

SOBRE EL *AUTORRETRATO* DE GOYA EN EL MUSEUM OF FINE ARTS DE BOSTON

EMILIANO CANO DÍAZ¹
Investigador independiente

El reciente rechazo en la autoría del *Autorretrato* dibujado de Goya del Museo de Boston —realizado en el catálogo razonado de dibujos del pintor aparecido en 2018— ha supuesto un aliciente para volver a estudiar la pieza, aportando nueva documentación a su trayectoria y reforzando su legitimidad. Ello ha servido para reivindicar nuevamente su consideración como obra original de Goya, no obstante la singularidad del dibujo dentro de su producción.

Palabras clave: Goya; *Autorretrato*; dibujo; miniatura; Carderera; Fortuny; Gumersinda Goicoechea; Agen.

ABOUT GOYA'S *SELF-PORTRAIT* IN THE MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON

The rejection, in the recent catalogue raisonné of Goya's drawings (2018), of Goya's authorship for the *Self-Portrait* from Boston Museum of Fine Arts has been an incentive to study it again, providing new documentation regarding its trajectory and reinforcing its legitimacy. The conclusion of this study leads us to reclaim its consideration as an original work by Goya, despite the singularity of the drawing within his production.

Key words: Goya; *self-portrait*; drawing; miniature; Carderera; Fortuny; Gumersinda Goicoechea; Agen.

Cómo citar este artículo / Citation: Cano Díaz, Emiliano (2022) "Sobre el *Autorretrato* de Goya en el Museum of Fine Arts de Boston". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 379, Madrid, pp. 251-266. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.14>

Entre los considerados históricamente como autorretratos de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), en las últimas décadas ha ido quedando en el olvido el pequeño dibujo de 11 x 8,1 cm conservado actualmente en el Museum of Fine Arts de Boston [fig. 1]. Tanto es así, que en el último catálogo razonado de dibujos del artista, editado por el Museo Nacional del Prado y la Fundación Botín, su autoría ha sido rechazada.²

Este *Autorretrato* (GW 202) fue dado a conocer en la revista parisina *Gazette des Beaux-Arts* en 1860, ilustrando, a través de una estampa de Ernest Boetzel (1830-1913), [fig. 2] un artículo sobre la vida y los dibujos de Goya escrito por el coleccionista, artista y erudito Valentín Carderera y Solano (1796-1880), que era en ese momento el propietario del dibujo original.³ Sobre la pieza existe una amplia bibliografía que ha sido recogida solo parcialmente en la ficha del nuevo

¹ emilianocano@gmail.com / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4796-5403>

² Matilla/Mena Marqués, 2018. Según se refleja en la introducción al volumen II, único aparecido hasta la fecha, el estudio del dibujo de Boston correspondió a Gudrun Maurer, conservadora del Área de Pintura del siglo XVIII y Goya del Museo Nacional del Prado. En adelante, y para facilitar la identificación de algunas obras, se señalará cuando sea necesario la antigua catalogación de Gassier/Wilson, 1970.

³ Carderera, 1860: 221.

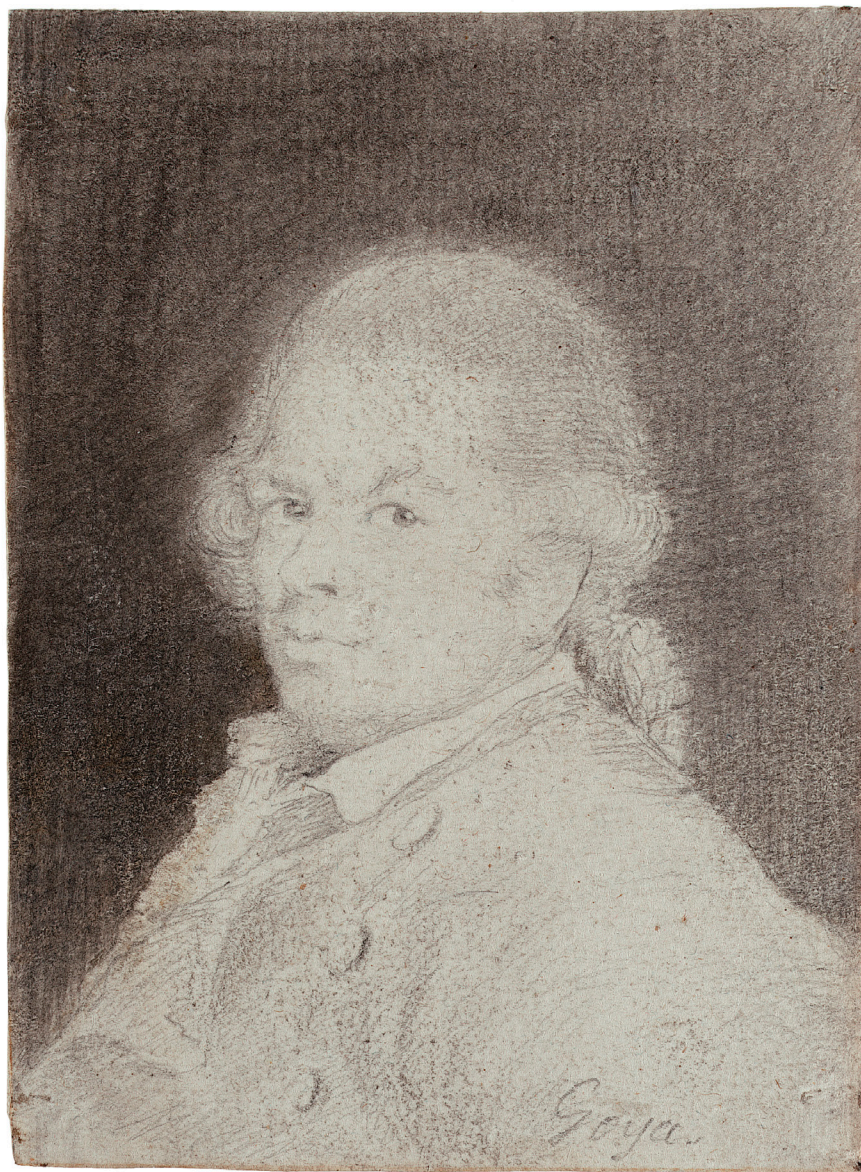


Fig. 1. Francisco de Goya, *Autorretrato*. Boston: Museum of Fine Arts. inv. 1973.699. (Fotografía © 2022 Museum of Fine Arts, Boston).

catálogo razonado, donde se señala que el dibujo “salió a la luz” en 1922 en la *Exposición de dibujos originales: 1750 a 1860*, realizada en Madrid bajo la dirección de Félix Boix.⁴ Así, parte de la argumentación sobre su procedencia parece encaminada a cuestionar las referencias anteriores a 1922, “en donde ninguno de los autores determinó si se trataba de un dibujo o de una pintura de pequeño formato, como si en realidad no lo hubieran visto sino que siguieron en sus descripciones del retrato la estampa de Boetzel y su leyenda”.⁵

⁴ Boix, 1922a: 104. Cat. 173 A: “*Retrato de Goya*, dibujado por él mismo. — Busto. Algo vuelto hacia su derecha. Lápiz negro empleando el difumino. Firmado: *Goya*. Ancho, 0,081; alto, 0,109. Expositor: D. Eduardo Carderera Ponzán [sobrino nieto de Valentín Carderera]”.

⁵ Maurer, 2018: 481.

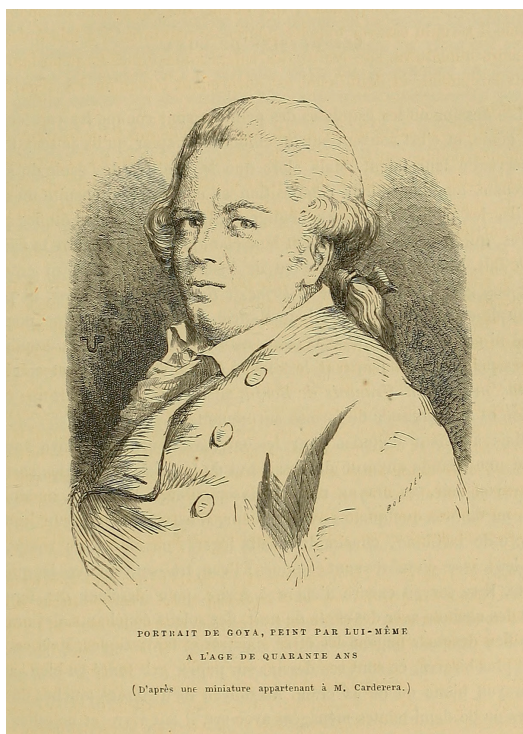


Fig. 2. Ulysse Parent (dibujo), Ernest Boetzel (estampa), *Portrait de Goya, peint par lui-même*. Publicado en *Gazette des Beaux-Arts*, 1860.

Aunque los comentarios a pie de página de Philip Burty al artículo de Carderera aclaran oportunamente que el autorretrato fue reproducido “d’après un dessin très-finement exécuté”,⁶ es cierto que la precisión sobre la técnica utilizada fue omitida o malinterpretada después por Brunet,⁷ Yriarte,⁸ y Von Loga.⁹ Sin embargo el catálogo de Lafond describe perfectamente la obra como una “miniature” dentro de la sección “Dessins”.¹⁰ Sea como fuere, tanto el repaso de la abundante bibliografía sobre la obra como el manejo de nuevas fuentes documentales vienen a zanjar la cuestión sobre la solidez de la procedencia del autorretrato, que fue para el autor del anterior catálogo razonado de dibujos de Goya, Pierre Gassier, “una garantía de autenticidad absoluta”.¹¹

Trayectoria del *Autorretrato*

Tal como escribió Carderera en la última parte de su artículo en la *Gazette des Beaux-Arts*, publicada en 1863, fue después de la muerte del hijo de Goya, en 1854, que “nous ont mis à même de connaître une foule de productions du maître aragonais, jusqu’alors ignorées”.¹² Este conjunto de dibujos, pequeños

cuadros, grabados y planchas para grabados, que Javier de Goya y Bayeu (1784-1854) conservaba casi a escondidas y con “respect filial”, fue vendido sin embargo por el hijo de este —Mariano de Goya y Goicoechea (1806-1874), el autodenominado “Marqués del Espinar”— poco después de la muerte de su padre.¹³ La autoría de una parte de estos cuadros ha sido puesta en cuestión en las últimas décadas por razones estilísticas, no así los grabados, planchas y dibujos —salvo muy contadas excepciones— aunque todos ellos compartan la misma procedencia. Por lo que respecta a los dibujos, Laurent Matheron en su biografía de 1858 mencionó los adquiridos por Carderera, “beaucoup et de très-curieux”,¹⁴ que se corresponderían a algunas hojas del álbum A, a los preparatorios para las series de grabados, y a dibujos sueltos, todos ellos reivindicados por Carderera en su artículo de 1860 bajo la fórmula “nous possédons”.

⁶ Carderera, 1860: 220.

⁷ Brunet, 1865: 30.

⁸ Yriarte, 1867: 11, 78, 155.

⁹ Loga, 1903: 196; 1921: 195.

¹⁰ Lafond, 1902: 153. “Dessins [...] 20. — *Portrait de Francisco Goya*. Il est représenté en buste, de trois quarts, la tête tournée vers la gauche [...] Miniature.”

¹¹ Gassier, 1975: 485.

¹² Carderera, 1863: 238.

¹³ Yriarte se refirió también a esta procedencia de las obras de Carderera, aunque por error confundió al hijo de Goya con su nieto: “Si on me demande comment Don Valentin se trouvait le dépositaire de tant d’œuvres du maître, je crois me rappeler, après bien des années, que ce collectionneur passionné avait été lié avec l’original du *Jeune homme en gris* de la galerie Salamanca (qui n’était autre que Xavier de Goya, marquis de l’Espinar, héritier de l’atelier de son père)”. Yriarte, 1877: 5.

¹⁴ Matheron, 1858: s/p.

Los *Diarios de viaje de Valentín Carderera por Europa*, publicados en 2016, recogen los pormenores de su estancia en París en 1859 e incluyen algunas noticias sobre la preparación de su artículo para la *Gazette* al año siguiente. El 15 de octubre Carderera anotó su primer encuentro con el redactor jefe de la revista, Charles Blanc, y dos semanas más tarde, el 3 de noviembre: “llegó Mr. Charles Blanc, vio mis dibujos y obra. Dile algunos goyas, prestele dos dibujos originales, etc”.¹⁵ Estos dibujos serían los que ilustraron su primer artículo: el *Autorretrato* de Goya y el *D. Quichotte*, al que se refirió de forma específica el 12 de noviembre: “Víneme en ómnibus a casa, donde encontré al grabador que grabó mi dibujo de Don Quijote. Le enseñé los restantes”.¹⁶ Este dibujo, grabado por Félix Bracquemond (1833-1914) y que formó parte del álbum F de Goya (n. 54, GW 1475), pasaría a manos de Carderera tras un intercambio con Román Garreta y Huerta (1820-1889), que fue quien adquirió primeramente los dibujos de este y otros álbumes al nieto de Goya.¹⁷ A pesar de no ser este el lugar apropiado para desentrañar la compleja historia de la dispersión temprana de los dibujos de Goya,¹⁸ sí conviene señalar que Carderera se hizo con otro importante número de dibujos a través de los descendientes de Ceán Bermúdez, y que intercambió dibujos tanto con Garreta como con el cuñado de este, el pintor Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), que fue probablemente quien obtuvo en primer lugar las hojas de los álbumes G y H, dibujados en Burdeos.¹⁹

En cuanto al dibujo del autorretrato, hay constancia de que tras la publicación del artículo no le fue devuelto a Carderera, que lo reclamó en diversas ocasiones a través de Philip Burty: “Voilà 20 fois que je réclame votre portrait de Goya à Ch. Blanc. Quel malheur que vous ne me l’ayez pas confié à moi-même! Ce bureau de la *Gazette* est un vrai capharnaüm”.²⁰ Tres años después el dibujo apareció finalmente y Carderera pudo recuperarlo a través del bibliotecario Manuel Remón Zarco del Valle (1833-1922), según otra carta conservada en el archivo del Museo Nacional del Prado: “Una buena noticia. El retrato de Goya que usted dio a los de la *Gaceta* y que algunas veces me significó que se habría perdido está a su disposición en mi casa, pues me lo entregaron aquellos señores y también lo he traído!”²¹

Esta serie de noticias vienen a demostrar que el dibujo del autorretrato no permaneció escondido, sino que fue conocido de primera mano por los responsables de la revista en París, donde permaneció entre 1859 y 1863. Más aún, el propio Yriarte reconoció que todos los estudiosos españoles o franceses que escribieron sobre Goya se vieron en la necesidad “d’aller frapper à la porte du cabinet de Don Valentin”,²² que compartió con ellos su amplísima colección y sus conocimientos sobre Goya.

¹⁵ Lanzarote, 2016: 424. En una nota personal sin fecha, pero posterior a 1866, Carderera volvió a destacar la originalidad de los dibujos de Goya: “[...] en la elegante *Gazette des Beaux Arts*, se publicaron con lindos grabados y un retrato inédito cuyos originales facilité al efecto, dos artículos míos adicionados por Mr. Burty...” Salas, 1963: 60.

¹⁶ Lanzarote, 2016: 430; 2019: 281.

¹⁷ Identificado como “M. R. G. ***, de Madrid”, en Matheron, 1858: s/p.

¹⁸ Sobre esta cuestión, ver Mano, 2021.

¹⁹ Wilson-Bareau ha querido ver en Garreta a un intermediario al servicio de su cuñado. Ver Wilson-Bareau, 2020a: 46. Sin embargo, el epistolario familiar de los Madrazo viene a indicar que Garreta adquirió —y después vendió— de forma autónoma obras de Goya a su nieto Mariano, quizá por compartir con este una importante actividad en torno a sociedades mineras. Así, en 1905 Ricardo de Madrazo, hijo de Federico, escribió: “Si el pobre tío Román hubiera conservado todos los retratos [de Goya] que él compró, cuánto dinero valdrían ahora: han subido muchísimo, sobre todo los retratos de mujer”. Gutiérrez-Martínez Plaza, 2017: 298, 309.

²⁰ Salas, 1964: 15. *Carta de Philip Burty a Valentín Carderera*, sin fecha, pero escrita desde París a finales de enero o en febrero de 1861. Biblioteca Nacional de España (BNE), MSS/23291/19 (5).

²¹ Lanzarote, 2019: 281. *Carta de Zarco del Valle a Carderera*. Madrid, 24 de octubre de 1863. Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP), legajo AP: 14, exp. 29. Este epistolario de Carderera ingresó en el AMNP en 2005. Agradezco a Ana Martín Bravo, Jefe de Servicio de Documentación y Archivo del Museo Nacional del Prado sus indicaciones sobre este fondo.

²² Yriarte, 1877: 5. Ver también Lefort, 1867: 194. “Nous avons étudié longuement dans la collection de D. V. Carderera...”.

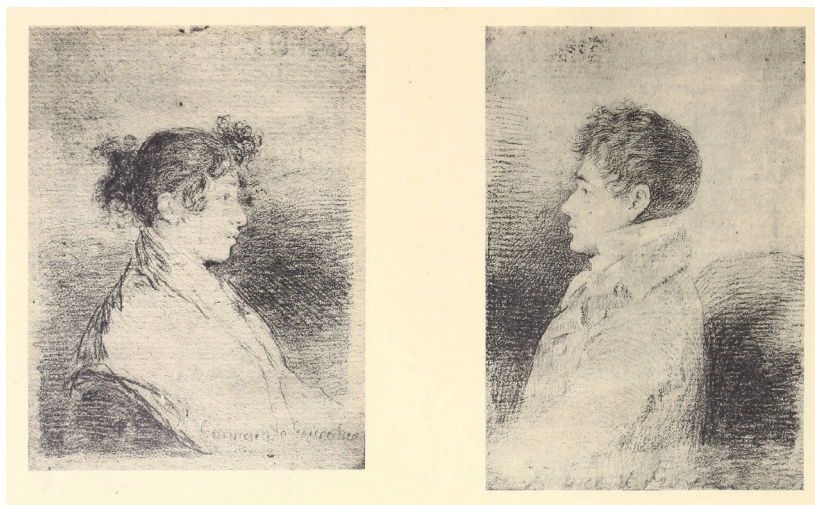


Fig. 3. Francisco de Goya, *Retratos de Gumeresinda Goicoechea y Javier de Goya*, 1805. Reproducidos en *Exposición de dibujos originales: 1750 a 1860*, Madrid, 1922.

El archivo del Museo Nacional del Prado conserva desde una fecha remota e indeterminada diversa documentación sobre la colección de Carderera, que incluye una mención al dibujo que ha pasado desapercibida. Así, en un manuscrito del coleccionista dedicado a sus “dibujos antiguos de retratos”, el autorretrato de Goya aparece acompañado por un segundo dibujo: “2 - Retrato de Goya y de la Gumeresinda [sic] en 1805 y 2m dif⁸ [¿marcos diferentes?]- 200 [reales]”.²³

El retrato “de la Gumeresinda” es el de Gumeresinda Goicoechea y Galarza (1788-1852), esposa de Javier de Goya. Este dibujo (GW 842), en paradero desconocido, llevaba una inscripción manuscrita: “Año 1805” y el nombre de la retratada, y formó parte de una serie de cuatro dibujos de perfiles enfrentados de familiares del pintor: el de su esposa Josefa Bayeu (GW 840), que haría pareja con su consuegra Juana Galarza (GW 841); y el de su hijo Javier (GW 843), pareja con su nuera Gumeresinda. [fig. 3]

En la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, perteneciente al Archivo Moreno (06256_B), se conserva una fotografía antigua del dibujo del autorretrato que aparece montado sobre un segundo soporte con la leyenda “D. Francisco Goya. Pintor (1805)”, escrita presumiblemente por Carderera. La forma en que aparecen nombrados los retratos de Goya y Gumeresinda en el inventario manuscrito del coleccionista, compartiendo año de realización y creando un emparejamiento forzado, parecen responder a un pensamiento deliberado —y equivocado— de su propietario, que no debió conocer el resto de dibujos de la serie.²⁴ Así, en un revelador texto del propio Carderera dedicado al *Autorretrato* de Goya de 1815 —publicado en *Cuadros Selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*—, el erudito incluyó también unas líneas sobre el pequeño autorretrato de su colección,

[...] recuerdo que para su nuera, la graciosa Gumeresinda, dibujó con tanto esmero, de benévolo aspecto y casi aristocrático continente, peinado con bucles colaterales, o alas de pichón, dejando vislumbrar la coleta, cayendo el blanco cuello de la camisa sobre el chaleco, y asomando el encaje

²³ *Lista y tasación de los dibujos antiguos de retratos de varios personajes contenidos en la cartera letra P*, AMNP, legajo AP : 1, exp. 52. El documento no lleva fecha, pero se redactaría hacia 1874 por haber sido escrito en el reverso de una comunicación del Secretario de la Real Academia de la Historia dirigida a Carderera el 1 de Julio de 1874. Ha sido publicado por Lanzarote, 2019: 335-338, que no identifica los retratos como dibujos —a pesar del epígrafe que los precede—, sino como las miniaturas al óleo sobre cobre de Gumeresinda Goicoechea y Javier de Goya realizadas en 1805 (GW 844 y GW 845, Museo de Zaragoza).

²⁴ Los dibujos de Javier de Goya, Josefa Bayeu y Juana Galarza se mencionaron por primera vez en Viñaza, 1887: 143, sin indicarse su propietario. Más tarde, Loga, 1903: 227, los recogió en la colección del Marqués de Casa Torres. A pesar de no estar documentada su pertenencia previa a la colección de Carderera y sus herederos, esta procedencia ha sido señalada por la bibliografía desde Gassier, 1975: 528, 529, 531.



Fig. 4. Bartolomé Maura, según Goya. D.^a Gumersinda Goicoechea, 1871. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

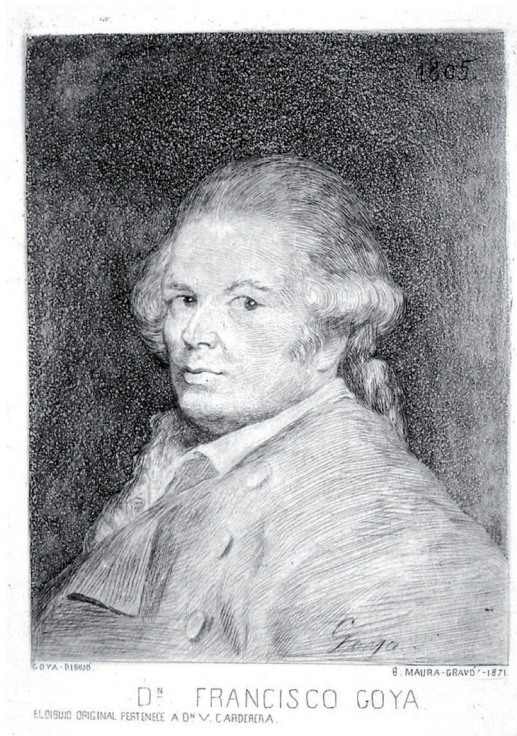


Fig. 5. Bartolomé Maura, según Goya. D.^a Francisco Goya, 1871. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

de la pechera. [Sigue en nota:] Este retrato, de unos 9 centímetros de alto, firmado en 1805, lo dibujó Goya a ruego de su hija política Doña Gumersinda, y forma pareja o *vis a vis* con el que hizo de esta dama, que presenta un gracioso y picante perfil. Ambos retratos, que posee el autor de este escrito, han sido grabados al agua fuerte por el Sr. Maura, con singular acierto, dándoles el carácter y estilo de los grabados del gran pintor.²⁵

La confusión de Carderera sobre el emparejamiento pudo deberse a la casi absoluta exactitud de medidas entre los dibujos de Goya y Gumersinda: 11 x 8,1 cm frente a 11 x 8,2 cm, y también quizá a la tradición oral que sobre su historia pudo transmitirle el nieto de Goya (e hijo de Gumersinda). Esto explicaría por qué Carderera fue el único especialista que mantuvo que el autorretrato fue realizado en 1805, es decir, cuando el pintor contaba con cincuenta y nueve años. Los editores de la *Gazette des Beaux-Arts* pasaron por alto esta información, e indicaron en la leyenda de la estampa de 1860 “l’age de quarante ans”, que fue la que siguieron, con pequeñas diferencias, el resto de estudiosos. En cuanto a la anécdota sobre el “ruego” de Gumersinda para que Goya se retratara en 1805, la aparente incompatibilidad de fechas solo tendría explicación en el caso de que el pintor hubiera accedido a la petición a cambio de mostrarse con una apariencia más joven, de veinte años atrás. De ser correcta esta hipótesis el procedimiento no constituiría una excepción, ya que en una serie de miniaturas de la familia Goicoechea pintadas sobre cobre ese mismo año de 1805, Goya representó “con buen aspecto y rejuvenecidos” a sus consuegros Juana Galarza (GW 849) y Martín Miguel de Goicoechea (GW 850).²⁶

²⁵ Carderera, 1872: s/p. Recogido en Centellas, 1996: 18, 94-99, que la creyó publicación póstuma de 1885, año en que volvieron a editarse conjuntamente los diez cuadernos aparecidos entre 1870-72 y 1881-85, y se hizo una nueva numeración —cronológica y agrupada por autores— de los *Cuadros Selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

²⁶ Vega, 2018: 90-91. En la Fundación Lázaro Galdiano se conserva otro pequeño dibujo (12,4 x 9 cm) que Gassier

Los aguafuertes de Bartolomé Maura y Montaner (1844-1926) mencionados por Carderera fueron realizados en el año 1871 y se conocen ejemplares en la Biblioteca Nacional.²⁷ [figs. 4 y 5] Sin duda a petición de Carderera, el grabador incluyó en ambos retratos una firma de Goya, que quizá le fuera añadida también en ese momento al dibujo del autorretrato de forma apócrifa. El aguafuerte de Maura tiene una factura más rica y es mucho más literal al dibujo de Goya que la estampa francesa de Parent/Boetzel, donde no aparece la firma. Respecto al original, muestra una mayor definición en las sombras y los trazos imitados, especialmente en el traje. Asimismo se percibe en el aguafuerte un contraste general más acusado de la figura respecto al fondo, que en el caso del dibujo, “un tanto borroso” según escribió Boix en 1922,²⁸ se pudo perder con el paso del tiempo.

Después de la exposición de dibujos de 1922, y coincidiendo con el fallecimiento de Eduardo Carderera Ponzán (1861-1922), el autorretrato debió ser heredado por su sobrina Dolores Pavía y Carderera, casada con Francisco de Amunátegui, ya que Ezquerria del Bayo lo incluyó en su libro *La duquesa de Alba y Goya* como “Propiedad de los señores de Amunátegui”.²⁹ Poco después pasaría a la colección de la hija de estos, Concepción Amunátegui y Pavía,³⁰ y antes de 1926 a José Lázaro Galdiano, quien lo reprodujo en el primer volumen del catálogo de su colección,³¹ lo expuso en 1928 coincidiendo con el centenario de la muerte del pintor,³² y tuvo intención de incluirlo en una publicación sobre sus Goyas que no llegó a ver la luz.³³ En 1935 fue reproducido nuevamente en *Gazette des Beaux-Arts*, esta vez mediante fotografía, en un artículo de August L. Mayer titulado «Les tableaux de Goya du Musée d’Agen»,³⁴ donde se señaló su pertenencia a la colección de Lázaro y su relación con el autorretrato al óleo del Museo de Agen, que se analizará a continuación. Con estas noticias viene a cubrirse una laguna en la procedencia de la obra hasta su aparición en la colección de Christopher Norris en 1959, previa a su paso por la colección de Philip Hofer y a la adquisición para el Museo de Boston en 1974.

El *Autorretrato* del Musée des Beaux-Arts de Agen

En el nuevo catálogo razonado se sostiene que el dibujo del autorretrato es “una copia sumaria del retrato, asimismo dudoso, del Musée des Beaux-Arts de Agen”, que hacia 1860/70 perteneció a Federico de Madrazo.³⁵ [fig. 6] Este *Autorretrato* al óleo (GW 201), fechado en 1783, forma parte de los cuadros cuya autoría ha sido puesta en cuestión en los últimos décadas por razones estilísticas y por formar parte de las ventas del nieto del artista.³⁶ En 1993 fue expuesto en *Goya*.

y Wilson identificaron como Martín Miguel de Goicoechea (inv. 4.018, GW 769) y que podría guardar relación con los otros dibujos de la serie familiar. Realizado a pluma y con tinta de hollín, el personaje aparece tocado con una peluca de forma análoga al autorretrato. Aceptado también por Gassier, 1975: 522, su autoría fue rechazada por Cano Cuesta, 1999: 52, 349.

²⁷ Barcia, 1900: 200; 1901: 365, 371. Biblioteca Nacional de España, IH/3811, IH/4045/6.

²⁸ Boix, 1922b: 10.

²⁹ Ezquerria del Bayo, 1928a: 188. También apareció reproducido junto a la estampa de Parent/Boetzel en “Iconografía de Goya”, del mismo autor. Ezquerria del Bayo, 1928b: s/p.

³⁰ Documentación del Archivo Moreno en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE): Cliché 09569_B. “Colección Señorita Aumategui [sic, por Amunátegui] (Madrid)”. Agradezco a Carlos Teixidor su ayuda para revisar este fondo fotográfico.

³¹ Ruck, 1926: 16. “Núm. 13.—Goya, Autorretrato. Procede de la colección Carderera...”.

³² Lázaro, 1928: s/p. “N.º 76: Autorretrato de Goya”.

³³ *Fototipias de obras de Goya de la Colección Lázaro*, c. 1928. “N.º. 4. — Autorretrato de Goya, que perteneció a Carderera”, Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (FLG). Sobre el proyecto de esta publicación, ver Cano Cuesta, 1999: 375. Agradezco a Juan Antonio Yeves y Fernando Martínez su ayuda para consultar diversa documentación conservada en la Biblioteca de la FLG.

³⁴ Mayer, 1935: 173.

³⁵ Maurer, 2018: 485.

³⁶ Vega/Vidal, 2013: 435, lo han calificado como “proceso de «limpieza» de Goya”, en el que se ha hecho “prevalecer la práctica del «ojo» en detrimento del método científico”.



Fig. 6. Francisco de Goya, *Autorretrato*, 1783. Agen: Musée des Beaux-Arts.

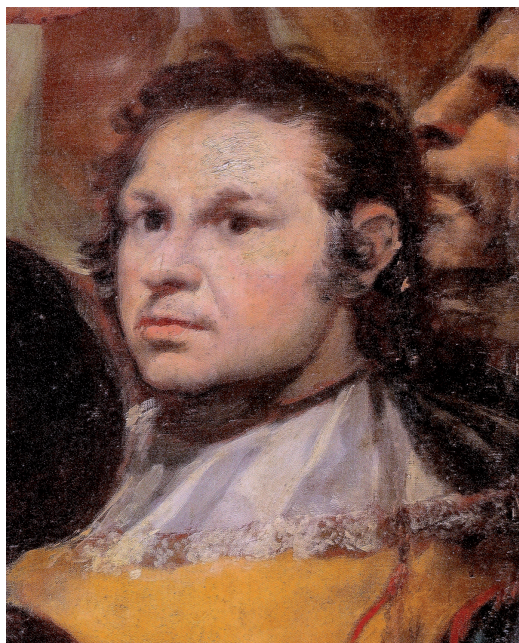


Fig. 7. Francisco de Goya, *La predicación de San Bernardino de Siena* (detalle del autorretrato), c. 1783. Madrid: Real Basílica de San Francisco el Grande.

El Capricho y la invención, comisariada por Juliet Wilson-Bareau y Manuela Mena en el Museo Nacional del Prado, como obra original de Goya.³⁷ Sin embargo, en *Goya en tiempos de Guerra*, realizada en el mismo museo en 2008, Wilson-Bareau se refirió a él como “supuesto autorretrato”, que pudo ser realizado por algún seguidor de Goya en la segunda mitad del siglo XIX tomando como base el autorretrato de *La predicación de San Bernardino de Siena* (Real Basílica de San Francisco el Grande, Madrid, GW 184).³⁸ [fig. 7] Por su parte, en el catálogo de la muestra *Order and Disorder* de 2014, realizada en el Museum of Fine Arts de Boston, Mena se refirió al dibujo del museo como “purportedly a self-portrait by Goya”, añadiendo: “It is also possible that this sheet is a portrait of Goya made by a contemporary, perhaps deriving in some way from the *Saint Bernardino* altarpiece”.³⁹ En una reciente exposición comisariada científicamente por Wilson-Bareau en el Museo de Agen a finales de 2019 —centrada en la actividad de los posibles ayudantes o colaboradores en el taller de Goya—, el autorretrato al óleo fue presentado en su cartela como “Attribué à Francisco de Goya”, y no como obra de un seguidor o de algún miembro de su taller. Y finalmente, en el catálogo de la misma muestra, aparecido un año después, se ha vuelto a reivindicar la autoría original de Goya de acuerdo con un “analyse révélatrice” (radiografía, reflectografía, y análisis de pigmentos).⁴⁰ Este vaivén de atribuciones sufrido por el cuadro en unos pocos años explicaría la última reflexión sobre el asunto de Wilson-Bareau, donde viene a reconocer la necesidad de seguir investigando la cuestión de los autorretratos: “L’analyse comparative des

³⁷ Mena Marqués, 1993: 23-24. Tanto este autorretrato como el de Goya joven (actualmente en Museo Goya. Col. Ibercaja, GW 26) fueron expuestos en la sede de Madrid y reproducidos en el catálogo, aunque no se les hizo ficha individualizada (ver nota en p. 14 del catálogo).

³⁸ Wilson-Bareau, 2008: 35.

³⁹ Mena Marqués, 2014: 360.

⁴⁰ Wilson-Bareau, 2020b: 58. “Cat. 1. Francisco de Goya y Lucientes. *Autoportrait*, date inscrite sur la toile: 1783”. Conviene señalar que los reveladores cambios en la composición de la obra, visibles en la radiografía, habían sido dados a conocer previamente por Martin/Naffah, 1997: 80-81.

nombreux «autoportraits», par ou attribués au maître continuera longtemps avant que tout leurs secrets soient livrés”.⁴¹

Dejando a un lado los cambios de autoría, puede decirse que la relación entre el pequeño dibujo de Boston y el *Autorretrato* de Agen es evidente y ha sido señalada desde Yriarte, conjuntamente con la cercanía al autorretrato de *La predicación de San Bernardino de Siena*, terminado a principios de 1783. Por ello, resulta de interés que el nuevo catálogo razonado afirme que “el rostro representado en el dibujo se aleja del de Goya en los autorretratos de atribución segura”,⁴² cuando precisamente sus semejanzas con el autorretrato de *La predicación de San Bernardino* han servido de argumento a otros especialistas como Mayer,⁴³ Gassier,⁴⁴ Gállego,⁴⁵ o Muller,⁴⁶ para estudiar y datar el dibujo sin poner en duda su autenticidad.

Sin embargo, es su comparación morfológica con el *Autorretrato* de Agen lo que lleva a concluir a los responsables del nuevo estudio que el dibujo se trataría de una “copia sumaria” del óleo, en la que “el autor del dibujo sustituyó el pelo natural por una peluca y el capote por una casaca abotonada, y esto seguramente sin tener la pintura delante, en la que aparecen más correctos en su anatomía el tamaño de la cabeza y el hombro con el brazo izquierdo.”⁴⁷ El mayor tamaño de la cabeza en el dibujo podría explicarse porque la peluca cortesana —que el pintor utilizó de forma habitual atendiendo a su epistolario—⁴⁸ ocupa más volumen que un pelo natural. Pero al margen de esto, la comparación sistemática entre ambas obras —de un tamaño muy desigual— con sus similitudes y sus diferencias, viene a descartar que una sea copia literal de la otra, siquiera del rostro. Muy al contrario, la novedad que supone la apariencia en “costume de cour” —lo que implica una aportación creativa y no sumaria—, fue ya subrayada por Burty en 1860;⁴⁹ por su parte, Edith Helman la interpretó como “una máscara cortesana” de acuerdo a la imagen que tenía Goya en ese momento de sí mismo: “el pelo empolvado y rizado, como retrata a sus amigos ilustrados y aristocráticos”;⁵⁰ mientras que Gassier vio “un Goya seguro de sí mismo, robusto, feliz de vivir y de codearse con los grandes, padre de un hijo que al fin vive, académico y muy pronto Pintor del Rey: retrato de éxito social y de honores.”⁵¹

Sobre la honorabilidad de Valentín Carderera

En la argumentación del nuevo estudio se sugiere finalmente que la “copia sumaria [...] pudo ser realizada probablemente en la propia colección de Madrazo”, y que Carderera “pudo haber sido el autor del dibujo, tal vez por encargo de la *Gazette des Beaux-Arts* y con la intención de difundir en Francia una imagen nueva y poco usual de Goya”.⁵²

Las razones para poner en cuestión la honorabilidad de Carderera y la de los responsables de la *Gazette des Beaux-Arts*, haciendo pasar un dibujo propio y contemporáneo por un autorretrato de Goya no han sido expuestas ni justificadas en el nuevo estudio.⁵³ Tampoco se ha mencionado al-

⁴¹ Wilson-Bareau, 2020b: 61.

⁴² Maurer, 2018: 480.

⁴³ Mayer, 1935: 174.

⁴⁴ Gassier, 1975: 485.

⁴⁵ Gállego, 1978: 32.

⁴⁶ Muller, 2005: 294.

⁴⁷ Maurer, 2018: 483.

⁴⁸ “Q^{do} Martín mio, por encontrarme en casa de Pallas q. esta el pobre malo y ya con peluca me aprovecho de el rato porq. no tengo tienpo...”. *Carta de Francisco de Goya a Martín Zapater*, [Madrid, julio de 1786], Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Recogida en Águeda/Salas, 2003: 228.

⁴⁹ Carderera, 1860: 220.

⁵⁰ Helman, 1963: 26.

⁵¹ Gassier, 1975: 8.

⁵² Maurer, 2018: 485.

⁵³ Sobre la honorabilidad cuestionada de Carderera y otros personajes de la época, ver Rodríguez Torres, 1996: 131.

gún caso análogo de suplantación⁵⁴ o de comparación estilística con otros dibujos de la abundante producción de Carderera que sirviera para apoyar esta sugerencia,⁵⁵ que ha de ser descartada atendiendo a las numerosas referencias documentales sobre la pieza —especialmente los diarios y anotaciones personales del coleccionista—, donde no cabe engaño posible. Wilson-Bareau fue la estudiosa que introdujo la idea de Carderera como candidato a falsificador de obras de Goya,⁵⁶ aunque recientemente parece haber abandonado esa posibilidad hacia otra hipótesis de unos Carderera y Madrazo intermediarios del nieto de Goya, con quien habrían hecho un acuerdo “pour vendre les tableaux, dessins, estampes et plaques de cuivre gravées qui restaient de la succession de son grand-père”.⁵⁷

El papel de Carderera como diseminador de dibujos y grabados de Goya, actividad que con toda probabilidad contribuyó a aumentar el interés y prestigio del artista fuera de España, está fuera de toda duda. Aún así, es de justicia recordar que esta dispersión la hizo casi exclusivamente en forma de obsequios o intercambios,⁵⁸ donde primó una absoluta discreción.⁵⁹ A este respecto, es muy interesante la información de una carta inédita de Paul Lefort en la que este le anunció a Carderera la venta en subasta pública de su colección, confirmando, como se aventuraba,⁶⁰ que muchos de sus dibujos de Goya provenían de regalos e intercambios con el erudito español:

J'ai joint à la vente les Eaux fortes et les lithographies de Goya que j'avais et qui me sont inutiles à présent que le Catalogue en a été publié par la *Gazette des Beaux-Arts*. Il y a là des épreuves rares et telles que vous seul en possédez.

Il va sans dire qu'ainsi que je vous l'avais promis, je n'ai cité sur ceux des mes dessins qui me sont venus de vous, aucune mention de provenance: j'aurais craint que cela ne vous eut désobligné et d'ailleurs je vous avais donné ma parole de ne jamais dire de quelle collection provenait telle ou telle pièce que vous avez eu l'obligeance d'échanger ou de me donner.⁶¹

Si bien se conocen falsificaciones tempranas de la obra de Goya, especialmente composiciones basadas en los *Caprichos*, resulta casi imposible pensar en un carácter espurio para la ingente cantidad de dibujos de Goya que pasaron por las manos de Carderera. Tantos, que no tendría sentido fabricar deshonestamente algunos de ellos, aunque se tratara de piezas singulares e hipotéticamente más valiosas como un autorretrato. Aunque pueda resultar sorprendente, atendiendo a sus precios de venta pública, las obras de Goya y en particular sus dibujos tuvieron un valor muy moderado hasta la llegada del siglo XX. Precisamente en la citada venta de Lefort en 1869, el *Autorretrato de Goya con tricornio* (Metropolitan Museum of Art, GW 332) —que tiene una técnica insólita dentro de su producción— fue vendido por la insignificante suma de 31 francos, un precio similar al obtenido por cada uno de los *105 dessins par Francisco Goya* de la venta Lebas en 1877.⁶² Todos los autorretratos dibujados de Goya aparecieron reproducidos, por otra parte, con

⁵⁴ En 1963 los descendientes de Carderera vendieron al Museo Nacional del Prado tres dibujos del álbum A como originales de Goya, que en realidad eran copias (D04158, D04159, D04160). En una fecha desconocida la palabra “copia” de cada una de las leyendas autógrafas de los dibujos fue borrada, aunque en el caso de *Mujer desnuda* (D04158) aún resulta parcialmente visible.

⁵⁵ En el nuevo catálogo razonado se le ha atribuido de forma convincente otro dibujo a Carderera, el de *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* (GW 245), de calidad y técnica inferiores al *Autorretrato*. Matilla/Mena Marqués, 2018: 338-342.

⁵⁶ Wilson-Bareau, 1996: 167. En esta línea, ver también Junquera, 2003.

⁵⁷ Wilson-Bareau, 2020a: 46. Esta misma idea de intermediación está recogida en Fayos-Pérez, 2020: 1048, aunque esta vez referida —quizá por confusión— al hijo de Goya, fallecido en 1854: “During Javier’s lifetime Carderera had sold drawings by Goya on his behalf in France”.

⁵⁸ Así lo demuestran ampliamente sus *Diarios de viaje*. Lanzarote, 2016. Ver también Fayos-Pérez, 2020.

⁵⁹ Martínez Plaza, 2018: 169-171.

⁶⁰ Hidalgo Caldas, 2016: 120.

⁶¹ *Carta de Paul Lefort a Valentín Carderera*, Paris, 17 Janvier 1869. Biblioteca Nacional de España, MSS/23291/74 (7). Agradezco a M.^a José Rucio las facilidades para acceder a los papeles de Carderera adquiridos a los descendientes de Xavier de Salas en 2018.

⁶² Gassier, 1972.

posterioridad al de Boston,⁶³ por lo que tampoco parece que pueda sostenerse que “la intención de difundir en Francia una imagen nueva y poco usual de Goya”⁶⁴ fuera la causa de la supuesta falsificación del autorretrato. Cualquier retrato de Goya constituiría una novedad para los aficionados a las Bellas Artes en el año 1860.

Aspectos técnicos

Sobre la técnica empleada para el *Autorretrato* existe una discusión que no ha sido resuelta hasta la fecha. Boix, que en el catálogo de la exposición de 1922 prestó especial atención a las características técnicas de los dibujos, especificó que estaba realizado con “lápiz negro empleando el difumino”.⁶⁵ Gassier y Wilson en 1970 indicaron “pierre noire”,⁶⁶ y Gassier en 1975 “lápiz blando con empleo de difumino”.⁶⁷ Sayre, que lo estudió tras su llegada al Museo de Boston en 1974, advirtió en 1988 que estaba hecho con “grafito”, y que “la firma y probablemente el fondo oscuro son póstumos”.⁶⁸ Este fondo oscuro estaría realizado con el difumino señalado por algunos autores, cuya densidad poco común solo se asemeja a la de algunos dibujos del álbum H (n. 38, 49 y 60, Museo del Hermitage). Muller en 2005 volvió al “lápiz negro” pero añadiendo “carboncillo” como materia principal. El nuevo catálogo razonado de 2018 señala “grafito, retocado a lápiz negro, y difumino”.⁶⁹

Finalmente, y motivado por la presente investigación, el dibujo ha vuelto a ser objeto de debate en el Museum of Fine Arts de Boston. Stephanie Stepanek, conservadora emérita del museo, considera problemático el fondo, “turbio y torpe”, y por tanto muy alejado de los característicos fondos matizados de Goya. En la misma línea, Annette Manick, actual Head of Paper Conservation, encuentra el fondo “desgastado, frotado y con signos de haber sido alterado”, por lo que sugiere que el estudio se centre en las cualidades estilísticas de la figura y no en el material de la misma —aparentemente grafito—. Ambas especialistas coinciden en que eventualmente un análisis científico podría clarificar los materiales empleados en este dibujo, pero dada la amplia disponibilidad en la época de materiales negros en seco, la mera identificación no bastaría por sí sola para aclarar la atribución.⁷⁰

Si bien es cierto que en sus dibujos con técnica seca Goya utilizó principalmente el lápiz negro (o el lápiz rojo), existen al menos dos ejemplos reconocidos donde el artista lo combinó con grafito: el dibujo preparatorio de 1786 para el grabado de *Miguel de Múzquiz, Conde de Gausa* (Museo Nacional del Prado, GW 313)⁷¹, que es el que más se asemeja al *Autorretrato* en cuanto a la forma de los trazos y en los sombreados —más homogéneos en el caso de Gausa—; y el retrato mortuorio de 1818 del *Hermano Juan Fernández de Rojas* (British Museum, GW 1562), realizado en el reverso del retrato del Duque de Wellington. Además, se han encontrado al menos otros dos dibujos que podrían estar hechos exclusivamente con grafito, aunque la

⁶³ El *Autorretrato con tricornio* (Metropolitan Museum of Art, GW 332) en Lefort, 1868; el *Autorretrato con gorra* (Museo Nacional del Prado, GW 1658) en Araujo, 1895; el *Autorretrato con insignia “Goya”* (Metropolitan Museum of Art, GW 666) en Loga, 1908; el *Autorretrato preparatorio para el Capricho n. 1* (Metropolitan Museum of Art, GW 452) en López Rey, 1953.

⁶⁴ Maurer, 2018: 485.

⁶⁵ Boix, 1922a: 104.

⁶⁶ Gassier/Wilson, 1970: 93.

⁶⁷ Gassier, 1975: 485. Conviene señalar que denominaciones como “lápiz negro”, “lápiz blando” y “lápiz conté” se han utilizado indistintamente para referirse de forma amplia a materiales negros en seco. Agradezco a Enric Juncosa esta observación.

⁶⁸ Sayre, 1988: 430-431. Ver también p. 323, nota 15 del mismo catálogo.

⁶⁹ Maurer, 2018: 478.

⁷⁰ Agradezco a Annette Manick y a Stephanie Stepanek del Museum of Fine Arts de Boston su generosa ayuda y numerosas indicaciones durante el proceso de investigación, así como a Carolyn Cruthirds por el envío de fotografías en alta resolución.

⁷¹ Matilla/Mena Marqués, 2018: 448.



Fig. 8. Mariano Fortuny y Marsal, según Goya, *Retrato de Gumersinda Goicoechea*, 1867. (Fotografía en Arxiu MNAC).



Fig. 9. Mariano Fortuny y Marsal, según Goya, *Autorretrato de Goya*, 1867. (Fotografía en Arxiu MNAC).

identificación de la técnica varíe según las fuentes consultadas:⁷² el retrato de Javier Goya de 1824 (col. particular, GW 1636),⁷³ y el retrato de Francisco Otín (col. particular, GW 1634).⁷⁴ Cualquiera de estos materiales, incluyendo el soporte de papel verjurado grueso —sin filigrana y con fibras ocasionales rojas y azules en su composición— son en cualquier caso propios de la época, y conviene recordar finalmente que Goya utilizó un variadísimo elenco de técnicas y materiales para su obra gráfica.

Un dibujo de Fortuny redescubierto

En 1867 el pintor Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) realizó algunas copias de dibujos de Goya de la colección de Carderera, a quien había conocido un año antes a través de Federico de Madrazo. La emoción que le produjeron estas obras le hizo escribir a su amigo Moragas a Roma: “Hoy, con lo que he visto de Goya, estoy nervioso. ¡si vieras qué cosas!... Cada día voy conociendo más que hay mucha afinidad entre lo que él buscaba y lo que busco yo [...] También he copiado unos dibujos de Goya estupendos y pienso hacer algo más.”⁷⁵ Al margen de los conocidos dibujos

⁷² La problemática es recurrente y se asocia a la complejidad para identificar a simple vista o incluso al microscopio materiales con base de carbón, que necesita hacerse con instrumental específico como la espectroscopía Raman. Ver Ramells, 2005.

⁷³ Brown, 2006: 74. “Graphite on paper”.

⁷⁴ Gassier, 1975: 550. “Lápiz plomo”.

⁷⁵ *Copia mecanografiada de carta de Mariano Fortuny a Tomás Moragas*, Madrid, 8 de julio de 1867. En Maseras, Alfons (1938): *Marià Fortuny. Correspondència. Recull de cartes precedides d'un estudi i seguides d'un apèndix sobre la correspondència del pintor*, ff. 89-91. Ateneu Barcelonès, Ms. 712.

de prisioneros,⁷⁶ Fortuny realizó dos copias facsimilares de los pequeños retratos que Carderera pensaba que formaban pareja y que se reproducen ahora por primera vez: el de Gumersinda Goicoechea, de 11 x 8,5 cm, [fig. 8] que se encuentra actualmente en paradero desconocido,⁷⁷ y el autorretrato, de 11,5 x 8,7 cm, que perteneció a la colección Bosch Catarineu para pasar después a los fondos del actual Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 35.768-D).⁷⁸ [fig. 9].

Se trata de una interpretación fidelísima en la que el catalán demuestra su virtuosismo técnico debido a un “ojo” privilegiado, siendo muy relevante la ausencia en su dibujo de la firma apócrifa, que como se ha señalado se le pudo añadir al original en 1871, con ocasión de la realización del aguafuerte de Maura. La copia de Fortuny, un artista de gusto exquisito, viene a reconocer el aprecio que se le tuvo desde antiguo al autorretrato hoy en Boston, y también a constatar cómo ha variado su valoración respecto al nuevo catálogo razonado, donde se han encontrado “líneas monótonas”, “lentos e inseguros” trazos, o “errores en la perspectiva y en la anatomía de la figura”.⁷⁹ Sin embargo, anteriormente no había existido en toda la bibliografía sobre la pieza un solo comentario negativo sobre su técnica, más allá de la posibilidad de que el fondo fuera póstumo, señalada por Sayre.⁸⁰ Así, atendiendo a un juicio estético, Burty lo calificó de “dessin très finement exécuté”⁸¹ y “curiosité trop précieuse”,⁸² Boix de “lindo autorretrato”,⁸³ Ezquerro del Bayo de “precioso de modelado y fineza”,⁸⁴ Gállego de “precioso dibujito”,⁸⁵ y Glenndining de “soberbio autorretrato”.⁸⁶

Conclusiones

La abundante bibliografía y documentación conservada sobre el *Autorretrato* del Museum of Fine Arts de Boston constituyen la mejor prueba de la legitimidad de su trayectoria, que se remonta a la adquisición realizada por Carderera al nieto de Goya poco después de la muerte del padre de este en 1854. Además, no existe motivo ni evidencia alguna que lleven a pensar que el dibujo sea una falsificación del propio Carderera, un erudito coleccionista por cuyas manos pasó buena parte de la obra gráfica del pintor aragonés.

La calidad y autoría del dibujo nunca fueron discutidas al menos de manera pública hasta 2014, cuando no fue incluido en la exposición *Order and Disorder* celebrada en el Museo de Boston, propietario de la pieza. Aunque no se publicaron *in extenso* las razones de esta exclusión por los comisarios de la muestra, las dudas sobre su autoría expresadas por Mena en el catálogo parecen derivar de su cercanía al *Autorretrato* al óleo del Museo de Agen, que entonces se tenía por dudoso y hoy sin embargo vuelve a ser considerado una obra autógrafa del pintor.

En cuanto a la técnica del dibujo, si bien el grafito no es a priori un medio habitual para Goya, existen interrogantes sobre la identificación del material efectivamente utilizado por el artista en

⁷⁶ Martínez Plaza, 2017: 180-187.

⁷⁷ Boix, 1922b: 23. Fue prestado por la “viuda de Beruete”, Isabel de Regoyos (1896-1990), para la *Exposición Fortuny* en el Palacio de la Virreina de Barcelona en 1940 (cat. 273, p. 76), cuya documentación fotográfica se conserva en el Arxiu del MNAC. Agradezco a Dolors Planells la oportunidad de consultar este fondo.

⁷⁸ Una comparación entre el autorretrato de Goya y la copia de Fortuny fue adelantada en el documental *Fortuny. La muerte del pintor* (dir: Emiliano Cano Díaz, 2020). El dibujo de Fortuny desapareció del museo barcelonés durante la Guerra Civil, pero según unas “relaciones de entregas” conservadas en el Arxiu del MNAC, el 12 de julio de 1951 fue devuelto junto a otros veintitrés dibujos y grabados de Fortuny por Enrique Panadés Casanovas. Participó en la exposición *Primer Centenario de la Muerte de Fortuny*, celebrada en Barcelona, Madrid y Reus en 1974/75 (cat. 888). Ver también Quílez, 2003: 420; 2011: 28, nota 54.

⁷⁹ Maurer, 2018: 480, 485.

⁸⁰ Sayre, 1988: 431.

⁸¹ Carderera, 1860: 220.

⁸² Salas, 1964: 15.

⁸³ Boix, 1922b: 10.

⁸⁴ Ezquerro del Bayo, 1928b: 310.

⁸⁵ Gállego, 1978: 32.

⁸⁶ Glenndining, 1999: 27.

esta ocasión. Por tanto, sería preciso que el Museo de Boston realizara una analítica específica del dibujo para obtener certidumbres sobre su composición, tomando con prevención los resultados que arroje el fondo del dibujo, que pudo haber ser alterado en algún momento. En cualquier caso y no obstante el resultado que se obtenga, se han localizado nuevos ejemplos de dibujos que habrían sido realizados con grafito por el artista, lo que supondría poner en entredicho la excepcionalidad de esta técnica dentro de su producción.

Dan buena cuenta del aprecio temprano por el *Autorretrato* tanto su publicación en la *Gazette des Beaux-Arts* en 1860 como las copias realizadas por Fortuny (1867) —quizá el dibujante español más virtuoso de su época— y Maura (1871) —del que se puede decir otro tanto en cuanto al grabado de reproducción—. Carderera escribió elogiosamente sobre el *Autorretrato* en 1872 dando detalles inéditos sobre su realización a través de un encargo de Gumersinda Goicoechea al pintor en 1805. Esta circunstancia —imposible de verificar pero basada quizá en un testimonio oral del nieto de Goya— relacionaría el autorretrato con los retratos familiares dibujados el mismo año, y abriría entoces la posibilidad a que el dibujo derivara del *Autorretrato* de Agen y no fuera por tanto preparatorio o coetáneo al mismo. Sea o no ajustada a la realidad, la anécdota refuerza en cualquier caso la procedencia —familia Goya— del dibujo, que Carderera mantuvo en su colección hasta su muerte. Después fue custodiado por dos generaciones de sus descendientes, que lo expusieron en un marco junto al dibujo preparatorio para el grabado de *Las Meninas* (col. herederos de Carderera, GW 108), lo que constituye una nueva prueba de su prestigio.⁸⁷ En cuanto a sus propietarios posteriores, es significativo su paso por las manos de uno de los coleccionistas españoles más importantes de la primera mitad del siglo XX, José Lázaro Galdiano, quien lo reprodujo en las primeras páginas del catálogo ilustrado de su colección; y también por las de Philip Hofer, especialista que reunió una importante colección de obras escogidas de Goya.

El Museum of Fine Arts de Boston clasifica el *Autorretrato* desde 2018 como “Formerly attributed to Goya”, siguiendo el catálogo razonado de dibujos del mismo año donde fue considerado como una obra de autor anónimo del siglo XIX. Una vez analizadas las numerosas razones sobre la originalidad de la pieza expuestas en este trabajo, sería deseable una rectificación que coloque al *Autorretrato* nuevamente en el corpus de obras autógrafas del artista, lo que redundará en un conocimiento más preciso de su quehacer artístico.

BIBLIOGRAFÍA

- Águeda, Mercedes/Salas, Xavier de (eds.) (2003): *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Araujo, Zeferino (1895): *Goya*. Madrid: *La España Moderna*.
- Barcia, Ángel M.^a de (1900): “Goya en la sección de Estampas de la Biblioteca Nacional”. En: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año IV, 4 y 5, Madrid, pp. 193-200.
- Barcia, Ángel M.^a de (1901): *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Est. Tip. de la viuda é hijos de M. Tello.
- Boix, Félix (1922a): *Exposición de dibujos originales: 1750 a 1860. Catálogo General Ilustrado*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, Blass (S. A.).
- Boix, Félix (1922b): *Los dibujos de Goya. Conferencia pronunciada en el local de la exposición de dibujos organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte el domingo 9 de julio de 1922*. Madrid: Gráficas Reunidas, S.A.
- Brown, Jonathan (2006): ficha cat. 5: “Javier Goya (Francisco Javier Pedro Goya y Bayeu)”. En: Brown, Jonathan/Galassi, Susan Grace (eds.): *Goya's Last Works*. New York: The Frick Collection, Yale University Press, pp. 74-75.
- Brunet, Gustave (1865): *Étude sur Francisco Goya. Sa vie et ses travaux*. Paris: Aubry, Libraire-Éditeur.
- Cano Cuesta, Marina (1999): *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- Carderera, Valentín (1860): “François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes”. [I, II, Sa vie et ses dessins]. En *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 7, 15 août, Paris, pp. 215-227.
- Carderera, Valentín (1863): “François Goya” [III. Ses eaux-fortes]. En *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 15, 1^{er} septembre, Paris, pp. 237-249.

⁸⁷ Boix, 1922b: 10.

- Carderera, Valentín (1872) “Retrato de Goya por él mismo”. En: *Cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Cuaderno 5º, Madrid: Imprenta de Manuel Tello.
- Centellas, Ricardo (1996): *Valentín Carderera y Solano. Estudios sobre Goya (1835-1885)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Ezquerro del Bayo, Joaquín (1928a): *La Duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Blass.
- Ezquerro del Bayo, Joaquín (1928b): “Iconografía de Goya”. En: *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, año XVIII, tomo IX, 1, primer trimestre, Madrid, pp. 310-311.
- Fayos-Pérez, Paula (2020): “Valentín Carderera and the dissemination of Goya’s graphic work in France”. En: *The Burlington Magazine*, vol. 162, n. 1413, december, London, pp. 1048-1055.
- Gassier, Pierre/Wilson, Juliet (1970): *Vie et œuvre de Francisco de Goya*. Fribourg: Office du Livre.
- Gassier, Pierre (1972): “Une source inédite de dessins de Goya en France au XIX^e siècle”. En *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 80, n. 6, jul-ago, Paris, pp. 109-120.
- Gassier, Pierre (1975): *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas* [vol. 2]. Barcelona: Editorial Noguer.
- Gállego, Julián (1978): *Autorretratos de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Glendinning, Nigel (1999): “José Lázaro Galdiano y el mercado de obras de Goya”. En: Cano Cuesta, Marina: *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, pp. 11-33.
- Gutiérrez, Ana/Martínez Plaza, Pedro J. (eds.) (2017): *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado (I). Cartas de Mariano Fortuny, Cecilia, Ricardo, Raimundo e Isabel de Madrazo*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Museo Nacional del Prado.
- Helman, Edith (1963): *Trasmundo de Goya*. Madrid: Revista de Occidente, S. A.
- Hidalgo Caldas, Beatriz (2016): “Ceán, «verdadero aficionado» y coleccionista de dibujos”. En: Santiago, Elena M.^a (dir.): *Ceán Bermúdez, Historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 109-135.
- Junquera, Juan José (2003): “Los Goya: de la Quinta a Burdeos y vuelta”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 76, 304, Madrid, pp. 353-370. <https://doi.org/10.3989/aearte.2003.v76.i304.263>
- Lafont, Paul (1902): *Goya*. Paris: Librairie de l’Art Ancien et Moderne.
- Lanzarote, José María (2016): *Diarios de viaje de Valentín Carderera por Europa (1841-1861). París, Londres, Bélgica y Alemania*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Lanzarote, José María (2019): *Valentín Carderera. Dibujante, coleccionista y viajero romántico (1796-1880)*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Lázaro Galdiano, José (1928): *Colección Lázaro. Exposición de diversas obras de Don Francisco Goya, sus precursores y sus contemporáneos, en la casa de Blanco y Negro y ABC. Abril de 1928*. [Madrid, ABC y Blanco y Negro].
- Lefort, Paul (1867-1868): “Essai d’un catalogue raisonnée de l’œuvre gravé et lithographié de Francisco Goya”. En: *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 22, 1^{er} février, Paris, pp. 191-205; (cont.) vol. 22, pp. 382-395; vol. 24, pp. 169-186; vol. 24, pp. 385-399; vol. 25, pp. 165-180.
- Loga, Valerian von (1903): *Francisco de Goya*. Berlin: G. Grote’sche Verlagsbuchhandlung.
- Loga, Valerian von (1908): “Drei briefe Goyas”. En: *Kunst und Künstler*, Jahrgang VI, Heft 2, Berlin, pp. 65-67.
- Loga, Valerian von (1921): *Francisco de Goya*. Berlin: G. Grote’sche Verlagsbuchhandlung.
- López-Rey, José (1953): *Goya’s Caprichos, Beauty, Reason, and Caricature*. Princeton: Princeton University Press.
- Mano, José Manuel de la (2021): *Javier Goya’s legacy. The albums of his father’s drawings*. Madrid, De la Mano.
- Martin, Élisabeth/Naffah, Christiane (1997): “Autopsie pour cinq tableaux de Goya au musée d’Agen”. En: *Le Festin, revue d’Art en Aquitaine*, 23-24, octobre, pp. 78-83.
- Martínez Plaza, Pedro J. (2017): fichas cat. 43-45: “Prisionero encadenado (copia de Goya)”, “Prisionero encadenado (copia de Goya)”, “Dos prisioneros encadenados (copia de Goya)”. En: Barón, Javier (ed.): *Fortuny (1838-1874)*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 180-187.
- Martínez Plaza, Pedro J. (2018): *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Matilla, José Manuel/Mena Marqués, Manuela B. (dirs.) (2018): *Francisco de Goya (1746-1828). Dibujos. Catálogo razonado. Volumen II, 1771-1792*. Madrid: Fundación Botín-Museo Nacional del Prado.
- Maurer, Gudrun (2008): ficha cat. R6: “Retrato de Goya”. En: Matilla, José Manuel/Mena Marqués, Manuela (dirs.): *Francisco de Goya (1746-1828). Dibujos. Catálogo razonado. Volumen II, 1771-1792*. Madrid: Fundación Botín-Museo Nacional del Prado, pp. 478-486.
- Mayer, August L. (1935): “Les tableaux de Goya du Musée d’Agen”. En *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, Tome XIII, 77^e année, 1^{er} semestre, Paris, pp. 173-178.
- Mena Marqués, Manuela B. (1993): “¿Debe ser así? ¡Sí, así ha de ser!” En: Wilson-Bareau, Juliet (dir.): *Goya. El Capricho y la Invención*. Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Cultura, pp. 19-41.
- Mena Marqués, Manuela B. (2014): “Goya looks at himself”. En: Stepanek, Stephanie/Illchman, Frederick (curators): *Order and Disorder*, Boston: Museum of Fine Arts, pp. 84-96.
- Muller, Priscilla (2005): ficha cat. 31: “Francisco Goya (Autorretrato)”. En: *Goya*. México D. F.: Patronato del Museo Nacional de Arte. A. C.
- Quílez, Francesc (2003): “Fortuny coleccionista, anticuario y bibliófilo”. En Doñate, Mercè/Mendoza, Cristina/Quílez, Francesc (comisarios): *Fortuny*. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, pp. 419-431.

- Quílez, Francesc (2011): *Una col·lecció singular: l'obra de Marià Fortuny del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Ramells, Carme (2005): "Las minas de dibujo de pigmento negro-gris. Descripción y análisis". En: *Investigación en conservación y restauración. II Congreso del GEIIC*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 67-74.
- Rodríguez Torres, María Teresa (1996): "Economía de guerra en Goya. Cuadros pintados con cañas". En: *Congreso Internacional Goya 250 años después. 1746-1996*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, pp. 131-149.
- Ruck, William/Berenson, Bernard/Mayer, August L (1926): *La Colección Lázaro de Madrid*. Madrid: La España Moderna, Blass, S. A.
- Salas, Xavier de (1963): "Sobre la bibliografía de Goya (La polémica Carderera-Cruzada Villaamil)". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 36, n. 141, Madrid, pp. 47-63.
- Salas, Xavier de (1964): "Portraits of Spanish Artists by Goya". En *The Burlington Magazine*, vol. 106, n. 730, London, pp. 14-19.
- Sayre, Eleanor A. (1988): ficha cat. 153: "Pigmalión y Galatea". En: Pérez Sánchez, Alfonso E./Sayre, Eleanor (dirs): *Goya y el espíritu de la ilustración*. Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Cultura, pp. 428-431.
- Vega, Jesusa (2018): "Goya y el retrato de familia". En: Rubio, Jesús/Serrano, José Enrique (eds.): *El retrato literario en el mundo hispánico*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 41-94.
- Vega, Jesusa/Vidal, Julián (2013). "El devenir de la historia del arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya". En: Arciniega, Luis (ed.): *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. València: Quaderns Ars Longa 3, Universitat de València, pp. 411-492.
- Viñaza, El Conde de la (1887): *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández.
- Wilson-Bareau, Juliet (1996): "Goya and the X Numbers: The 1812 Inventory and Early Acquisitions of «Goya» Pictures". En: *Metropolitan Museum Journal*, vol. 31, New York, pp. 159-174.
- Wilson-Bareau, Juliet (2008): "«Aprende a ver». Hacia un mejor entendimiento del Inventario de 1812 y de la obra de Goya". En: Mena Marqués, Manuela B. (ed.): *Goya en tiempos de guerra*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 31-53.
- Wilson-Bareau, Juliet (2020a): "Le projet et le propos de l'exposition". En: Enfedaque, Adrien (dir.): *Goya, génie d'avant-garde, le maître et son école*. Musée des Beaux-Arts, Agen, Éditions Snoeck, Gand, pp. 46-53.
- Wilson-Bareau, Juliet (2020b): "Portraits et personnalités". En: Enfedaque, Adrien (dir.): *Goya, génie d'avant-garde. Le maître et son école*. Agen: Musée des Beaux-Arts, Éditions Snoeck, Gand, pp. 57-83.
- Yriarte, Charles (1867): *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eau-fortes et le catalogue de l'œuvre*. Paris: Henri Plon, Imprimeur-Éditeur.
- Yriarte, Charles (1877): "Goya Aquafortiste". En: *L'Art*, 3^e année, tome II, Paris, pp. 3-10.

Fecha de recepción: 14-VI-2021

Fecha de aceptación: 24-III-2022