

PRECISIONES SOBRE UN SUPUESTO BOCETO PARA *LA BODA DE GOYA*

Sesenta años después de que fuera publicada por primera vez en una fotografía en blanco y negro como un posible boceto con variantes para *La Boda* de Goya, ha aparecido en el mercado del arte madrileño la “versión marqués de Bermejillo” del célebre cartón para tapiz. Inesperadamente, este lienzo resulta ser enorme (159 x 348 cm.), de modo que hay que descartar para siempre la teoría del boceto propuesta por Valentín de Sambricio en su ya clásico *Tapices de Goya* de 1946 (figs. 1 y 2)¹. Es evidente que Sambricio no había examinado el cuadro y que sólo dispuso de una fotografía; al parecer, lo que le sedujo de esta versión fue la ausencia del puente-arco situado detrás de la procesión nupcial, que él consideraba mejor solución para la composición que esa masiva estructura granítica de tipo escurialense. Ahora se puede afirmar que el supuesto boceto es en realidad una copia tardía en la que se ha eliminado el puente y suavizando las facciones de algunos de los personajes.

Dado que siempre se ha relacionado este cuadro con el marqués de Bermejillo del Rey, es lógico suponer que el primer marqués, el industrial y propietario vasco D. Francisco-Javier Bermejillo y Martínez-Negrete (San Sebastián 1870 - Madrid 1949)², lo encargó hacia 1915 para su flamante palacete neo-plateresco en la

* Por su amable ayuda, deseo dar las gracias a Isabel Argerich (Archivo Fotográfico Moreno), Patricia Carballo (Goya Subastas), Carmen Garrido, Andrés Gutiérrez y Felicitas Martínez (todos del Museo del Prado) y a Rosario Sánchez (Archivo de la Villa de Madrid).

¹ *Goya Subastas, Subasta extraordinaria*, Madrid, 6.VI.06, p. 36, núm. 61; se vendió en 7.500 uros; SAMBRICIO, V. de, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946, p. 275, núm. 59^a, pl. CXXXV, sin indicación de las dimensiones de la obra.

² La fortuna familiar procedía de las minas de plata mexicanas establecidas por su padre, Pío de Bermejillo e Ibarra (1820-1912), y la “Sociedad Bermejillo y Compañía” era propiedad de éste junto con sus hijos. Javier Bermejillo se casó en enero de 1894 en la iglesia de St^a Brigida, Ciudad de México; Alfonso XIII le nombró “Gentilhombre de Cámara con ejercicio” el 22 de enero de 1914, y le concedió el título de marqués “de nueva creación” por Real Decreto del 18 de febrero de 1915 (Archivo General de Palacio, Personal, caja 2604, exp. 30; Archivo del Ministerio de Justicia, Grandezas y Títulos del Reino, leg. 27, exp. 193; Archivo de la Villa de Madrid [AVM], Padron 1910, microfilm 142, hoja 39706; residía entonces en la c/Covarrubias, 1; IRANTZU, E. y MOGROBEJO, G. de, *Diccionario Hispanoamericano de Heráldica, Onomástica y Genealogía*, Bilbao, 2004, t. XII, pp. 185-186; MAURA Y MONTANER, A.: *Dictamen en el*

calle madrileña del Cisne número 33 (actual Eduardo Dato 31, sede del Defensor del Pueblo), construido entre 1913 y 1916, y del que tanto él como su esposa, Julia Schmittlein y García-Teruel (n. México 1875) estaban muy orgullosos. En efecto, en el Archivo Fotográfico Moreno se conservan dos fotografías del cuadro de la “colección de la marquesa de Bermejillo”, una en placa de vidrio anterior a 1920 y otra en película rígida de hacia 1930. En ambos casos, evidentemente debido a las grandes dimensiones de la obra, el fotógrafo se vió obligado a desplazar el lienzo de su lugar habitual para poder efectuar su trabajo: en el primer caso, a un jardín donde aparece apoyada contra una pared cubierta de hiedra; y en el segundo, colocado verticalmente en un patio interior con claraboya, donde se ve asimismo una puerta, una ventana y parte de un zócalo de azulejos (figs. 3 y 4). Es más, en la primera foto, la capa pictórica del lienzo aún no había sufrido los daños que son patentes en la foto posterior, la cual, sin embargo, es de mejor calidad lumínica. Así que esta última fue la foto puesta a la venta por Moreno -debidamente recortada de manera que impedía calcular la verdadera escala del cuadro- y a continuación publicada de buena fe por el estudioso de los tapices de Goya.

Siguiendo la sugerencia de Sambricio de que se trataba de una posible “primera idea”, Gassier y Wilson en 1970, Arnáiz en 1989, Morales en 1994, y esta autora en 1997, recogimos ese dato sin indagar en sus fuentes fotográficas³. Cuando incluí la foto del cuadro (sacada del tomo de Sambricio) en mi artículo sobre *La Boda* en *The Burlington Magazine*, señalé que no se conocían sus dimensiones, pero aún así, sorprende una pintura tan enorme, cercana a la extensión del cartón original (269 x 396 cm.). En efecto, las medidas de cuatro de las cinco copias de *La Boda* inscritas entre 1876 y 1920 en los “Libros de Registro: Copistas” conservados en el archivo del Museo del Prado, son más próximas al tamaño de un boceto genuino: la de Eugenio Lucas de julio de 1876 medía 30 x 20 cm.; la de Juan Ejea de septiembre de 1876 medía 48 x 62 cm.; la de José Alarcón de octubre de 1882 medía 30 x 70 cm., y la de José Salvan de junio de 1892 medía 50 x 70 cm. Sólo la de Eduardo García de marzo de 1896 tenía unas dimensiones más amplias: 110 x 280 cm. Cabe señalar que entre las mismas fechas otros cartones de Goya eran mucho más reproducidos por multitud de copistas, y que había gran diversidad en los tamaños de estas copias: *La gallina ciega* (26), *La vendimia* (23), *La merienda* (17), *El baile a orillas del Manzanares* (17), *Las lavanderas* (14) y *El pelele* (11)⁴.

Lo que hay que recordar en relación con todas las copias de los cartones para tapices de Goya es que los originales, entre 1834, cuando tras la muerte de Fernando VII fueron inventariados por Vicente López en la Real Fábrica de Tapices, y febrero de 1870, cuando fueron inventariados nuevamente en el Palacio Real para enviarlos al Museo del Prado, estuvieron enrollados e invisibles: primero en la fábrica y luego, desde aproximadamente 1858, en “los sotanos del oficio de tapicería” del palacio⁵. De modo que nadie pudo haberlos copiado durante esas décadas y hasta su instalación en las galerías del museo en 1876, año en que aparecieron por primera vez en un catálogo impreso de la institución. Y fue precisamente el gran admirador de Goya, Eugenio Lucas, quien entre el 12 y el 17 de junio de 1876, hizo la primera copia documentada de uno de los cartones: *La Feria*, con medidas de 32 x 30 cm⁶.

pleito...sobre partición de los bienes relictos por Dña. M^a Bermejillo [Madrid, 1906]; *GRANDEZAS y Títulos del Reino. Guía Oficial*, Madrid, Ministerio de Justicia, 2005, p. 183).

³ GASSIER, P. y WILSON, J., *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Friburgo, 1970, p. 374, nota al núm. 299; ARNÁIZ, J.M., *Francisco de Goya. Cartones para Tapices*, Madrid, 1987, pp. 194 y 311, núm. 62 B-a; MORALES Y MARÍN, J.L., *Goya. Catálogo de las Pinturas*, Zaragoza, 1994, p. 220; ROSE-DE VIEJO, I., “Jean-Louis Gintrac and Goya’s ‘La Boda’”, *The Burlington Magazine*, CXXXIX:1133, agosto de 1997, pp. 529-535, fig. 23. En 1968 José Gudiol rechazó la “versión Bermejillo”, pero sin mencionar su gran tamaño (véase GUDIOL, J., “Bocetos inéditos de los cartones de Goya”, *Coloquio. Revista de Artes y Letras*, núm. 49, junio de 1968, pp. 3-9).

⁴ Archivo, Museo del Prado [AMP], “Libros de Registros: Copistas”, 1873-1881 (L-34); 1882-1886 (L-1); 1887-1895 (L-3); 1896-1897 (L-2); 1898-1900 (L-4); 1903 (L-6); 1920 (L-7). Hasta 1876, no hay indicaciones ni del título de la obra copiada ni de las dimensiones de la copia; además, existen lagunas en esta documentación.

⁵ SAMBRICIO 1946, *op. cit.* en la n. 1 *supra*, docs. 279 y 281; CRUZADA VILLAAMIL, G.: *Los Tapices de Goya*, Madrid, 1870, p. 7; Cruzada encontró los rollos en mayo de 1869.

⁶ AMP, L-34, *op. cit.* en la n. 4 *supra*, 12 de junio de 1876, órden núm 12.



Fig. 1. Francisco de Goya, *La Boda*, 1792, o/l, 269 x 396 cm. Museo del Prado.



Fig. 2. Copia de Goya (con variantes), *La Boda*, h. 1915, o/l, 159 x 348 cm., después de restauración. Colección particular (antigua colección marqués de Bermejillo del Rey).



Fig. 3. José Moreno, "copia Bermejillo" de *La Boda*, fotografía en placa de vidrio, h. 1918, cliché 15.901-B, Archivo Moreno, Madrid.



Fig. 4. José Moreno, "copia Bermejillo" de *La Boda*, fotografía en placa de vidrio, h. 1930, cliché 15.900-B, Archivo Moreno, Madrid.

Los otros supuestos bocetos para *La Boda* conocidos hoy imitan exactamente al cartón grande, lo cual hace sospechar que son copias pequeñas, parecidas a aquellas registradas por los funcionarios del museo⁷. En realidad, cuando se trata de un boceto auténtico, Goya siempre efectúa cambios entre el primer concepto y la obra definitiva. Dentro de la serie de cartones para tapices a la que pertenece *La Boda*, han sobrevivido boce-

⁷ GASSIER y WILSON 1970, *op. cit.* en la n. 3 *supra*, pp. 99 y 374, núm. 299, 48,2 x 81,5 cm; GUDIOL 1968, *op. cit.* en la n. 3 *supra*, p. 9, fig. 11; GUDIOL, J. *Goya 1746-1828*, 4 tomos, Barcelona, 1970, t. I, p. 282, núm. 298, fig. 426; y ARNAIZ 1987, *op. cit.* en la n. 3 *supra*, p. 312, núm. 62 B-c. COHEN, R. "Un *modelo* real descubierto de nuevo", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX (1987), pp. 29-39; la llamada "versión Dobbs-Berger", 90 x 119 cm; y COHEN, R. "Más investigación sobre *La boda* de Goya...", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LV (1994), pp. 81-88.



Fig. 5. Francisco de Goya, *La Boda*, boceto, 1971, o/l, 34.5 x 51 cm., Jockey Club, Buenos Aires, destruido 1953.

tos para *Las mozas del cántaro* y *El pelee*, y en ambos casos existen diferencias con la obra grande⁸. Como demostré detalladamente en 1997, el boceto genuino para *La Boda* (34.5 x 51 cm.), con bastantes variantes respecto del cartón, fue la obra que se perdió en el incendio intencionado del Jockey Club de Buenos Aires, el 15 de abril de 1953 (fig. 5).

Así que el inusitado gran formato de la “copia Bermejillo” hace pensar que se trataba de un encargo específico para un lugar concreto. En este sentido, al estudiar los planos del “palacete Bermejillo” trazados en 1913, se aprecia que hay un gran patio central que abarca las tres plantas del edificio y termina en un tragaluz. En el “piso principal”, dedicado a la vida diaria de los señores, la galería que va alrededor del patio tiene paredes suficientemente grandes entre las puertas de los dormitorios y de los salones como para poder colocar un cuadro de esa anchura⁹. Es más, lo que hace suponer que la obra haya podido estar colgada en un lugar donde corría el riesgo de quedar expuesta a humedades o fugas de agua, puesto que los daños en la capa pictórica, visibles ya en la fotografía de hacia 1930, se sitúan principalmente en la mitad superior del lienzo, y parecen haber sido causados por filtraciones de humedad a través de la pared y/o agua caída desde arriba¹⁰. La restauración y re-entelado del cuadro en fecha posterior imposibilitan un análisis más concreto de estas imperfecciones.

⁸ GASSIER y WILSON 1970, *ibid*, p. 99, núms. 295 y 296; ARNAIZ 1987, *ibid*, núms. 63 y 64; WILSON-BAREAU, J. y MENA MARQUÉS, M., *Goya. El capricho y la invención*, cat. expo. Museo del Prado, Madrid, 1993, pp.357-358, núms. 30 y 31.

⁹ AVM, sig. 20-438-62: documentación relativa al palacio Bermejillo, que incluye la “Memoria Descriptiva” del edificio, fechada el 14 de febrero de 1913; COAM, Servicio Histórico, sig. MAD. F-20161: documentación relativa al palacio Bermejillo.

¹⁰ Conversación con Carmen Garrido, junio de 2006.

Más difícil de entender es la opción de una copia de esta obra de Goya para decorar la residencia, dado que la marquesa de Bermejillo presumía de su afición al arte del siglo XVI, lo que explica la presencia de algunos cuadros de esa época en su colección¹¹ y la elección del estilo neo-plateresco para el exterior del edificio. Al poco de concluirse el palacete, un crítico describió a la marquesa como “la viva encarnación del Arte; una enamorada del siglo XVI”, y elogió “el depurado buen gusto que preside en la instalación de todas las estancias del palacio...con mobiliario de época...con múltiples detalles del más riguroso estilo histórico...Arte y buen gusto...el ambiente...de aquella señorial mansión...”¹². Así que en la decisión de encargar y colgar una copia de *La Boda* en ese lugar debió intervenir algún elemento de índole sentimental, quizá el mismo motivo que llevó a la marquesa a adquirir el único cuadro auténtico del genio aragonés que pasó por su colección: la *Alegoría del Amor*, ahora llamado *Cupido y Psique*. Es de subrayar que el tema de esta obra también está relacionado con el enamoramiento y la representación de una pareja, aunque partiendo de una leyenda mitológica. Doña Julia compró este lienzo de gran formato (221 x 156 cm.) en Madrid en fecha posterior a 1900, cuando pertenecía aún a Victoriano Hernández García de Quevedo, pero por razones desconocidas se desprendió de él a principios de 1928, cuando lo vendió al coleccionista barcelonés Francisco Cambó¹³.

Volviendo al tema del monumental puente que aparece en la composición de *La Boda*, pero no en la “copia Bermejillo”, a pesar de la sugerente hipótesis de que Goya se inspiró en estampas populares con representaciones de la “Escala de la vida”¹⁴, siempre he considerado que la presencia de esa construcción formada por enormes bloques de piedra, tanto en el cartón que nos ocupa como en otros tres de la misma serie de 1791-1792, refleja el edificio donde estaban destinados a ser colgados los tapices: El Escorial. Este Real Sitio no sólo fue el preferido de Carlos IV y María Luisa, sino que se dice que en esa época era considerado por los españoles como la “octava maravilla del mundo”¹⁵. Así que su reflejo en los cartones de Goya y eventualmente en los tapices resulta absolutamente lógico. Es más, recordando el deseo del Rey de que hubiera escenas “jocosas y campes- tres” en su despacho escurialense, y el sentido del humor del aragonés, quizá al concebir el diseño para *La Boda* se le pasó por la cabeza el refrán: “El que quiera casarse bien o mal, que vaya al Escorial”¹⁶.

ISADORA ROSE-DE VIEJO

¹¹ A juzgar por las fotos sacadas por Moreno de esta colección ecléctica en el palacete Bermejillo hacia 1918, parece que se formó a principios del siglo XX a través de los anticuarios madrileños. De las 48 obras de arte de las escuelas flamenca, holandesa y española de los siglos XVI al XIX fotografiadas, hay 4 tapices flamencos, 27 retratos, 8 escenas religiosas, 8 escenas seculares y 1 tema mitológico; de ellos sólo 10 aparentan datar del siglo XVI (Archivo Moreno clichés: 02666-B, 10776-B, 10777-B, 15882-B hasta 15924-B, 2196-C, 5042-C, 5044-C, todos en soporte vidrio, menos 5 que están en película rígida).

¹² CABELLO LAPIEDRA, L.M. *La Casa Española. Consideraciones acerca de una Arquitectura Nacional*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1917, pp. 106-108; y véase también WARMBURG, J.M.: “La Fábrica, La Casa, El Palacio: Franz Rank y Alfredo Baeschlin, dos Heimatschützer en España”, en *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Escuela Técnica superior de la Universidad de Navarra, 2002, pp. 133-138. Para fotos recientes del interior del edificio véase GUERRA DE LA VEGA, R.: *Palacios de Madrid*, tomo I, Madrid, 1999, pp. 54-67.

¹³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *La Colección Cambó*, Barcelona, 1955, p. 87; *CATÁLOGO Ilustrado de la Exposición de Pinturas de Goya celebrada para conmemorar el primer centenario de la muerte del artista*, Museo del Prado, Madrid, 1928, pp. 59-60, núm. 57; GASSIER y WILSON 1970, *op. cit.* en la n. 3 *supra*, p. 194, núm. 745; c.1800-1805, Museo Nacional de Arte de Catalunya, inv. 64995, Legado Francesc Cambó; BUENDÍA, J. R.: “Cupido y Psique”, en PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., et al, *Colección Cambó*, cat. expo., Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 392-401, núm. 43. Moreno fotografió este cuadro en la exposición Goya de 1900 (cliché 2576-C-vidrio), pero no volvió a fotografiarlo cuando perteneció a los Bermejillo.

¹⁴ TOMLINSON, J.: “Goya y lo Popular Revisited: On the Iconography of *The Wedding*”, *Pantheon*, XLII, 1984, pp. 23-29; CHAN, V., “New Light on Goya’s Tapestry Cartoon *La Boda*”, *Gazette des Beaux-Arts*, CI, 1983, p. 34; ROSE-DE VIEJO 1997, *op. cit.* en la n. 3 *supra*, p. 534, fig. 22.

¹⁵ WHITTINGTON, G.D., *A Tour Through the Principal Provinces of Spain and Portugal...in 1803*, 2 tomos, Londres, 1808, t. II, p. 101.

¹⁶ VERGARA MARTÍN, G. M^a, ed.: *Refranero Geográfico Español*, Madrid, 1986, 1^a ed. 1936, p. 227.