

GOYA, PINTOR ARAGONÉS: ANTECEDENTES, COINCIDENCIAS E INFLUENCIAS

JULIET WILSON-BAREAU

Si el título de esta conferencia hace referencia evidente a don Enrique Lafuente Ferrari, es porque tuve el honor de conocerle cuando me encontraba trabajando en el catálogo «Gassier-Wilson», por los años sesenta, y porque sigue siendo para mi el modelo del historiador y conocedor que, con mucha modestia pero con mucho acierto, abordaba en sus investigaciones todos los problemas que siempre han rodeado a este «genio». El se refería a sus maestros venerados, sobre todo al profesor Elías Tormo, y yo me refiero a él, para reforzar una línea de investigación que nos lleva desde el catálogo del conde de la Viñaza, quién ya a finales del siglo XIX expresaba su ansiedad acerca de las muchas atribuciones en relación con la obra de Francisco de Goya. Lafuente hizo referencia constante a este problema, y leyendo «entre líneas» en sus textos me doy cuenta ahora de todo lo que él sospechaba pero no pudo siempre decir.

Al leer los reportajes en la prensa que de vez en cuando se ocupa de estas cuestiones, se diría que las cosas no han cambiado mucho en cien años. Sin embargo, ahora sabemos mucho más y las investigaciones, tanto técnicas como documentales, nos han revelado una cantidad de datos que nos ayudan a distinguir y a clasificar las obras según las épocas, respetando el desarrollo en el estilo del insigne artista. La reciente aparición de algunas obras «clave» para el conocimiento de Goya, me refiero al llamado «Cuaderno italiano» y al boceto y al cuadro grande de *Aníbal cruzando los Alpes* para el concurso de Parma¹, así como a los cambios de atribución de

¹ El cuaderno italiano, desconocido e insospechado, fue mostrado por primera vez en la exposición que a los cuadros de Goya de pequeño formato se dedicó en el Museo del Pra-

unos cuantos cuadros considerados hasta ahora como «obras maestras», nos permiten, por fin, entrever la posibilidad de una verdadera limpieza en una obra que, a pesar de su evidente importancia, resulta imposible de entender en su conjunto para muchas personas, dada la confusión existente entre obras auténticas y otras que no lo son en todos los catálogos publicados hasta hoy².

En la inscripción de su *autorretrato* del Museo del Prado, Goya se presenta en 1815 como «pintor aragonés», en busto y de frente, a sus setenta años. Tres décadas antes, a los pies de un niño encantador, en una época en que no suele firmar sus obras, reproduce su tarjeta en el retrato de Manuel Osorio conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Del pintor de la corte, muy dieciochesco, al genio aislado

do: Goya. *El capricho y la invención*, Madrid, Museo del Prado, 1993, pp. 92-97. También allí, nuevamente restaurado y definitivamente atribuido a Goya, apareció el boceto para el cuadro del concurso de Parma de 1771 (cat. 1). Y durante la exposición, don Jesús Urrea, conservador entonces de pintura italiana en el Museo del Prado, pudo identificar en la Fundación Selgas-Fagalde, en Asturias, el gran cuadro de *Anibal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes*, cuadro enviado a España después del concurso pero que había permanecido ignorado y sin catalogar.

² En España, no se han dado cuenta de que en la obra de Goya se han hecho descatalogaciones desde hace mucho tiempo, sobre todo en los museos norteamericanos. En realidad, estos cambios de atribución no tienen ningún carácter de «*political correctness*», como se ha llegado a decir. Al contrario, proceden de investigaciones serias acerca de los muchos cuadros dudosos comprados directamente o a través de los grandes galeristas europeos por los primeros mecenas americanos, de quienes los «heredaron» los museos.

En la exposición titulada *Splendid Legacy*, en homenaje a la mítica familia Havemeyer, celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en 1991, ya quedaron retiradas las dos «obras maestras» de Goya del museo, la titulada *Ciudad en la roca*, pastiche posiblemente debido a Lucas «el joven», si no al padre, y la famosa de *Majas al balcón*. Después de nuevas investigaciones, se realizó la exposición de *Goya in the Metropolitan Museum of Art* (Nueva York, 1995), donde fueron expuestas juntas las dos versiones de las *Majas al balcón*, en un intento de acercar al público estas cuestiones tan importantes, reservadas generalmente a los especialistas.

En el reciente congreso de Marbella (Málaga, abril de 1996), se ha dado mucha información errónea, según se ha podido conocer a través de la prensa y de las Actas recién publicadas, acerca de la otra versión de las *Majas* existente en una colección particular. El cuadro nunca ha pertenecido a Wildenstein, habiendo pasado desde España, donde los Havemeyer pudieron haberlo comprado, a Durand-Ruel en los primeros años de este siglo, y de allí a la muy distinguida colección francesa, dividida después entre los herederos y ahora dispersada entre varios miembros de la misma familia.

En cuanto a la pintura titulada *Comida en la plaza partida*, esta también tuvo que ser retirada del catálogo de obras auténticas de Goya. Pero ya hace treinta años, la publicación de la tesis doctoral de Jutta Held había descatalogado un cuadro de la misma serie, la *Procesión de la Colección Fundación Bührle* en Zurich, después de un riguroso análisis estilístico (*Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin, 1964, p.191).

de la postguerra napoleónica, hay que definir lo que es «un Goya» —pintado, dibujado o grabado—, y en que consiste el carácter del hombre y el estilo de sus obras. Para ver quién es es conveniente evocar su ascendencia. Su nombre solo es evocativo: el breve apellido que indica el origen de la familia paterna en el País Vasco, un país de leyenda y de brujería, como lo recuerda la relación del célebre *Auto de fe en Logroño en el año de 1610*, del cual sabemos que sacará inspiración el mismo Goya en sus «sueños» y «brujerías» de fines del siglo de las luces, en algunas estampas de los *Caprichos* y en sus pinturas de «asuntos de brujas» para los duques de Osuna.

Goya siempre se siente y se declara orgulloso de ser, por su patria y en sus sentimientos, muy «aragonés», pero corría todavía en sus venas una parte de sangre vasca. Esto podría explicar la unión en Goya de lo que parecen ser dos naturalezas distintas. De un lado, su carácter práctico, realista, gran cazador y aficionado a los toros, ahorrador con su dinero, minucioso en cuanto a sus «derechos» como pintor de Cámara, y hasta agresivo en cuanto a su buena fama, cuando se siente amenazado por envidias y por los que él llama «esos hombres viles» en la corte de Madrid. Pero de otro lado, y casi en oposición al primero, resulta evidente su convicción en la importancia para su creatividad del «capricho» y de la «invención». Edith Helman, historiadora docta y perspicaz, mantenía que Goya nunca ha querido someter su originalidad creativa, su «capricho», totalmente a la «razón», tal y como lo han hecho sus amigos ilustrados, Jovellanos y Moratín, entre otros. O el caso de Francisco Bayeu quién en su arte se forzaba a seguir las doctrinas neoclásicas de Antonio Rafael Mengs, aunque era aragonés, formado bajo las influencias de Luca Giordano y de Antonio González Velázquez, y no menos obstinado que su cuñado Goya, con el que se enfrentaba, nos dice un testigo de la época, «a causa de su diferente modo de ver en Artes, y de tener ambos el genio muy fuerte», sobre todo en la «guerra» de los frescos del Pilar de Zaragoza³.

De esta actitud de Goya, respetando siempre sus mas profundas motivaciones emotivas y estéticas en el campo artístico, vienen la fuerza y la originalidad, a veces sorprendentes pero siempre totalmente convincentes, de sus obras. Viene también el hecho de que teniendo muy segura y tranquila la idea de su propia originalidad y los derechos de su «capricho» y de su «invención», estaba mucho menos sujeto a influencias ajenas a su carácter

³ Comentario que se lee dentro de las «Noticias tradicionales de D.F. Goya, dadas por el P.D. Tomás LÓPEZ, monje de la Cartuja de Aula Dei, de Zaragoza, persona ejemplar y docta»: véase: el Conde de la VIÑAZA (C. Muñoz y Manzana), *Goya: su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, p.462.

de lo que se ha creído, y seguía su camino alterando a su gusto los distintos modelos que aprovechaba para su arte.

En el autorretrato al aguafuerte del artista, de unos cincuenta años de edad, que encabeza los *Caprichos* se representa aquí también, para diferenciarse de la categoría de los grabadores profesionales, como pintor. Es la portada que introduce a la serie de estampas editada en 1799, que más ha contribuido a su fama dentro y fuera de España durante su vida y sobre todo en Francia en el siglo XIX. En sus *Caprichos*, como en sus innumerables dibujos, Goya pretendía captar la vida de su época y dejar su opinión acerca de los seres humanos, sus costumbres, sus errores y hasta sus vicios, criticándoles en la época de los *Caprichos* o, más abiertamente, castigándoles en la de los *Desastres de la guerra*. Y lo hace de tal manera que, por nuestra reflexión en sus obras, entramos con él en el sentido profundo de sus imágenes. Es así como, a través de sus temas y de su agudísima observación del mundo que le rodea, se descubre para nosotros desde sus primeras obras con procedimientos esencialmente artísticos.

Por los años setenta del siglo XVIII Goya se desenvuelve esencialmente entre dos estilos: el primero es el estilo «clásico», tal y como lo vemos en las páginas de su «Cuaderno italiano», con los estudios del modelo vestido a la usanza antigua⁴. Es el tipo de análisis que emplea para sus primeros cuadros de atribución segura y a partir de un apunte recogido en su cuaderno, al que contribuye también la cabeza de una Juno clásica, crea su impresionante cuadro de *Santa Bárbara*⁵. Es un estilo que sale directamente de su estudio del Arte Antiguo y de los maestros más clásicos del Renacimiento o del Barroco, para alcanzar su mayor expresión en las magistrales pinturas murales de la Cartuja de Aula Dei, en 1774⁶. Este estilo no es «neoclásico» en el sentido de Mengs, y tiene más que ver con el sólido realismo y el vigor del barroco algo «naive» de José Luzán, según Ceán Bermúdez «el maestro de los mejores artistas que hubo en Aragón en el siglo XVIII», tal como se refleja en sus dos grandes cuadros de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, iglesia donde fue bautizado el mismo Luzán y, como se ha descubierto recientemente gracias al «Cuaderno italiano», también el primer hijo de Goya⁷.

⁴ *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, p.94-95, fig. 61-63. *El cuaderno italiano 1770-1786*, Madrid, 1994, I, p.56-57; II, p.4, 6-16.

⁵ *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, nº 6.

⁶ A. ANSÓN NAVARRO: *Goya y Aragón*, Zaragoza, 1995, pp.108-118.

⁷ Véase: A. ANSÓN NAVARRO: *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, 1986.

Al mismo tiempo, Goya ha tenido contacto, sin duda directo, con la familia de los Tiepólo. Giambattista trabajaba en España, con sus hijos Domenico y Lorenzo, en la década que se corresponde con el aprendizaje de Goya en el taller de su futuro cuñado, Francisco Bayeu, en Madrid, es decir, antes de su viaje a Italia. En esta época en la corte de Carlos III se enfrentaban los estilos de los dos artistas: por un lado, el neoclasicismo más frío y correcto, con su realismo de «buen gusto», de Antonio Rafael Mengs, y, por otro, la suntuosa libertad y la «poesía» del rococó monumental de Tiepólo, en sus frescos para el nuevo Palacio Real, sin olvidar su última serie de pinturas, emocionantes, para el convento de San Pascual en Aranjuez⁸.

Es preciso abordar aquí la noción de calidad en la obra de arte. Si «el arte es comunicación de un ser humano a otro», como decía el filósofo Sir Isaiah Berlin al hablar de las interpretaciones pianísticas de Alfred Brendel, importa mucho, desde luego, quién es el autor o intérprete y a que nivel se lleva la «comunicación». En la época de Goya, José Munárriz, literario ilustrado, lo decía en un discurso a los alumnos de la Real Academia de San Fernando, en 1802. Expresaba su convicción de que «...para animar los cuadros, es necesario que la imaginación tenga el pincel y que el corazón lo guíe; que el espíritu halle a la mano las imágenes más risueñas...y que el corazón, que es el único que sabe hablar al corazón, toque las cuerdas que nos mueven por la simpatía natural de nuestras almas»⁹. No añade Munárriz que no es solo por «las imágenes risueñas», sino por todo el edificio, por toda la construcción de una composición —en pintura como en música o en poesía— que se trasmite el mensaje del autor. Recibimos el mensaje de una obra de arte, de música o de otro tipo de creación humana, físicamente, es decir, por los ojos, por el oído, y sentimos sus impulsos, sus ritmos, en nuestro cuerpo, al mismo tiempo que se desarrolla en el cerebro y en lo que se llama el alma, la reacción en cadena, tan compleja, de nuestros conocimientos, nuestras experiencias, nuestros recuerdos...

Y es esto lo que hace que una obra nos atraiga o no, permitiendo distinguir entre lo excepcional, lo normal, o lo francamente malo, en cualquier época y en cualquier forma en que se presente la obra. Los «genios» son aquellos de quienes las obras continúan emitiendo su mensaje en nosotros a través de los siglos y fuera de los cambios de moda en el gusto. La calidad de una obra de arte se basa en la más o

⁸ *Giambattista Tiepolo, 1696-1770*, Ca' Rezzonico, Venecia, 1996; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1997, n.º 53-56.

⁹ *Distribución de los premios... por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de julio de 1802*, Madrid, viuda de Ibarra, s.f., p.86.

menos perfecta armonía entre su concepción o su «idea» y la «forma» en que esta se expresa y se realiza. En el caso de la obra de arte pictórica su forma estética implica sus líneas de fuerza, el equilibrio —aunque se nos presente «desequilibrada», de todas sus partes, y su expresión técnica, un «toque» del pincel o del lápiz que llega a conmovernos íntimamente, para sugerir y liberar sensaciones y reacciones, a la vez físicas e intelectuales o espirituales, como ya queda dicho.

Se puede ilustrar esta proposición con unas obras de Tiépolo, como sus estampas llenas de «capricho», los llamados *Scherzi de fantasía* con su frontispicio y los *Vari capricci* que han tenido mucha influencia en la obra de Francisco de Goya¹⁰. De las estampas de Tiépolo se podría decir que no tienen realmente «sentido», si no en sí mismas y por su evocación de un mundo poético que nos «encanta», en los dos sentidos de la palabra. El frontispicio a la serie de los *Scherzi* (fig. 1), introduce unas composiciones en que sus magos y jóvenes, serpientes y buhos, con vestigios de ruinas clásicas, sugieren un mundo misterioso. En una escena bañada de luz se aprecia una base casi geométrica, de líneas que se cruzan y de espacios llenos o vacíos que se compensan, dando una sensación de equilibrio perfecto.

El frontispicio de Tiépolo se ha comparado muchas veces con la primera idea de Goya en el frontispicio proyectado para sus célebres aguafuertes, más tarde llamados *Caprichos*, pero inicialmente concebidos como una serie de *Sueños*. La relación es evidente con el *Sueño 1º*, el dibujo preparatorio, firmado y fechado en 1797. La estampa, en definitiva el *Capricho 43*, lleva su célebre pero muy ambiguo título de *El sueño de la razón produce monstruos*, e introduce en la segunda parte de la obra, más dedicada a escenas de brujería. Otro ejemplo nos lo proporciona una pequeña estampa de Tiépolo de la misma serie de los *Scherzi*, en una escena con un sátiro entre dos jóvenes (fig. 2). No «explica» nada, sino que produce de nuevo una sensación de perfecto equilibrio entre la inmovilidad y movimiento, entre reposo total y una tremenda energía, donde las figuras se encuentran ligadas y hasta traspasadas por las líneas del paisaje, de los árboles, o del palo que lleva el joven, y que reflejan o continúan las de sus miembros, brazos y piernas.

En Francisco de Goya hay una manera similar en la construcción de sus cuadros e igual forma de contraponer movimiento y reposo entre líneas y espacios, positivos o negativos, basta con contemplar el cuadrado de *La Beata*

¹⁰ «Ydioma universal». Goya en la Biblioteca Nacional, Madrid, 1996, nº 161-164.

con dos niños, pareja de *La Beata con la duquesa de Alba*, los dos firmados y fechados en 1795¹¹. En el primero, la anciana se agarra al viejo abate, con su silueta negra apenas perceptible, y forma con su cuerpo, su falda y los palos —el del abate en su mano y el suyo caído por el suelo— casi una composición de figuras geométricas, que pone de manifiesto las fuerzas opuestas de la Beata atrapada y de los niños travessos y alegres que la provocan. En el mismo sentido, se puede analizar el cuadro de la serie de brujerías conocido como *Vuelo de brujas* y pintado para la Alameda de Osuna en 1797-1798¹². En este también, la desnudez, la sencillez de la composición, da toda su fuerza a la magnífica invención plástica formada por el cuerpo del hombre desnudo, llevado por el aire y chupado por seres infernales.

Si Giambattista juega sobre todo con la alegoría y el simbolismo en sus composiciones, contar historias de menor envergadura fue muy del gusto de su hijo Domenico. Este, que regresó a Italia en 1770, poseía varias estampas de Goya, incluso un volumen de los *Caprichos*, que vieron la luz a los pocos años antes de su muerte en Venecia en 1804. Así, parece casi seguro que Goya tenía relaciones personales con él, dada la semejanza técnica en los aguafuertes de los dos. Dentro de los aguafuertes originales de Giandomenico hay una serie de escenas que cuenta la *Huída a Egipto* con mucha fantasía y cariño hacia los personajes protagonistas. No solamente es un conjunto encantador sino que nos deja ver el reverso del estilo rococó grandioso que practicaba su padre.

La atención prestada por el hijo de Tiépolo a los aspectos más narrativos y humanos de la vida, sea ésta real o sagrada, no dejaba por cierto de llamar la atención de Goya. Su interés se ve, por ejemplo, en su propio y muy temprano aguafuerte de la *Huída a Egipto*, en la relación graciosa y llena de respeto y cariño de San José que tiene la manita del Niño y que recuerda muchísimo a las pinturas de la cartuja de Aula Dei. En otras obras de mucho más «peso» de Goya se advierte el mismo interés en la acción dramática, aún siendo sin heroísmo o significación simbólica, como en la copia al aguafuerte de *El ciego de la guitarra*, una versión de su cartón para tapiz de 1778. Es una escena de la calle, como lo es en Domenico Tiepolo su visión de San José y la Virgen saliendo de una ciudad. En los dos hay un grupo de espectadores que miran con mucha atención a los protagonistas, y el cartón de Goya, aunque sea de mayores dimensiones y de técnica muy distinta, se puede comparar con las «pinturas» al pastel de Lorenzo, otro hijo de Giambattista, que representaba los tipos y caracteres

¹¹ Museo del Prado, n.º 7020 y colección particular; *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, n.º 64, 65.

¹² *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, n.º 45.

que se veían por las calles madrileñas, obras maravillosas que guarda el Palacio Real.

Si se insiste en la influencia de los Tiépolo es, sobre todo, por la similitud del estilo de Goya con las composiciones de Giambattista, y al mismo tiempo por la semejanza de Giandomenico, de Lorenzo y de Goya en su «modo de ver», su relación con el mundo. Para los hijos de Tiépolo en sus obras originales, como para Goya, cada personaje está individualizado, cada uno tiene su propio destino, sus propios gestos. En el caso de los italianos, esta atención sale en parte de la tradición de la Comedia del Arte, con sus numerosos «caracteres» representando diversos papeles. En Goya, la tradición realista española, sobre todo en el arte de Velázquez, se une a la italiana, incluyendo, por supuesto, entre las dos a Ribera, y, evidentemente, a la flamenca y a la holandesa, sobre todo con Rembrandt. Basta recordar los emocionantes aguafuertes de Rembrandt con el tema de la Sagrada Familia, o la estampa de la llamada «Petite tombe», con sus personajes tan realistas, mirando y escuchando a Cristo¹³. Pero si Velázquez y Rembrandt son sus dos maestros preferidos, como lo afirmaba el mismo Goya, la influencia de los Tiépolo no dejaba de ser fundamental en la construcción de sus composiciones, para la colocación de un tema y la expresión de su energía, en su dramatismo o su quietud, organizado todo para reforzar la significación y expresar la energía vital de los seres, sean estos humanos o infernales.

Vista la calidad de las obras más tempranas de Goya y la fuerza e inteligencia de su invención, se puede afirmar que estamos en presencia de un artista de muy grandes capacidades desde el inicio de su carrera de pintor, de dibujante o de grabador. Así, no deja de sorprender la cantidad de obras de estilo muy variado y muchas veces de muy escasa calidad, que se han atribuido y siguen siendo atribuidas al «Goya joven». En efecto, su habilidad, la manera que ya hemos visto de manejar el pincel, de crear contrastes y sugerir movimiento, son una constante en el arte de Goya, y se encuentran presentes desde sus primeras obras.

Con ocasión de los estudios realizados de los cuadros de pequeño formato en el Museo del Prado se ha podido aprender mucho del boceto, de comienzos de los años ochenta, para la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*¹⁴. Aquí, por ejemplo, Goya utiliza una técnica que se encuentra mucho en su obra, para dar relieve al discípulo que se sitúa con los brazos

¹³ «Ydïoma Universal». *Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1996, nº 58,

¹⁴ *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, nº 10; A. ANSÓN NAVARRO, *Goya y Aragón*, Zaragoza, 1995, p. 144-145.

abiertos delante del Santo en éxtasis: lo hace con toques de blanco dispuestos alrededor de su silueta, añadiendo una breve pincelada encima del hombro para crear el efecto de movimiento, como en los «comics», con que el personaje se acerca y expresa su devoción hacia Santiago. Pues, el apóstol está sacado de una página del Cuaderno italiano¹⁵, dentro de una serie de preciosos dibujos en sanguina sobre temas bíblicos de unos diez años antes. El boceto es un ejemplo destacado tanto de la manera directa, llena de fuerza, de Goya, como de su claridad compositiva.

Conviene detenerse un poco en la manera con que Goya aborda el tema religioso en su pintura ya que se ha dicho (posiblemente por variar bastante, según parece, su estilo en este tipo de pintura) que no alcanzó un estilo personal en estos temas, dando a entender que fue, sobre todo, por falta de interés o por su reputación de liberal y de anticlerical. Al estudiar atentamente esta parte de su obra, en los bocetos como en los frescos o cuadros de altar, parece evidente que, al contrario, la pintura religiosa tenía un valor singularmente importante para él. Si el estilo de sus cuadros religiosos cambia bastante de uno a otro ejemplar, sin que varíen en nada la mano o la manera del artista, es, sobre todo, por la muy meritoria razón de que Goya prestaba muchísima atención al contexto arquitectónico, ignorado hasta hace poco por la mayoría de sus críticos. En el caso de la ya citada *Aparición de la Virgen del Pilar*, Goya respondió a la arquitectura sobria y luminosa y a las amplias proporciones de la iglesia de Urrea de Gaén (Zaragoza), realizada sobre planos de Agustín Sanz. La composición de su boceto fue modificada en el gran cuadro final, sin duda para concordar de manera mas adecuada con el sitio preciso de la colocación de éste, aunque desconocemos su emplazamiento definitivo y también ha desaparecido el lienzo, destruido durante la Guerra Civil y conocido a través de unas raras fotografías.

Al año siguiente Goya pintaba la espléndida *Anunciación*, muy distinta de su *Virgen del Pilar*, para la desaparecida iglesia de San Antonio del Prado en Madrid. El boceto es obra muy «abocetada», como el de la *Aparición de la Virgen*, posiblemente por no ser el boceto definitivo, siendo la composición invertida aquí también respecto al cuadro definitivo. El cuadro de la *Anunciación*, muy grande, debería ocupar la parte más alta de un nuevo retablo neoclásico de bastante complejidad arquitectónica. Tenía que ajustarse su borde superior a la curvatura de la bóveda de donde recibiría la luz, a la vez luz real y, dentro del cuadro, luz divina. Obra pensada para ser vista desde lejos y desde abajo, Goya la hizo con una técnica bastante somera, con grandes toques que modelan las formas y expresan la luz. Por

¹⁵ *El cuaderno italiano*, Madrid, 1994, I, p.59; II, p.33.

la comparación con el boceto se ve como Goya ha simplificado la composición, sobre todo en la parte de arriba donde ha eliminado a la figura de Dios Padre y a los angelitos, para concentrarse en el solemne encuentro entre la Virgen y el arcángel Gabriel, una composición majestuosa y muy abstracta en su geometría interna¹⁶.

Dos años más tarde, Goya pintaba tres lienzos para las religiosas de Santa Ana de Valladolid y su cuñado Ramón Bayeu otros tres. Deberían decorar la nueva iglesia de un convento que el rey Carlos III había mandado reconstruir a su arquitecto Francisco Sabatini. Los cuadros, con figuras de tamaño natural, ocupan ricos retablos de mármol y madera, en parte dorada, de puro estilo neoclásico, y aquí también Goya aprovecha el contexto arquitectónico y al mismo tiempo la luz natural que viene de la bóveda y también de una ventana situada cerca del altar mayor, para bañar suavemente las formas de sus figuras. Ajusta su estilo tan perfectamente al contexto, incluso al humano, que estos tres cuadros, pintados para unas religiosas bernardas recoletas, que nos encantan por la armonía y la sencillez de sus composiciones, permanecen insólitos en el conjunto de su obra, a la vez que muestran todas las características de la mano y de la inteligencia del maestro¹⁷.

Para concluir estas consideraciones sobre Goya pintor religioso se puede aludir al cuadro del *Prendimiento de Cristo* de la sacristía de la catedral de Toledo. El lienzo de Goya ocupa allí un retablo también neoclásico, construido para formar un conjunto con otro, uno a cada lado del magnífico *Expolio* pintado por el Greco. Adecuado al sitio, ajustado a la luz artificial que debería recibir por velas y lámparas, el cuadro de Goya es de los más impresionantes: una obra maestra de la pintura, elaborada a partir del pequeño boceto espeluznante conservado en el Prado, y mostrando la misma lucha entre luz y oscuridad que se advierte en tantas láminas de los *Caprichos* trabajadas en la misma época¹⁸. Goya nos pone aquí delante de la

¹⁶ Véase el boceto y el cuadro reproducidos en *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, p.73 y 141, y el cuadro en: *Goya: 250 aniversario*, Museo del Prado, Madrid, 1996, n.º 66 y p.151-152.

¹⁷ Los tres cuadros, uno u otro expuestos esporádicamente, se encontraban reunidos en la exposición: *Goya*, Palacio de la Lonja de Zaragoza, 1992, n.º 14 a 16. A pesar de ofrecer un aspecto muy apagado por la falta de limpieza, contaban entre las obras más impresionantes de esta antología. Ahora, recientemente restaurado en el taller del Museo del Prado, *El tránsito de San José* ha recobrado toda su calidad original y se ha revelado como la magnífica obra maestra que es. Cuando sea posible contemplar los tres cuadros restaurados en su contexto original se podrá definir mejor lo que realmente es la manera de Goya en la década de los años ochenta.

¹⁸ El cuadro se pudo ver cuidadosamente limpiado y de efecto impresionante en la exposición *Goya*, Nationalmuseum, Estocolmo, 1994, n.º 20, la reproducción que figura (sien-

historia bíblica, en contacto directo con la acción, que «cuenta» a su manera, según la sugieren su capricho y su imaginación emocionada, recordando, sin duda, alguna de las estampas religiosas de Rembrandt que contemplaba junto con su amigo Ceán Bermúdez en esta época¹⁹.

La preocupación de Goya por el drama latente en cada ser humano y, por supuesto, entre los hombres, entre hombres y mujeres, se define siempre más claramente a lo largo de su vida. Ya había empezado en la época de los cartones para tapices y, años más tarde, en los *Caprichos* como en sus muchos dibujos, Goya va siempre afinando su capacidad para expresar un conocimiento del ser humano que se aprecia también en sus penetrantes retratos. Sin embargo, es durante el período de la guerra contra Napoleón cuando el «pintor filósofo», como lo llamaban sus amigos, medita más profundamente en estos temas.

Sabemos por el famoso inventario de su casa, hecho en 1812 después de la muerte de su esposa, Josefa Bayeu, que Goya guardaba como decoración de su hogar un conjunto excepcional de obras propias, entre ellas la serie de doce magníficos bodegones y unos cuadros relacionados sin duda con la guerra, como *La Aguadora* y *El Afilador*, con sus alusiones a los héroes del Sitio de Zaragoza. El primero recuerda una estampa popular de la famosa María Agustín llevando su cesta llena de cartuchos y un cántaro de aguardiente para los defensores de la ciudad sitiada, y al mismo tiempo hace pensar en las diosas paganas del Cuaderno italiano, como lo hacen también los recuerdos de obras célebres de la antigüedad en el caso de *El Afilador*²⁰. Pero los más importantes fueron los cuadros titulados en el inventario bajo los números 23 a 25, que llevan todavía, pintado en blanco, el número con una X, la letra inicial de Xavier, el nombre del hijo de Goya, quién más tarde, según los documentos, solía cambiar la X por J.

Francisco de Goya murió en Burdeos en 1828. Ocho años más tarde, Javier vendió al barón Taylor un conjunto de cuadros destinado a la Galería de arte español proyectada por Luis Felipe en el Louvre. Los cuadros vendidos incluyeron obras como los dos célebres lienzos del museo de Lille, en Francia, conocidos como *Les jeunes* y *Les vieilles*. El primero no figura en el inventario y se supone, entonces, de fecha más avanzada que el segundo, que lleva todavía la marca X en un ángulo inferior. Además,

do en el catálogo anterior a su restauración). Para el boceto y el contexto, véase: *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, p.238-239.

¹⁹ Véase el catálogo: «*Ydionia universal*». *Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1996, passim.

²⁰ Véase: *El capricho y la invención*, Madrid, 1993, p.308.

sabemos ahora que no formaban una verdadera pareja, porque después de la subasta en Londres de la colección de Luis Felipe, en el año 1853, *Las viejas* fue ajustado, por adiciones a su lienzo original, al tamaño del cuadro mayor²¹. Pero en casa de Goya, el cuadro de *Las viejas*, identificado entonces como *El tiempo*, se encontraba junto a dos cuadros de dimensiones idénticas y, entre sí, de tema muy similar, *Las majas al balcón* y *La maja y la celestina*. El inventario de 1812 y la venta de cuadros por el hijo de Goya nos acercan a los problemas de identificación y autenticación de las obras, y afectan a la importantísima cuestión, poco transparente, de su procedencia original.

En los últimos meses del año 1995 el Metropolitan Museum of Art de Nueva York ha tenido reunidas en una exposición todas las obras de Goya o a él atribuidas, pinturas, dibujos y aguafuertes, de sus colecciones. Las investigaciones realizadas en esta ocasión han permitido avanzar mucho en el conocimiento del arte de Goya, como sucedió con ocasión de la exposición en el Museo del Prado de los cuadros de Goya de pequeño formato. Tanto el análisis visual riguroso de los cuadros, y la ayuda prestada por los medios técnicos tales como la radiografía y la reflectografía infrarroja, y la comparación imprescindible de las pinturas con los dibujos y las estampas, han permitido fijar lo que realmente caracteriza a su estilo en estas obras tan importantes, y rechazar con mucha mayor seguridad las copias e imitaciones, sean éstas mas o menos de la época, o de años muy posteriores. La empresa patrocinadora de la exposición del Metropolitan fue «Goya Foods» («Comidas Goya») que lleva la divisa: «Si es Goya, ¿tiene que ser bueno!» —«If it is Goya, it has to be good!». Pero, ¿qué es Goya? ¿Cómo definir una obra de arte «buena»? ¿Y cómo podemos saber si lo que nos parece bueno lo es realmente? Hay que tener en cuenta que nuestro gusto, en el caso de Goya, está todavía bajo la influencia de las obras de sus imitadores de la época romántica, para no hablar de muchas atribuciones posteriores. ¿Cómo hacer que un gusto en cierto modo «falsificado» no nos engañe y no nos haga caer en el error?

Ya hemos analizado las características más sobresalientes del estilo de Goya, en obras de atribución absolutamente segura. Por lo tanto, habría que preguntar a cada obra —retratos, escenas religiosas o de género, etc.— si tiene originalidad en su concepción y vitalidad en su composición. Si se aprecia en la obra una inteligencia del conjunto que hace que cada parte juegue su papel, que cada personaje tenga su relación con otro dentro de la obra o con el espectador, y que no haya ni una parte

²¹ Para una clarificación de este tema, véase: J. WILSON-BAREAU, «Goya in the Metropolitan Museum», *The Burlington Magazine*, CXXXVII, (1996), p.96, nota 6.

sabemos ahora que no formaban una verdadera pareja, porque después de la subasta en Londres de la colección de Luis Felipe, en el año 1853, *Las viejas* fue ajustado, por adiciones a su lienzo original, al tamaño del cuadro mayor²¹. Pero en casa de Goya, el cuadro de *Las viejas*, identificado entonces como *El tiempo*, se encontraba junto a dos cuadros de dimensiones idénticas y, entre sí, de tema muy similar, *Las majas al balcón* y *La maja y la celestina*. El inventario de 1812 y la venta de cuadros por el hijo de Goya nos acercan a los problemas de identificación y autenticación de las obras, y afectan a la importantísima cuestión, poco transparente, de su procedencia original.

En los últimos meses del año 1995 el Metropolitan Museum of Art de Nueva York ha tenido reunidas en una exposición todas las obras de Goya o a él atribuidas, pinturas, dibujos y aguafuertes, de sus colecciones. Las investigaciones realizadas en esta ocasión han permitido avanzar mucho en el conocimiento del arte de Goya, como sucedió con ocasión de la exposición en el Museo del Prado de los cuadros de Goya de pequeño formato. Tanto el análisis visual riguroso de los cuadros, y la ayuda prestada por los medios técnicos tales como la radiografía y la reflectografía infrarroja, y la comparación imprescindible de las pinturas con los dibujos y las estampas, han permitido fijar lo que realmente caracteriza a su estilo en estas obras tan importantes, y rechazar con mucha mayor seguridad las copias e imitaciones, sean éstas mas o menos de la época, o de años muy posteriores. La empresa patrocinadora de la exposición del Metropolitan fue «Goya Foods» («Comidas Goya») que lleva la divisa: «Si es Goya, ¡tiene que ser bueno!» —«If it is Goya, it has to be good!». Pero, ¿qué es Goya? ¿Cómo definir una obra de arte «buena»? ¿Y cómo podemos saber si lo que nos parece bueno lo es realmente? Hay que tener en cuenta que nuestro gusto, en el caso de Goya, está todavía bajo la influencia de las obras de sus imitadores de la época romántica, para no hablar de muchas atribuciones posteriores. ¿Cómo hacer que un gusto en cierto modo «falsificado» no nos engañe y no nos haga caer en el error?

Ya hemos analizado las características más sobresalientes del estilo de Goya, en obras de atribución absolutamente segura. Por lo tanto, habría que preguntar a cada obra —retratos, escenas religiosas o de género, etc.— si tiene originalidad en su concepción y vitalidad en su composición. Si se aprecia en la obra una inteligencia del conjunto que hace que cada parte juegue su papel, que cada personaje tenga su relación con otro dentro de la obra o con el espectador, y que no haya ni una parte

²¹ Para una clarificación de este tema, véase: J. WILSON-BAREAU, «Goya in the Metropolitan Museum», *The Burlington Magazine*, CXXXVII, (1996), p.96, nota 6.

del lienzo o de la hoja de papel o del muro que carezca de interés. Si tiene en la realización las características calidades de Goya: si hay brevedad, rapidez y seguridad en la pincelada, sea esta de toques largos o breves, y si las líneas expresan a la vez la forma y la emoción. Si está bien definido el contexto espacial con sus figuras y, al mismo tiempo, si están las figuras bien definidas, con un vestido que encaja perfectamente en el cuerpo, con una buena construcción del «esqueleto» perceptible debajo de la ropa. Si los gestos, las miradas, están adecuados al tema y expresados con fuerza apropiada pero sin exageración, sin histerismo, para reforzar el argumento, la historia que narra la composición. Si resulta «creíble» un personaje, y hasta su conjunto, en el sentido con que Baudelaire, hablando de las estampas de *Los Caprichos* decía que Goya había creado «monstruos creíbles» —«des monstres vraisemblables». Y, sobre todo, hay que preguntar si la obra llama nuestra atención, nos atrae, creando con nosotros una relación a la vez intelectual y emocional. Si la respuesta al conjunto de estas cuestiones es negativa, lo más probable es que la obra no sea de Goya.

En este caso, y cuando surgen las dudas acerca de una obra, hay que investigar su estado de conservación, sus características técnicas fundamentales, para constatar si ha habido alteraciones que han dañado al efecto de la obra, o sí, al contrario, la falta de calidad depende de la obra en sí misma y, desde luego, de su autor. Al mismo tiempo, hay siempre que verificar su historia, su procedencia, dado el gran número de copias, sobre todo de sus retratos, que se hicieron durante la vida de Goya y después, y dado también el gran número de cuadros de sus seguidores o imitadores. En el inventario de la colección madrileña de don Serafín García de la Huerta, hecho en 1840, doce años después de la muerte de Goya, anotan muchos cuadros de Leonardo Alenza, descritos como «copiando», «imitando» o «al estilo de» Goya, con otros ya atribuidos al maestro que, por cierto, no son de él²². Entre estos, había una versión de *Las majas en el balcón*, atribuida a Goya pero que sabemos no fue pintada por él, que está basada en la versión del cuadro del Metropolitan Museum²³ (fig. 5).

²² Véase: MARQUÉS DEL SALTILLO: «Colecciones madrileñas de pinturas: La de Don Serafín García de la Huerta (1841)», en: *Arte Español*, (1951), p.169 ff; N. GLENDINNING, «Spanish inventory references to paintings by Goya, 1800-1850: originals, copies and evaluations», en: *The Burlington Magazine*, CXXXVI, (1994), pp.103-110; J.WILSON-BAREAU, «Goya and the X Numbers: The 1812 Inventory and Early Acquisitions of "Goya" Pictures», en: *Metropolitan Museum Journal*, 31, (1996), p.172, nota 40.

²³ Para el cuadro del Metropolitan Museum, véase: *Goya in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1995, p.65.

En la segunda mitad del siglo XIX, el problema de las imitaciones y hasta falsificaciones iba creciendo, y el propio nieto de Goya fue llamado por el año 1868 para declarar, en un contexto de litigio, si ciertas obras atribuidas a su abuelo fueron realmente pintadas por él. Más tarde, como ya se ha dicho, los primeros historiadores de Goya, como el conde de la Viñaza a finales del siglo XIX, o Elías Tormo, a principios de éste, han expresado su ansiedad ante el número elevado de obras de Goya de dudosa atribución. En la gran muestra —nada científica, hay que decirlo,— del año 1900 celebrada en Madrid, hasta 145 cuadros fueron prestados por entidades tan eminentes como la Casa Real, las Academias y el Banco de España, pero al mismo tiempo por hasta 60 particulares²⁴. Muchas de las obras pertenecieron a los descendientes de quienes les habían encargado o comprado a Goya, pero otras aparecieron por primera vez en esta ocasión, a veces aún con «firma y fecha» de Goya (de las que hay dos de estas en el Metropolitan), erróneamente y hasta fraudulentamente atribuidas a Goya.

Una de las obras presente en la exposición de 1900, impresionante por su tamaño y su admirable tema, fue el cuadro perteneciente entonces al Duque de Marchena, la versión de *Las majas en el balcón* que ya en 1835 se encontraba en la colección de su padre, el infante don Gabriel Sebastián y Braganza, biznieto de Carlos III, que serviría, sin duda, de modelo para la versión ya comentada, en París. El cuadro del Infante pasaría, a través del Legado Havemeyer, al Metropolitan, entrando en el museo en 1929 (fig. 4). Pero en 1993, como hemos visto, este cuadro y el también célebre de *Ciudad en una roca* se vieron oficialmente «descatalogados» de Goya por el propio museo: la autenticidad de este segundo cuadro había sido puesta en duda hacía ya tiempo por su calidad de exagerado «pastiche». En la más reciente muestra del Metropolitan, *Las majas en el balcón* del museo apareció como «atribuido» a Goya, por no ir hasta una descatalogación definitiva sin tener la unanimidad sobre este asunto en el propio museo. Sin embargo, la demostración de su verdadera atribución se hizo por un medio muy sencillo: el museo pudo obtener el préstamo del cuadro del inventario de 1812,²⁵ el lienzo con la X que figuraba en la Galería española en el Louvre, y así las dos obras se encontraron juntas (fig. 3).

La comparación de las dos versiones hizo resaltar las impresionantes e irresistibles calidades del «original» de Goya, —su fuerza, su vigor, el brío

²⁴ *Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, Mayo, 1900.

²⁵ *Goya in the Metropolitan Museum of Art*, 1995, p.64; *Goya:250 aniversario*, Madrid, Museo del Prado, 1996, p.235.

de su técnica y la perfección de su composición— y ponía de relieve el aspecto flojo, vacío, demasiado suave y hasta sentimental de las *Majas* del Infante don Sebastián. En la primera obra las majas invitan, comentan entre sí, casi se burlan del espectador que, por supuesto, sería masculino. En la segunda, las majas con la cabeza y la mirada bajas, se dejan ver, se someten con sonrisas afectadas, la de la ropa blanca es manipulada por su majo protector que la tiene por el hombro y la presenta como un objeto de lujo y placer al observador. Esta versión es mayor que la original pero al mismo tiempo la composición parece más vacía, carente de energía, carente de «esqueleto» debajo de las ropas, sobre todo en los hombros. ¡Qué majo más débil! él que se encuentra en pie, comparado con su «modelo» en el primero de los cuadros, donde sube, amenazador, detrás de su maja tan aguerrida. En el cuadro del Metropolitan, que pretende ser una variante del original, no existe la interacción entre formas positivas y espacios negativos alrededor de las figuras que crea como una red de tensiones, una carga eléctrica en el original de Goya. Estamos ante una obra de interpretación ya romántica y sentimental, de los años 30 del siglo XIX.²⁶

Hasta en los detalles de la versión original se ve muy claramente la manera de Goya, estos toques de una rapidez y una precisión maravillosas, con algunos empastes puestos con máxima libertad para dar su efecto de vez en cuando; o el punto de color que indica el cigarrillo encendido del majo de la izquierda; al mismo tiempo hay como aguadas muy ligeras para sugerir la mantilla negra o animar el traje negro de la maja de la derecha. Pues, ¡Qué contraste con el otro cuadro!, con indicaciones de las formas que no crean la forma, con insistentes pero inconsecuentes toques empastados, con la monotonía de las repetidas verjas del balcón, más numerosas que en el original, y pintadas antes que las figuras, al contrario del cuadro de Goya que las añade al final, encima de las ropas, para estructurar su composición. Una diferencia notable entre los dos cuadros es la falta de preparación (normalmente muy visible en las pinturas originales de Goya) en el lienzo «bueno» y, al contrario, la transparencia demasiado aparente de la preparación fuertemente rojiza en el lienzo del Metropolitan. La comparación detallada de uno y otro cuadro nos lleva a constatar la impor-

²⁶ Se ha dicho que no se puede juzgar el efecto del cuadro del Metropolitan Museum, dado su mal estado de conservación y las torpes limpiezas sufridas en el pasado. Sin embargo, aún si se ha alterado algo en la silueta del majo de la derecha, ello no afecta fundamentalmente a la composición. Las líneas generales, los detalles principales y la pincelada, así como el espíritu de la composición están todavía presentes en la versión del Metropolitan tal como lo estuvieron desde el principio.

tancia del examen técnico de las obras y, sobre todo, de la buena interpretación de lo que se revela.

De los tres cuadros de gran tamaño del inventario, se sabía ya, por el examen hecho en el Instituto de Conservación y Restauración de Madrid, que *La maja y la celestina*²⁷ (fig. 6) tenía una composición subyacente muy curiosa y que Goya había utilizado un lienzo antiguo para su composición. También, con el cuadro de *Las viejas* o *El Tiempo* una radiografía había dejado ver, parcialmente hasta ahora, otra pintura algo similar debajo de la composición de Goya (fig. 7). Con una reproducción de la radiografía de *La maja y la celestina*, mi colega y buena amiga Enriqueta Harris ha podido identificar en el Warburg Institute en Londres el origen del cuadro subyacente. Se trata de una estampa original de Adrian Collaert, grabador flamenco del siglo XVII, y es la representación simbólica de uno de los Cuatro Elementos: *Ignis*, El Fuego (fig. 8). Con esta identificación ha sido posible reconocer los temas de otros dos elementos: debajo del cuadro de *Las viejas* está El Aire, y debajo de *Las majas al balcón*, La Tierra²⁸, es decir, se han encontrado tres de los cuatro elementos. Goya parece, por lo tanto, haber elegido una serie de cuadros antiguos, seguramente considerados por él sin valor, él que tanto respeto sentía por las obras de arte, para convertirlos en una serie de composiciones propias sobre temas también simbólicos, meditaciones sobre la juventud y la vejez, la belleza que se termina, la vida y la muerte.

A la búsqueda del cuarto elemento, se pensó en el cuadro del inventario más cercano a estas tres pinturas, descrito además en el catálogo de la Galería española de Luis Felipe con las mismas medidas, aunque ahora se vea de menor tamaño. Se trata del número 25 que figura con el título de *El Lazavillo de Tormes* en el inventario de 1812. Sobre todo, daba idea de que pudiera tratarse de la obra buscada la constatación de que había otra pintura subyacente, por la existencia de empastes que nada tenían que ver con la composición de Goya. La investigación se hizo hace poco tiempo en el mismo Instituto de Conservación y Restauración de Madrid y la sorpresa fue grande al descubrir que la pintura que había debajo no era la cuarta composición de Collaert (es decir, El Agua) sino un bodegón anónimo de Van der Hamen o de Blas de Ledesma, perfectamente conserva-

²⁷ Pocas veces expuesto, el cuadro se vió en la exposición: *Francisco Goya. Maleri-Tegning-Grafikk*, Najonalgalleriet, Oslo, 1996, nº 28, fig.79. Gassier-Wilson, 1958; Gudiol, 1970, p.574; 1980, p.553.

²⁸ Véase: J.WILSON-BAREAU, «Goya in the Metropolitan Museum», en: *The Burlington Magazine*, CXXXVIII, (1996), p.98, fig.36, 37, y 41.

do con sus bordes ondulados, prueba, además, de que al *Lazarillo* no le faltaba ni un centímetro del lienzo original a pesar de presentar unas zonas accidentadas en sus bordes²⁹.

No se sabe nada de la disposición de los cuadros en la casa de Goya en Madrid, pero el tamaño y las proporciones de *El Lazarillo* y el tema del ciego que olfatea su chorizo en la boca de su lazarillo, hacen pensar en que ocupara una posible sobrepuerta encima de la entrada o salida del comedor. En este caso sería como el precursor de los *Viejos comiendo sopa* de la Quinta del Sordo. Al dejar su casa madrileña en 1820, con estos cuadros que pertenecían desde 1812 a su hijo Javier, fue en la Quinta donde Goya dejará otro tipo de decoración con pinturas murales, —las famosas «Pinturas negras»— hechas directamente sobre las paredes de su nueva residencia.

¿Cual podría ser la explicación de que Goya estuviera reutilizando en Madrid, en el período anterior a 1812, una cantidad de lienzos ya pintados, a lo que habría que añadir *La aguadora* y *El afilador*, los dos cuadros del Museo de Budapest, que están pintados sobre floreros del siglo XVII? Lo más probable es que estando entonces Madrid sitiado y aislado, durante los meses y años de la guerra contra Napoleón, faltara todo tipo de material de primera necesidad para fines militares. Sabemos, por una noticia publicada en el *Diario de Madrid* el 4 de Octubre y en la *Gaceta* el día 11 de Octubre de 1808, que Goya figuró en la «lista de los donativos hechos para el ejército de Aragón en esta corte», con «21 varas de lienzo», lo que normalmente hubiera servido para pintar más de veinte cuadros de tamaño mediano.

Para volver sobre el tema de las versiones de *Las majas al balcón* y de las obras vendidas por el hijo del pintor, ya se ha indicado que la versión de Nueva York fue adquirida por el Infante don Sebastián antes de que Javier Goya vendiera el original al Barón Taylor para el rey Luis Felipe. Y una de las copias o variantes del cuadro del Metropolitan, ya mencionada, se encontraba en la madrileña colección de Don Serafín García de la Huerta en 1840 y pasaba después a Don José de Salamanca. Este cuadro apareció en las dos subastas de la colección Salamanca, hechas en París en 1867 y en 1875, junto a dos cuadros que llevaban la indicación de su procedencia de la «vente de Goya», una «venta» que desconocemos y de la que no hay otro testimonio. De estos dos cuadros, uno titulado *Corrida de toros en la plaza partida* y el otro *Procesión de Valencia*, el segundo, ahora en la célebre Fundación Bührle, en Zurich, lleva todavía el número de inventario XI, aunque el primero, que guarda el Metropolitan, está sin la marca, ya que muchas de ellas fueron borradas, sin duda, por considerarse que eran demasiado llamativas y poco estéticas.

²⁹ Véase: J. WILSON-BAREAU, *op. cit.* (1996), p.97, fig.38 y 39.

El cuadro de la *Corrida de toros en la plaza partida*, (fig. 9) del Metropolitan, al igual que el de *Las majas al balcón*, en opinión de muchas personas resulta no ser de Goya y ya por los años 1960 una especialista alemana había descatalogado a la *Procesión de Valencia*, como ya se ha indicado. No hay que entrar en el análisis detallado de estos cuadros pero es cierto que, si se compara el conjunto de la composición en ambos y el tratamiento dado a sus muchas figuras con otros cuadros y, sobre todo, con ciertos dibujos de Goya, resulta evidente su falta de calidad. Las fuentes originales de estas composiciones se encuentran en las magníficas pinturas sobre tabla legadas a la Real Academia de San Fernando e ingresadas allí en 1839. A pesar de la marca del inventario que presenta la *Procesión de Valencia*, creo que hay que calificar los cuadros de este grupo de «pastiches» y suponer que estas obras, francamente indignas del maestro, hubieran sustituido a unos originales de Goya no identificados hasta ahora pero que tenían la estimación más alta de todo el inventario, a 450 reales por cada uno de los «cuatro grandes iguales», sin especificar los temas³⁰.

Los cuadros de la colección Salamanca engañan con sus falsos arrepenimientos, con sus empastes forzados, sus toques gratuitos. En ellos se juega con motivos goyescos hasta el punto de incluir en la *Corrida de toros en plaza partida*, pero en lugar distinto al de la *Corrida* de la Academia de San Fernando (fig. 10), al hombre sentado y visto de espaldas, con su típico sombrero que, desde luego, no ocupa el centro del tendido como en el lienzo original, y, de hecho, no puede servir como punto de fuerza y de concentración en la composición. También se advierten las formas débiles, mal dibujadas, de los personajes como de los toros y otros animales, al compararlos con los del cuadro de la Academia y, por supuesto, con las estampas de *La Tauromaquia*.

Así se ve que ni siquiera aquellos cuadros de la familia de Goya que figuran, al parecer, en el inventario de 1812 y que tienen la marca del hijo del pintor pueden ser automáticamente admitidos, sobre todo a los que les falta la identificación de los temas. Resulta además, que a los pocos años de la muerte de Goya, si no antes, salieron, directamente o con el conocimiento de su familia, cuadros que no corresponden al estilo de sus obras indiscutibles. También hemos visto que por los años de 1830 los documen-

³⁰ Hay que tener en cuenta la posibilidad de que las innegables tablas apaisadas de la Academia de San Fernando sean los «cuatro cuadros iguales» del inventario, vendidos en fecha desconocida a Manuel García de la Prada, como se vendieron por los años 1815-1816 *La aguadora* y *El afilador* al príncipe Kaunitz, siendo vendidos, de nuevo, en una subasta en Viena en 1820. Véase: J. WILSON-BAREAU, en: *The Burlington magazine*, (1996), p. 170, y nota 41.

tos informan de que Alenza hacía muchas copias de Goya y al mismo tiempo muchas composiciones «a la manera» del maestro.

Queda mucho por descubrir y clarificar en estos temas, pero con el ejemplo del Metropolitan Museum es de esperar que la obra de Goya se clarifique poco a poco, liberándose de los malos cuadros, sean antiguas atribuciones o nuevos «descubrimientos» que ocultan las verdaderas calidades del maestro y engañan al público. Si Goya es el genio universal, como lo pretendemos todos, es inconcebible que pueda ser el autor de obras mediocres, por no hablar de las atribuciones absurdas. Hay que abrir los ojos y descartar todo lo que no le pertenece. Así se podría apreciar y gozar de una obra magnífica por su calidad estética y, al mismo tiempo, por la libertad imaginativa y la amplitud del humanismo de un artista literalmente inimitable. Goya «pintor aragonés» es el fuego que ha dado su impulso al arte moderno. ¡Que este fuego llegue a iluminar nuestras investigaciones y contribuya a revelar una obra que pertenece al patrimonio universal!³¹.

³¹ La investigación científica de la obra de Goya está todavía bastante retrasada dada la importancia y la urgencia del tema y los problemas existentes en torno a su figura. En España se advierte una tendencia hacia la utilización de medios de carácter científico en la que prima el deseo de autenticificar las obras analizadas. Sin embargo, los investigadores rigurosos, en cualquier país, deben de fijarse para su análisis en datos objetivos que permitan a los historiadores del Arte, que conozcan la obra de Goya por haberla estudiado a través del mundo, la interpretación adecuada de ésta aportación dentro del conjunto de sus estudios. Se necesita, sobre todo, una base internacional de datos científicos, establecida con obras de indudable atribución, de todas las épocas y de distintas técnicas y soportes, para llevar a cabo la muy necesaria tarea del estudio comparativo de las mismas.

Recientemente, el Art Institute of Chicago ha puesto en marcha este tipo de estudios, con el deseo de saber más y entender mejor acerca del conjunto de las pinturas de Goya o atribuidas a él de su colección para una futura catalogación. A pesar de los evidentes problemas prácticos y económicos, es de esperar que muchas otras instituciones, —entre ellas el Museo del Prado por tener el conjunto más importante del mundo de obras de Goya—, lleguen pronto a realizar algo similar. Si se lograran poner de acuerdo para llevar a cabo un trabajo coordinado en este sentido, tendríamos, por fin, la clave para seguir de manera racional y adecuada el estudio de esta obra fundamental.



1. G. B. Tiepolo. *Scherzi di fantasia*, frontispicio. Aguafuerte. Colección particular.

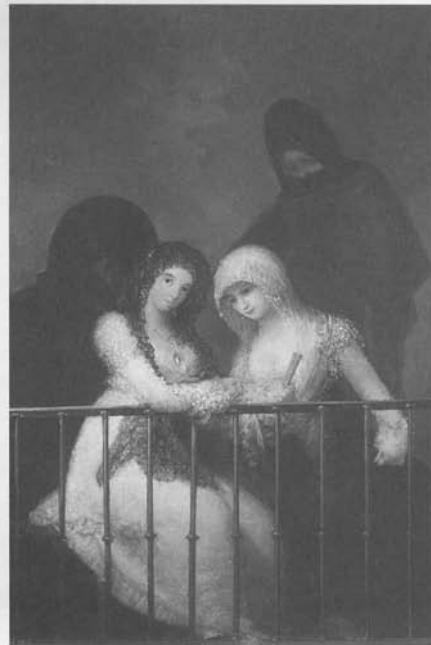


2. G. B. Tiepolo. *Scherzi di fantasia*. Aguafuerte. Colección particular.

3. Francisco de Goya.
Majas en el balcón. X.24.C.1808-1812.
Suiza. Col. particular.



4. *Majas en el balcón*, atribuido a Francisco de Goya. Museo Metropolitano de Arte. Nueva York



5. *Majas en el balcón*, atribuido a Francisco de Goya.



6. Francisco de Goya. *Maja y Celestina en el balcón*. Madrid, Colección privada.



7. Francisco de Goya. *La maja y la Celestina*. Resultado de la radiografía que permite ver el cuadro siguiente.



IGNIS, seu flammans, caelo qui proximus, Ether; Flammarum immodicus vi multa virtus necatque;
Materia altifono fulminis vnde Iovi: Aet̄ modicus grato multa calore fouet.
A. Collart inven. sculp. et incid. *Des. Kl. Dyffl.*

8. A. Collart *Ignis* (El fuego), 1870.



9. Francisco de Goya. *Corrida de toros en la plaza partida*.
Metropolitan Museum. Nueva York



10. Francisco de Goya. *Corrida*. Real Academia de San Fernando.