado en los retratos ecuestres, de tan directa inspiración velazqueña) le parecieran poco más que un imitador servil del maestro. Una vez que vio los cuadros de la Academia, su apreciación cambió, haciéndose más cálida y francamente admirativa en lo que se refiere a la *Maja vestida*. Pero hay que señalar que también se le escaparon la *Maja desnuda* (entonces en la Academia, en una sala de acceso vedado) y, posiblemente, el *Cristo crucificado*, que entonces se exponía en el Mu-



*Pabillos de Valladolid*. Velázquez. Ca. 1633. Museo del Prado. Madrid.



*El actor trágico: Retrato de Rouvière en el papel de Hamlet*. Manet. 1865. National Gallery of Art. Washington, D.C.



Arriba: *Los fusilamientos de la Moncloa*. Goya. 1814. Museo del Prado. Madrid.  
Abajo: *La ejecución del emperador Maximiliano*. 1868. Mannheim, Kunsthalle.

seo de la Trinidad (*Las majas en el balcón* del infante don Sebastián Gabriel, que habían estado también allí, habían sido devueltas a su dueño hacía ya varios años)<sup>39</sup>. Y, sobre todo, debe advertirse que su valoración de la obra de Goya quedó fuertemente condicionada por el hecho de no haber visitado la Alameda de Osuna, en la que había entonces 24 cuadros del aragonés: varios retratos, la serie de “escenas campestres” de 1786-87, una decena de bocetos de cartones para tapices (*La pradera de San Isidro* y *La ermita de San Isidro*, entre ellos) y los seis cuadros con temas de brujería de 1797-98.

1865-1869: “J’EN REVIENS TOUJOURS À VÉLAZQUEZ ET À GOYA” Como se ha señalado a menudo, el viaje a España tuvo una influencia decisiva en la obra de Manet. Por una parte, y tras dos años (1865 y 1864) en que la inspiración española había sido mucho menor en su pintura, ahora se abrió una época (hasta 1869) en que ésta volvería a ser predominante. Isaacson ha señalado cómo 21 de los 41 lienzos pintados por Manet entre finales de 1865 y 1868 “revelan un renovado interés por España y su arte”. Muchos de ellos derivan, al menos parcialmente, de la obra de Goya y de Velázquez<sup>40</sup>. Sin embargo, y en lo

que se refiere a la influencia de Goya sobre Manet, la significación del viaje a España debe ser replanteada de nuevo. Y ello no sólo porque algún autor, como Lambert, haya visto en ese viaje la base para señalar que a partir de entonces la inspiración goyesca habría sido preponderante en su obra frente a la velazqueña<sup>41</sup>, sino también porque ese viaje (o, mejor dicho, el desconocimiento de lo que Manet vio realmente en él) ha dado pie para que se señalen un cierto número de influencias que carecen del menor fundamento. Señalemos, por citar sólo dos casos, la consideración del *Retrato del Marqués de Bondad Real* como fuente del *Retrato de Duret* (dando pie, además, a una pintoresca interpretación de éste)<sup>42</sup> o la afirmación, reciente, de que Manet habría visto *Las majas en el balcón* que entonces pertenecían al Duque de Montpensier, en el Palacio de San Telmo en Sevilla<sup>43</sup>.

En realidad, el viaje a España tuvo, a mi entender, consecuencias muy limitadas en lo que se refiere a la influencia de Goya sobre Manet. Es verdad que la mayor parte de los críticos se refieren indiscriminadamente a la influencia de Goya y Velázquez sobre Manet entre 1865 y 1869. Pero esa idea procede de dos apreciaciones inexactas: la de que Manet llegó a tener un conocimiento ajustado de la pintura de Goya en Madrid (y ya hemos visto que no fue así) y la de que la influencia de Goya sobre Manet se ejerció por igual a lo largo de todo ese período. Sin embargo, un simple repaso a la producción de Manet en esos años muestra que mientras la influencia de Velázquez es casi agobiante entre finales de 1865 y 1867 (tanto *El actor trágico* como los dos *Filósofos*, *El trapero*, *La dama del papagayo* e incluso *El pífano* proceden de sus observaciones ante el *Menipo*, el *Esopo* y, sobre todo, el *Pablillos de Valladolid*)<sup>44</sup>, en cambio la huella de Goya no aparece por parte alguna hasta 1867, cuando emprende la primera versión de la *ejecución de Maximiliano*. A partir de ese momento, la influencia de Goya vuelve a notarse con cierta intensidad hasta 1869 a través de dos grabados que son prácticamente *pastiches* goyescos (*En el Prado*, ca. 1868, y *Flor exótica*, 1869) y de una obra mayor: *El balcón* (1868-69). ¿Cómo explicar este “olvido” de Goya durante dos años y su “redes-



El balcón. Manet. Ca. 1868-69.  
Musée d'Orsay. París.

cubrimiento" en 1867? A mi parecer, sólo hay una manera de hacerlo: Manet "redescubrió" a Goya no en Madrid sino en París y a través de dos vehículos muy concretos: el libro sobre Goya, de Yriarte, publicado en abril de 1867, y que contenía cincuenta grabados, entre los que se encontraban uno de *Los fusilamientos de la Moncloa* y otro de *Las majas en el balcón*<sup>45</sup>, y la *Venta de la Colección Salamanca*, celebrada en junio de ese mismo año<sup>46</sup> y en la que se presentaron otras dos obras que también pudieron estar en el origen de obras de Manet: unas *Majas en el balcón de Alenza* (aunque entonces atribuidas a Goya) y el gran *Retrato Francisco Javier Goya* de 1805, que pudo inspirar -aunque no con seguridad- la pose del retratado de *Théodore Duret*<sup>47</sup>. Después, Manet ya sólo volvería circunstancialmente a Goya y siempre con motivo de la realización de grabados. Los críticos han señalado claras huellas de los *Desastres* (de los que poseyó un ejemplar) en *La cola ante la carnicería* (1871) y al menos en tres de las ocho ilustraciones que hizo para el poema *El río* de Charles Cros (1874)<sup>48</sup>. Y de este modo podríamos decir que se cierra el círculo. Todavía en 1875, y estando en Venecia, Manet le confesó al también pintor Charles Toché que prefería España a Italia y que "aunque pongo por encima de todo



Las majas en el balcón. Goya. Ca. 1814-19.  
The Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

a los Tizianos y a los Tintoretos de la Scuola di San Roco, siempre acaba volviendo a Velázquez y a Goya"<sup>49</sup>. Es posible, sin embargo, que para él, Velázquez siguiera siendo siempre "le plus grand maître qu'il y ait jamais eu" y Goya sólo "le plus curieux après le maître".

## NOTAS

- <sup>1</sup> Vid. Joel Isaacson: *Manet and Spain. Prints and Drawings*. Ann Arbor, Michigan, The Museum of Art, The University of Michigan, 1969, p. 9.
- <sup>2</sup> Théophile Thoré: "Salon de 182." En William Bürger [Th. Thoré]: *Salons de W. Bürger. 1861 à 1868*. París, 1870, vol. I, pp. 424-425.
- <sup>3</sup> Paul Mantz: "Exposition du Boulevard des Italiens". *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, n° 82, 1° abril 1865, p. 585.
- <sup>4</sup> En *La Presse*, 27 abril 1865. Cit. por Elie Lambert: "Manet et l'Espagne". *Gazette des Beaux-Arts*, IX, n° 845, junio 1953, p. 569.
- <sup>5</sup> W. Bürger: "Salon de 1864", *L'Indépendance Belge*, 15 junio 1864. Reprod. En W. Bürger: *op. cit.* en nota 2, vol. II, pp. 157-158.
- <sup>6</sup> Ya se había preocupado de escribir a Chennevières, responsable del Salon, recomendándole los envíos de Manet y Fantin a fin de que fuesen colgados en lugares favorables: "Verá usted", le decía, "qué maravillosas facultades se revelan en estos cuadros" (Vid. Ch. Baudelaire: *Correspondance*. Ed. de Clau-

de Pichois y Jean Ziegler. París, 1975, vol. II, p. 350).

<sup>7</sup> Reprod. en Pierre Courthion: *Manet raconté par lui-même et ses amis*. Genève, P. Cailler, 1955, vol. I, pp. 112-115.

<sup>8</sup> *Op. cit.* en nota 6.

<sup>9</sup> Emile Zola: "Une nouvelle maniere en peinture, Edouard Manet", *La Revue du XIXème Siècle*, 1° enero 1867.

<sup>10</sup> Vid. Paul Mantz: "Salon de 1868", *L'Illustration*, junio 1868, p. 362; Théophile Gautier: "Salon de 1868. IV", *Le Moniteur*, 11 marzo 1868, p. 2; Marc de Montifaud: "Salon de 1868", *L'Artiste*, 1° junio 1868, p. 212. Baste con citar aquí el juicio de Montifaud: "Si Manet quiere resucitar entre nosotros la manera de Goya, no es realizando esas capas de pesadas pastas pictóricas, que no tienen siquiera la belleza de la violencia, como lo conseguirá. Si Goya volviera por un instante y pudiera considerar los planos opacos y las tintas terrosas de uno de sus más persistentes admiradores, sonreiría con simpatía, pero con tristeza".

<sup>11</sup> J. K. Huysmans: "Manet". *Gazette des Beaux-Arts*, XXXIX, 1884.

<sup>12</sup> En *Nos peintres du Siècle*, p. 202. Cit. por León Rosenthal: "Manet et l'Espagne". *Gazette des Beaux-Arts*, XII, n° 760, septiembre-octubre 1925, pp. 205-214.

<sup>13</sup> Antonin Proust: *Edouard Manet. Souvenirs*. París, 1915, p. 72.

<sup>14</sup> *Op. cit.* en nota 2.

<sup>15</sup> Théophile Gautier: "Salon de 1865". *Le Moniteur*, 24 junio 1865, pp. 1-2. Cit. por G. H. Hamilton: *Manet and his Critics*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1969, pp. 70-74.

<sup>16</sup> Léon Lagrange: "Le Salon de 1864". *Gazette des Beaux-Arts*, XVI, n° 96, junio 1864, p. 506.

<sup>17</sup> W. Bürger: "Galerie de MM. Péreire". *Gazette des Beaux-Arts*, XVI, n° 95, marzo 1864, p. 210.

<sup>18</sup> Cat. Expo. *Manet*. París, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985, n° 50, p. 146.

<sup>19</sup> Vid. L. Soullié: *Relevé détaillé des tableaux et dessins de l'Ecole Espagnole ayant passé dans les ventes de Collections depuis 1801*. 5 vols. Manuscrito. Biblioteca del Museo del Prado; Simone Olivier-Wormser: *Tableaux espagnols à Paris au XIXème Siècle*. Thèse principale pour le Doctorat ès Lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. París, 1955.


<sup>20</sup> *Op. cit.* en nota 12, p. 206.

<sup>21</sup> Antonin Proust: "Edouard Manet. Souvenirs. II". *La Revue Blanche*, T. XII, 15 febrero 1897, pp. 168-170.

<sup>22</sup> Nota en el ensayo sobre Goya incluido en "Quelques caricaturistes étrangers". Reprod. en *Curiosités esthétiques*. París, 1976, p. 299.

<sup>23</sup> Vid. Jeannine Baticle y Cristina Marinas: *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848*. Paris Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1981, p. 24.

<sup>24</sup> Cat. Expo. *Manet*, París, 1985, n° 14, pp. 75-76.



*Caballeros  
españoles.*  
Manet. 1859.  
Musée des  
Beaux-Arts.  
Lyon.



En el Prado. Manet. Ca. 1868.  
Aguafuerte y aguatinta.



Flor exótica. Manet. 1868.  
Aguafuerte y aguatinta.



Bellos consejos. Goya. 1797-98.  
Aguafuerte y aguatinta. (Caprichos, nº 15).

<sup>25</sup> Vid. a este respecto las fichas de catálogo de J. Isaacson: *op. cit.* en nota 1.

<sup>26</sup> Cat. Expo. *Manet*. París, 1985, nº 64, p. 178.

<sup>27</sup> Vid. Bernard Dorival: "Quelques sources méconnues de divers ouvrages de Manet: de la sculpture gothique à la photographie". *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1975, p. 529 y fig. 55. A mi entender, la posibilidad de la procedencia de la *Joven echada en traje español* de la fuente propuesta por Dorival queda reforzada por el hecho de la existencia de la acuarela conservada en la Yale University Art Gallery de New Haven, en la que la forma del sofá es mucho más cercana al grabado de *Les Français peints par eux-mêmes*. Por otra parte, está comprobado que Manet utilizó esa publicación como fuente en otras ocasiones (vid. A. C. Hanson: "Manet's Subject Matter and a Source of Popular Imagery", *Museum Studies*, III, 1968, pp. 65-80).

<sup>28</sup> Sobre estas versiones, así como sobre la existencia en casa de Baudelaire de una copia de una *Maja goyesca*, vid. Paul Guinard: "Baudelaire, le Musée Espagnol et Goya". *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, París, año 67, nº 2, abril-junio 1967, pp. 527-528.

<sup>29</sup> Vid. sobre este aspecto, J. Isaacson: *op. cit.*, en nota 1, p. 14, y Daniel Catton Rich: "The Spanish Background for Manet's Early Work", *Parnassus*, Nueva York, IV, nº 2, febrero 1952, pp. 4-5.

<sup>30</sup> Carta de Manet a Astruc, finales [25?] de agosto de 1865. Publicada por J[acques] L[as-saigne]: "Lettres d'Edouard Manet", *Arts*, 16 marzo 1945, p. 1. Reprod. en Juliet Wilson-Bareau: *Edouard Manet. Voyage en Espagne*. Caen, L'Échoppe, 1988, pp. 41-42.

<sup>31</sup> Publicada por Sharon Flescher: Zacharie Astruc. *Critic, Artist and Japoniste*. Nueva York y Londres, Garland Publishing, Inc., 1978, pp. 148-158.

<sup>32</sup> Astruc había enviado a Manet una carta de

recomendación para Juan García Martínez, un pintor español amigo suyo, que debía abrirle a Manet las puertas de la colección de los Osuna.

Manet le diría después que había preguntado "veinte veces" por él en el Café Suizo, pero que García Martínez estaba fuera de Madrid y que por eso no había ido a la Alameda. Astruc le reprocharía no haber sido más atrevido, presentándose directamente en el palacete del Duque.

<sup>33</sup> Vid. Theodore Duret: *Manet y España*. París, 1927.

<sup>34</sup> Las tres se hallan reproducidas por J. Wilson-Bareau: *op. cit.* en nota 50, pp. 45-45 (a Fantin), 47-48 (a Baudelaire) y 49-50 (a Astruc).

<sup>35</sup> Vid. Juliet Wilson-Bareau, *op. cit.*, p. 56.

<sup>36</sup> Y a Astruc: "Tras el maestro, sólo dos hombres me han seducido allí abajo: Greco [...] y Goya, cuya obra maestra se encuentra, a mi parecer, en la Academia (*La Duquesa de Alba*, qué sorprendente fantasía!)"

<sup>37</sup> "Crónica de la capital. Inquisición artística". *La Nación*, Madrid, 24 noviembre, 1854.

<sup>38</sup> "Crónica de la capital. Lo que no es en mi año no es en mi daño". *La Nación*, Madrid, 1 diciembre 1854. La situación de ambas obras en los pasillos en años posteriores está atestiguada en la *Guide Joanne* de 1859. En 1867, y según Yriarte, las dos estaban ya colocadas en el vestíbulo de la Galería principal.

<sup>39</sup> La apreciación de que Manet no visitó el Museo de la Trinidad se basa en dos datos: la inexistencia de referencias a este Museo en las cartas que el pintor envió a sus amigos, y el hecho de que Astruc no se lo había señalado como uno de los lugares que era necesario ver.

<sup>40</sup> *Op. cit.* en nota 1, p. 9.

<sup>41</sup> *Op. cit.* en nota 4.

<sup>42</sup> G. Mauner: *Manet, peintre-philosophe*. University Park (PA.) y Londres, 1975, pp. 104-108.

<sup>43</sup> Cat. Expo. *Manet*, París, 1985, p. 504.

<sup>44</sup> "El trozo más sorprendente de pintura que se haya hecho jamás", según le escribió a Fantin-Latour, un cuadro en el que "el fondo desaparece y es el aire el que rodea a este buen hombre, vivo y todo vestido de negro".

<sup>45</sup> Charles Yriarte: *Goya: Sa Biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre, avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. París, 1867. Manet era, por otra parte, amigo de Yriarte, cuya dirección tenía anotada en su carnet de notas.

<sup>46</sup> Que Manet estaba perfectamente al tanto de la celebración de la Venta de la Colección Salamanca está demostrado por la existencia de una carta que envió a Haro, en la que le decía: "Veo anunciada una venta Salamanca hecha por usted. ¿Podría usted introducir en ella un pequeño Van der Neer de primer orden que representa un claro de luna y que me pertenece?" (Cit. en Cat. Expo. *Manet*. París, 1985, p. 511).

<sup>47</sup> Vid. Cat. Expo. *Manet*, París, 1985, nº 108, pp. 287-289, donde se traza la comparación entre ambos. La argumentación que ahí se hace, a partir del grabado que se publicó en la *Histoire des peintres* de Charles Blanc, no es, sin embargo, pertinente, ya que la biografía de Goya de esa Historia no aparecería hasta 1869, un año después de la realización del retrato de Duret.

<sup>48</sup> Vid. a este respecto J. Isaacson: *op. cit.* en nota 1, pp. 59-41.

<sup>49</sup> Testimonio de Toché a Vollard. Vid. Ambroise Vollard: *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona, Destino, 1983, p. 154.

# “La familia de Carlos IV”, por Goya

Por Gonzalo Anes



El retrato que Goya hizo de la familia de Carlos IV ha sido objeto de varios estudios fundados en documentación inédita. No se trata, en estas páginas, de añadir nada a lo que se ha escrito sobre la calidad pictórica del cuadro como obra de arte, ni de contribuir con

*La familia de Carlos IV.* Goya. Museo del Prado. Madrid.

nuevas noticias a las que ya se tienen de los bocetos que Goya hizo para poder pintar el cuadro. Trato solamente, en las páginas que siguen, de referir algunos datos biográficos sobre las Personas Reales que aparecen representadas en esta gran obra de Goya. Presto más atención a los aspectos

menos conocidos, aunque a veces parezcan de importancia menor, que a los que tuvieron mayor trascendencia y que han sido recogidos muchas veces en los libros de Historia. No tendría sentido aquí que tratase de hacer una biografía de los Reyes, por cierto nunca escrita con el de-

tenimiento y la reflexión que merece, ya que éste no es el lugar ni sería posible aquí darle la extensión conveniente. Tampoco es del caso que pretenda hacer una biografía del Príncipe de Asturias -el futuro Fernando VII-, ni siquiera del infante don Carlos María Isidro -el futuro Carlos V para los tradicionalistas- o de la infanta doña Carlota Joaquina, como reina de Portugal, o de la infanta doña María Isabel, como reina de las Dos Sicilias. Habré de fijar mi atención en los personajes menos importantes y, por ello, menos conocidos. Comenzaré por la infanta doña María Josefa.

#### LA INFANTA DOÑA MARÍA JOSEFA CARMELA

Aparece en el cuadro en lugar secundario, como correspondía a su persona en la Corte, en 1800. Asoma su cabeza, y parte del busto, entre el Príncipe de Asturias y la infanta doña Carlota Joaquina. Doña María Josefa era hija de Carlos III y de doña María Amalia de Sajonia. Había nacido en Gaeta, Reino de las Dos Sicilias, el 16 de junio de 1744. Se la conocía como la infanta Pepa, y quizá nadie se ocuparía de ella hoy si Goya no la hubiera incluido en el famoso cuadro que motiva estas páginas. Vino a España con sus padres, a la muerte de Fernando VI, y desembarcó en Barcelona, con la Real Familia, el 12 de octubre de 1759.

Cuando se trató de los matrimonios de las Infantas, no hubo lugar para colocarla. Carlos III tuvo la satisfacción de que, de las dos hijas que llegaron a edad adulta, una de ellas -la más joven- la infanta doña María Luisa, contrajera matrimonio, en 1761, con el archiduque Pedro Leopoldo, gran duque de Toscana, y futuro emperador de Austria. Permanecía en la Corte, en estado de célibe, el infante don Luis, hijo de Felipe V y de Isabel Farnesio. El Conde de Fernán-Núñez, en su *Vida de Carlos III*<sup>1</sup>, describe al infante don Luis, como "de un natural robusto y vigoroso... que había

enrobustecido aun más el ejercicio y vida campestre" que había llevado desde su infancia. Sus padres le destinaron, desde niño, al capelo, anejo a los arzobispados de Toledo y de Sevilla, al que renunció a los veinte años. El celibato a que parecía destinado no le era soportable, por lo que -según Fernán-Núñez- tuvo "algunos deslices" que le hicieron perder la salud. Quiso sostenerla con algunos paliativos, para ocultar su mal. Al no poder acompañar a su hermano el Rey a la caza, como solía, el Soberano vino a conocer el origen del mal y a considerar la conveniencia de casarle.

Carlos III, deseoso de que contrajera matrimonio su hermano el infante don Luis, pensó en casarlo con la infanta doña María Josefa. El Conde de Fernán-Núñez, al referirse a esta Infanta, dice que "por ser pequeña y algo contrahecha no había podido colocarse" y que, por esta razón, había sido antepuesta a ella la hermana menor, doña María Luisa, cuando se había tratado de la boda del archiduque Pedro Leopoldo. Señala también Fernán-Núñez que la infanta doña María Josefa no era desagradable de cara, y que el infante don Luis le tenía gran cariño, y que "conocía el corazón y excelentes cualidades" de esta Infanta, por lo que aceptó con gusto la proposición y que tío y sobrina "estaban ya conformes y contentos" con casarse. Sin embargo, la Infanta mudó repentinamente de parecer, negándose a la boda proyectada, por haberla persuadido alguien en la Corte de que el infante don Luis no estaba bien curado de una enfermedad venérea contraída tiempo atrás, y que podría contagiársela. Al fracasar este proyecto de matrimonio, el rey Carlos III comunicó a su hermano el infante don Luis que, no habiendo entonces posibilidad alguna de que contrajera matrimonio conforme a su nacimiento, podría escoger entre las damas solteras del Reino a la que tuviera por más conveniente y aceptase su mano. Enton-

ces se preparó el matrimonio del infante don Luis con doña María Teresa Vallabriga y Rozas, hija de los Condes de Torreseca. El matrimonio se celebró el 22 de mayo de 1776.<sup>2</sup>

Hubo unas semanas, en la vida de la infanta doña María Josefa, en las que parecía que iba a cambiar radicalmente su destino, para pasar a ocupar el primer interés de las Cortes de Europa con motivo de una posible boda, a concertar con el Rey de Francia.

#### ¿Una segunda boda de Luis XV?

El hecho de que ninguno de los nietos de Luis XV tuviera descendencia de sus matrimonios (el Delfín, el Conde de Provenza y el Conde de Artois) hizo pensar al Rey Cristianísimo en la conveniencia de volver a casarse para asegurar la sucesión. Sus consejeros le inclinaron también a tomar tal decisión, ya que el Soberano se encontraba hábil para procrear. Se pensó en las princesas que convendrían para un segundo matrimonio de Luis XV y fueron seleccionadas tres:

- 1.- La infanta doña María Josefa, hija de Carlos III. Tenía entonces 19 años cumplidos.
- 2.- La archiduquesa de Austria doña María Isabel. Había cumplido los treinta.
- 3.- La princesa de Sajonia, María Curegun, que tenía 33.

El Conde de Aranda retransmitió esta noticia al Marqués de

Bautizo de la  
infanta doña  
María Isabel.  
1789. Libro de  
bautismos,  
matrimonios y  
confirmaciones  
de las Personas  
Reales. A.G.P.  
Rgtº. 1bis. fol.  
16v. a 18r.

Bautismo  
Solemne de la Ser.  
ma Infanta Doña Mariadel  
Isavela Hija de los Re.  
yes nros Señores D.  
Carlos quarto de Bor-  
bon, y de D.  
Luisa y  
María de Borbon y  
Borbon.

En el Real Palacio de esta  
Imperial y Comenda Villa de Madrid, Corro de  
los Reyes Catolicos, a seis dias del mes de Julio de  
mil setecientos ochenta, y nueve a las seis y media de  
la tarde en la Camara del Rey nuestro Señor en  
que se habia preparado un Altar con el adorno  
y magnificencia que acostumbra la Real Capilla,  
y púsose la Bta. Sagrimal, en que recibien el Sa-  
grado Baptismo las Serenissimas Infantas con el aparta-  
do y Alhajes que sirve el Oficio de Guardafinca  
de S. M. para estos actos: El Conserenissimo y  
E. P. B. D. Anonimo Sennanar de Caralla por la  
Bovina misericordia Serenissimo Cardenal de la S. M.  
Romana Iglesia Obispo, que ha sido de Avila, the-  
sorero de las Indias, Capellan y Camarero Ma-  
yor de S. M. Fac. Ordinaria y Eclesiastico de la

Grimaldi, y pidió instrucciones<sup>3</sup>. Este contestó que tal enlace era visto por Carlos III como el colmo de felicidades. Si se llevaba a efecto tal matrimonio, todo eran ventajas. La principal, que no se hiciera ninguno de los alternativos. Grimaldi hizo notar a Aranda que la infanta María Josefa era virtuosa, su estatura regular y su genio dulce. Se le decía que podía contar con grandezas y toisones para conceder a quienes en la Corte francesa contribuyesen al enlace, siendo personas importantes. Se le señaló también que podía contar con la posibilidad de dar gratificaciones secretas y extraordinarias a personas con quienes cupiese actuar de esta manera. Respecto a la favorita Du Barry, se señalaba que habría de intervenir mucho en la elección de la candidata a Reina de Francia, sobre todo cuando viese que no podía evitar el matrimonio. Las demás Cortes interesadas habrían de utilizar mil procedimientos para atraer a Madame Du Barry a sus causas respectivas. Y añadía Grimaldi en su despacho:

“Piensa el Rey [Carlos III] con demasiada dignidad y decoro para permitir que V.E., embajador suyo, solicite abiertamente la protección de dicha mujer; pero me manda prevenirle, que podrá asegurar, por aquellos medios de prudente insinuación, que ninguna princesa sería más propia que la señora infanta Doña María Josefa para apoyar las miras de esa favorita en todo lo que tuviera conexión con su retiro o separación honrosa y útil, así por el carácter dulce de esta señora, como porque llevaría orden expresa de su Augusto Padre para ejecutarlo con la última puntualidad”. Grimaldi recomendaba a Aranda la mayor circunspección. En caso de que no prosperase la candidatura de la infanta doña María Josefa, se le decía a Aranda que trabajase a favor de la candidatura sajona, ya que la Archiduquesa podría acarrear disgustos: se tenía la experiencia de la reina María

quer de Astorja, Marques de Belmonte, Conde de Zifuentes, Marques de Valdecarzana, y Marques de Villadarias Gentiles hombres de Camara de S. M. con Exercicio: Asistió a su Em.<sup>ta</sup> y le suministró las Sal. y Santos Olivos, y Agua Bendita, y limpió al Ser.<sup>mo</sup> Infante, el D.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> Miguel de Quevedo, Cavallero de la Real distinguida Orden Española de Carlos Tercero, Capellan de Honor de Su Mage.<sup>st</sup> Predicador de los de el Numero, y Cura de Su Real Palacio Casa, y Corte: A si mismo asistieron a su Em.<sup>ta</sup> unos con Capas para el Pontifical, y otros con Sobrepellices los Capellanes de Honor D.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> Joseph Ylarrana Penitenciario de la Real Capilla. El D.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> Fran.<sup>co</sup> Zalvide Magistral. El D.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> Rafael de Muzquiz Maestro de Ceremonias, y El D.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> Juan Antonio Garcia Yrijo, El D.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> Bartolome de las Heras. D.<sup>o</sup> Fran.<sup>co</sup> Serrano, El D.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> Juan Joseph Rodriguez Vicma, y D.<sup>o</sup> Pablo Salinero que son los que se hallaban de servidumbre en esta Jornada. Y para que todo conste lo firmo el expresado Em.<sup>mo</sup> S.<sup>o</sup> Cardenal Patriarca.



Bautizo de la infanta doña M<sup>a</sup> Luisa. 1782. Libro de bautismos, matrimonios y confirmaciones de Personas Reales. A. G. P. Reg.<sup>o</sup> n.<sup>o</sup> 1bis. fol. 3r. a 4r.

Carolina de las Dos Sicilias, nuera de Carlos III y hermana de la archiduquesa de Austria María Isabel. Entonces ya se tenían muestras del genio violentísimo de María Carolina, que tan bien había sabido mantener oculto mientras estaba soltera.

El Conde de Aranda volvió a informar el 9 de marzo de 1774 de la necesidad política de que se casase Luis XV por segunda vez, dada la posible ineptitud física de sus tres nietos para procrear. También para apartarle de la favorita, de cuyas liviandades hace detenida descripción en su despacho. El Secretario de Estado envió el retrato de la infanta María Josefa a París.

El 30 de abril, Aranda comunicaba que Luis XV había sido atacado de viruelas y que tenía una gran aprensión. Al agravarse el Monarca, a comienzos de mayo, Madame Du Barry salió de Versalles, por orden del Soberano. El Rey recibió los Sacramentos y los Sagrados óleos el 9 de mayo y falleció el 10 de mayo de 1774.<sup>4</sup>

3.

Por entonces, el Conde de Aranda propuso que se pensara en casar al infante don Gabriel con la hermana menor del Rey de Francia, para asegurar la sucesión al Trono en el caso de que ninguno de los tres hermanos (Luis XVI, Provenza y Artois) lograse descendencia. Carlos III no aceptó tal pensamiento.

La infanta doña María Josefa no se casó nunca, y vivió en la Corte ateniéndose a desempeñar el papel correspondiente a su nacimiento, hasta que falleció en el Real Sitio de El Escorial el 8 de diciembre de 1801. Su cadáver fue trasladado a Madrid para su enterramiento en el convento de carmelitas de Santa Teresa, el 10 del mismo mes y año. En 1875, al ser derribado este convento, los restos de la Infanta fueron llevados al Panteón del Monasterio de El Escorial.<sup>5</sup>

#### LOS INFANTES DON ANTONIO PASCUAL Y DOÑA MARÍA AMALIA

Este Infante, hijo de Carlos III, nació en el Real Palacio de Caserta el 31 de diciembre de 1755. Al llegar la Real Familia a España, en octubre de 1759, Carlos III nombró ayo de sus hijos don Carlos (el futuro Carlos IV), don Gabriel, don Antonio y don Javier a don Joaquín de Zúñiga, duque de Béjar, que había sido Sumiller de Corps de Fernando VI. El infante don Antonio recibió la misma educación que sus cuatro hermanos, aunque los resultados no fueron los mismos en todos ellos. Destacó, por su inteligencia y aficiones, el infante don Gabriel, a quien su padre el Rey tenía gran cariño. De acuerdo con el pensamiento o principio de que convenía estrechar, por los lazos de sangre, las relaciones de amistad con la Corte lusitana, se pensó en la conveniencia de tratar de los matrimonios de Infantes e Infantas de España con Infantes e Infantas de Portugal. El matrimonio del infante don Fernando -el futuro Fernando VI- con doña María Bárbara de Braganza respondió a este principio: convenía, por los lazos dinásti-



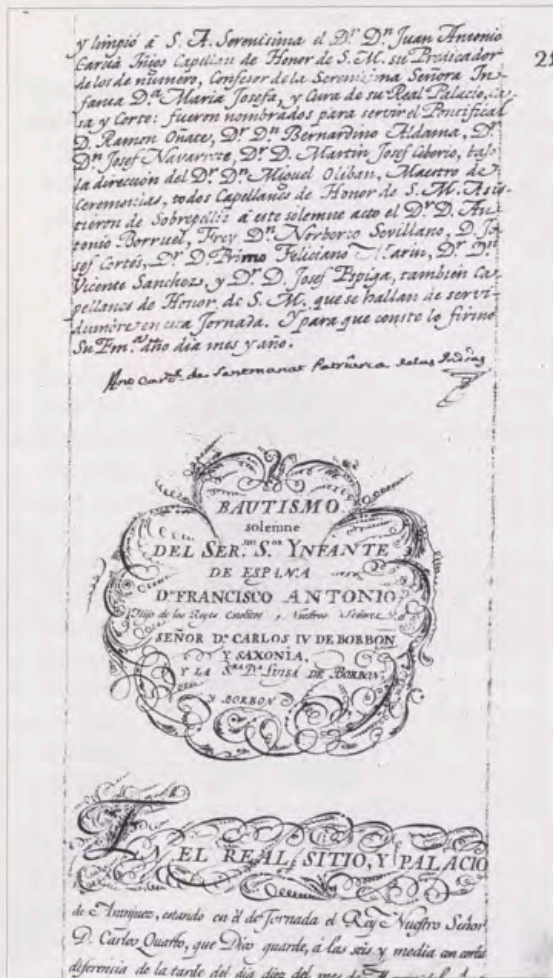
Casa de Borbón, tenía lugar en 1801, (ocho años después de la ejecución de Luis XVI), siendo aplaudidos en su tránsito hacia París, rompiéndose "el dique al agasajo y al obsequio", a una pareja que pertenecía al "antiguo tronco decaído y mutilado". No sólo se les preparaban fiestas, sino que se les había levantado un trono -el de Etruria- "a propuesta y aún a ruegos del nuevo jefe de esa misma Francia", sin que nadie lo contradijese "en toda la extensión de la República". El Gran Ducado de Toscana volvía a quienes tenían derechos históricos sobre él, y a cambio de territorios que habían sido un día de Francia: la Luisiana. El 3 de junio de 1801, Napoleón Bonaparte, primer cónsul, se trasladó desde la Malmaison a París para visitar a los Infantes. Los trató como a Reyes y les dio un gran banquete en las Tullerías. El ministro de Asuntos Exteriores, Talleyrand, dio para ellos una gran fiesta en Neuilly, con vistosos adornos en los jardines, algunos de ellos alusivos a la entrada de los Infantes en Florencia. En un gran fondo resplandeciente, cuajado de estrellas y luceros, se veían representaciones de España, Italia y Francia, asidas de las manos sobre trofeos de guerra y emblemas de las ciencias y las artes. Otros Ministros dieron fiestas de parecida suntuosidad para celebrar la visita que los Infantes hacían a la capital de Francia. El Ministro de Interior organizó una velada en la que se aplicó toda la magia de la ópera francesa. Entre las escenas del espectáculo, destacó una que representaba el descenso de un hada que, dirigiéndose hacia el asiento que ocupaba el Infante, le ofrecía un ramillete. Al tomarlo en sus manos, el ramillete se convirtió en una corona, a la vez que se cantaba un himno de alabanzas y felicitaciones. Hasta se acuñó una medalla conmemorativa que representaba, en una de las caras, el genio de Francia ofreciendo una flor a la Infanta, y el lema *a María Luisa Josefa*, 21 Prairal, año IX. En la otra cara se representaba un emblema consistente

*Bautizo del infante don Francisco de Paula en 1794. Libro de bautismos, matrimonios y confirmaciones de Personas Reales. A.G.P. Rgt.º n.º 1bis (falta el fol. 21v. y 22v.).*

en haces de trigo, una balanza, un caduceo, una espada y una banda de flores, coronando todo un libro abierto, en el que figuraba la inscripción *Código toscano*. Conciertos, teatros, visita al museo del Louvre -en donde estaban colgados los retratos de los Infantes-, visita a Versalles y a otras residencias reales completaron los agasajos. En las residencias reales que visitaron, fueron objeto de obsequios y lisonjas, "como si reinasen todavía sus augustos ascendientes". En la Malmaison fueron recibidos y agasajados por Napoleón y Josefina, que al parecer desplegó toda su amabilidad y encanto personal con los Infantes. Allí contemplaron un cuadro en el que figuraban representados todos los miembros de la Familia Real española.

Varias fueron las explicaciones que se dieron a los motivos que llevaron a Napoleón a tales agasajos: que se viese, en toda Europa, que era capaz de pasear y festejar en Francia a dos miembros de la Casa de Borbón, sin

temer que renacieran las viejas simpatías y fidelidades, a la vez que ensayaba si el pueblo francés veía con gusto y sin escándalo las pompas reales, antes de ceñir él la corona imperial. Hubo quienes opinaron que Napoleón quiso exhibir ante toda Francia que era capaz de quitar coronas y de darlas, porque aún no se sabía que, mediante los Tratados de San Ildefonso y de Madrid, la adquisición de la Toscana para el Príncipe de Parma era la contrapartida de la entrega de la Luisiana. También se dijo que Bonaparte había querido deslumbrar a la Corte de Madrid y bienquistarse con ella para llevar a efecto sus planes respecto a Portugal, de modo que pudiera hacer en la Península lo mismo que en otros países de Europa. El Príncipe de la Paz, en sus *Memorias*, dice que todos estos planteamientos entraban en la política del primer cónsul, pero que podía añadir otro sabido por muy pocos, y que él conoció después de la paz entre Francia y Portugal el 29 de septiembre, por medio de Luciano Bonaparte. Al tratar ambos -Godoy y Luciano Bonaparte- de la actitud de la Corte de Nápoles en relación con el equilibrio general de Europa y de la necesidad de una paz estable con Gran Bretaña, Godoy aludió a que Carlos IV deseaba estrechar las relaciones de amistad entre las Cortes de Madrid y de Nápoles, con el fin de que ésta entrase en su política, y a que uno de los medios era el de concertar un doble enlace: el del Príncipe de Asturias con alguna de las hijas del Rey de Nápoles y el de la infanta María Isabel con el príncipe Leopoldo. Godoy añadió que quizá, al tratarse de estas bodas, fuese posible conseguir del Rey de las Dos Sicilias que se sumase a la alianza de España y Toscana con Francia. Luciano Bonaparte resumió cuál había sido la actitud de la Corte de las Dos Sicilias en los años anteriores, para concluir que, en el futuro, no cabía esperar cambios respecto a la política que había seguido hasta entonces; que cabía, a la primera perfidia que cometiera aquella Corte, conquistar el Rei-





**Desposorio Matrimonial**  
de la Serenísima Señora Doña María  
Amalia de Borbon y Borbon Infanta  
de España

Con

El Serenísimo Señor Don Antonio  
Parqual de Borbon y Saxonica Infan-  
te de España

**E**n el Real Sitio de San Ildefonso, y en el  
Real Palacio, y habiéndose el Rey nuestro Señor (que  
Dios guarde) en una de las Piezas de su Real  
Camara, donde se puso un Altar magnífica-  
mente adornado, según se acostumbró pre-  
parar por los Reales Capillas, á veinte y cinco de  
av del mes de Agosto del año del Señor de  
mil setecientos y noventa y cinco, D<sup>o</sup> Anto-  
nino por la divina misericordia de los San-  
tos Romanos Iglesia Presbitero Coadjutor de Roma  
manera Patriarca de las Indias, Capellan, y  
Limosnero mayor del Rey nuestro Señor, Ar-  
cediano de Mondo. Dignidad de la Santa  
Metropolitana Iglesia de Santiago, y Friu-  
lan de los de Cordova, Vicario General de los  
Reales Exercitos de Mar y Tierra, Sacro  
Canciller y Gran Cruz de los Reales y dis-  
tinguidos Orden Españoles de Calatrava

Matrimonio de  
doña M<sup>a</sup> Amalia  
de Borbón con  
el infante don  
Antonio de  
Parma, 1796.  
Libro de  
bautismos,  
matrimonios y  
confirmaciones  
de Personas  
Reales. A.G.P.  
Rgt<sup>o</sup> 1bis. fol.  
165r. a 167r.

“en cuanto a dificultades de un orden subalterno” -la de que Napoleón estuviese casado con Josefina- no habría “motivo de arredrarse”, ya que lo divino y lo humano podría dispensarse siempre por el bien de los pueblos, pues la política hacía bueno cuanto era grande y provechoso sin dañar a nadie y que la gloria le ponía después “su techumbre de laureles”. Don Manuel Godoy narró esta conversación y expresó su turbación para contestar a tal ofrecimiento, por la sorpresa y la impresión que tamaña especie le produjo. Concluyó Godoy que aunque Napoleón Bonaparte hubiese sido entonces emperador de los franceses y estuviese libre de lazos conyugales, a él jamás se le hubiese ocurrido la idea, ni hubiese sido compatible con sus principios, que una Infanta de España se sentase “con un extraño -Napoleón Bonaparte- en el trono ensangrentado de los jefes de su casa” y que “el honor, la moral, la religión, todo se hallaba en contra de semejante contubernio”. Además de todo esto, la política tampoco aconsejaba el enlace, ya que, de producirse, habría podido originar que España quedase enganchada “al carro de la Francia y ponerse a la brida y al arbitrio de aquel hombre poderoso”<sup>9</sup>. Don Manuel Godoy vio en esta conversación con el embajador Luciano Bonaparte “una nueva luz” para comprender enteramente la complejidad de los motivos en que se fundaban los grandes obsequios que habían recibido los infantes don Luis y doña María Luisa en París. Con esta nueva luz, Godoy pudo entender “las insinuaciones” diestras que había hecho Napoleón en las distintas conversaciones mantenidas con los Infantes, y la manera de explicarse con el representante de España en París, Azara, cuando, después de la paz con Portugal, se trataba de que Francia accediera a ella. A los Infantes llegó a decirles que si bien no era posible que un miembro de la familia de Borbón volviese a ocupar el trono de Francia, mientras él estuviese al frente del gobierno, habría de cambiar la política

no de las Dos Sicilias, poner allí un virrey o coronar a otro Infante, y que era conveniente esperar y no precipitarse a concertar los matrimonios que Carlos IV proyectaba; que la infanta María Isabel, que aún estaba sin destino, podría sobrepasar a sus hermanas “en brillo y en fortuna”; que, gracias a Napoleón, habían sido superados en Francia los desastres provocados por el proceso revolucionario, comenzando a surgir de nuevo los buenos principios que estaban llevando al país por el camino de la prosperidad y de la gloria, gracias todo ello al prestigio y a la fuerza de carácter de Napoleón. Luciano Bonaparte añadió que “en las preocupaciones de los pueblos,

había algunas que eran indestructibles”, y que convenía respetarlas, en Francia como en los demás países. Tales preocupaciones -parece que señalarían consecuencia “del hábito al régimen monárquico afianzado en los siglos” y que, colocado su hermano Napoleón en la altura que esperaba, convenía que reuniese en su persona “toda suerte de respetos y hacerlos espontáneos”, por lo que tal vez podría llegarle el caso de hacer “un gran sacrificio de sus afecciones más sagradas y más íntimas e intentar un nuevo enlace de familia él mismo”. En tal sentido -concluyó- la infanta María Isabel, que aún era una niña, podría ser un lazo más entre España y Francia, y que,

respecto a España, y que los intereses de ambos países los unían con lazos más firmes que los del parentesco. Parece que, en otro momento, hablando con la infanta María Luisa llegó a decirle que la infanta María Isabel llevaba un hermoso nombre histórico, y que él -Napoleón- estaría muy satisfecho de poder presentarle otra corona. También afirmó que no debería haber nunca más Pirineos entre Francia y España, ni más Alpes y Apeninos que la separasen de Italia, y que España habría de tener siempre asegurada -según sus proyectos- la amistad de Francia y el respeto de Europa. Pidió a la Infanta que escribiese aquellas cosas a sus padres para que nadie los engañase, pues veía que aún estaban recelosos de Francia y que seguían viéndole a él "como a extraño". A Azara le habló también de los intereses mutuos de ambos países, en un tiempo en el que Francia no ofrecía sino triunfos y era temida por todos; que Francia no necesitaba engrandecerse a costa de España, y que sus límites estaban ya fijados para siempre por sus fronteras naturales. Parece que concluyó: "¡Oh! Si España supiera, si pudiera yo decirle los proyectos que por su bien y el de la Francia están rodando en mi cabeza" <sup>10</sup>. Don Manuel Godoy volvió a referirse, en la "conclusión" de sus *Memorias*, a "la tentación primera" que había tenido

Napoleón Bonaparte de enlazarse "con alguna casa real y antigua de Europa". Señaló también que esa idea databa de la época en la que tuvieron lugar las conversaciones referidas y que la Persona Real en la que pensaba entonces Napoleón era la infanta María Isabel. "De aquí luego -afirmó Godoy- fue la gran prisa de casarla con el Príncipe heredero de las Dos Sicilias". También afirmó que, desde el día en que estas bodas fueron concertadas, cambió el semblante de Napoleón respecto a la Corte de Madrid.

Después de examinar las posibilidades de varias candidatas para el Príncipe de Asturias, acabó prevaleciendo la idea de que contrajera matrimonio con su prima la princesa María Antonia, hija de los Reyes de las Dos Sicilias. Con el tiempo, dos hijas de la infanta María Isabel se casaron, una con Fernando VII -la princesa María Cristina, luego Reina Gobernadora- y otra con el infante don Francisco de Paula Antonio: Doña Carlota Joaquina, padres ambos de don Francisco de Asís de Borbón y de Borbón, marido de doña Isabel II.

El infante don Luis, príncipe de Parma, rey de Etruria, falleció en Florencia en mayo de 1803. Fue enterrado en la Basílica de aquella ciudad. Sus restos fueron llevados al Panteón del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial el 16 de febrero de 1808. La infanta doña María Luisa, reina de Etruria, gran duquesa de Luca, falleció en Roma el 15 de mayo de 1824. El 9 de agosto del mismo año, fueron trasladados sus restos al Panteón de El Escorial.

Todas las Personas Reales representadas en el gran cuadro de familia desempeñaron -o pudieron haber desempeñado- un importante papel en la Historia. La infanta doña María Josefa pudo haber sido Reina de Francia, de no haber muerto Luis XV cuando se trataba de concertar el matrimonio entre ambos. La infanta doña María Isabel, que llegó a ser Reina de las Dos Sicilias, podría haberse casado con Na-

poleón Bonaparte, si no se hubiera rechazado tajantemente en la Corte de Madrid el pensamiento del Primer Cónsul de contraer matrimonio con ella. El casamiento de don Antonio Pascual con su sobrina doña María Amalia respondió a la necesidad de colocar a ambos Infantes, a falta de otras posibilidades más convenientes para cada uno de ellos. También se pensó, al concertar este enlace, en mantener el principio de reforzar, en todo lo posible, las garantías de que no faltara un sucesor a la Corona, en el caso de eventuales fallecimientos futuros. Con el matrimonio de la infanta doña Carlota Joaquina y con el del infante don Gabriel se quiso favorecer una posible unión futura de los reinos de España y de Portugal. Viejos principios y viejas ideas dinásticas, aún vigentes en la España de comienzos del siglo XIX, simbolizadas en el gran cuadro de Goya.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Vida de Carlos III escrita por el Conde de Fernán-Núñez* (Publicada en Madrid, 1898), I, pp.190-195.

<sup>2</sup> El 25 de marzo del mismo año se había publicado la famosa pragmática conocida como "de matrimonios desiguales".

<sup>3</sup> París, 20 de enero de 1774. A.H.N., Estado, legajo 4.068.

<sup>4</sup> Julio Dánvila: *Reinado de Carlos III*, tomo IV, pp. 390-395.

<sup>5</sup> A.G.P. Sección histórica. Fallecimiento de Personas Reales. Caja n° 65.

<sup>6</sup> Duquesa de Abrantes: *Portugal a principios del siglo XIX. Recuerdos de una embajadora*. Traducción castellana (Madrid, 1945) pp. 89-91.

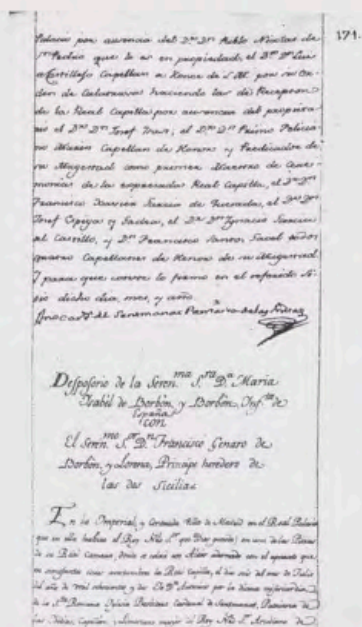
<sup>7</sup> A.G.P., 1bis. Libro de bautismos, matrimonios y confirmaciones de las Personas Reales.

<sup>8</sup> A.G.P. Sección histórica. Fallecimientos de Personas Reales, caja n° 65, y en la misma sección, caja n° 105.

<sup>9</sup> Manuel Godoy, Príncipe de la Paz: *Memorias críticas y apologéticas, para la Historia del Reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón*. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 88, pp. 336-340.

<sup>10</sup> *Memorias críticas y apologéticas*, cit., p. 340.

**Matrimonio de la infanta doña Isabel de Borbón con el Príncipe heredero de las Dos Sicilias. 1802. Libro de bautismos, matrimonios y confirmaciones de Personas Reales. A.G.P. Rgt° 1bis. fol. 171r. a 172v.**



# Fortuna de Tapices y Cartones de Goya. *Colección del Patrimonio Nacional*

Por Concha Herrero Carretero

## CONTRATAS DE LA REAL FÁBRICA DE TAPICES: CARTONES PARA TAPICES

Desde el establecimiento de la Manufactura de Tapices por Felipe V, en la Casa de Santa Bárbara, las sucesivas contrataciones y pliegos de obligación, suscritos por los maestros tapiceros de la familia Vandergoten y los Monarcas, dejaron explícita la obligación de estos últimos de suministrar los dibujos y cuadros que debían servir de modelos para fabricar tapices. En la primera planta o reglamento redactado por orden del ministro José Patiño en 1751, Francisco, Pedro, Cornelio y Adrián Vandergoten aclaraban cómo *se nos ha de dar por cuenta de V.M. todos los dibujos de la*

*obra que se hubiere de hazer, tanto de tapicería fina y de Montería, como de la ordinaria de Audenarda (sic), alfombras, tapetes y respuestos, en tiempo debido, para que no zesen los trabajos*<sup>1</sup>. En la contrata de 1744, base de las formuladas en los reinados de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, los maestros se obligaron a ejecutar *todo género de tapicerías, tanto de telar baxo como de telar alto, a toda su costa, tanto de materiales de seda y lana, como de jornales a los operarios*, exigiendo a cambio que se les entregaran *de cuenta de V. Mag. pintados los dibujos de unas y otras tapicerías*, las que se obligaban a fabricar no sólo a *toda satisfacción de los Gefes del Real*

*Oficio de la Tapicería* sino también al de los *Pintores de V. Mag., especialmente del de estos últimos que huviesen pintado dibuxos*<sup>2</sup>. La Tesorería General de la Real Casa cargaría *en cuenta de los reales intereses* los gastos causados en abonar las cuentas de los pintores destinados a surtir de ejemplares a la Fábrica de Tapices, por lo que las pinturas, modelos para fabricar tapices y alfombras, formaron siempre parte de la Colección Real de Pintura. Así se consignó en la escritura de contrata de la Real Fábrica de Tapices, aprobada por Real Orden de 26 de enero de 1825<sup>3</sup>, y así se inventariaron en el primer tomo de la Testamentaria de Fernando VII<sup>4</sup>. Por este motivo los dibu-

La caza del  
jabalí. Francisco  
de Goya, 1775.  
Patrimonio  
Nacional.  
Nº inventario  
10010069.



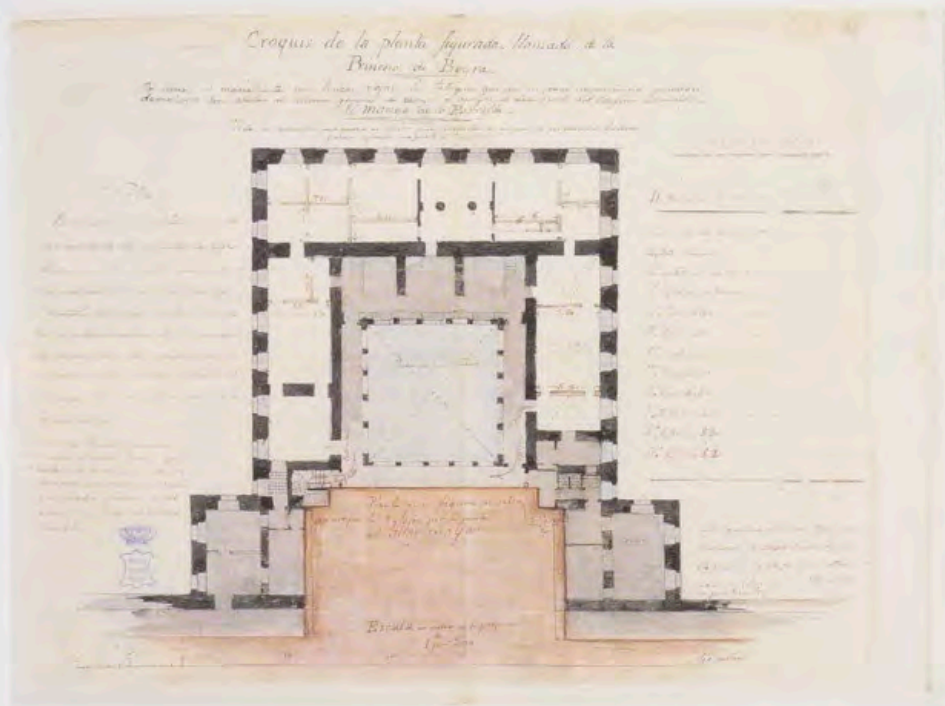
jos para los tapices, una vez concluidos, se devolverían a la Casa Real, entregándose en 1860 a la Inspección de Oficios para su custodia y conservación. Sólo los dibujos de alfombras permanecieron a cargo del Director de la Fábrica<sup>5</sup>.

Federico de Madrazo, Director del Real Museo de Pintura y Escultura, se lamentó en 1868 del abandono en que se hallaban dichos cartones *que existen en los sótanos de Palacio muy expuestos a arruinarse* y solicitó, para salvar los cartones originales del célebre Goya, que se remitieran al Museo Real, donde *podrían colocarse en la Galería alta de la fachada principal del Museo después de cubierta con vidrieras, según proyectó el arquitecto Villanueva autor de la obra*<sup>6</sup>.

#### LAS BÓVEDAS DE PALACIO Y LOS CARTONES DE GOYA: HALLAZGO, ROBO Y RECUPERACIÓN

El nombramiento de Gregorio Cruzada Villaamil<sup>7</sup> como Inspector de Bellas Artes y Antigüedades y Jefe de la Comisión de Inventarios de Palacio, en febrero de 1869, fue el verdadero detonante para la localización, considerada como "hallazgo", de veintidós rollos de ejemplares de tapices en los sótanos del Oficio de Tapicería, así como el punto de partida para el estudio de la producción de la Fábrica de Tapices de Madrid y, en especial, de la obra de Goya como pintor de ejemplares para la misma, pues entre los lienzos se encontraron 45 ejemplares de dicho pintor.

Los ejemplares o cartones, es decir, los cuadros que sirvieron de originales de los tapices, estaban todos pintados al óleo sobre imprimación roja. En el reverso de cada lienzo, con tinta o con lápiz, aparecían inscripciones manuscritas con indicación del autor o autores del cuadro y, en algunos, de la habitación a la que el tapiz debía ser destinado, inscripciones contemporáneas a la época en



Proyecto para el Museo de Tapices de El Escorial. 1870. A.G. 4380.

que se pintaron los cuadros. Incluso Cruzada Villaamil llegó a observar cómo los cartones de Goya presentaban unas líneas blancas que señalaban los contornos, "a fin de que, al hacer el calco del cuadro en la fábrica para trasladarlo a los hilos de la urdimbre, no hallaran duda ni dificultad de ningún género, ni tuvieran tampoco excusa para desfigurar el dibujo del original con incorrecciones"<sup>8</sup>.

A instancias del propio Cruzada, se dispuso la formación del Museo de Tapices de San Lorenzo de El Escorial, para reunir en él la valiosísima Colección de Tapices, propiedad del Patrimonio de la Corona, que se hallaban dispersos entre los distintos edificios de la Casa Real<sup>9</sup>. Cruzada encargó al arquitecto Domingo Inza el levantamiento del plano de las habitaciones de la Princesa de Beyra, en la planta baja del "Mango de la Parrilla", en el Monasterio de El Escorial, donde se podrían "colocar con holgura más de cuarenta tapices"<sup>10</sup>. A pesar del decreto de formación del Museo, de los informes de Cruzada y de los croquis y presupuestos de Inza, todo quedó en un proyecto irrealizado que volvería a salir a la luz en 1936 por iniciativa de Manuel Azaña, Presidente del Consejo de

Ministros, a cuya propuesta se decretó de nuevo la creación del Museo de Armas y Tapices que habría dependido, de haberse creado, del Consejo de Administración del Patrimonio de la República<sup>11</sup>.

Los lienzos forrados, puestos en bastidores y restaurados por cuenta de la Comisión del Museo de Tapices de El Escorial<sup>12</sup>, se remitieron, en 1870, al Museo del Prado por la Dirección General del Patrimonio que fue de la Corona, para su conservación, salvo los cartones perdidos desde antiguo, *El perro* y *La fuente*, así como los sustraídos a raíz de dicha entrega, *Los niños del carretón*, *El majo de la guitarra*, *El médico*, *Las gigantillas*, *El balancín* y *Perros en trailla*, falta que se advirtió al verificarse el recuento de los fondos del Museo. La Dirección General del Patrimonio publicó en la Gaceta de Madrid, de 19 de enero de 1870, la *Relación, descripción y medida de los seis bocetos de Goya que han sido sustraídos del Palacio de Madrid*<sup>13</sup>, para facilitar su recuperación. En la actualidad, y gracias a los estudios de V. Sambricio y J. A. Gaya Nuño, conocemos el paradero de *Los niños del carretón*, en el Museo de Toledo (Ohio), *El majo de la guitarra*, adquirido por Raimundo

de Madrazo e incorporado al Museo del Prado (Inv. 743); *El médico*, adquirido en el comercio de antigüedades de Londres por la National Gallery of Scotland (Edimburgo), en 1925; *Las gigantillas*, subastado en la colección Marzell Nemes de Budapest, en 1913, adquirido por el Barón Herzog y que, tras las gestiones de José Lázaro, marqués de Villaurrutia, embajador de España en París, fue donado a Alfonso XIII, quien lo entregó al Museo del Prado, donde ingresó el 1 de marzo de 1914 (Inv. 800); y *Perros en trailla*, adquirido por Raimundo de Madrazo y donado al Museo del Prado en 1895 (Inv. 753) <sup>14</sup>.

Dos cartones más no llegaron a incorporarse al Museo del Prado, *El niño del carnero*, que había permanecido en manos del director de la Fábrica, Livinio Stuyck, hasta su venta en 1911 a M. Fau, para Knoedler & Co. de Nueva York, desde donde pasó a la Colección Deering de Chicago, y *La caza del jabalí*, conservado desde siempre en la Real Fábrica de Tapices.

El hallazgo en el Archivo de Palacio del historial de uno de los diez cartones, encomendados a Francisco de Goya para la Real Fábrica de Tapices en 1775, motivó el que se llevaran a cabo las gestiones para su identificación. El Conde de doña Mariana, Jefe del Archivo del Palacio Real, notificó cómo Valentín de Sambricio, auxiliar de dicho Archivo, había hallado *el historial del único cartón que faltaba de los nueve que se encomendaron a D. Francisco de Goya, que se desconocían y de los que se han encontrado los antecedentes*. Se trataba de los cartones para la tapicería del Comedor de los Príncipes de Asturias en el Palacio de El Escorial, y que no habían sido recogidos en el estudio de Cruzada Villaamil. El lienzo, de 10 pies y medio de alto y 6 y medio de ancho, fue entregado a la Fábrica de Tapices el 24 de mayo de 1775, bajo

el correspondiente recibo firmado por Cornelio Vander-goten, y se pagaron por él 5.000 reales de vellón. La descripción del cartón, hecha por el mismo Goya, dice: *Un cuadro que representa un jabalí acosado de cuatro perros, tres agarrados a él y uno por tierra vencido y cuatro cazadores que con las bayonetas van a acabarlo, y su país correspondiente*. El cartón conservado en la Real Fábrica de Tapices, *existente en ella desde hace muchos años y que permaneció en los desvanes guardado hasta el año 1934 en que mi padre (Livinio Stuyck) lo hizo restaurar al pintor Joaquín Diéguez, como expuso Gabino Stuyck, director de la Fábrica, quedó a disposición de ese Patrimonio Nacional puesto que fue pagado por el Rey para tejer los tapices de los Reales Palacios* <sup>15</sup>.

Los niños del  
carretón. Tapiz  
sobrepuerta.  
Real Fábrica  
de Tapices.  
Patrimonio  
Nacional.  
Nº inventario  
10004347.



Enrique Lafuente Ferrari, director del Servicio Histórico y de Bellas Artes del Patrimonio Nacional, llevó a cabo el 5 de junio de 1943 una visita a la Real Fábrica de Tapices, comprobando cómo *el cartón se conserva en la galería y frente al jardín, cómo diez años antes había sido restaurado por hallarse en muy malas condiciones de conservación, por haber estado arrollado como todos los demás que en la Fábrica se almacenaban, restauración encomendada a un dibujante quien repintó casi totalmente la parte baja, apreciando como único trozo relativamente intacto: la cabeza del perro que muerde al jabalí en el lomo ... la parte central del tapiz es la que parece la mejor conservada ... el resto ... casi enteramente rehechos* <sup>16</sup>. El cartón fue seleccionado para figurar en la Exposición Conmemorativa del Centenario del Nacimiento de Goya, celebrada en el Palacio Real de Madrid, en 1946, y desde esa fecha quedó incorporado a la Colección de Pintura del Patrimonio Nacional <sup>17</sup>.

#### VENTAS Y REGALOS DE TAPICES DE GOYA: FALTAS EN LA COLECCIÓN REAL

No sólo sufrieron vaivenes los cartones de Goya, también los tapices tejidos por sus ejemplares quedaron trastocados a lo largo de los siglos, y la actual Colección de la Corona de España no conserva ejemplares tejidos de todos los cartones catalogados en la obra de Goya, y otros Museos y colecciones conservan tapices de Goya de procedencia real.

El Real Oficio de Tapicería, en 1795, llevó a cabo la venta de muebles considerados de desecho. Ciento cincuenta tapices, tejidos en la Real Fábrica y conservados en el Oficio, pasaron a manos de particulares y, aquellos que no tuvieron salida en la almoneda, fueron reducidos a cenizas para extraer la plata empleada en el tejido de sus tramas <sup>18</sup>. El director de la Fábrica de Tapices, Livinio Stuyck y Vander-



goten, formó parte de la comisión para la venta en Real Almoneda de los tapices, considerados "muebles de desecho" del Real Oficio de Tapicería. La cuenta general fue presentada a la Tesorería General de S.M. por el jefe del Oficio, Francisco Antonio Fleuriot, tras haber sido aprobada por el Marqués de Santa Cruz, mayordomo mayor.

Entre los paños más significativos que fueron vendidos se encontraban numerosos tapices tejidos sobre cartones de Goya. Su adquisidor fue Fernando Gomendi, natural de Santander, residente en la villa y Corte de Madrid, parroquiano de San Martín, y casado con Josefa Rafaela de la Cierva y Ruiz, moza de la servidumbre de la infanta Carlota<sup>19</sup>. *La novillada, Los leñadores, El perro, El muchacho del pájaro, La fuente, El resguardo de tabaco, El columpio, Los niños del carretón, Niños jugando a soldados, La acerolera y El majo de la guitarra*, entre otros paños, y por sucesivos cambios de propiedad, terminaron en manos de Pedro de Acuña y Malvar, canónigo de la Catedral de Santiago de Compostela y ministro de Carlos IV, quien legó su tesoro bibliográfico a la Colegiata de Sar y el textil al Cabildo compostelano, siendo origen de su renombrado Museo de Tapices, el segundo más representativo de la pro-

El Médico. Tapiz sobrepuerta. Real Fábrica de Tapices. 1780-1781. Patrimonio Nacional. Nº inventario 100013108.

El majo de la guitarra. Francisco de Goya. 1780. Museo del Prado. 743.

ducción de la Fábrica de Tapices de Madrid<sup>20</sup>.

Estas ventas, junto con los regalos de Isabel II al rey Leopoldo de Bélgica, en 1852, con motivo de su matrimonio con la princesa Carlota, hija del rey de Inglaterra, Jorge IV<sup>21</sup>; los tapices regalados por Alfonso XII al Príncipe de Gales, según Real Orden de 24 de septiembre de 1881, cuyo arreglo, retupido y recompostura en la Real Fábrica de Tapices costó seis mil trescientas sesenta y dos pesetas y setenta y cinco céntimos<sup>22</sup>, o



los tapices donados en fecha ignorada por la Casa Real a la de Portugal, posiblemente con motivo del matrimonio de la infanta Carlota Joaquina con el futuro rey Juan VI<sup>24</sup>, permiten comprender la ausencia, en la Colección Real de numerosos ejemplares tejidos a lo largo de los siglos XVIII y XIX, de las composiciones más señaladas de Goya, y la dificultad de identificar con seguridad cuáles fueron los tejidos en primer lugar y cuáles fueron las réplicas.

Así se explica, por ejemplo, la ausencia en la Colección del Patrimonio Nacional de paños señalados como *La Boda*, tejido bajo la dirección de Livinio Stuyck por ejemplar de Francisco de Goya, realizado entre 1791 y 1792, para la tapicería del Real Despacho, en el Palacio de San Lorenzo de El Escorial. Dos paños tejidos por este ejemplar se midieron en la Manufactura, según constaba en el *Libro de Medidas de la Real Fábrica de Tapices, desde el 7 de noviembre de 1783 en adelante*<sup>25</sup>. Uno de estos paños, el tejido en 1852, fue donado por Isabel II al rey Leopoldo de Bélgica<sup>26</sup>. El primer paño, tejido en 1795 por Antonio Moreno, se encontraba en 1870, fecha del estudio de Cruzada Villaamil sobre los tapices de Goya, en el Palacio de El Pardo. Sin embargo, en 1882, según la relación de los tapices tejidos en la Real Fábrica de Madrid, que se entregaron a don Joaquín Abella para su conducción a Londres, como regalo del rey Alfonso XII al príncipe de Gales, figuraba este primer paño, con la denominación de *Boda aldeana*<sup>27</sup>.

#### "CUELQUES" Y "DESCUELQUES" DE TAPICES: DISPERSIÓN DE LA COLECCIÓN

El 7 de enero de 1789, Carlos IV decidió retirar los tapices del Real Sitio de El Pardo para enviar parte al Palacio de San Lorenzo y parte al Oficio de Tapicería de Palacio, *sobran-*

*servidumbre por su corta altura* <sup>28</sup>. Los cambios de decoración del Palacio de San Lorenzo se iniciaron posteriormente a instancias de Livinio Stuyck, quien así se expresaba al respecto: *se podrán quitar los que se hallan hoy puestos en la Real Habitación de San Lorenzo, los que no están hechos para aquellas piezas, están doblados por varias partes* <sup>29</sup>. En enero de 1800, Carlos IV permitió retirar los tapices que se hallaban colocados en la Real Habitación del Palacio de San Lorenzo

Lorenzo, y las cenefas de “tallas doradas”, propias de los tapices del Palacio de El Pardo <sup>32</sup>.

Los cambios de emplazamiento de las tapicerías destinadas a los Palacios de El Pardo y San Lorenzo de El Escorial se convirtieron en una desgraciada costumbre a partir del siglo XIX. La consecuencia más grave para las tapicerías tejidas en la Real Fábrica de Madrid fue la pérdida de memoria de sus emplazamientos, pues los tapices, como los hallazgos arqueológicos, queda-

rían reinstalados de nuevo sino hasta 1945, como queda constancia por la tramitación mantenida entre el Consejero Delegado Gerente y el Jefe de los Servicios Históricos y de Bellas Artes del Patrimonio Nacional. En todos estos movimientos nada volvía a encajar como en un principio y “Como al hacer la instalación de dichos tapices en ambos palacios han quedado algunos sobrantes en relación con los que estaban colocados antes del 18 de julio de 1936, debo hacerlo presente para que lo



y tejer tapices por los cuadros que estaban en poder del Director de la Fábrica <sup>30</sup>. A consecuencia de esta propuesta, las primeras decoraciones con tapices se perdieron por los cambios provocados, y los emplazamientos originales quedaron sujetos desde entonces a las más variadas modificaciones <sup>31</sup>. Del levantamiento de los paños son buena prueba los restos de las cenefas que los enmarcaron y que hoy se conservan numeradas en el Almacén de Tapices de Palacio, con un colorido muy vivo que demuestra la escasa acción de la luz sobre las cenefas de “eses y platillos”, enmarque característico de los tapices de San

ron de esta manera desprovistos de las referencias exactas para su datación y, por tanto, de su precisa catalogación. Elías Tormo, en 1919, describió esta grave situación con crudeza: “los azares del siglo XIX, guerras y testamentarías, han hecho que se trocaren y cambiasen tanto que sólo dos o tres piezas del Pardo conservan algo como la colocación primitiva, sin trastueques y enredos” <sup>33</sup>.

Este incesante trasiego de los tapices y, en particular, de los de Goya, tuvo su momento cumbre en 1936 cuando, para evitar posibles riesgos a estos, fueron descolgados los del Palacio Nacional y los de El Pardo y El Escorial, que no se-

**El Balancín. Tapiz sobrebalcón. Real Fábrica de Tapices. 1792-1801. Patrimonio Nacional. N° Inventario 1004364.**

tenga en cuenta que dichos paños sobrantes puede identificarlos poniéndose de acuerdo con el señor Director de la Real Fábrica de Tapices, bajo cuya custodia están” <sup>34</sup>.

El Palacio de El Pardo, el único cuyas obras de arte pudieron ser evacuadas, en su totalidad y sin problemas, por la Junta del Tesoro Artístico, fue convertido, a finales de 1936, en Cuartel General de las Brigadas Internacionales. María Teresa León, que pasó en él la primera Navidad en guerra, no recordaba ya haberlos visto: “Nos habían destinado una habitación de las muchas que ... forman el palacio. Ya no estaban los tapices hechos sobre los cartones de Goya ... Los

había recogido la Junta de Salvación del Tesoro Artístico”<sup>55</sup>. Los tapices habían sido depositados en el Museo de Arte Moderno. El 1 de marzo de 1937, el delegado gerente, Gómez Egido, inició sus intentos de recuperarlo todo para el Patrimonio de la República, y solicitó que se le devolvieran por la Junta todos los objetos pertenecientes al patrimonio de bienes de la República. En abril conseguiría la entrega de la Colección de Tapices<sup>56</sup>. A pesar de las vicisitudes y de la diferente fortuna que han sufrido los tapices de la Colección del Patrimonio Nacional y, en particular, los tejidos por ejemplares de Francisco de Goya, actualmente contamos con 108 tapices goyescos. Aunque perdura su dispersión, han podido ser catalogados dentro del más amplio conjunto formado por los paños tejidos en la Real Fábrica de Tapices de Madrid, destinados a la decoración de Palacios y Sitios Reales, y este año, en que celebramos el 250 aniversario del nacimiento de Francisco de Goya, han podido ser restaurados y expuestos veintisiete de sus tapices en la exposición “Tapices y cartones de Goya”, organizada por el Patrimonio Nacional.

## NOTAS

<sup>1</sup> A.G.P., Secc. Adm., leg. 680.

<sup>2</sup> Contrata impresa de los maestros de la Fábrica de Tapices de telar alto y bajo, establecida en la Corte, aprobada por Real Decreto. Madrid, 25 de julio de 1744. San Ildefonso, 28 de agosto de 1744, A.G.P., Secc. Adm., leg. 918.

<sup>3</sup> Escritura de contrata de la Real Fábrica de Tapices. Directora, María de las Nieves Álvarez, viuda de Livinio Stuyck. Ramón de Carranza, escribano de Cámara del Rey. A.G.P., Secc. Adm., leg. 682.

<sup>4</sup> Testamentaria de Fernando VII, 1834, tomo 1º, *Inventario y tasación de los cuadros existentes en la Real Fábrica de Tapices todo antiguo desde el Sr. D. Fernando Sexto hasta el Reynado del Señor Don Fernando Séptimo*, A.G.P., Registros, 4807, 55v-59.

<sup>5</sup> Condiciones que recíprocamente han de observarse entre la Real Casa y el Director de la Real Fábrica de Tapices. Palacio, 26 de junio de 1860. A.G.P., Secc. Adm., leg. 682.

<sup>6</sup> Observaciones que somete al Consejo encargado de los bienes que constituyeron el Patrimonio de la Corona de España, Madrid, 15 de octubre de 1868. Archivo particular de Mariano de Madrazo, cfr. V. Sambricio, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946, 45-46, nt. 89.

<sup>7</sup> Nombramiento por orden del Gobierno Provisional de la Nación. Madrid, 16 de febrero de 1869. A.G.P., Personal, caj. 265/10.

<sup>8</sup> G. Cruzada Villaamil, *Los tapices de Goya*, Madrid, 1870, 26-27, 54 y 111.

<sup>9</sup> Decreto de 29 de mayo de 1869. *Enciclopedia Jurídica Española*, Barcelona, s.a., tm. XXIII, 285.

<sup>10</sup> Proyecto del Museo de Tapices de San Lorenzo de El Escorial. Madrid, 15 de diciembre 1870. A.G.P., Planos, 4580.

<sup>11</sup> Expediente sobre la creación del Museo de Tapices, Armas y Coches por Decreto de la Presidencia del Consejo de Ministros, Madrid, 5-6 mayo de 1936, A.G.P., caj. 2754/29.

<sup>12</sup> Cruzada Villaamil, opus cit., 111.

<sup>13</sup> Año CCIX, nº 19, 2.

<sup>14</sup> V. Sambricio, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946, 47, 55, 58. J.A. Gaya Nuño, *La Pintura Española fuera de España*, Madrid, 1958, nº 870, 915.

El majo de la guitarra. Tapiz sobrepuerta. Real Fábrica de Tapices, 1780-1837. Patrimonio Nacional. Nº inventario 10013111.





<sup>15</sup> Oficio de Gabino Stuyck, Director de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras, al Consejero Delegado Gerente del Patrimonio Nacional, Madrid, 16 de junio de 1943, A.G.P., Secc. Adm., caj. 2292/81.

<sup>16</sup> Informe del Servicio Histórico y de Bellas Artes al Consejero Delegado Gerente, Madrid, 5 de junio de 1943, *ibídem*.

<sup>17</sup> N° 306.

<sup>18</sup> C. Herrero, *La Fábrica de Tapices de Madrid. Los tapices del siglo XVIII. Colección de la Corona de España*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992, vol. 1, part. 2ª, 658-660. "Cuentas generales de la venta de muebles de desecho del Real Oficio de Tapicería", Madrid, 14 de noviembre de 1795, A.G.P., Carlos IV, leg. 20.

<sup>19</sup> A.G.P., Personal, caj. 8351/47.

<sup>20</sup> S. Portela y Pazos de Provén, *Colección de tapices y colgaduras de la Catedral de Santiago*, en "Archivos do seminario de estudos galegos", Santiago de Compostela, 1927, I, 121-125, y *Decanologio de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1944, 405-407 y 417. A. López-Campos, *Los tapices goyescos de la Catedral Compostelana*, Santiago, 1935.

<sup>21</sup> Cruzada Villaamil, opus cit., 113-114 y 142.

<sup>22</sup> Relación de tapices procedentes del Palacio de El Pardo y del Oficio de Tapicería, destinados a S.A. el Príncipe de Gales. Madrid, septiembre de 1881 - julio de 1882, A.G.P., Secc. Adm., legs. 678 y 934.

<sup>23</sup> Libramiento a favor del Director de la Real Fábrica de Tapices. Madrid, 9 de mayo de 1885, A.G.P., Secc. Adm., leg. 678.

<sup>24</sup> Sambricio, opus cit., 201 y 209. Mª J. Mendonça, "Inventario de Tapeçarias existentes en Museus e Palacios Nacionais", Instituto Portugues do Patrimonio Cultural, Lisboa, 1983, 160-175, n° 31-36 y 40: "La merienda", "El baile", "El paseo de Andalucía", "Los jugadores de naipes", "El militar y la señora", "El columpio" y "La fuente".

<sup>25</sup> Sambricio, opus cit., cat. 59, 274-275. El Libro de Medidas actualmente ha desaparecido del Archivo de la Fábrica de Tapices.

<sup>26</sup> Cruzada Villaamil, opus cit., 142.

<sup>27</sup> Palacio, 10 de julio de 1882, A.G.P., Secc. Adm., leg. 934.

<sup>28</sup> Comunicación de Pedro de Lerena al Marqués de Santa Cruz, mayordomo mayor de Palacio. Madrid, 11 de febrero de 1789, A.G.P., Registros, lib.88.

<sup>29</sup> Memorial de Livinio Stuyck, Madrid, 18 de febrero de 1800, A.G.P., Carlos III, leg. 280.

**La Boda.**  
**Francisco de Goya, 1791-1792.**  
**Museo del Prado. 799.**

<sup>30</sup> Oficio de Miguel Cayetano Soler al Marqués de Santa Cruz, Palacio, 31 de enero de 1800, A.G.P., Secc. Adm., leg. 782.

<sup>31</sup> La práctica de colgar y descolgar tapices ha perdurado hasta nuestros días. Véase Mª T. Ruiz Alcón, "Restauración de los tapices del Palacio de los Borbones. Monasterio de El Escorial" *Reales Sitios* N° 81 (tercer trimestre 1984), 4-20.

<sup>32</sup> C. Herrero, Tesis Doctoral, 1992, vol. 1, part. 2ª, 657-658.

<sup>33</sup> E. Tormo, "Cartillas excursionistas V: El Pardo", en *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, tm. XXVII (1919) 140.

<sup>34</sup> Oficio del Consejero Delegado Gerente al Jefe de los Servicios Históricos y de Bellas Artes de Patrimonio Nacional, remitiendo dos relaciones de los tapices actualmente colocados en los Palacios de El Pardo y El Escorial, Madrid, 2 de julio de 1943, A.G.P., caj. 2292/116.

<sup>35</sup> Mª Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, 1977, 180.

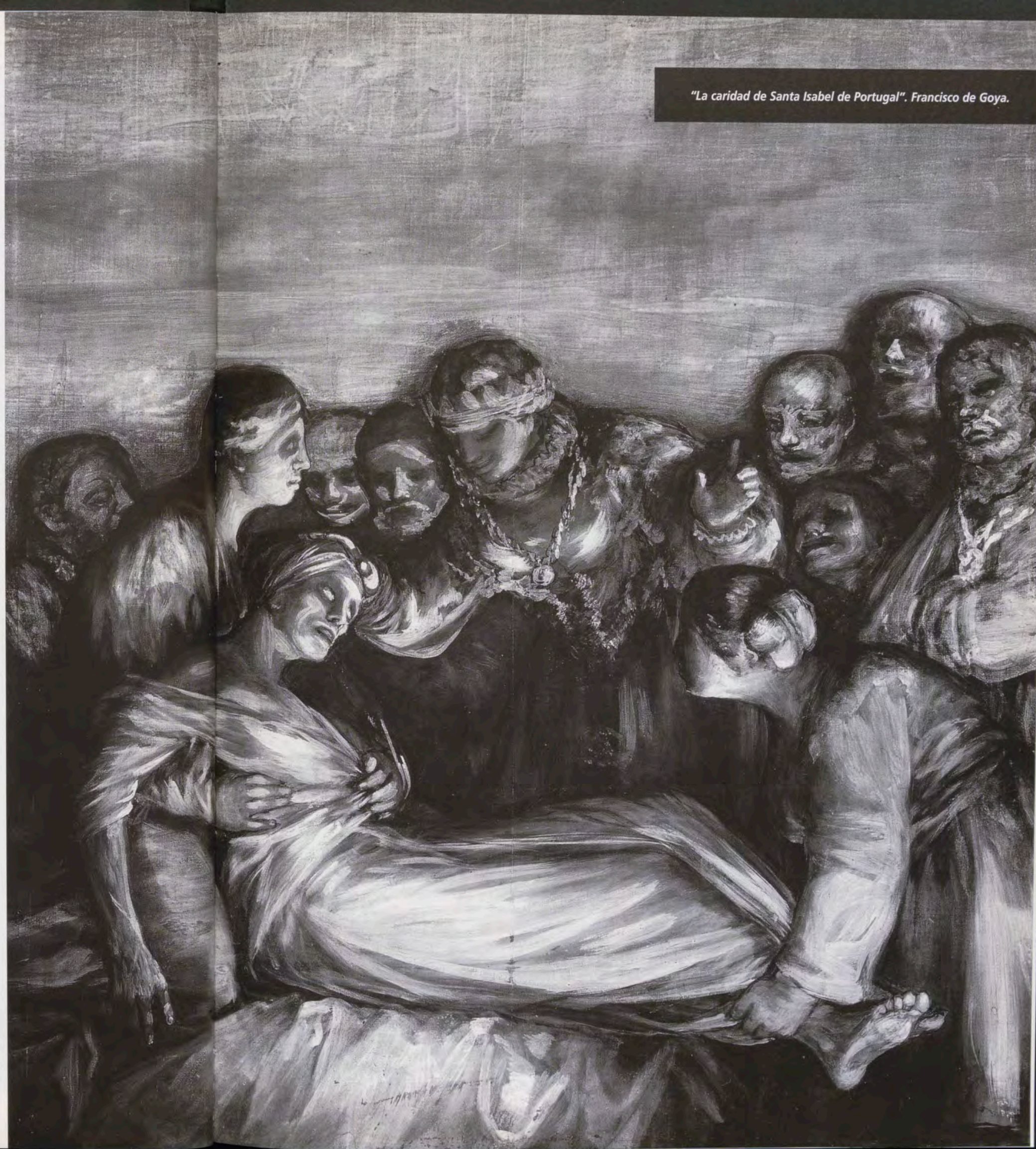
<sup>36</sup> J. Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, Madrid, 1982, vol.II, 95.

# Francisco de Goya y la decoración del Tocador de la reina doña María Isabel Francisca de Braganza

Por Juan Martínez Cuesta

Cuando en 1959 doña Paulina Junquera publicó un estudio sobre el maravilloso cuadro de Goya "Santa Isabel de Portugal curando a una anciana" <sup>1</sup> daba a conocer al mismo tiempo una importante serie de lienzos que habían sido encargados para la decoración de la pieza Tocador del Cuarto de la Reina, en el Palacio Real de Madrid. Este conjunto de obras, formado por seis cuadros, planteaba un ambicioso programa iconográfico, concebido para ensalzar las virtudes del rey Fernando VII y su segunda esposa, doña María Isabel de Braganza, utilizando imágenes alegóricas, a la vez que ejemplos de la vida de reyes santos de la Historia de España y Portugal. Pero, salvo los trabajos realizados por Francisco de Goya y Vicente López, que pasaron a ser expuestos en los Nuevos Museos de este Palacio <sup>2</sup>, el resto del encargo apenas si ha sido objeto de posteriores estudios por los historiadores del Arte <sup>3</sup>.

"La caridad de Santa Isabel de Portugal". Francisco de Goya.



## GÉNESIS DEL ENCARGO

El 5 de septiembre de 1816 llegaban a Cádiz, procedentes de Lisboa, las infantas portuguesas, doña María Isabel y doña María Francisca de Asís, hijas del rey don Juan VI, para contraer matrimonio, la primera, con el rey de España, don Fernando VII y, la segunda, con el infante don Carlos María Isidro. Ambas hermanas entraron en Madrid el día 28 de ese mismo mes y, al día siguiente, celebraron con sus nuevos esposos la misa de Velaciones en la Iglesia de San Francisco el Grande. Quedaba atrás la memoria de doña María Antonia de Borbón, infanta de Nápoles, primera esposa de don Fernando, mientras fue Príncipe de Asturias, y que la muerte le arrebató el 21 de octubre de 1806, tras dos fallidos embarazos que habían extremado su ya débil salud. En este paréntesis de años -de 1806 a 1816- muchos y muy importantes fueron los asuntos políticos que sacudieron la vida de nuestro país, por lo que no resulta nada extraño que tan pronto como el Rey se afianzó en el Trono pensara en sus siguientes nupcias. Un nuevo rumbo en la política internacional hizo que el joven Monarca viera en Portugal un aliado decisivo de cara a la pacificación de los territorios de Ultramar, que en estos momentos iniciaban su proceso de independencia.

La relevancia del nuevo matrimonio se puso de manifiesto cuando el Soberano decidió redecorar las habitaciones que habían servido de alojamiento a su primera esposa, con la elaboración de un programa iconográfico, al nuevo gusto neoclásico, bajo la probable dirección del arquitecto mayor, Isidro González Velázquez, y el primer pintor del Rey, Vicente López, que sintetizará las aspiraciones políticas del enlace regio. Una de las piezas clave de este ambicioso discurso fue la denominada "Tocador de la Reina", donde, tomando como base la decoración fija ya existente en el techo, se añadieron seis cuadros con temas histórico-alegóricos que, a modo de bajorrelieves fingidos, se situaron en las sobrepuestas. Se trata de un rico juego entre la pintura mural, que describe un hecho histórico, y los seis lienzos ejecutados en la técnica de grisalla, como si de estucos se tratara. No era la primera vez que se había propuesto este esquema, ya que en la Alcoba del Rey también aparecía este planteamiento, con las sobrepuestas ejecutadas por Antonio Rafael Mengs<sup>4</sup>.

Como ya hemos señalado, desconocemos al autor del programa iconográfico, pero sabemos que fue el propio Vicente López, en su calidad de Primer Pintor, quien escogió los artistas que realizaron las grisallas. Gracias a la correspondencia conservada entre el pintor y el Duque de San Carlos, Mayordomo Mayor y hombre de confianza del Rey, parece que, tras haberse resuelto el tema de los cuadros, fue decisión del artista valenciano la elección de los pintores que iban a trabajar en este encargo junto a él<sup>5</sup>. La singularidad más importante que plantea este discurso político es la nueva idea de Monarquía

que presenta. Con Fernando VII desaparece la rivalidad iconográfica que hasta entonces había existido entre la Casa de Austria y la de Borbón, buscándose unas nuevas raíces monárquicas que simbolizaran de forma más clara la unidad territorial española y su vocación universal -katholikos-. Por eso, tomando como punto inicial de este relato la composición de Antonio González Velázquez: "Cristóbal Colón presentando el Nuevo Mundo a los Reyes Católicos", se van engarzando las historias de las sobrepuestas. Vemos al marino genovés arrodillado y entregando el orbe a Fernando V de Aragón e Isabel I de Castilla que, sentados bajo un dosel, reciben complacidos el presente. La casualidad hizo que sus nombres coincidieran con los de los Soberanos que encargaban la nueva decoración.

Las escenas seleccionadas vienen a reforzar esta idea de unidad peninsular y de Ultramar, y a exaltar las cualidades de ambos Soberanos. Siguiendo este orden, primero vendrían:

"La unión de Granada a España", obra de Zacarías González Velázquez, y "La Reina Isabel I, la Católica, desprendiéndose de sus joyas para entregarlas a Colón", ejecutado por José Camarón Meliá, hechos ocurridos antes del Descubrimiento y que sintetizan perfectamente esta idea de unidad nacional. El programa gana complejidad cuando vemos los personajes elegidos para ejemplificar la conducta de los Reyes. Por un lado, personificando a Fernando VII, el santo príncipe visigodo Hermenegildo, en dos momentos de su vida, "La conversión de San Hermengildo al catolicismo" y "San Hermengildo abandonado por sus soldados", trabajos realizados por Vicente López; y, como modelo para doña María Isabel, quién mejor que Santa Isabel de Portugal, ejemplo de piedad, tal y como Francisco de Goya la representó, atendiendo a una anciana. Por último, y como colofón, José Aparicio representó a "La Monarquía española coronada por las Virtudes", tema que no está a la altura del resto de las obras.

La gran premura con que tuvo que ejecutarse este encargo hizo imposible que Vicente López pudiera acometer todos los lienzos, por lo que fue necesario que contara con la colaboración de otros artistas para tener todas las obras acabadas unos meses antes de la boda<sup>6</sup>. Y en esto radica la importancia de esta decoración, ya que el pintor valenciano tuvo que llamar a aquellos artistas que consideró los mejores de entre los que trabajaban para la Casa Real.

En 1815, cuando Vicente López es llamado para trabajar en la Corte, son numerosos los pintores que están al servicio del Rey. Los más importantes eran Francisco de Goya (1746-1828) y Mariano Salvador Maella (1739-1819). Ambos ostentaban el título de "Primer Pintor de Cámara" y cobraban un elevado sueldo de cincuenta mil reales anuales. Según parece, la Tesorería Real mantenía a un total de dieciséis pintores que, con diferentes gajes y sueldos, atendían las necesidades de la Familia Real<sup>7</sup>. Pero pese a esta aparente próspera situación, Fer-

"...Con gesto alegre, Isabel apoya su mano derecha en la cabeza de la mujer, ante el gesto de sorpresa del numeroso grupo de figuras que la acompañan y que hacen de testigos del milagro..."

nando VII no tenía ningún retratista digno de su confianza a quien encomendar los encargos oficiales, por lo que la presencia del pintor valenciano en Madrid se convirtió en una urgente necesidad. La decoración del Tocador de la Reina fue la primera comisión importante del recién creado Pintor de Cámara -llega a Madrid a mitad del año 1814 y el 1 de marzo de 1815 recibe el nombramiento- y con la que tenía que demostrar su valía entre todos los artífices que trabajaban en la Corte.

Teniendo en cuenta todas estas premisas, vemos cómo la ejecución de este encargo adquiere mucho mayor relieve, ya que con la elección de los artistas para la realización de estos seis lienzos estamos asistiendo a un auténtico concurso entre los pintores mejor considerados de este momento, con Goya a la cabeza, como el decano, y López como el nuevo favorito del gusto real. Y si es cierto, como parece, que fue el propio López quien tuvo que designarlos, estamos ante unos de los mejores baremos del nivel artístico de la Corte a principios del reinado de Fernando VII, ya que en ningún momento ponemos en duda la imparcialidad que hubo en esta decisión.

Como si de un proceso cíclico se tratara, parece que los finales de cada centuria afectan de forma radical al panorama de las artes en nuestro país, por lo que, al igual que sucedió en el tránsito del siglo XVII al XVIII, el cambio de dinastía de la Casa de Austria con la de Borbón coincidió con una completa renovación del mundo pictórico.

Algo parecido ocurre a principios del siglo XIX, en que, tras la invasión napoleónica, asistimos a un proceso de cambio. De los grandes pintores de la Corte de Carlos IV pocos son los que permanecen activos en 1815. Tras la muerte de Francisco Bayeu, en 1795, hay que destacar las de Luis Paret, en 1799,

Antonio Carnicero, 1807, o la del propio Joaquín Inza, ocurrida en 1811. Y entre los artistas vivos no todos superaron los duros expedientes de depuración que intentaban aclarar su auténtica colaboración con el gobierno intruso, como es el caso de Maella, que en 1815 fue apartado de todos sus cargos. Aunque no todos los que salieron limpios volvieron a contar con el favor real, como es el caso de Zacarías González Velázquez y el propio Francisco de Goya. Los sangrientos sucesos con los que se inicia el reinado de Fernando VII llenaron de incertidumbre el panorama artístico, tan sensible a los vaivenes de la política, y muchos jóvenes pintores ven truncados sus esfuerzos para completar su educación, como es el caso de los becados en el extranjero, que se ven sumidos en la miseria.

La elección de artistas que realizó Vicente López no fue tarea nada fácil, ya que presentó muchos obstáculos, pero a pesar de ello fue bastante afortunada. Tres cuadros se encargaron a artistas activos del siglo pasado y tres se reservaron para las nuevas promesas. En el primer grupo los elegidos fueron: Francisco de Goya, Zacarías González Velázquez y José Camarón y Meliá; mientras que en el segundo aparecen sólo los nombres de José Aparicio y el mismo López. ¿Tan pobre era el panorama de jóvenes talentos en estos momentos en la Corte? La respuesta podría ser afirmativa, pero con una importante observación. Los dos pintores más impor-



*Rostro de Santa Isabel.*



*Personajes que asisten al milagro.*

*"El bautismo de San Hermenegildo". Vicente López.*



tantes que hubieron debido trabajar en este encargo real se encontraban pintando en Roma para la Corte de Carlos IV y María Luisa de Parma, que habían escogido esta ciudad como el exilio dorado de su destierro; me refiero a Juan Antonio de Ribera (1779-1860) y a José de Madrazo (1781-1859). Su participación hubiera significado un cambio radical en el resultado final, ya que con ellos se habría dado entrada al nuevo estilo frío academicista dentro del más puro concepto clasicista, que nada tenía que ver con la propuesta de López, mucho más apasionada y preciosista. El cuadro de Aparicio, aunque ya imbuido en este nuevo estilo, no alcanzó la calidad necesaria para presentarse como una nueva opción estética, ante la obra intimista de Goya o el gusto rococó de Camarón y González Velázquez.

#### GOYA: "LA CARIDAD DE SANTA ISABEL DE PORTUGAL"

La realización de este lienzo fue el primer y único encargo que Goya recibió de Fernando VII, por lo que a la hora de hablar de él no hay que olvidar que estamos ante la única prueba de antipatía o respeto que hubo entre ambos personajes. En el periodo que va de 1814, con la vuelta del Rey, hasta 1826, en que nuestro artista consiguió su jubilación, parece que existieron ciertos intentos de obtener el favor real, y prueba de ello son los diferentes retratos que hizo del joven Soberano -aunque éste no llegó a posar-. Pero esta confianza nunca se produjo, debido al peso que tuvieron las acusaciones de "afrancesado" y colaboracionista de que fue objeto.

Goya intentó salir al paso de estas difamaciones con dos impresionantes cuadros, donde ponía de manifiesto el valor del pueblo de Madrid contra el invasor: "El 2 de mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los mamelucos" y "El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío". Los lienzos fueron presentados ante el Rey y éste los aceptó, entregándolos al recién fundado Real Museo, aunque nunca llegaron a exponerse. Su realización no evitó que el artista fuera sometido a una "depuración". De haber sido cierta esta supuesta enemistad, el Rey hubiera tenido la excusa perfecta para destituirle, pero no fue así. Creo que en el ánimo de Fernando VII nunca hubo ningún sentimiento adverso contra el artista, cuyo arte reconocía, aunque no lo admirara. Por eso opino que este lienzo constituye el perdón real a la ambigüedad política mantenida durante los difíciles momentos de la ocupación napoleónica<sup>8</sup>.

El encargo no es estrictamente una obra religiosa, aunque presente un hecho milagroso de la vida de Santa Isabel de Portugal<sup>9</sup>, sino una alabanza a la nueva Reina, cuyo nombre coincide con el de la Santa escogida. Este tema ya había sido tratado por Goya unos años antes, cuando en 1790 se encargó de la decoración de los altares de la Iglesia de Monte Torrero, construida para conmemorar la finalización del Canal Imperial de Aragón. Según una descripción que con-

servamos del edificio, realizada en 1801 por Gaspar Melchor de Jovellanos, el pintor representó a "Santa Isabel curando la llaga a una pobre enferma". En 1808 los franceses destruyeron los cuadros, por lo que cuando en 1815 el pintor recibió este encargo, no dudó en representar el mismo tema con pocos cambios, tal y como podemos apreciar al compararlo con el boceto de este cuadro de altar<sup>10</sup>.

Por lo tanto, el tema representado es la curación milagrosa de una anciana. Según cuenta la tradición, en una ocasión, visitando a una enferma cubierta de llagas, Santa Isabel sintió repugnancia, pero, llevada de su espíritu de mortificación, inmediatamente la abrazó, quedando limpio el cuerpo de la enferma de toda herida. Con estas señales premiaba Dios los esfuerzos y sacrificios de esta abnegada Soberana. En la obra vemos a la Santa, que se distingue por su corona y elegantes ropas, consolando a la anciana, que dos mujeres han levanta-

do para evitar que se incline. Con gesto alegre, Isabel apoya su mano derecha en la cabeza de la mujer, ante el gesto de sorpresa del numeroso grupo de figuras que la acompañan y que hacen de testigos del milagro<sup>11</sup>.

Pero aunque Goya no fue un pintor famoso por sus obras religiosas, es durante estos años -1812-1819- cuando realiza sus cuadros más ambiciosos dentro de este campo, a excepción de los frescos de la ermita de San Antonio (1798). Junto a la grisalla palatina, nuestro artista recibió, en 1817, el encargo de realizar un cuadro de altar para la Catedral de Sevilla, con el tema de las Santas Justa y Rufina, patronas de la ciudad, gracias a su amistad con Agustín Ceán Bermúdez. Pero no será hasta unos años más tarde, 1819, cuando ejecute el impresionante lienzo "La última comunión de San José de Calasanz", para un altar lateral de la iglesia de San Antón de Madrid. Estas tres obras forman el mejor argumento para desechar la supuesta irreligiosidad del pintor, debido a su forma tan poco convencional de tratar estos temas. Estos lienzos son inigual-

ables en su intensidad pictórica, en su fuerza espiritual y en la magia que irradian todas sus figuras<sup>12</sup>.

#### VICENTE LÓPEZ:

"EL BAUTISMO DE SAN HERMENGILDO"

"SAN HERMENGILDO ABANDONADO

POR SUS SOLDADOS"

Estos cuadros son los más ambiciosos y complejos del programa y, como era de esperar, el nuevo Pintor de Cámara y favorito real se encargó de llevarlos a cabo. Los temas escogidos fueron dos escenas de la vida de San Hermenegildo, figura de la historia medieval española que sirve para ejemplificar el comportamiento de Fernando VII. Estamos ante la más perfecta representación del ideal de fidelidad a la Iglesia Católica y de lealtad a los progenitores, que tantas veces se habían puesto en tela de juicio en la vida de este Monarca, sobre todo mientras fue Príncipe de Asturias y durante

"...Estamos ante la más perfecta representación del ideal de fidelidad a la Iglesia Católica y de lealtad a los progenitores, que tantas veces se habían puesto en tela de juicio en la vida de este Monarca..."

los primeros años de su reinado en los penosos sucesos de Bayona.

A primera vista podría resultar sorprendente que el santo escogido para representar al Rey no fuera su tocayo, el glorioso Fernando III, que con tanta pompa había sido canonizado en 1671, y que en su lugar se eligiera la mítica figura del santo príncipe visigodo Hermengildo, martirizado el 13 de abril del año 586<sup>13</sup>. La controvertida personalidad de Fernando VII hizo encontrar en San Hermengildo la más perfecta prefiguración de todos sus males en los sucesos políticos ocurridos en su juventud, en la llamada "conspiración de El Escorial". Incluso llegó a adoptar este nombre como su seudónimo. De esta forma, su padre toma el papel de Leovigildo, mientras que el de la pérfida madrastra Gosvinda se reparte entre la misma reina María Luisa de Parma y su favorito, Manuel Godoy. Al igual que el santo príncipe, Fernando también contó con el apoyo

de una fiel esposa, doña María Antonia de Nápoles. Al igual que Ingunda, la joven Princesa de Asturias fue alejada de su marido en los momentos más difíciles, aunque, en este caso, fue su temprana muerte, bajo la sospecha de envenenamiento, lo que provocó la separación. Por todos era bien sabido el odio que, tanto la Reina, como Godoy, sentían por ella, y que entre ellos, en su correspondencia, en más de una ocasión le llamaban "la diabólica sierpe", y al mismo Fernando, "marrajo y cobarde".

Ante la cada vez mayor influencia de Godoy -nombrado Príncipe, Generalísimo y Almirante-, el joven Fernando, encabezando un nutrido partido de nobles, empezó a buscar la manera de deshacerse de él. Incluso llegó a negociar con Napoleón un posible enlace matrimonial que sirviera de unión entre ambas familias y de apoyo en este giro político. La osadía del Príncipe de Asturias llegó hasta el extremo de firmar un decreto, con la fecha en blanco, en el que otorgaba poderes casi ilimitados al francés a cambio de su ayuda tras la muerte del

Rey, su padre. Un papel anónimo puso en aviso a Carlos IV de todo lo que se estaba tramando a sus espaldas, durante la Jornada de El Escorial, por lo que el Rey decidió pasar al Cuarto de su hijo para aclarar la situación. Tras un pequeño registro se encontraron todos los documentos en los que se detallaba el complot. El 27 de octubre de 1807, el Príncipe de Asturias fue arrestado y sometido a un interrogatorio en presencia del gobierno. Tras una breve resistencia, don Fernando delató a todos sus cómplices. Para hacer más ejemplar su castigo, el mismo Godoy redactó una serie de cartas en las que pedía perdón a sus padres y que, junto al perdón real, fueron publicadas el 5 de noviembre de ese mismo año. Pero el efecto que produjeron estos papeles fue el opuesto al esperado, ya que, ante la opinión pública, el Príncipe apareció como víctima de las maquinaciones del valido y pasó a convertirse en un auténtico ídolo popular.

Estos sucesos fueron el abono perfecto que preparó el terreno para el segundo y definitivo momento de esta lucha, el "Motín de Aranjuez", que provocó la abdicación de Carlos IV y la caída de Godoy, dos meses más tarde. Muchas fueron las muestras de agradecimiento de Fernando VII a la ayuda recibida por el santo visigodo, cuyo nombre había invocado en los momentos de mayor dificultad a modo de contraseña. La más importante fue la creación, el 10 de julio de 1815, de una nueva Orden militar bajo su protección, "La Real y Militar Orden de San Hermengildo", con el fin último de "premiar a los oficiales de los ejércitos de España e Indias y Real Armada la constancia militar"; siendo su jefe y soberano el mismo Rey. La devoción a este Santo no era algo ajeno a la traición de la Corona española, que, desde tiempos del rey Felipe II, había incorporado entre sus más preciadas reliquias el cráneo de San Hermengildo y custodiado en el Altar de San Jerónimo del

Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. El exvoto fue traído de Zaragoza y guardado, junto a los cráneos de San Teófilo y Santa Dorotea, en un precioso exvoto de plata con la forma del antiguo Duomo de Milán, tal y como hoy se conserva<sup>14</sup>.

Aparentemente el momento más crucial de la historia es el representado en la primera grisalla, con "El bautismo de San Hermengildo". En el centro de la composición aparece San Leandro derramando sobre la cabeza del joven príncipe la aguas del Bautismo ante la presencia de un nutrido grupo de cortesanos. En primer plano dos figuras arrodilladas, por un lado, Ingunda, en actitud de dar gracias a Dios ante el suceso, y un paje que sostiene el manto del Santo. En el lado derecho encontramos a una hermosa joven con los ojos vendados y abrazada a una cruz, que representa la Fe verdadera, y tras ella, como decoración de la sala, una imagen de Cristo con el orbe entre sus manos. En el lado opuesto vemos un obispo arriano con gesto horrorizado, al ver a la Santísima Trinidad, en forma de paloma, protegiendo al Santo,

junto a una figura que lleva serpientes en sus manos, símbolo del error y la ignorancia. La escena transcurre en el interior de un templo de corte clasicista.

Por lógica, la siguiente escena escogida hubiera tenido que ser el martirio del Santo, pero no fue así, quizá porque la ubicuidad de las obras no hacía conveniente un tema tan estrictamente religioso. En el centro de la composición aparece San Hermengildo, tendido en un lecho, en actitud de estar sumido en un profundo sueño, acompañado por su esposa que, sentada a su lado, le coge una mano. Tras ella, aparecen tres doncellas en diferentes posturas. Destaca la del fondo, que manda guardar silencio a los soldados que irrumpen en la escena, por el lado derecho. La presencia de las tropas ha llevado a pensar que estamos ante la detención del Príncipe, pero no es así, pues, según el relato, cuando ésta se produjo, Ingunda ya no se encontraba junto a su esposo.

"...esta obra  
presenta juntos  
a los Reyes Católicos,  
don Fernando  
y doña Isabel, en  
el momento de  
culminar una de sus  
más importantes  
empresas militares,  
la finalización de la  
Reconquista..."

*"La Unión de Granada a España". Zacarías González Velázquez.*



*"La Reina Católica desprendiéndose de sus joyas". José Camarón y Meliá.*



Con la elección de este tema, se hacían mucho más evidentes los vínculos existentes entre Fernando VII y el mártir visigodo. Una vez agotadas todas las posibilidades de hacer apostatar a San Hermengildo, Leovigildo decidió convencerle con la fuerza de las armas. Antes de iniciar el combate, y para asegurarse la victoria, sobornó al ejército de su hijo, que sin ningún remordimiento le abandonó. A pesar de la traición, la fe de nuestro héroe se acrecienta, por lo que decide seguir los consejos de su esposa y basar toda su fuerza en su virtud, abandonando la lucha antes que faltar al respeto debido a su padre. ¡Qué ironía si lo comparamos con los sucesos ocurridos en El Escorial! Por eso, vemos en primer plano a la pareja real, descansando con la tranquilidad que sólo se logra al tener la conciencia tranquila por la rectitud de su actuación. El cuadro es una alegoría del verdadero amor y fidelidad que debe unir a toda pareja real que, aún abandonados por sus súbditos, ha de mantenerlos firmes en la lucha por la convicción de la rectitud en sus principios. A los pies del lecho, la armadura del guerrero, junto a un pebetero encendido y una jofaina llena de agua, símbolos de ese valor y pureza<sup>15</sup>.

ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ:  
"LA UNIÓN DE GRANADA  
A ESPAÑA"

Al igual que en la composición que presidía el salón para el que se hizo este conjunto de lienzos, esta obra presenta juntos a los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel, en el momento de culminar una de sus más importantes empresas militares, la finalización de la Reconquista. En el centro de la composición vemos a una joven sobriamente vestida, acompañada por otra figura femenina torreada, que sin lugar a dudas es la diosa Cibele, que hace de introductora de Granada ante los Monarcas. Isabel aparece sentada, con los pies sobre un león -símbolo de España- y con la mano extendida hacia la joven. Tras la Reina, dos damas conversando, que portan los atributos con los que se va a revestir al antiguo reino nazarí. Alcanzamos a ver una bandeja con una diadema o corona. En primer plano, delante de don Fernando, tres personajes maniatados y vestidos a la morisca se humillan ante el Trono. La escena transcurre en un interior de trazas góticas, con sobrios elementos decorativos ojivales, entre los que se distingue -en la columna central- la figura de un rey sobre un ángel, quizá el mismo San Fernando, monarca que se había distinguido en el avance de la lucha contra el infiel.

La obra encaja perfectamente en el programa iconográfico y simboliza la unidad de España, a la vez que hace claras alusiones a la unidad religiosa, con los pertrechos militares, entre los que aparecen medias lunas. Incluso los tres prisioneros llevan este símbolo como adorno en sus turbantes. Cuando la obra se publicó en 1959 recibió el título de "La Unión de Granada a Castilla". Pienso que lo que el pintor está

representando es una alegoría del recibimiento de los Reyes Católicos al reino de Granada que, despojado de sus vestiduras árabes, va a ser cristianizado. Ambos Monarcas aparecen coronados, con cetros en sus manos y mantos de armiño sobre sus hombros, haciendo gala, con esta igualdad de atributos, al famoso lema "Tanto monta". Por lo tanto huelga que exista una doble representación del Reino de Castilla. Es suficiente con la presencia de su Soberana. Además hay que tener en cuenta que fue gracias a la unión de las fuerzas de don Fernando y doña Isabel como se culminó la Reconquista. De esta forma, al considerar la presencia de la diosa Cibele y el león quizá se pueda intuir que estamos ante una clara alusión a una posible unión peninsular, algo tan deseado desde el reinado de Carlos III con su política matrimonial.

JOSÉ CAMARÓN MELIÁ:

"LA REINA CATÓLICA  
DESPRENDIÉNDOSE DE SUS JOYAS"

Volviendo a hacer hincapié en la magna empresa española del Descubrimiento de América -ya Antonio González Velázquez había presentado a Colón siendo recibido por los Reyes Católicos- ahora Camarón nos recrea el romántico episodio de la entrega del patrimonio personal de la Reina para financiar esta empresa.

El amplio interés ilustrado de Carlos III no sólo se centró en el mundo de las artes plásticas, sino que también llegó a campos tan importantes como la Arqueología y la misma Historia. Gracias al impulso de este Monarca, durante su reinado se inició un periodo de revisión de la gesta española en el Nuevo Mundo para dar a conocer la auténtica historia de la Conquista frente a las corrientes europeas que difamaban este hecho, alimentadas por la leyenda negra. Se puede considerar una auténtica empresa personal de este Soberano el poner las bases para la creación de unos estudios americanistas que resaltarán la exacta participación de la Co-

rona y España en este acontecimiento. Lo que se buscaba era hacer historia y no polémica. Al frente de este proyecto se situó al valenciano Juan Bautista Muñoz, que, con una asignación de seis mil reales al año, recibió el encargo de formar una biblioteca y reunir todos los documentos que aclararan lo sucedido. El 17 de julio de 1779 una Real Orden -que se confirmó con una Cédula General, fechada en 27 de marzo de 1781- daba autorización a Muñoz para acceder a todos los archivos, oficinas y bibliotecas de España. El trabajo vio la luz en 1795, con la publicación del primer volumen de lo que iba a ser la crónica oficial del Descubrimiento<sup>16</sup>. El mundo de las artes tampoco fue ajeno a esta nueva corriente de temas americanos y por supuesto encontró eco en las decoraciones del Palacio Real de Madrid. Un programa iconográfico de tan alto contenido monárquico no podía dejar de lado estos acontecimientos y por eso, tomando como base el trabajo que

"...Sentada en un trono, sobre tres escalones, vemos a la Reina Católica en el momento de entregar sus joyas, con gesto generoso, a una criada arrodillada a su derecha..."

años antes había realizado Antonio González Velázquez en el techo, donde aparecen los Reyes Católicos, se hace necesaria una nueva alusión a este tema, pero resaltando el importante papel de la Corona de Castilla, que asumió la financiación del proyecto. En su obra sobre el Nuevo Mundo, Muñoz dio por verdadera la historia según la cual doña Isabel tuvo que entregar sus joyas, es decir utilizar su patrimonio personal, al objeto de completar la cantidad de dinero necesaria para conseguir las tres naves que iban a buscar una nueva ruta para llegar a las Indias. Dice así el texto:

"Inflamase la reyna, dales gracias por el consejo, y acepta la empresa por su corona de Castilla. Bien que añadió sería menester diferir algun tanto la egecucion, mientras se rehacía de los gastos de la guerra: mas si aun esta dilacion les descontentaba, que allí estaban las joyas de su cámara, y sobre ellas se tomase la cantidad necesaria para el armamento. Lleno de júbilo Sant-Angel ofreció prestar lo suficiente para disponer la expedición sin pérdida de tiempo"<sup>17</sup>.

Sentada en un trono, sobre tres escalones, vemos a la Reina Católica en el momento de entregar sus joyas, con gesto generoso, a una criada, arrodillada a su derecha. En primer plano, con un papel entre sus manos, aparece Colón arrodillado y contemplando con emoción el momento tan anhelado. Junto a él un heraldo que lleva una banderola con un escudo coronado con las armas de Castilla, León y Aragón. En el lado opuesto, encadenado, un hombre con rasgos mahometanos que simboliza el final de la Reconquista, hecho bélico que había retrasado la decisión real sobre la expedición naval. Por encima de las figuras vemos una mujer que lleva entre sus manos un corazón ardiente y una cruz, que podría simbolizar la Religión, el Amor Divino y la Majestad Real. Son tres iconografías que se suelen representar de forma independiente, como una joven que muestra su corazón, junto a otra con llamas en su mano derecha y un libro abierto y una cruz, y una tercera con un cetro y un águila, que aquí se resumen en una sola figura. Quizá Camarón tomó esta idea del magnífico cuadro de Claudio Coello de la "Sagrada Forma" que habría visto más de una vez en el Monasterio de San Lorenzo, donde aparecen sobrevolando la escena. A pesar del protagonismo de la Reina, el heraldo con la bandera nos recuerda que todo el país estuvo pendiente de esta decisión y que tuvo que ser el impulso final de una mujer el que hizo posible el encuentro de dos mundos.

#### JOSÉ APARICIO E INGLADA: "LA MONARQUÍA ESPAÑOLA CORONADA POR LAS VIRTUDES"

Como colofón al programa, José Aparicio se encargó de representar esta alegoría cuyo tema no supone ninguna novedad dentro de la iconografía general del Palacio Real, ya que no es la primera vez que se representa esta idea y parece que no supo incorporar ningún elemento que la diferenciara de lo ya ejecutado.

Sentada sobre un trono aparece la Monarquía, representada como una doncella que lleva un escudo con tres coronas y un cetro. A sus pies vemos un escudo con la cara de un león por el que asoma una pica. Rodeando el trono, como custodiando a la Monarquía, aparecen las virtudes en las que debe basarse todo buen gobierno: la Prudencia, la Fortaleza y la Fe Católica, según fueron descritas en la iconografía de Cesare Ripa<sup>18</sup>.

Muchas fueron las peripecias que tuvo que sufrir José Aparicio para poder entrar a trabajar al servicio del Rey, por lo que su participación en este proyecto fue la gran oportunidad de demostrar el porqué de sus aspiraciones. El artista había nacido en Alicante en 1775 y tras su formación en la Real Academia de San Carlos de Valencia, llegó a la de Madrid para participar, en 1796, en el Concurso para los Premios de Pintura. Consiguió el Primer Premio con la obra "Godoy presenta la Paz a Carlos IV".

El 25 de julio de 1799 obtuvo una pensión de 12.000 reales para estudiar en París, donde se dice que fue discípulo de David, y en Roma, lugar donde le sorprendió la Guerra de la Independencia. Ya en Madrid, solicitó y obtuvo, el 25 de agosto de 1815, la plaza de Pintor de Cámara, comprometiéndose a realizar un ambicioso cuadro titulado "Las Glorias de España", "con el objeto de hacer un monumento que quede para la posteridad y eternize la lealtad mas acendrada a la persona de Vuestra Majestad"<sup>19</sup>. Debido al gran tamaño del lienzo (4,30 x 6,80 m), Aparicio tuvo problemas para encontrar un estudio donde poder realizarlo. Primero estuvo instalado en la Galería de Esculturas de la Real Academia para pasar luego a un cuarto en la crujía del Salón de Reinos, en el Palacio Real del Buen Retiro. Y fue en este momento cuando Vicente López decidió encargarle una sobrepuerta, retrasando seis meses la conclusión de este gran elogio fernandino.

Aunque hoy en día esta obra nos parezca la más floja de todas, seguro que en el momento en que se ejecutó fue muy elogiada, por la alta estima de que disfrutó el trabajo de Aparicio entre los

pintores de su generación y prueba de ello son las grandes alabanzas que recibieron cuadros como "El hambre de Madrid" o "El desembarco de Fernando VII en la Isla de León". Con esta decisión, Vicente López dio entrada a la pintura más actual dentro del encargo palatino.

#### CONCLUSIONES

La primera intervención de Fernando VII en la decoración pictórica del Palacio Real de Madrid se centró en la decoración de las sobrepuestas del Tocador del Cuarto de la Reina. Una vez terminados los lienzos e instalados en su sitio, la nueva Reina tuvo que quedar muy satisfecha con la buena labor de su Primer Pintor de Cámara, que con tanto tino había sabido dirigir este primer encargo del Rey. El efecto final tuvo que guardar gran armonía con la decoración fija del techo, ya que, gracias a la técnica de grisalla en que habían sido realizados los lienzos, producía la sensación de ser un

"...Rodeando el Trono, como custodiando a la Monarquía, aparecen las virtudes en las que debe basarse todo buen gobierno: la Prudencia, la Fortaleza y la Fe Católica..."

*"La Monarquía española coronada por las Virtudes". José Aparicio.*



trampantojo, como si de bajorrelieves se tratara, y hacían juego con las cuatro alegorías de México, Perú, Chile y Filipinas, ejecutadas en la misma técnica por Antonio González Velázquez. La habitación quedó decorada con amplios espejos en sus paredes y ricos muebles, entre los que destacaba el tocador, situado sobre una amplia tarima, y el gran reloj que representaba a Cronos sosteniendo la bóveda celeste, y que hoy se encuentra en la Antecámara de Gasparini<sup>20</sup>.

Así permaneció el Salón, hasta 1879, en que fue transformado en "Salón para Bailes y Comidas de Gala", al ser unido a las dos piezas laterales en la reforma llevada a cabo por el arquitecto mayor, don José Segundo de Lema. Fue en este momento cuando los lienzos se retiraron y guardaron en el Depósito, donde medio siglo más tarde los encontró doña Paulina Junquera. Quizá el único dato sobre su existencia se halla en la Testamentaría del rey Fernando VII, donde aparecen mencionadas las seis sobrepuestas en su lugar original. De forma aislada también tenemos noticias de ellas. Por un lado, el mismo Vicente López menciona sus dos cuadros en una relación de las obras ejecutadas que hizo en 1829, "por encargo especial de Su Majestad"<sup>21</sup>, y, en 1867, la sobrepuesta de Goya es incluida por Yriarte en su catálogo de la obra de Goya, que la confundió con una pintura al fresco<sup>22</sup>. Por eso su hallazgo fue todo un acontecimiento para la Historia del Arte, ya que existía la posibilidad de que los lienzos hubieran sido destruidos. La historiografía actual ha sido muy dura con los pintores coetáneos a Francisco de Goya y todavía mucho más con los que tomaron su relevo en los cargos palatinos. Esta visión limita de forma considerable la apreciación estética de este encargo, ya que sin llegar a los extremos de deméritos habituales, hay que dejar de hacer comparaciones entre la obra del artista aragonés y la de otros pintores, sobre todo a partir de 1798, en que rompe con el mundo oficial y toma un rumbo mucho más intimista, que nada tiene que ver con las nuevas generaciones.

La ejecución de estos seis lienzos se convirtió en la mejor y más palpable prueba de la valía de Vicente López frente a sus coetáneos ante el gusto del Rey, pero no creo que sea base suficiente para hablar de una suelta reacción anti-Goya, como fenómeno común entre los pintores de la primera generación del siglo XIX. Mucho se ha exagerado sobre el cambio que toma el favor real en el devenir del arte español durante el reinado de Fernando VII por la exclusión de Goya. Por este motivo, la nueva Corte, nacida tras la invasión napoleónica y la Guerra de la Independencia, ha sido acusada de no haber sabido atraerse a los artistas más representativos del momento, como había sido la tónica desde el mismo emperador Carlos V, estancándose en un arte trasnochado y arcaico. En muchos casos se ha escogido la figura de Vicente López como el ejemplo de este fenómeno, por su formación provinciana, basada en los más estrictos puntos del academicismo. Este tipo de enseñanza, fundamentada en los principios fijados por Mengs, limitaba la capacidad de genialidad e innovación de los pintores, sacrificando el fuego y la valentía del auténtico artífice por un aleteo galante henchido de un sentimiento que se podría tachar de dulzón. Pienso que nada más alejado de la realidad, sobre todo si tenemos presente el momento cultural que vivió Europa de 1820 a 1845, sumida en el fenómeno Biedermeier, que surgió tras el Congreso de Viena.

## NOTAS

<sup>1</sup> Junquera, P.: "Un lienzo inédito de Goya en el Palacio de Oriente", en *Archivo Español de Arte*, 1959, pp. 185-192.

<sup>2</sup> De ello da cuenta una amplia bibliografía:  
- Marqués de Lozoya y Pérez Sánchez, A.E.: "Los Nuevos Museos en el Palacio Real de Madrid", en *Archivo Español de Arte*, 142, 1963, pp. 89-97.  
- López Serrano, M.: "Palacio de Oriente, Nuevos Museos", en *Reales Sitios*, 8, 1966, pp. 15-28.  
- Pérez Sánchez, A.: "Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura II. Goya" en *Reales Sitios*, 25, 1970, pp. 37-44.  
- López Serrano, M.: "Museo de Pintura y Artes Decorativas", en *El Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1975, pp. 247-284.  
Hay que añadir a la bibliografía las guías de este edificio, publicadas por el Patrimonio Nacional, donde también se mencionan estos cuadros (López Serrano, M.; y Niño Mas, F. y Junquera de Vega, P., corregida y ampliada por Fernando Fernández-Miranda).

<sup>3</sup> Sin lugar a dudas que a ello ha contribuido el hecho de que la serie no se haya vuelto a exponer junta. Mientras los tres mencionados lienzos se encuentran en Madrid, los restantes están actualmente en el llamado "Salón de los Abanicos", del Museo del Traje, en el Palacio Real de Aranjuez.

<sup>4</sup> Para el Dormitorio Real, Carlos III encargó a su Primer Pintor de Cámara, Mengs, cuatro lienzos de sobrepuestas con escenas de la Pasión de Nuestro Señor. Según la Testamentaría de Fernando VII, los cuadros continuaban en esta misma pieza tras el cambio de decoración que se realizó aquí cuando en 1828 Vicente López pintó el techo con "La Alegoría de la creación de la Orden de Carlos III".

<sup>5</sup> En una carta dirigida al pintor, fechada el 12 de enero de 1816, el Duque de San Carlos alaba el proyecto de Fernando VII de decorar esta Pieza con "sucesos históricos de la Monarquía (...) que merecen perpetuarse pues no desmerecen ni de los nuestros antiguos, ni de los de la Mitología, de todos modos me alegra que esté en las buenas manos de V.m. y de los otros tres profesores cuyos nombres quisiera saber también" (Archivo de Bernardo López, Legajo 1, citado por Morales y Marín, J.L. en *Vicente López*, Zaragoza, 1980. p. 17).

<sup>6</sup> Como ya dijimos, el encargo no se pudo comenzar hasta finales del mes de enero de 1816 y parece ser que los cuadros tuvieron que estar terminados para el mes de julio de ese mismo año, como se deduce de un escrito de José Aparicio, conservado en el Archivo General de Palacio (Expediente Personal C.158/1), que dice así: "Ex( )mo Señor: Don José Aparicio, Pintor de la Real Cámara de S.M. hace presente a V.E. que con fecha de 25 de enero del año pasado de 1816 le fue acordado por S.M. veinte reales diarios por espacio de medio año para atender a los gastos que se originasen en la conclusión del quadro las Glorias de España, que de Real Orden está trabajando y habiéndose concluido dicho plazo en Julio del mismo año=  
A V.E. supp( )ca que en atención a dicha Real Orden tenga la bondad se le continúe, por tener ya corriente el estudio que S.M. le ha mandado hacer en el Real Retiro; haciendo presente que desde dicha época de Julio no ha trabajado en el quadro por no tener luz suficiente en el otro estudio y además: además en aquellos seis meses tubo que emplear parte de ellos para el quadro de claro oscuro que por Real Orden se le mandó hacer para el Real Palacio, gracia que espera recibir de la bondad de V.E.  
Madrid y marzo, 28 de 1817".

<sup>7</sup> Gracias a una consulta del Mayordomo Mayor, realizada al Archivo General, sabemos cuáles eran los pintores que formaban la Cámara del Rey: "A su consecuencia remite el Archivero General una nota de los que gozan sus sueldos en la nómina de Criados de planta de ella, y de los que disfrutaban por Tesorería General:

De ella aparece que Maella y Goya gozan cincuenta mil reales anuales por Tesorería General; D. Fernando Brambila, veinte y siete mil por la misma; D. Eugenio Ximénez de Cisneros, Carnicero, Ramos, D. Francisco Meléndez, Yapelli, Bancil, Acuña, Salesa, Velázquez, Camarón y Enguñados quince mil, los dos pintores por nómina y los nueve restantes por Tesorería General; Duque y Sánchez siete mil y doscientos, y D. Agustín Estebe seis mil, también por tesorería" (A.G.P. Expediente Personal de Vicente López y Portaña, C.1507/6).

<sup>8</sup> Sobre este tema, véase: Arias Anglés, E.: "Fernando VII y Goya" en *III Jornadas de Arte. Cinco Siglos de Arte en Madrid (XVI-XX)*. C.S.I.C. Madrid, 1991, pp. 185-191.

<sup>9</sup> Santa Isabel, Reina de Portugal, nació en 1271 en Zaragoza, y fue hija de Pedro III de Aragón, nieta del famoso Jaime I, el Conquistador, y biznieta de Santa Isabel de Hungría. En temprana edad casó con el rey de Portugal, don Diniz o Dionisio, "el Liberal", y fue madre del heredero, Alfonso IV, "el Bravo". Toda su vida se distinguió por su gran piedad y devoción. Destacó por su generosidad con los pobres y enfermos, a los que siempre socorría con limosnas y cuidados.

<sup>10</sup> Este boceto se conserva en el Museo Lázaro Galdiano. La obra fue publicada inicialmente como "Santa Isabel de Hungría", aunque en realidad también se trata de la santa portuguesa. Esta confusión ha llevado a veces a considerar la presente grisalla como un milagro realizado por la Reina húngara. Sobre el tema de la decoración de esta iglesia aragonesa puede verse: Pardo Canalís, E.: "La iglesia zaragozana de San Fernando y las pinturas de Goya" en *Goya*, núm. 84, 1968, p. 364.

<sup>11</sup> Desde la publicación de la obra en 1959, ésta ha aparecido en todos los catálogos de la obra del genial aragonés que se han realizado (1970, Gassier/Wilson; 1970, Gudíol; 1974, De Angelis; 1979, Salas; 1990, Morales y Marín; 1995, Tomlinson; 1994, Morales y Marín; 1995, Baticle. Y ha participado en diferente exposiciones: París, 1961/1962: Goya; París, 1970: Goya; Madrid, 1985: Goya en las colecciones madrileñas; Tokyo, 1987: Spanish Paintings of the 18th and 19th century; Stockholm, 1994/95: Goya).

<sup>12</sup> Sobre el tema de la pintura religiosa de Goya también existe abundante bibliografía, de la que destacamos la siguiente:

- Guinard, P.: "Goya et la tradition religieuse du siècle d'or" en *Revue du Louvre*, núm. 45, 1970, p. 268.  
- Morales y Marín, J.L.: *Goya, pintor religioso*. Zaragoza, 1990.  
- Sánchez Cantón, F.J.: "Goya, pintor religioso", en *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 161, XLI, 1968, p. 314.

<sup>13</sup> San Hermengildo fue uno de los mártires más importantes de la primitiva iglesia hispana, del siglo VI. Fruto del primer matrimonio del rey visigodo Leovigildo con la reina Teodosia fueron los príncipes Hermengildo y Recaredo, que se educaron en Sevilla, en la escuela episcopal, recién fundada por el obispo de esta metrópoli, San Leandro. A pesar de que los Príncipes abrazaron la fe arriana, el santo hispalense en ningún momento impulsó a sus jóvenes pupilos su conversión, sobre todo la del heredero, Hermengildo. Y tuvo que ser Ingunda, la elegida como esposa de Hermengildo, quien le hizo adorar de sus errores y abrazar la ortodoxia de la Iglesia Romana -éste fue el primer tema escogido por López-.

A quien más disgustó esta conversión fue a Gosvinda, segunda esposa de Leovigildo, que no cejó hasta conseguir que padre e hijo se enfrentaran abiertamente por sus creencias religiosas y provocaran una guerra civil. Gracias a los sobornos de la Reina, Hermengildo se vio abandonado por sus tropas ante el ejército de su padre -segundo representado por López-, por lo que decidió refugiarse en lugar sagrado. Allí, en el interior del Templo y postrado en oración, pidió a Dios una señal para actuar. Ésta se personificó en su hermano Recaredo, quien le suplicó que se presentara ante el Rey y le pidiera perdón. Y así lo hizo, pero sin renunciar a su fe.

Pero de nuevo, las malas artes de Gosvinda provocaron las iras de Leovigildo que, sin perder tiempo, mandó encerrar a su hijo. Todas las

mentiras y calumnias pudieron más que el amor filial, y ante la obstinación del Príncipe a volver al arrianismo, Leovigildo mandó que le mataran, cortándole la cabeza. Los remordimientos hicieron mella en la salud del Soberano y viéndose cerca de la muerte, aunque sin valor para adjuvar de sus errores, pidió a su hijo y sucesor, Recaredo, que rehabilitase la memoria de su hermano. De esta manera se realizó la conversión de los visigodos al catolicismo, siguiendo el ejemplo de su nuevo Rey.

<sup>14</sup> Consiste en un modelo realizado en hierro cincelado y damasquinado de la antigua catedral de Milán, entregado al Monasterio el 7 de noviembre de 1597. Vino vacío y fue aprovechado para colocar reliquias en todos sus huecos. Tiene forma de basílica de tres naves y en su interior se reproducen los tres altares de cada una de las naves (Martín, F.: "Relicario Duomo de Milán", en *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Iglesia y Monarquía. La Liturgia*, Madrid, 1986, p. 177).

<sup>15</sup> Ambas obras aparecen recogidas en las diferentes publicaciones que existen sobre Vicente López. Entre ellas merece la pena destacar:

- Díez García, J.L.: *Vicente López (1772-1850) Dibujos para grabados*, Bilbao, 1985.  
- Morales y Marín, J.L.: *Vicente López*, Zaragoza, 1979.  
- Pérez Sánchez, A.E.: "Un dibujo de Vicente López, donado al Prado", en *Boletín del Museo del Prado*, tomo IV, núm. 10, 1983, pp. 51-55. También han figurado en diferentes exposiciones (Barcelona, 1962; Madrid, 1989).

<sup>16</sup> Sobre este tema existe un interesante artículo en esta misma revista:

- Ballesteros Gaibrois, M.: «Una obra encargada a Juan Bautista Muñoz, Carlos III y la "Historia del Nuevo Mundo"». *Reales Sitios*, 95, 1988, pp. 21-27.

<sup>17</sup> Muñoz, Juan Bautista: *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid, 1795. Tomo I, Libro II, punto 30, p. 65.

<sup>18</sup> "La Prudencia. Mujer que tiene dos rostros a semejanza de Jano. Ha de estarse mirando en un espejo, viéndose una serpiente que en su brazo se envuelve"... "La excelencia de esta virtud es tan elevada e importante, porque con ella se recuerdan las cosas del pasado, se ordenan las presentes, y se prevén las futuras..." (pp. 253-254). "Fortaleza de ánimo y de cuerpo. Mujer armada de coraza, lanza y yelmo. Lleva un escudo con el brazo izquierdo, pintándose sobre él una cabeza de León, y sobre él una maza. La maza representa la fortaleza de cuerpo, y la cabeza de León la generosidad de ánimo" (pp. 437-440).

"Fe Cristiana y Católica"... "figura de una Joven, muy oscura de rostro, teniéndolo casi cubierto por un velo"... "Lleva Corona de Laurel, para mostrar la victoria que obtiene contra los adversarios de la Fe Cristiana..." "el Cetro que en la mano lleva simboliza la grandeza y magestad de nuestra Fe, como reina y emperatriz de las Virtudes..." (pp. 401-407). Ripa, C.: *Iconología*. Ediciones Akal, Madrid, 1987.

<sup>19</sup> Datos tomados del Expediente Personal, Archivo General de Palacio. C.158/1. El cuadro "Las Glorias de España" ingresó en el Real Museo, donde estuvo hasta 1886 en que fue depositado en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. La obra no ha llegado a la actualidad.

<sup>20</sup> Según el inventario recogido en la Testamentaria del rey Fernando VII, la Pieza 15<sup>a</sup>, Tocador, contenía los siguientes objetos:

«MUEBLES:  
- Seis espejos con sus pilastras, capiteles, basas, con adorno en el friso y en el copete que forma una guirnalda de flores con una sirena a cada lado, todo dorado menos el fondo, que es blanco;  
- Seis bastones, uno en cada puerta;  
- Tres sobreventanas, de una cenefa y tres cabezas, cada una;  
- Dos grandes mesas con su pedestal, en medio sus espejos y pilastras, cuatro columnas con la parte delantera con sus capiteles y basas, el aro está cu-

bierto de diferentes adornos, su cornisa y zócalo tallado, dichas mesas son de caoba con dos lunas;  
- Un tocador volante a dos caras, lleno de adorno y escultura;

- Dos sofás muy ricos de caoba maciza con adorno de bronce, el respaldo todo calado y el costado en arcos góticos con pies de tijera;  
Tocador. Este tocador es una mesa de caoba maciza con adornos de bronce en su faldón y ocho pies, cuatro pilastras con cabezas grandes; tiene cuatro candelabros que sostienen cuatro canastillos con plumas y el pabellón, que cuelga de la Corona que es un gran Gorro Lidio de muchas plumas;

- Una gran tarima sobre la que está el tocador guarnecida por tres fachadas de una varandilla que mide cuarenta y seis pies toda de caoba maciza con adornos dorados;

- Dos sillas que pertenecen al tocador con tripodes, el mayor tiene un florero y un velador, todo macizo de caoba con los adornos de bronce;

- Cuatro pedestales de raíz de tejo;  
- Cuatro plintos de cuatro pedestales cubiertos de caoba;

JARRONES  
- Un jarrón etrusco de bronce y porcelana, Henrique cuarto;

- Idem otro igual llamado Carlos quinto;  
- Idem, otro Luis catorce presentando a Felipe quinto los embajadores;

- Otro idem San Luis tomando la Cruz;  
- Un par de jarrones forma de medicis, de bronce dorado y porcelana;

- Cuatro candelabros de bronce dorados con su zócalo y de verde antiguo, de once mecheros cada uno correspondientes a los jarrones anteriores;

- Otros cuatro candelabros, todos de bronce dorados con su zócalo ó columnas del mismo metal llamadas la Fama y la Victoria.

#### ESPEJOS

- Un espejo de vestir de cuerpo entero con dos lunas iguales de sesenta y cuatro por cuarenta y tres pulgadas;

- Idem seis lunas de las medidas siguientes: Dos de ochenta y cuatro por cincuenta y tres pulgadas;

Otra de ochenta y cinco por cincuenta y seis pulgadas;

Otra de ochenta y cinco por cincuenta y cinco pulgadas;

Otra de ochenta y siete por cuarenta y siete pulgadas;

Otra de setenta y dos por cincuenta pulgadas;

RELOJES  
- Un reloj de muestra dorada, numeros sueltos esmaltados de varios colores, forma gótica, con sus candelabros correspondientes tambien góticos todo de bronce dorado, peana de caoba y frenal cuadrado;

- Otro reloj muestra de porcelana, color azul guarnecido de Diamantes rosas en su centro, colocado en un gran globo sostenido por una figura de marmol blanco de Caoba que representa el tiempo, dentro de un templete de Caoba con ocho columnas de la misma madera, que sostienen una media naranja, sobre la cual están colocados ocho leones de bronce verde antiguo, sobre los cuales esta colocado un grupo de figuras llamadas Latona; pedestal grande de piedra con ladrillos de bronce en cuyo segundo cuerpo esta colocada una gran musica de flautas y salterio; (Testamentaria del rey don Fernando VII, Tomo I, Archivo General de Palacio).

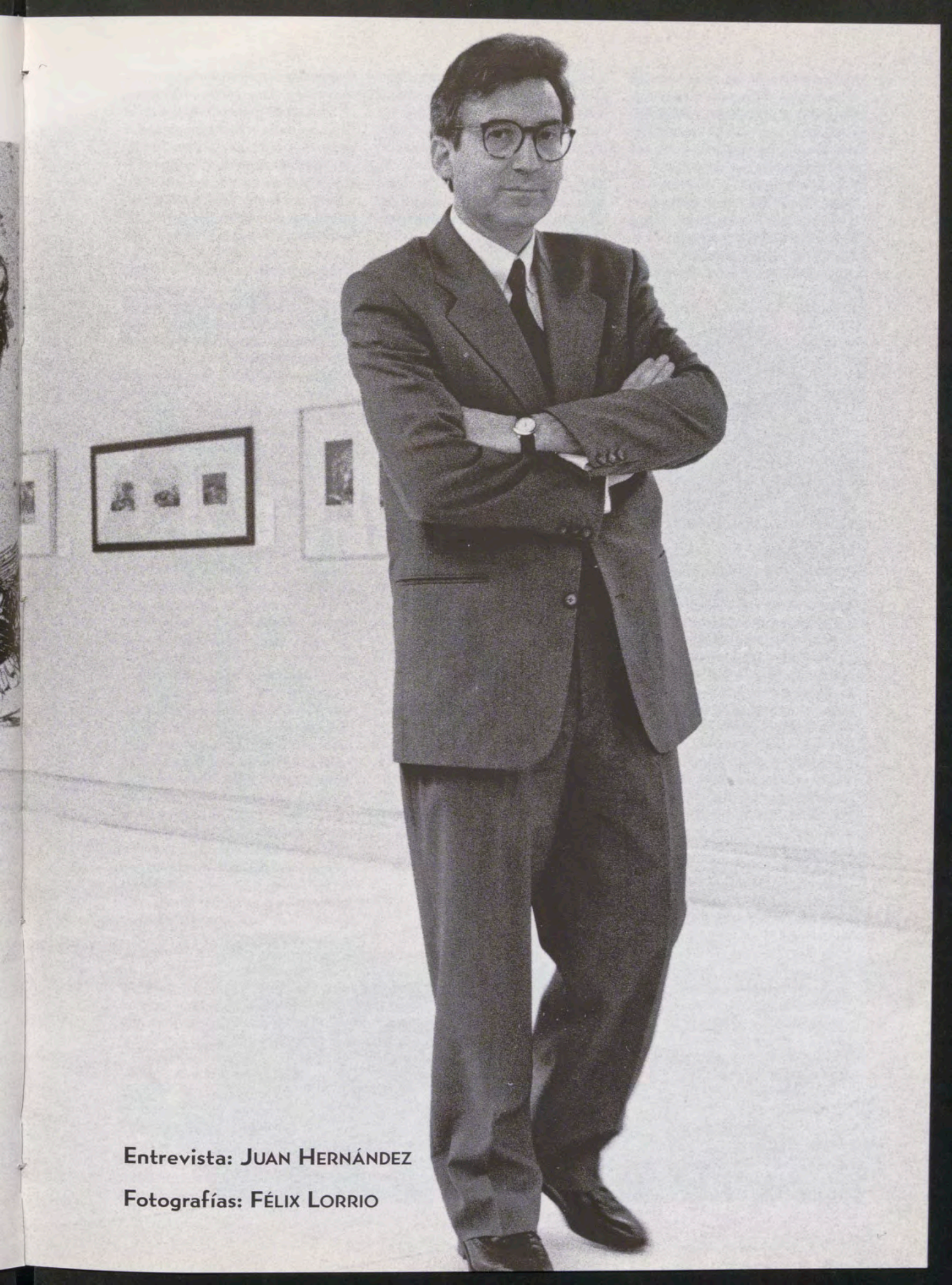
<sup>21</sup> Esta relación aparece transcrita por Morales y Marín y procede del Archivo de Vicente López: "Desde el año 1814 hasta el 1829. Nota de las obras de su clase que por encargo especial de Su Majestad ha desempeñado para su real servicio el 1<sup>o</sup> pintor de Cámara, don Vicente López, a saber: (...) 6. Dos sobrepuertas en el tocador de la Reina Nuestra Señora, pintados al temple" (Morales y Marín, J.L.: *Vicente López*. Madrid, 1989, pp. 129-150).

<sup>22</sup> Fue don Xavier de Salas quien advirtió que ya Yriarte había mencionado esta obra de Goya en su libro: *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre* (París, 1867). Salas, X. de: "Precisiones sobre pinturas de Goya", en *Archivo Español de Arte*, núm. 161, XLI, 1968, p. 314.

Entrevista



# Juan Carrete Parrondo



Entrevista: JUAN HERNÁNDEZ

Fotografías: FÉLIX LORRIO

Ha sido un día goyesco completo. Una primera visita a la exposición en el Palacio Real de Madrid para ver "Tapices y cartones de Goya", con un excelente estudio sobre la colocación de los tapices en la arquitectura interior de El Escorial y El Pardo en tiempos de Carlos IV. Y de allí, calle del Arenal arriba hacia la Puerta del Sol, hacia la estatua ecuestre de Carlos III, donde por cierto figura el nombre de Carmona, nuestro mejor grabador de la época, del que



sin duda hablaremos inmediatamente con quien mejor le conoce: Juan Carrete Parrondo, señor y cuidador de la Real Calcografía, a la que está vinculado desde hace muchos años.

Es una suerte visitar la exposición dedicada a Goya en la Real Academia en compañía de Carrete: "esto es agua fuerte, y esta zona es aguatina, las dos técnicas coexisten en esta estampa", dice mientras contemplamos las láminas de Goya.

Hablamos de figuras del mundo cultural reciente y tenemos que recordar a Lafuente Ferrari, "fue ante todo un gran humanista", a Parrondo Acero, tristemente desaparecido, "casi todo lo que sé lo aprendí de él". Comentamos el exquisito diseño de la exposición permanente de las planchas de Goya alrededor del tórculo, "es diseño de Correa y Milá, que hicieron desinteresadamente el proyecto". Juan Carrete nos va explicando las planchas de Esopo, de Sebastián de Morra, de Barbarroja, "se recubrieron de acero en el siglo XIX, a finales, para protegerlas, pero son de cobre".

Llegamos a "Los Caprichos" y nos detenemos en el célebre "Volaverunt".

- ¿Qué significa "volaverunt"?

- Es una interjección latina, está en el diccionario, significa que una cosa faltó del todo o que se perdió o desapareció. Este "capricho" es muy popular, lo conoce todo el mundo, porque se identifica a esta mujer con la Duquesa de Alba.

Y luego nos muestra Carrete el grabado de Carmona sobre el Carlos III de Mengs.

- Es formidable, grabado en 1883, vale la pena fijarse en cómo el grabador a base de líneas fabrica la armadura real con sus brillos y sus texturas metálicas, fabrica los tejidos, la piel del rostro, la arquitectura, la profundidad.

- ¿Y este próximo?

- Es la primera edición de un retrato grabado del Conde de Floridablanca, ministro del Rey. La leyenda latina que sostiene Floridablanca significa: "Nadie sea premiado, si no lo es en legítima lucha".

- Compitiendo.

- Sí, que "nadie sea premiado por ser amigo de...".

"Yo estudié en Madrid, en la Universidad Complutense, de manera que estoy doctorado en Historia, que era una rama de la carrera de Filosofía y Letras.

Pero esto era con el plan que yo seguí, porque más tarde adquirió importancia, incluso independencia, la rama de Historia, de forma que existía a su vez una rama que era la propia Historia del Arte".

- ¿Dónde aprendió Carmona el oficio?  
- En París, con una beca otorgada directamente por Carlos III.

Seguimos conversando, bajo un cuadro de Álvaro Delgado, acerca del grabado actual, sobre la escasez de los grabadores en la España de hoy. "No son tan pocos. Hay unos 1.500 en España".

Y de ahí saltamos de nuevo a la Biblioteca de Lafuente Ferrari: Justi, Chueca, Caravaggio, Camus, los Basano, Ortega... se mezclan temas y autores de los más diversos orígenes: "son unos 4.000 títulos".

Uno quisiera dedicar horas y horas a comentar la obra publicada de Carrete, muy amplia, desde trabajos en el Summa Artis hasta monografías como la de Manuel Salvador Carmona, editada con lujo en 1989 por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Y catálogos, numerosos catálogos especializados sobre fondos del Museo Municipal, sobre "Goya, toros y toreros" y muchos otros. Su contribución a la obra "De los incunables al siglo XVIII" es un excelente texto titulado "La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII", con cien páginas que nos han parecido excelentes. Pero vayamos al núcleo de la conversación.

- Su formación básica universitaria es la carrera de Historia.

- Yo estudié en Madrid, en la Universidad Complutense, de manera que estoy doctorado en Historia, que era una rama de la carrera de Filosofía y Letras. Pero esto era con el plan que yo seguí, porque más tarde adquirió importancia, incluso independencia, la rama de Historia, de forma que existía a su vez una rama que era la propia Historia del Arte. Y, finalmente, creo que en algunas universidades la Historia del Arte es una carrera con entidad propia. Me especialicé en Historia, desde Filosofía y Letras, si bien, más tarde, y con motivo de la tesis doctoral, nosotros buscábamos una profundización más específica en determinadas materias. Fue entonces cuando advertí que existían unas fuentes históricas casi desconocidas y por supuesto muy poco utilizadas por los historiadores. Normalmente el historiador va a los archivos y trabaja con fuentes escritas. Yo pensé que las imágenes no se utilizaban como fuentes históricas.

- ¿Se refiere a los dibujos?

- Sí, pero no sólo a los dibujos. Hablo de imágenes en general, de imágenes impresas en general, que tenemos desde el siglo XV hasta nuestros días.

- Desde Gutenberg.

- Un poco antes, incluso. El grabado es un poco anterior a la imprenta. En mi trabajo de tesis empecé a investigar en este mundo de la imagen impresa, y pude comprobar lo que por otra parte era de esperar: que en el caso de Europa había abundante bibliografía e investigación, pero en el caso de España estábamos ayunos en esta materia. Salvo algunas obras sueltas o algunos estudios aislados, de Lafuente Ferrari, por ejemplo, en España nadie se había dedicado de manera específica a ese mundo que vulgarmente conocemos como el del grabado, aunque en reali-

dad es mucho más amplio que el mero grabado.

- De este estudio salió "El grabado de la España Ilustrada".

- Efectivamente, ése era el título de mi tesis, un trabajo sobre el grabado ilustrado en lo que fue su Edad de Oro española, en el XVIII; porque en Europa el momento cumbre del grabado es un poco anterior, está más desplazado hacia el siglo XVII.

- Muchos de nosotros hemos llegado a conocer a Carmona gracias a su tesis y sus escritos.

- Manuel Salvador Carmona es una figura clave en el grabado español del XVIII. Pero hay que nombrar también a la Academia, a esta Academia en la que nos encontramos, porque fue la única academia europea que se dedicaba a la enseñanza del grabado. Otras academias en Europa poseían grabados, pero no enseñaban grabado.

- ¿De qué año estamos hablando?

- Estamos hablando de 1752, que es cuando nace la Academia, y de 1789, que es cuando nace la Real Calcografía. Ambas instituciones, Academia y Calcografía, se proponen, entre otros fines, difundir el grabado, difundir el buen gusto del grabado.

- ¿Nació la Calcografía como una hija de la Academia?

- No. La Calcografía nace como un anexo de la Imprenta Real, con el ánimo de unir libro y grabado. Y tenemos que atribuir el mérito de este nacimiento a Carlos III y a su ministro Floridablanca, gran impulsor de la Calcografía como medio para dar a conocer las obras reales. Se podría decir con lenguaje de hoy que la Calcografía nace siendo una de las "oficinas de propaganda de la Corona", lo mismo que había sido la versión francesa con Luis XIV.

- No se puede asimilar este fenómeno al de la "copia múltiple".

- No, la copia múltiple había comenzado en el siglo XVI, pero en aquel siglo el grabado tenía todavía una función piadosa, de reproducción de estampas religiosas, y una segunda función de "complementar el libro". En el siglo XVII, con Luis XIV en Francia, y en el siglo XVIII con Carlos III en España, el grabado va a tener una nueva función de naturaleza política, para dar a conocer, en primer lugar, el retrato del Rey. Esto ahora nos parece muy elemental, pero en los siglos XVII y XVIII, y por supuesto desde ahí hacia atrás, muchos ciudadanos no conocían a su Rey, no sabían cómo era la fisonomía de su Rey.

En el caso concreto de España, estas funciones estaban confiadas, como tantas otras, a artesanos venidos de fuera, de Francia, de Flandes, y por ello no existía entre los españoles ni tradición en el mundo del grabado, ni gran aprecio del mismo, ni costumbre ni hábitos de enseñar el oficio de grabador. Pues bien, la Academia y la Calcografía son los impulsores, desde instancias oficiales, del gusto por el grabado y de la enseñanza de sus técnicas, lo cual crea a finales del XVIII y a principios del XIX toda una Edad de Oro del grabado español que adquiere una función de reproducción de imágenes que dura todo el XVIII y parte del XIX.

- Hasta la llegada de la fotografía.

- Así es. Esa nueva función de reproducir la arquitectura, la pintura, el retrato, la escultura, la desarrolla mejor la fotografía, y se podría decir que el grabado, como elemento de reproducción de imágenes, pasa a un segundo o tercer plano, deja de ocupar una posición preeminente.

Entonces es cuando el grabado abandona la función de la reproducción para ocupar una función artística, eminentemente artística, que dura hasta nuestros días. El grabado deja de estar al servicio del dibujo y de la pintura, el grabado ya no necesita de un dibujante ni un pintor a quien reproducir. Ya tiene vida propia, y ya sólo va a necesitar de lo que se llama un "grabador original", denominado así para distinguirlo de los grabadores de reproducción.

- Pero estos "grabadores originales" habían existido ya muchos siglos antes.

- Claro que sí, tenemos casos de artistas pintores que habían sido excelentes grabadores, tales como Durero, Rembrandt, Goya... y muchos más.

Durero trabajó sobre madera y metal, Rembrandt lo hizo exclusivamente sobre metal, y en el caso de Goya, que es cuando aparece la litografía, podemos ver obra goyesca sobre metal y sobre piedra. Goya es uno de los pioneros de la litografía.

Convendría aclarar estos conceptos, don Juan, aunque sólo sea por vocación divulgadora, porque muchos confunden no sólo las técnicas sino el propio concepto del grabado.

El grabador parte de una imagen pintada o dibujada, y esta imagen la traduce o la traspa a una plancha de cobre. ¿Cómo? Mediante puntos y líneas hechas en la plancha con una herramienta denominada buril. Estaríamos hablando en primer lugar, pues, de la llamada "talla dulce", mediante el buril, que es una herramienta muy cortante, que levanta surcos sobre la placa. La técnica del buril se llama técnica directa, es muy compleja, muy complicada, que se tardaba al menos diez



años en aprender y dominar. Es una técnica de enorme severidad porque tan sólo con líneas y puntos sobre la plancha, el grabador debe apreciar todo lo que tiene una pintura.

- Líneas, volúmenes...

- Sí, pero lo más difícil de conseguir son las texturas. Por eso a esta técnica se le llama de "interpretación", porque el grabador interpreta colores, texturas... a base de líneas. Esta sería la técnica más clásica y más dura de aprender.

- La plancha siempre de cobre.

- Sí, las planchas metálicas que se utilizan hasta el siglo XIX son siempre de



cobre, de ahí el nombre de Calco-grafía. "Calcos" es cobre en griego.

- Otra técnica es la del aguafuerte.

- El aguafuerte es una técnica de las llamadas indirectas. Se recubre la plancha de cobre con una fina capa de barniz. Con una aguja se dibuja sobre el barniz, levantándolo donde convenga. A continuación se mete toda la plancha en el ácido, en el aguafuerte, y el ácido "muere" las partes del metal que no están protegidas por el barniz y se crea un surco sin barniz que luego se entinta, y con el tórculo obtenemos la estampa.

Aparte de estas dos técnicas, la del buril y la del aguafuerte, hay más que surgen posteriormente.

- El aguatinata.

- Sí, el aguatinata es una técnica más compleja pero ayuda mucho al grabador, le da más capacidad de expresión. Si con el buril sólo se manejan líneas y puntos, con el aguatinata se consiguen manchas.

Tanto el "aguatinata" como la "manera negra" son capaces de crear manchas.

- ¿Cómo es la técnica del aguatinata?

- Es más compleja. En vez de contar con ese barniz del que hemos hablado para el aguafuerte, la plancha metálica se cubre con una resina, con polvos de resina, de manera que el ácido, al "morder", no dará líneas sino manchas más amplias, por los intersticios donde no había resina. Si además la plancha se trabaja con

el bruñidor, obtenemos manchas. Y por fin la "manera negra" es prácticamente "pintar" sobre la plancha. Consiste en erizar toda la plancha y luego ir alisando con el bruñidor para ir sacando partes blancas, partes negras, grises, manchas, pintura en definitiva.

- ¿Que técnicas practicó Goya?

- Casi todas, excepto la del buril. Pero se puede decir que Goya es sobre todo "aguafortista" en sentido general, aunque también es el maestro del aguatinata. Incluso podemos decir que en ciertas obras, como la estampa de "El Coloso", utiliza de una forma indirecta la "manera negra". Goya es un gran interesado en las técnicas.

- Hablemos pues de Goya, de su renovación constante, de su interés por lo novedoso, por los lenguajes inexplorados.

- Cuando se estudia a Goya como pintor se suele decir que si hubiera falleci-

"La Calcografía nace como un anexo de la Imprenta Real, con el ánimo de unir libro y grabado.

Y tenemos que atribuir el mérito de este nacimiento a Carlos III y a su ministro Floridablanca, gran impulsor de la Calcografía como medio para dar a conocer las obras reales".

do antes de los cincuenta años, si hubiera muerto hacia 1785-1788, hubiera sido un extraordinario pintor del siglo XVIII. Pero es que su larga vida le permite sobrepasar esa etapa para entrar en la genialidad.

Goya es un genio porque avanza, porque se adelanta a su tiempo. Cuando en España apenas se conoce el aguatinata, que es una técnica que trae Sureda, su amigo Goya no sólo la aprende, sino que se convierte en un maestro del aguatinata.

Cuando Senefelder descubre la litografía y José María Cardano la trae a España, podemos advertir el interés de Goya en aprender esta nueva técnica.

El ejemplo que ponemos para expresar este interés permanente de Goya es el siguiente: si Goya viviera hoy en 1996, aunque tuviera 80 años, habría aprendido a entrar en Internet, sería un maestro del Internet, y sería capaz de hacer arte con los sistemas digitales más recientes.

- Es un buen ejemplo, muy expresivo. Pero Goya tarda un poco en empezar con el grabado.

- No, Goya empieza a grabar en los años setenta. Se da cuenta muy pronto de que la obra debe ser difundida. Goya se mueve en un círculo de ilustrados que poseen colecciones de estampas. En ese círculo es donde Goya conoce las estampas de Rembrandt, de Ceán, de Sebastián Martínez, y se interesa en ello con un enorme afán de difundirlo. Por eso la serie de Velázquez es relativamente temprana.

- ¿Se refiere a la serie de Esopo?

- Sí, Esopo, los Reyes, las Meninas, las copias de Velázquez en general. Goya está ahí aprendiendo lo que es el grabado, y cuando lo aprende se da cuenta de que nada mejor que el grabado para difundir sus propias ideas.

- Nada mejor que el grabado para difundir, por ejemplo, "Los Caprichos".

- Claro, Goya tiene los dibujos de "Los Caprichos", pero lo más que puede hacer es enseñarlos a sus amigos. Goya pretende una difusión mucho más amplia, por eso hace ochenta estampas de crítica social.

- Esto es a fin de siglo.

- En 1799 exactamente es cuando se publican, cuando se difunden, cuando da a conocer su mundo. A partir de ese momento prosigue de manera intensa, con alguna discontinuidad, trabajando con estas técnicas. La Guerra de la Independencia le lleva a hacer "Los Desastres".

- La guerra napoleónica es clave en su vida y su obra.

- Pues sí, pero quizá hay otros momentos más decisivos. Por ejemplo el año 1792 es fundamental para entender a Goya, es un año clave, es el año de su enfermedad. La guerra y las secuelas de la guerra, el hambre en Madrid, la represión fernandina, son los elementos más importantes de "Los Desastres". Ahí se nos muestra Goya con realismo, con patetismo y sobre todo con una desgarrada actualidad. Si se comparan las visiones que de la Guerra de la Independencia nos dan otros autores coetáneos de Goya, veremos que nos ofrecen versiones historicistas, cuando Goya lo que nos da es un puro documento gráfico, una fotografía profunda y patética.



– Más tarde aparece “La Tauromaquia”.  
 – Goya quiere en primer lugar ilustrar la historia de la Tauromaquia de Moratín, pero no puede olvidar el impacto que le produce en sí mismo una corrida de toros con todo su dramatismo.

“La Tauromaquia” tiene la misma dureza que “Los Desastres”. Esa es la gran singularidad de Goya, que si comparamos su Tauromaquia con otras estampas contemporáneas sobre el mismo tema, vuelve a aparecer un Goya genial, poderoso, profundo, frente a unas estampas descriptivas de las distintas suertes, casi para vender a los turistas. Lo de Goya no es eso. Goya no



está interesado en la mera descripción sino en el patetismo, en el enfrentamiento, en la tragedia del espectáculo.

– Hemos hablado de la serie de Velázquez, de “Los Caprichos”, “Los Desastres” y “La Tauromaquia”. Nos faltan “Los Disparates”.

– “Los Disparates” es una serie inconclusa, quizá las más hermética, la que menos conocemos.

– ¿Está insuficientemente estudiada?

– Sí, y además es muy difícil entrar en ella. Goya nos deja unas pautas muy claras para entender “Los Caprichos” y “Los Desastres”, y con esas pautas, con esos epígrafes, se puede entrar en ambas series con relativa comodidad. Pero con “Los Disparates” las referencias son muy escasas y las pocas con que contamos son casi crípticas. Por lo tanto, las últimas interpretaciones de “Los Disparates” que nos ofrece el profesor Nigel Glendinning tienden a conectarlos con el mundo de los carnavales y de la subversión.

– “Los Disparates” es una obra relativamente corta.

– Son 22 estampas, es una serie corta, pero, sin embargo, es técnicamente la mejor. En septiembre de este año 1996 se inaugura aquí una exposición sobre esta serie; hemos encargado a algunos especialistas diversos trabajos

para el catálogo y esperamos tener más luz, más información y más investigación dentro de unos meses.

– Finalmente, las litografías.

– Sí, eso es al final de su vida. Yo suelo emparentar esta fase final de Goya con una de sus estampas más conocidas, la de ese anciano barbado andando con muletas que dice: “Aun aprendo”.

Pues ése es el espíritu de Goya, que aprende siempre, incluso en la última etapa de su vida. Goya no duda en entrar, ya muy mayor, en el taller de su amigo Cardano, venido de Múnich, de conocer a fondo las técnicas litográficas, para aprender nuevos caminos, nuevas formas de expresión, para conocer los secretos de la litografía. Es más, cuando Goya se marcha a Burdeos, encuentra un magnífico taller de litografía, el de Gaulon, y no duda en trabajar allí, para seguir aprendiendo. Lo último que hace Goya son las litografías bordelesas.

“La técnica del buril se llama técnica directa, es muy compleja, muy complicada, que se tardaba al menos diez años en aprender y dominar. Es una técnica de enorme severidad porque tan sólo con líneas y puntos sobre la plancha, el grabador tiene que apreciar todo lo que tiene una pintura”.

– La litografía no es solamente sustituir el cobre por la piedra.

– Claro que no, la diferencia es más profunda. El grabado es algo físico, y la litografía tiene una base química. Consiste en pintar sobre piedra, pero con lápiz graso. La piedra base es calcárea y al introducir la tinta, que es grasa, se producen fenómenos de atracción o repulsión que al estampar nos dan zonas de manchas con diferentes intensidades. Es una técnica distinta a las anteriores, pero por tratarse de un fenómeno complejo el artista suele necesitar a su lado un especialis-

ta que sepa “procesar”, éste es el término. Es una técnica plana.

– Hemos hablado del Goya grabador y litógrafo, pero el más popular, el más conocido por el gran público es el Goya pintor de pintura religiosa, de cartones, de la Corte, el Goya retratista.

– Goya es muy plural. Esa primera etapa es muy notable, la del Goya de los cartones para tapices, Goya en Madrid, Goya en la Corte, Goya pintor del Rey. Tan contento de estar en Madrid, de tener un sueldo del Rey, que es lo que todo el mundo quería tener, es decir, ser funcionario, que era lo fundamental. Su primera obligación fue surtir de cartones a la Fábrica de Tapices para los aposentos reales.

– Este es el Goya joven.

– No, con el nombre de “Goya joven” los especialistas se refieren al primer Goya en Zaragoza muy activo en pintura religiosa. El Goya de los cartones y pintor del Rey es un Goya posterior más formado, más hecho. Es el Goya famoso por el cual todo el mundo quiere ser retratado, empezando por los propios Reyes y siguiendo por la nobleza, la nobleza ilustrada y la burguesía ilustrada, la duquesa de Osuna, Sureda, Zapater, Jovellanos y una muy larga lista.

– Pero simultáneamente hay otro Goya.

– Claro, con el Goya famoso abrumado de encargos convive otro Goya que no quiere pintar de encargo, que necesita desarrollar su imaginación, hacer su propia obra. Un retrato de encargo da para desarrollar la imaginación de un buen pintor, eso es evidente, pero también es claro que el encargo como tal, por el tema en sí, supone unas ciertas limitaciones. Goya lo que quiere es “el capricho de la invención”, como él mismo dice en sus cartas. El término “capricho” se refiere tanto a no pintar de encargo como a poder mostrar su mundo interno. Es otro mundo complejo y amplio que termina en las pinturas negras.

– Nos decía René Taylor hace muy pocos días que él mismo, como director emérito del Museo de Ponce, fue el primer sorprendido del éxito enorme de la exposición de “Los Caprichos” en Puerto Rico, en 1995. Quiero decir que Goya es muy popular y no sólo con los retratos y la pintura de caballete, sino con los grabados; y no sólo en Europa, sino en el Caribe, como nos ilustra este ejemplo.

– Es que Goya es muy actual, no ha perdido vigencia. La visión crítica de “Los Caprichos” tiene una perfecta aplicación a nuestra historia más reciente. Toda obra genial tiene muchas

lecturas, y todas pueden ser muy profundas. Lo mismo sucede con el "Guer-nica". Son obras geniales con muchas y muy ricas interpretaciones. Con Goya y sus "caprichos" hay un poco de "maniobra de despiste". No debemos olvidar que "Los Caprichos" fueron retirados de la venta.

- ¿Por qué?

- Por miedo a la Inquisición, en 1803. Es cuando Goya los retira de la venta y se los regala al Rey, a la Calcografía. Años después escribe: "...me acusaron a la Santa, y se los regalé al Rey..."

- ¿Tanta fuerza tenía aún la Inquisición?

- Pues sí, hubo una reactivación inquisitorial con la propia Revolución Francesa, de manera que la Inquisición volvía a ser una especie de policía política y moral, que actuaba incluso como policía de frontera para controlar la entrada de libros y manuscritos, de ideas en general. La crítica de "Los Caprichos" incluía al clero, y esto no gustaba a los poderes inquisitoriales, precisamente en esos años del cambio de siglo. Hubo dureza entonces y hubo dureza más tarde con Fernando VII.

- La década absolutista.

- Ominosa. Se marcha mucha gente al exilio. El propio Goya se va por miedo y tantos otros, como los liberales y los constitucionalistas.

- No nos podemos quejar de la colaboración que presta la Real Calcografía al año de Goya.

- En este momento tenemos abierta la exposición de aquí mismo, de la Academia, que da una visión de diversas interpretaciones de Goya sobre temas de su época, en contraste con la que dan otros artistas contemporáneos.

A primeros de septiembre habrá otra en "la Caixa" de Barcelona, sobre "Los Caprichos", y también colaboramos con la del Museo Municipal de Madrid, y la de Fuendetodos. Y por fin, próximamente, colaboraremos en unas sesiones informativas que tendrán lugar en la Plaza Mayor de Madrid para decir cómo era el Madrid de Goya, y qué se puede ver hoy de Goya en Madrid. Tiene esta muestra una clara dimensión didáctica e informativa.

- Es de suponer que con tantas celebraciones los estudios goyescos habrán progresado mucho.

- Este punto es particularmente interesante. Dentro del año Goya se puede registrar un cúmulo de actividades en el campo de las exposiciones, de las artes escénicas, musicales y del cine, manifestaciones, en fin, de la más diversa índole. Pero lo que se echa un

poco de menos en España es un centro que se dedique específicamente a la investigación sobre Goya. Debo decir que hay muchos estudiosos, muchos investigadores, pero creo que nos falta un centro que aglutine todo ello. Hoy es imposible, dada la altura que han alcanzado los estudios goyescos, seguir trabajando de manera individual. Se hace preciso un centro que sirva de referencia constante, que reúna toda la documentación, y mientras no contemos con una organización de este tipo será muy difícil y costoso hacer grandes progresos en la investigación sobre Goya.

Nosotros, de forma modesta y en lo que se refiere al arte gráfico, ese centro, en cierto modo, lo tenemos aquí, en la Calcografía; aquí están la bibliografía, las publicaciones, la base de datos, la gente que trabaja y ha trabajado sobre Goya como artista gráfico, y por supuesto nuestras propias publicaciones sobre esta materia.

"Cuando se estudia a Goya como pintor se suele decir que si hubiera fallecido antes de los cincuenta años, si hubiera muerto hacia 1785-1788, hubiera sido un extraordinario pintor del siglo XVIII. Pero es que su larga vida le permite sobrepasar esa etapa para entrar en la genialidad".

Otro punto que no se termina de entender es que no haya becas de manera permanente para el estudio de Goya. Hay importantes historiadores sobre Goya pero no veo demasiada continuidad, y esta continuidad debe venir por la gente joven.

- ¿Es que no interesa Goya, o es que Goya es muy difícil de estudiar?

- No, Goya interesa muchísimo, no hay más que ver el éxito de las exposiciones, y el reclamo, casi me atrevo a decir político, que en ocasiones se hace sobre el pintor y su obra. Goya interesa, Goya "vende", pero faltan centros de investigación sobre Goya

y el estímulo de las becas a favor de la gente joven. Por ahí tenía que haber comenzado el año Goya, por las becas a los jóvenes investigadores. No digo que lo hecho esté mal. No digo que el marketing no sea necesario. No digo que al final de 1996 no tengamos aportaciones notables, pero creo que todo esto va a quedar incompleto. Se esperaba más. Hay dos mundos de espectadores: el del aficionado, al cual toda exposición le viene bien, y el del estudioso y el experto que siempre exige más. Este segundo mundo es el que necesita algo más, y quizá no sea un problema de dinero, sino de organización.



- La idea de montar un centro de investigación o de estudios sobre Goya sería para "colegiar la investigación".

- No exactamente. Lo que hay que evitar es esa postura del "yo estudio esto, y lo mío es mío y no se lo cuento a nadie". Hoy no se puede investigar en solitario, ni en el campo de las Ciencias ni en el de las Humanidades, porque de lo contrario sería partir constantemente de cero, y tardar veinte años en ponerse al día. Se debe aprovechar la herencia de las instituciones, sus fondos, sus libros, sus documentos, y lo que es más importante, su espíritu.

- Hemos visitado unas habitaciones próximas que ustedes han rehabilitado como grandes librerías para conservar la biblioteca de don Enrique Lafuente Ferrari.

- Don Enrique fue un hombre extraordinario, un gran humanista, al que siempre debemos recordar, un hombre de proyectos. Vivimos el presente casi sin proyectos, trabajamos para hoy, y en el mundo de la cultura hay que tener proyectos para mañana. Un centro de investigación necesita en primer lugar, más que el dinero, el proyecto, las ideas, el espíritu. Y por desgracia esto no es así, y priva lo urgente sobre lo importante, el hoy inmediato sobre el mañana.

# Notas y Documentos

## LIBROS Y ESTAMPAS DE GOYA EN LA BIBLIOTECA REAL.

*A Goya en su primer siglo de gloria : homenaje del Colegio Nacional Juan Martín de Pueyrredou.*

[Buenos Aires: Talleres de la Presidencia Nacional], 1928  
VIII/7071

Arco y Garay, Ricardo del  
*¿Por qué Goya pintó como pintó?*  
Zaragoza: Tip. del Hospicio, 1926  
Foll. 4º. 181

Beruete, Aureliano de  
*Goya*  
Madrid: Blass y Cia., 1916-1917  
2 vol.  
Inf. 1712-1713

Blanco Soler, Carlos  
*Goya, su enfermedad y su arte*  
Madrid: [Bolaños y Aguilar], 1947  
Caj. Foll. 4º 211

Boix, Félix  
*Los dibujos de Goya: conferencia pronunciada en el local de la Exposición de dibujos organizada por la Sociedad Española de Amigos de Arte, 9 de julio de 1922*  
Madrid: [Gráficas Reunidas], 1922  
Foll. 4º. 154

Brieger, Lothaire  
*Francisco de Goya*  
Paris: C. Koerner, [c. 1912]  
Caj. azul. fol. 2

Brunet, Pierre- Gustave  
*Etude sur Francisco Goya, sa vie et ses travaux: notice biographique et artistique.*  
[Bordeaux: G. Gounouilhoul], 1865  
VIII/6890

Calvert, Albert Frederick  
*Goya: an account of his life and works : with 612 reproductions from his pictures, etchings and lithographs.*  
[Edinburgh: A. Constable], 1908  
IX/9129

*Los caprichos de Goya/ texto de introducción y catálogo crítico del profesor Enrique Lafuente Ferrari. [2ª ed. facsimil]*  
Barcelona: Gustavo Gili, [1977]  
XVII-XXII/21

Castañeda Alcover, Vicente  
*Tarjetas de visita : Rafael Mengs y Francisco de Goya dibujante de ellas.*  
Madrid: Vda. de Estanislao Maestre, 1945  
Caj. Foll. Fol. 17 (30)

*Catálogo de la Exposición conmemorativa del centenario de Goya/Patrimonio Nacional*  
Madrid: Imp. Blass, 1946

*Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.*  
Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1900  
Caj. Foll. Fol. 147

*Catalogue des Tapisserie de Goya tissees á la manufacture de Santa Bárbara... figuren a l'exposition du Petit Palais de la Ville de Paris,*  
Abril 1919  
[Madrid: Mateu, 1919]  
Caj. Foll. 4º 144

*Centenario de Goya: Madrid-Zaragoza, Abril 1928*  
Madrid: [s.n.], 1928 (Junta Nacional del Centenario Goya)  
Caj. Foll. 4º 232

*Colección de cuatrocientos cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de D. Francisco de Goya/publicadas por D. Francisco Zapater Gómez en 1860*  
Madrid: Saturnino Calleja, 1924  
Pas. 2051

Cruzada Villamil, Gregorio  
*Los Tapices de Goya*  
Madrid: M. Rivadeneyra, 1870  
Inf. 1953

Doménech, Rafael  
*Goya en el Museo del Prado: pinturas/Patronato de la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística*  
Barcelona: Hijos de J. Thomas, [c.1929]  
Caj. Foll. 8º. 160 (2)

Esteve Botey, Francisco  
*Goya: la Tauromaquia: conferencia y catálogo descriptivo*  
[Maón]: Angel Alcoy, 1922  
Foll. Fol. 40 (38)

Europalia 85  
*Goya: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.*  
Bruxelles, 26 de septembre - 22 décembre, 1985  
XVII-XXI-236

*Exposición Francisco de Goya: IV Centenario de la Capitalidad*  
Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1961  
XVII/2362

Formaggio, Dino  
*Goya*  
Barcelona: Teide, cop. 1960  
VI-F-98

*Francisco Goya*  
Paris: Hachette, 1913  
M-i-31

*Francisco Goya y Lucientes...: Décembre 1961 - Février 1962: Musée Jacquemart-André Paris*  
[Paris: Institut de France, 1961]  
Caj. Foll. Fol. 249 (7)

*Francisco de Goya en la Calcografía Nacional*  
Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990  
XVII-XXII/98

*Francisco Goya y Lucientes: Los Toros de Burdeos/introducción y notas por Rafael Casariego*  
Madrid: [Díaz Casariego, 1966]  
Grab. 442

*Frescos de Goya en San Antonio de la Florida/grabados al aguafuerte...por José M. Galván y Candela*  
Texto: Juan de Dios de la Rada y Delgado  
Madrid: Manuel Tello, 1888  
IX-M-146

Garnelo y Alda, José  
*Ermida de San Antonio de la Florida y Panteón de Goya*  
Madrid: Imp. Blass, 1928  
Foll. Fol. 199

Gascón de Gotor y Jiménez, Anselmo  
*Goya pintor de Historia*  
Zaragoza: Tip. del Hospicio, 1926  
Foll. 4º. 181

Gassier, Pierre  
*Les dessins de Goya: les Albums/préface*

# Notas y Documentos

- de Xavier de Salas  
[Fribourg: Office du Livre, 1973]  
Sala XV
- Gassier, Pierre  
*Dibujos de Goya: estudios para grabados y pinturas*  
Traducción de María Gassier  
Barcelona: Noguer, [1975]  
Sala XV
- Glendinnig, Nigel  
*Goya: la década de los Caprichos: retratos 1792-1804*  
Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992  
XVII-XXII/245
- Gómez de la Serna, Ramón  
*Goya*  
Madrid: Ediciones "La Have". 1946  
XIV/2625
- Goya: el Capricho y la Invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas:*  
Museo del Prado del 19 de noviembre de 1993 al 15 de febrero de 1994/exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués  
Madrid: El Viso, 1993  
OE
- Goya: cinco estudios/por José Camón Aznar, María Luisa Caturla. Enrique Lafuente Ferrari, Francisco J. Sánchez Cantón, José Subirá*  
Zaragoza: Institución "Fernando El Católico", 1949  
Pas. 4620
- Goya grabador y litógrafo: repertorio bibliográfico/coordinación Javier Blas; elaboración del repertorio Dolores Ael [et al.]*  
Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1992  
XIX/8976
- Goya: Exposición Bibliográfica:*  
Ayuntamiento de Zaragoza del 23 al 31 de octubre de 1979  
Zaragoza: Ministerio de Cultura, 1979  
Caj. Foll. 4º 220  
*Goya: Exposición conmemorativa de la visita oficial de SS.MM. los Reyes de España: cuadros del Museo del Prado y de los Museos Provinciales de Francia: 29 octubre - 21 diciembre, 1980*
- Tokio: Museo Nacional, 1980  
Caj. Foll. Fol. 262
- Goya in the collection of the Hispanic Society of America: oil paintings New York: The Hispanic Society of America, 1926*  
Pas. 1807
- Goya: Toros y Toreros: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 15 junio - 29 julio, 1990*  
[Madrid]: Ministerio de Cultura, 1990  
XVII-XXII/466
- Guillen y Tato, Julio F.  
*Los Marinos que pintó Goya o sea apuntes útiles y necesarios para el estudio de su iconografía*  
Madrid: Imp. de Marina, 1928  
Foll. Fol. 199
- Helman, Edith  
*Trasmundo de Goya*  
Madrid: Rev. de Occidente, [1963]  
XVII/2559
- Homenaje a Goya*  
Zaragoza: Imp. de Arte e Berdejo Casanal, 1928. Caj. Foll. Fol. 210
- Iglesias Figueroa, Fernando  
*Goya y la Inquisición*  
Madrid: Imp. de la Enseñanza, 1929  
Caj. Foll. 8º. 122
- Iriarte, Charles  
*Goya*  
Paris: Henri Plon, Imprimeur, 1867  
Pas. 800
- Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya: Madrid, 21-23 de octubre de 1992/director Dr. José Luis Morales Marín, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte. Madrid: Alpuerto, 1993*  
XIX/9401
- Lafond, Paul  
*Goya*  
Paris: Lib. de L'Art Ancien et Moderne, [c.1910]  
Inf. 1893
- Lafond, Paul  
*Nouveaux caprices de Goya: suite de trente-huit dessins inédits*  
Paris: (Frarier-Soyel), 1907  
VIII/3405
- Lafuente Ferrari, Enrique  
*Antecedentes, coincidencias e influencias del Arte de Goya: catálogo ilustrado de la Exposición celebrada en 1932, ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la Estela del Arte de Goya*  
Madrid: Tall. de Blass, 1947  
Pas. 4249
- Lafuente Ferrari, Enrique  
*Catálogo ilustrado de la Exposición de pinturas de Goya... para conmemorar el primer centenario de la muerte del artista/Museo del Prado*  
Madrid: Tip. Artística, 1928. Pas. 3594
- Lafuente Ferrari, Enrique  
*Goya: Gravures et lithographies. Oeuvre Complet*  
[Paris: Arts et Métiers graphiques, 1961]  
M-8-77
- Lefort, Paul  
*Francisco Goya: étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre gravé et lithographié*  
Paris: Typ. et estér. de créte, 1877  
VIII/12106
- Madrazo y Kuntz, Pedro de  
*Catálogo de los cuadros de D. Francisco Goya y Lucientes que existen en el Museo del Prado*  
Madrid: Suc. M. Minuesa de los Ríos, 1900  
Inf. 4183
- Matheron, Laurent  
*Goya*  
Bordeaux: Typ. G. Gounoilhou, 1858  
XIV/2335
- Mújica Gallo, Manuel  
*Goya, figura del Toreo/prólogo de Gregorio Marañón*  
Madrid: Cultura Hispánica, 1971  
XIX/6907
- Muther, Richard  
*Francisco de Goya*  
London: Ballantyne and Limited, 1905  
VIII/11604
- Pla Cargol, Joaquín  
*Goya: su vida, sus obras*  
Gerona: Dalmau Carles, 1935  
Inf. 9
- Répide, Pedro de  
*En el nombre de Goya, 1746-1828/ introducción por Ignacio Bauer*

# Notas y Documentos

Madrid: [s.n.], 1925  
VIII/3511

Ruiz Cabriada, Agustín  
*Aportación a una Bibliografía de Goya*  
Madrid: [Estades, A.G.], 1946  
XVII/2022

Sambricio, Valentín de  
*Tapices de Goya/Advertencia preliminar de Narciso José de Liñán y Heredia. Conde de Doña Marina*  
Madrid: Patrimonio Nacional, 1946  
VIII/7226

Sánchez Cantón, Francisco Javier  
*Centenario de Goya: los dibujos del viaje a Sanlúcar*  
Madrid: [Jesús López], 1928  
Foll. 8°. 118

Sánchez Cantón, Francisco Javier  
*Cómo vivía Goya*  
Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1946  
Pas. 4621

Sánchez de Rivera y Moset, Daniel  
*Goya, la leyenda: la enfermedad y las pinturas religiosas*  
Madrid: Imp. Blass, 1943  
I-J-589

Sérullaz, Maurice  
*Goya: Retrato* [traducción de Juan Eduardo Cirlot]  
Barcelona: Gustavo Gili, [1973]  
Caj. Foll. 8°. 152

Soria, Martín S.  
*Agustín Esteve y Goya/prólogo de Enrique Lafuente Ferrari*  
[Valencia]: Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos, 1975  
XIX/6922

*Spanish painting of 18th and 19th century: Goya and his time: April 25-June 22, 1987*  
Tokyo: The Seibu Museum of Art, 1987  
XVII-XXI/864

Starkweather, William E.B.  
*Paintings and drawings by Francisco de Goya in the Collection of The Hispanic Society of America*  
New York: The Hispanic Society of America, 1916  
XVII/4939

Tobajas López, Marcelino  
*Papeles de vivir de Goya y de su España*  
Madrid: Servicio de Publicaciones del EME, [1984]  
XVII-XXI/592

Trapier, Elizabeth du Gué  
*Goya a study of his portraits, 1797-1799*  
New York: The Hispanic Society of America, 1955  
XVII/8991

*[Traslado de la partida de bautismo de Francisco de Goya/firmada por Juan Martín Simón, párroco de Nuestra Señora de la Asunción de Fuendetodos] (16-IV-1929)*  
[1] h.: perg.: 323 x 219 mm  
Español. Letra itálica  
Refrenada por el Vicario General José Mur y Sancho  
II/3604

*Tres cuadros de D. Francisco de Goya y Lucientes: retrato de D. Antonio Porcel. El Huracán, La Boda*  
Buenos Aires: Jockey Club, 1928  
VIII/7005

Velasco Aguirre, Miguel  
*Grabados y litografías de Goya: notas histórico-artísticas*  
Madrid: Espasa-Calpe, [s.a.]  
VIII-M-89

Viñaza, Cipriano Muñoz Manzano, Conde de la  
*Goya, su tiempo, su vida, sus obras*  
Madrid: tip. de Manuel G. Hernández, 1887  
IX/5966

Wilson-Bareau, Juliet  
*Goya: la década de los Caprichos: dibujos y aguafuertes*  
Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992  
XVII-XXII/246

## ESTAMPAS

*Los Caprichos*  
[S.l. : s.n., 1802 ?]  
80 estampas: aguafuerte; 300 x 210 mm  
Grab. 350

*Los Desastres de la Guerra*  
Madrid: Real Academia de Nobles Artes

de San Fernando, 1863  
80 estampas: aguafuerte ; 250 x 360 mm  
Grab. 291

*Los Proverbios [Los Disparates]*  
Madrid : Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, 1864  
18 estampas: aguafuerte; 240 x 350 mm  
inf. 6102

*La Tauromaquia*  
Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1921  
40 estampas: aguafuerte y aguainta; 248 x 340 mm  
VI-F-20 Carpeta en piel con anagrama de Alfonso XIII dibujado.

## COPIAS DE VELÁZQUEZ

*Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos*  
1 estampa: aguafuerte y punta seca; 350 x 222 mm  
Grabado en 1778  
Caj. 23 (136)

*Retrato ecuestre de Felipe III*  
1 estampa: aguafuerte y punta seca; 375 x 310 mm  
Grabado en 1778  
Grab. 3 (6)

*Retrato ecuestre de Felipe IV*  
1 estampa: aguafuerte; 355 x 317 mm  
Grabado en 1778  
Grab. 3 (5)

*Retrato ecuestre de Isabel de Borbón*  
1 estampa; aguafuerte y punta seca; 378 x 315 mm  
Grabado en 1778  
Grab. 3 (4)

*Retrato ecuestre de Margarita de Austria*  
1 estampa: aguafuerte y punta seca; 371 x 314 mm  
Grabado en 1778  
Grab. 3 (7)

*Cien dibujos inéditos de Goya/Museo del Prado*  
Madrid : Hauser y Menet, 1928  
100 láminas ; 340 x 250 mm  
Grab. 88

NOTA: Documentación preparada por Miriam Fernández Moreno, Real Biblioteca.

## ÁNGEL GONZÁLEZ, PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Ángel González ha sido galardonado con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, dotado con seis millones de pesetas, como reconocimiento al conjunto de su obra y de sus aportaciones a la poesía de Iberoamérica.

El Premio, que preside Su Majestad la Reina, está organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, al amparo del convenio de colaboración cultural firmado por ambas instituciones.

La entrega del Premio tendrá lugar en el Palacio Real de Madrid, en el último trimestre de este año. Asimismo, se celebrará un acto académico en torno a la obra de Ángel González y se editará un volumen con una recopilación antológica de sus poemas.

A esta edición del Premio han concurrido más de 75 candidaturas, presentadas por las Academias de la Lengua de los países iberoamericanos, la Real Academia Española y diversos departamentos de Filología, Filosofía y Literatura de diferentes universidades. Formaron parte del Jurado en esta quinta edición: el presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos; el rector de la

Universidad de Salamanca, Ignacio Berdugo; el director de la Real Academia Española, Fernando Lázaro Carreter; José Hierro, Camilo José Cela, Mario Vargas Llosa, José Saramago, Darío Villanueva, Ignacio Chaves Cuevas, José Manuel Caballero Bonald, Adolfo Bioy Casares, Francisco Brines, Miguel García Posada, Santiago Castelo, Isabel Criado, Miguel y Manuel María Pérez López. Actuó como secretario Joaquín García Carrasco.

Los poetas galardonados con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, en ediciones anteriores, han sido los siguientes: Gonzalo Rojas (1992); Claudio Rodríguez (1993); João Cabral do Melo Neto (1994); y José Hierro (1995).



## VIII VELADA POÉTICA EN LA VOZ DE SUS AUTORES

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, la VIII Velada Poética en la Voz de sus Autores.

El Patrimonio Nacional, en colaboración con la Universidad de Salamanca, invitó en esta ocasión a: Mario Benedetti, Antonio Gamoneda y Ángel González.

Presentó el acto Javier San José Lera, Profesor Titular de Literatura Española de la Universidad de Salamanca, que hizo una breve introducción sobre la obra de los poetas participantes.

# Crónica Cultural



## “TAPICES Y CARTONES DE GOYA”

Sus Majestades los Reyes, en compañía del Presidente de Portugal y Señora, inauguraron, en los Salones Génova del Palacio Real de Madrid, la exposición titulada “Tapices y cartones de Goya”.

Al acto asistieron el presidente del Patrimonio Nacional, don Manuel Gómez de Pablos, y otros miembros del Consejo de Administración de este Organismo; la ministra de Educación y Cultura, doña Esperanza Aguirre y Gil de Biedma; el alcalde de Madrid, don José María Álvarez del Manzano; y diversas personalidades del mundo cultural.

La Exposición, que permanecerá abierta al público hasta el mes de julio, es fruto del Convenio firmado por el Patrimonio Nacional y la Sociedad Estatal Goya 96, que ha aportado los fondos económicos necesarios para que el proyecto inicial llegara a buen término.

Para la exposición “Tapices y cartones de Goya” se han seleccionado un total de 97 piezas, que corresponden a 25 tapices, 8

cartones, 6 retratos, 1 boceto, 15 dibujos, 23 vistas, 9 planos y documentación diversa.

Con esta Muestra se pretende resaltar la actividad de Francisco de Goya al servicio de la Corona en su primera etapa, concretamente como pintor de cartones en la Real Fábrica de Tapices.

Los cartones -pintados al óleo sobre lienzo- servían de patrones o modelos para la fabricación de tapices, que frecuentemente se tejían más de una vez, al objeto de contar con varios ejemplares. Por ello el eje de la Muestra es la exhibición simultánea de los cartones y de los tapices. En las vitrinas laterales se exponen grabados de los talleres, documentos de la Real Fábrica, acuarelas con diferentes aspectos del primitivo edificio, planos, etc.

Las dos primeras salas se dedican al objetivo expuesto en el párrafo anterior en sentido creciente, de un Goya que pinta lo que le encargan a un Goya que hace evolucionar el tapiz, su temática, colorido y composición.

La tercera sala contiene el elemento que iba a finalizar esta excepcional herencia de Goya, su juramento como Pintor de Cá-

mara. A partir del mismo los cartones no serán más que una actividad secundaria. El juramento se expone junto con los cuadros, debidos a su mano, de quienes le protegieron, los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma, y tal vez con su obra maestra en este ámbito de la decoración: el boceto y el tapiz de La gallina ciega. La sala se completa con una vitrina demostrativa de la condición de servidor real de Goya, con algunos documentos extraídos de su expediente personal, conservado en el Archivo de Palacio.

Sin embargo, es en las siguientes dependencias donde se desarrolla la aportación científica que esta Muestra conlleva, y que se centra en la reproducción de la Antecámara del Dormitorio de los Príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo. Se exhibe la colección de los tapices tejidos para la habitación en la que posteriormente fallecería el rey Alfonso XII.

Los cartones de los tapices de esta Antecámara, los planos del Palacio de El Pardo, del final de la primera Real Fábrica de Tapices, y el extraordinario tapiz de La caza

# Crónica Cultural

muerta, además de la repetición de El quitasol, vienen a poner punto final en un recorrido con el que se intenta ofrecer una visión de lo que fue la primera etapa de Goya, de su aportación al cambio en el gusto del tapiz, y del papel que desempeñó en este contexto la Real Fábrica de Tapices.

Con motivo de la Exposición, se ha editado un Catálogo, del que son autores la conservadora de la Colección de Tapices del Patrimonio Nacional, Concha Herrero, y el historiador José Luis Sancho, con la colaboración del conservador de Pintura de este Organismo, Juan Martínez.

El diseño de la Exposición corresponde al Estudio de Arquitectos Anaya; y el montaje, a la firma Macarrón, todo ello supervisado por el Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional. Concha Herrero es la responsable del Comisariado Científico, bajo la tutela del Área de Conservación. El Gabinete Fotográfico, el de Delineación, el Departamento de Proyección Externa, el Gabi-



nete de Acción Cultural, y el Servicio de Museos, son asimismo responsables, cada uno en su parcela, de un eficaz trabajo

en equipo que ha permitido, en un tiempo breve, la apertura al público de esta Muestra.



# Crónica Cultural

## VIII CICLO "PRIMAVERA MUSICAL EN PALACIO"

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se ha celebrado el VIII Ciclo "Primavera Musical en Palacio", organizado por el Patrimonio Nacional, y en el que se incluyeron cuatro conciertos a cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por el Teniente Coronel Francisco Grau Vegara.



En la primera actuación de este Ciclo, celebrado en los Jardines del Campo del Moro, la Banda Sinfónica ofreció diversas obras bajo el título genérico de "La mujer en el pasodoble".

El segundo concierto estuvo dedicado a la "Música en el Cine". El tercero, en el que intervino el Orfeón Maestro Vallejos y la Orquesta y Coros de las "Salinas de Torre vieja", tuvo como protagonista la "Fiesta madrileña". El VIII Ciclo finalizó con un concierto titulado "La Música Sinfónica".

## XII CICLO "MÚSICA DE CÁMARA"

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, el Cuarteto Cassadó ofreció dos conciertos, en días consecutivos, con los Stradivarius de la Colección palatina, dentro del XII Ciclo "Música de Cámara".

El primero de ellos se celebró en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, con la colaboración del violoncellista Dimitri Furnadjev. El segundo, para los alumnos de los Conservatorios de la Comunidad de Madrid, tuvo lugar en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional.

El Cuarteto Cassadó interpretó: "Cuarteto nº 1 en Si bemol Mayor", de Teixidor; "Quinteto para dos violoncellos Op. 1", de Brunetti; y "Cuarteto Op. 33 nº 5 en Sol menor", de Bocherini.

## CONCIERTO DE CARILLÓN EN EL REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Chris Van den Boom ofreció un concierto de carillón en el Real Monasterio de El Escorial, organizado por el Patrimonio Nacional, en colaboración con la Comunidad Autónoma de Madrid, con motivo de la festividad del 2 de mayo.

## ACTUACIÓN DEL CUARTETO CASSADÓ EN EL IV CENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DEL ILUSTRE COLEGIO DE ABOGADOS DE MADRID

Con motivo del IV Centenario de la Fundación del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid, y en colaboración con el mismo, el Patrimonio Nacional organizó dos importantes conciertos: uno en el Auditorio Nacional de Música, y otro en la Real Basílica del Monasterio de El Escorial.

En el primero de ellos intervino el Cuarteto Cassadó, con la Colección palatina de Stradivarius. En el segundo, el organista Luis Dalda y la Escolanía del Real Monasterio de El Escorial.

## CLAUSURA DEL CURSO ACADÉMICO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA REINA SOFÍA EN EL PALACIO REAL DE EL PARDO

Bajo la Presidencia de Honor de Su Majestad la Reina, la Orquesta de Cámara de la Escuela Superior de Música Reina Sofía ofreció un concierto en la Capilla del Palacio Real de El Pardo, con el que se clausuró el curso académico 1995-1996.

La Orquesta de Cámara, dirigida por James Judd, interpretó el "Concierto de Brandenburgo nº 6 en Si bemol Mayor (BWV 1051)" de Bach; y "Octeto Op. 20, versión para orquesta", de Mendelssohn.

## CONCIERTO DE CLAVICÉMBALO EN LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE MADRID

La profesora Anna María Pernaferelli ofreció un recital de clavicémbalo, en la Capilla del Palacio Real de Madrid, dedicado al gran maestro de la Corte española Domenico Scarlatti, organizado por el Patrimonio Nacional con motivo de la presentación del clavicémbalo donado por Hazen en honor a Sus Majestades los Reyes.

## CICLO DE CONFERENCIAS "LA CORONA Y LA CIENCIA". II. ÉPOCA DE LOS BORBONES

Se ha celebrado el Ciclo de conferencias "La Corona y la Ciencia". II. Época de los Borbones, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

En la primera sesión intervino Eliseo Álvarez Arenas, académico electo de la Real Academia Española, que habló sobre "El conocimiento del mundo".

Ángel Martín Municio, académico de la Real Academia Española, pronunció una conferencia titulada "La Corona y la Ciencia".

Por último, el también académico Julián Marías disertó sobre "El conocimiento del hombre".

## ENTREGA DE PREMIOS DEL "VI CONCURSO PATRIMONIO NACIONAL DE PINTURA INFANTIL" PARA CENTROS ESCOLARES

En el Palacio Real de Madrid tuvo lugar la entrega de Premios del "VI Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil".

El Primer Premio fue para Cristina Contreras, del Estudio de Arte María Lozano; el Segundo, para Carolina Guillén Pérez, del Colegio Senara; y el Tercero para Abel Casado Verano, del Colegio Virgen del Cerro. Formaron parte del Jurado: Julián Santamaría López, pintor artístico; Soledad García Fernández, conservadora del Patrimonio Nacional; y Juan Martínez Cuesta, conservador de Pintura de este Organismo.

# Fruto de la Naturaleza

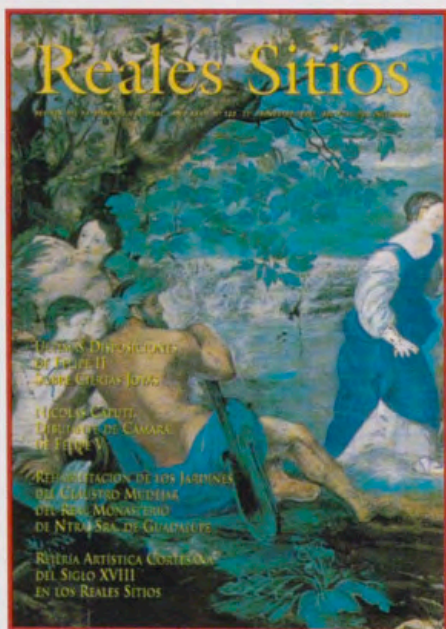


Bebe con moderación. Es tu responsabilidad.

PACHARAN

# ZOCO

# Reales Sitios



**Reales Sitios:** 80 páginas con temas sobre los bienes conservados por el Patrimonio Nacional, actividades culturales y entrevistas con destacadas personalidades del mundo del Arte y de la Historia.



**Reales Sitios:** la mejor forma de conocer el legado histórico y artístico reunido por nuestros monarcas.

## Suscripción a REALES SITIOS

CONTRA REEMBOLSO  
DOMICILIACIÓN BANCARIA

Nombre: \_\_\_\_\_

Dirección: \_\_\_\_\_ Tfno.: \_\_\_\_\_

C. Postal: \_\_\_\_\_ Localidad/País: \_\_\_\_\_

### DATOS BANCARIOS

Banco: \_\_\_\_\_

Firma: \_\_\_\_\_

Sucursal: \_\_\_\_\_

# La Colección

de Arte de Telefónica

**Chillida**

**Luis Fernández**

**Juan Gris**

**Picasso**

**Tàpies**

FUNDACIÓN ARTE Y TECNOLOGÍA

Fuencarral, 1. Martes a viernes de 10 a 14 h. y de 17 a 20 h.  
Sábados, domingos y festivos de 10 a 14 h. Entrada gratuita.  
<http://www.telefonica.es/fat/>



**Telefónica**

# LIBRERÍA DEL PATRIMONIO NACIONAL

**LIBRERÍA  
ESPECIALIZADA EN:**

- Arte
- Historia
- Casas Reales y Monarquías
- Libros sobre Sitios Reales
- Facsímiles
- Ediciones especiales

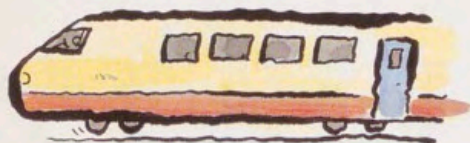


**HORARIO DE ATENCIÓN  
AL PÚBLICO:**  
10 a 13,30 y 17 a 20,00 horas  
Lunes a viernes

**LIBRERÍA DEL  
PATRIMONIO NACIONAL**  
Plaza de Oriente, 6  
28013 Madrid  
Teléfono: (91) 541 80 37



# ¿Con cuál accede Vd. al trabajo?



Take it from Toshiba.

Muchas cosas están cambiando en nuestro mundo. Por ejemplo, antes era impensable trabajar sin ir al trabajo. Ahora, mientras para unos ir a trabajar significa comenzar con



pentium  
PROCESADOR

atascos, otros simplemente deciden incorporarse desde cualquier lugar del mundo, a cualquier hora, sin prisas, sin embotellamientos, incluso disfrutando del lugar en que se encuentran. La diferencia se encuentra en los portátiles Toshiba con procesador Intel Pentium®, auténticas oficinas móviles. Con ellos, Vd. sólo tendrá que pisar a fondo el acelerador e incorporarse a las autopistas de la información, a su red privada o profesional y comenzar su jornada de trabajo viajando, o bien desde su propio hogar. Siempre en contacto con quien Vd. quiera.

!No pierda el tiempo y elija ya uno de sus mejores compañeros de viaje. Los portátiles Toshiba con procesador Intel Pentium® como el SP410CDT!

Llámenos al tel. 900 21 11 21  
o al fax 91 660 67 25

Y recuerde: "Si es portátil... es Toshiba".

**TOSHIBA**  
El contacto con el Futuro

