

LOS GOYA: DE LA QUINTA A BURDEOS Y VUELTA

POR

JUAN JOSÉ JUNQUERA
Universidad Complutense

El artículo completa, con aparato crítico, lo mantenido por el autor en un reciente libro y artículo: la imposibilidad de atribución de las Pinturas Negras a Francisco de Goya, haciéndose también una primera tentativa de deslinde de las falsificaciones de la obra paterna por parte de Javier Goya.

Palabras clave: Pintura española. Francisco de Goya. Pinturas negras.

This paper is a scholarly complement to the assertions made by the author in a recent book and article concerning the authorship of the paintings in the Quinta del Sordo. He proposes that these creations are not by Francisco de Goya, and advances the possibility that Javier Goya could have falsified his father's works.

Key words: Spanish painting, 18th century. Francisco de Goya. Black paintings.

La lectura del excelente libro de Lafuente Ferrari (Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de GOYA...Madrid, 1947) y de unos curiosos documentos dados a luz por Sánchez Cantón, me han inducido a publicar, no en forma orgánica de estudio sobre la estancia de Goya en Francia y los comienzos de su fama allí, sino de catálogo de noticias, una serie de ellas que dormían entre mis papeles y que rectifican afirmaciones de otros o que precisan algunas mías, ya lanzadas sumariamente hace años y que provocaron espavientos en quienes creen se puede hacer obra científica, no ya con permiso del Ordinario, sino con halago a todos los ordinarios que manden. Algunas de estas noticias iniciarán nuevas pistas a otros investigadores que podrán así acrecentar lo que conocemos de la vida de Goya, que es poco y muchas veces falso, como se acaba de ver gracias a los documentos de Sánchez Cantón.

M. Núñez de Arenas: Manojó de Noticias. La Suerte de Goya en Francia, *Bulletin Hispanique*, LXXII^a année, 1950, tomo LII, p. 229.

Esta cita de Núñez de Arenas viene a cuento porque la reciente publicación de un libro mío sobre las *Pinturas Negras*¹ ha despertado abruptamente a *todos los ordinarios* que siguen considerando la Quinta del Sordo como un coto privado de caza, olvidando que el propio Goya afinaba su puntería en la Casa de Campo.

Algunos de los cartuchos que, al parecer, he tenido la osadía de disparar furtivamente, lo fueron desde una revista². En ella expresaba la opinión, que creo fundada, de la imposibilidad de reconocer a Francisco de Goya como autor de las pinturas hoy conservadas de su quinta. Las causas esgrimidas se pueden resumir en dos:

¹ Juan José Junquera: *Las Pinturas Negras de Goya*, Londres, Scala Publishers, 2003. (edición inglesa: *The Black Paintings of Goya*, id, id).

² Juan José Junquera y Mato: «Las PINTURAS NEGRAS, bajo sospecha», *Descubrir el Arte*, año V, n° 51, mayo 2003, pp. 23-32.

Goya no pudo pintar en unas paredes aun no levantadas.

Las noticias sobre unas pinturas en la Quinta del Sordo, tardías y de fecha posterior a la muerte del artista, no se corresponden ni por su técnica ni por la temática, con las hoy conservadas en el Museo del Prado.

La Quinta del Sordo y la documentación notarial.

La documentación conocida sobre la Quinta³ es escasa aunque, paradójicamente, extensa; latitud debida a la minucia registral con la que se recoge la compra por parte de Goya de terrenos y construcciones y, luego, su venta por parte de su nieto Pío Mariano.

A tan prolija minuciosidad puede deberse la errónea interpretación que se ha hecho de esos registros notariales, empezando por el mismo nombre de la posesión. «Quinta del Sordo» era la denominación de una finca preexistente que los Goya vinieron a agregar a su propia huerta⁴.

Las operaciones de compra por parte de Francisco de Goya, de la donación a su nieto Pío Mariano, el capital y bienes que a éste concede su padre Francisco Javier Pedro con motivo del matrimonio con María de la Concepción Valvanera Mariátegui y la posterior cesión hecha por Pío Mariano a su padre, se reflejan en unos documentos notariales que, a pesar de describir habitaciones, muebles, cachivaches y mencionar «unos cuadros», están ayunos de cualquier referencia a las Pinturas Negras. Estas sólo aparecerán, notarialmente, con los intentos fallidos de venta de la quinta —tras la muerte de Javier Goya— por parte de Mariano y que, al fin, cristalizarán en su compra por Segundo de Colmenares, poseedor de una finca colindante y conocido promotor inmobiliario. Y en el interín de la venta, cuando Pío Mariano hace el arriendo de una parte de la propiedad a Francisca Vildósola —la que sería inmediatamente su segunda esposa— aunque se describen las habitaciones dadas en alquiler tampoco se hace referencia alguna en este documento familiar a las Pinturas Negras⁵.

³ F.J. Sánchez Cantón: «Cómo vivía Goya. I. El Inventario de sus bienes.- II. Leyenda e Historia de la Quinta del Sordo», *Archivo Español de Arte*, VII, XIX, 1946, p.p. 73-109. Saltillo, Marqués del: «Goya en Madrid: su familia y allegados (1746-1856)», *Miscelánea Madrileña, Histórica y Artística, Primera Serie*, Madrid, 1952.

⁴ «Linda por el Norte con huerta del Sr. Colmenares, mediodía tierra de Flores o sea del Sordo...». A.H.P.M., leg. 26.520, fol. 119.

⁵ La documentación de las sucesivas y fallidas subastas de la Quinta intentadas en 1859, se conserva en le Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.M.), leg. 40244. No hubo postores hasta su compra por Segundo de Colmenares, circunstancia que, uno de los testamentarios achaca a la fiebre amarilla que padeció Madrid en ese año. En 2 de enero de 1857, D. Bernardo Rodríguez, administrador judicial de los bienes de la testamentaría de F. Javier de Goya arrienda a D. Santiago Ortiz la Casa Grande, cuadras, cocheras, fundición de minerales y jardín interior que cierra la casa grande. Se da en arriendo «por término de un año o lo que tarde en benderse la finca pagando por cada año cincomil reales, haciendo los pagos por semestres vencidos; y dando por fianza la cantidad de cuatromilsetecientos y sesenta y cuatro reales que se le están deviendo de jornales, según espediente, mandando satisfacer la espuesta suma de los primeros fondos que se recauden». Pero el 15 de abril de 1857, se produce un extraño subarriendo por parte de Ortiz —quien debía trabajar en la fundición— a Francisca Vildósola. En la escritura de subarriendo, Ortiz alega «...no pudiendo por sí solo seguir con el arriendo, ha resuelto subarrendárselo a D^a Francisca Vildósola, en los mismos términos y por el mismo precio...» A.H.P.M. leg.25623, fol 250. En 15 de abril del mismo año Ortiz afirma que «haviendo conferenciado con D. Mariano Goya Marqués del Espinar, para que le ceda las casas, y Palacio, con los muebles que tiene, y que más adelante se dirán; reservándose solamente la fundición con sus dependencias y cocheras». En los folios 291 vto. a 293 se nos proporcionan datos suplementarios del peculiar arriendo: «... cuyos muebles y efectos, son los mismos que le tenía arrendados los mas de ellos, y otros que ha comprado, y la fueron adjudicados en pago de la deuda de sietemiltrescientos reales que la estaba deviendo el Sr. Marqués, haviendosela entregado los que le tenía alquilados, y los demas con arreglo al juicio de conciliación celebrado ante el Juez de Paz del Distrito del Mediodía...». Es sorprendente que en el inventario que se hace de la casa y en el cual aparecen reflejados, minuciosamente, muebles, cachivaches y cuadros no exista mención alguna a las Pinturas Negras, lo cual sucede también en el arriendo a Ortiz. Los cuadros recogidos son sólo «Diez estampas grandes y medianas con marcos y cristales en buen estado,escepto una que esta manchada», los cuales se hallaban en la «1^a pieza antesala y sala» del piso principal subiendo por el ramal derecho de la escalera; en el gabinete correspondiente se encontraban «ocho acua-

Las fuentes escritas: el llamado Inventario Brugada

Si la documentación de archivo es muy tardía para probar su coetaneidad con Francisco de Goya, lo mismo sucede con otras fuentes escritas o impresas.

Carecemos de referencias por parte de los amigos del pintor, de su círculo; de ellas no hablan ni los que se quedaron en Madrid —Ceán— ni aquellos otros que emigraron. Es sumamente extraño que en el entorno bordelés de Goya no se haga jamás mención alguna a obras tan sorprendentes, pero también lo es que el propio Javier Goya, cuando redacta su sucinta nota biográfica sobre su padre, no incluya a las de la *Quinta del Sordo* entre las pinturas murales de su progenitor como hace con las del Pilar o las de San Antonio de la Florida ⁶.

El llamado *inventario Brugada* es el documento que, hasta ahora, se venía considerando clave para la datación de las *Pinturas Negras*. Publicado por Desparmet Fitzgerald en 1928 ⁷ no había dejado de suscitar reticencias al preguntarse algunos historiadores en virtud de qué Antonio de Brugada habría redactado tal inventario ⁸. Un documento que sólo conocemos por la transcripción del pintor e historiador bordelés y en el cuál, **casualmente**, faltaba la primera página que nos explicaría cuándo, cómo y por qué se había hecho.

Si es cierto que lo poseía la mujer de Brugada en 1875, desde luego, es más cierto que el pintor de marinas no pudo ser su autor en 1823 ni en 1828 puesto que no estaba en Madrid sino huído fuera de nuestras fronteras.

N. de Arenas, Fauqué, Arias Anglés y Jeaninne Baticle se han ocupado de las andanzas de este *activista pintor* como le calificó el tercero ⁹.

Gracias a la documentación conservada en el Archivo del Palacio Real de Madrid, los Archives Départementels de la Gironde y a publicaciones del siglo XIX, sabíamos algo de su peregrinación y aventuras a las cuales, ahora, añadiremos otros datos más.

Nacido en Madrid hacia 1800 debió ser de un liberalismo exaltado que le hizo pertenecer a la Milicia Nacional en aquellos *mal llamados años* de 1820 a 1823, trágicamente cerrados por los «cienmil hijos de San Luis». Fue entonces «después de haber sufrido días amargos de prisión y una pertinaz y horrorosa persecución (cuando), se vio precisado a abandonar un pin-

relas con marcos dorados viejas, representando flores» y había igualmente una «mesita de laca», mueble que aun no recibía el remoque de «maque». La descripción que se nos da de la casa marca claramente su estructura: la parte vieja —la de Goya— a la izquierda del zaguán y escalera y la añadida por Javier y Mariano, a la derecha. La casa primitiva tenía la siguiente distribución: «Habitación a la izquierda entrando por el portal». Pieza de una reja, cocina, antecocina, Dormitorio de criados, cuarto de los azs. «Habitación baja a la Izquierda del portal. 1ª pieza. Segunda id. Pieza 3ª».

La habitación designada como «cuarto de los azs» fue interpretada por Glendinning - Kentish («Goya's Country house in Madrid: The Quinta del Sordo», *Apollo*, nº 288, 1986, pp. 102- 109.) como «cuarto de los aseos» y por mí como «cuarto de las alcobas.» El empleo de la palabra «aseo» para designar el lugar que hoy conocemos como «retrete», no parece nada común en el siglo XIX; de hecho, no aparece todavía con esa acepción en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua en su décimotava edición (1956).

Las pinturas que las primeras fuentes sitúan en la escalera, sin duda la que servía en la casa primitiva para subir al desván, tampoco aparecen mencionadas y, cuando se describe la escalera en 1859 ésta lo es de la siguiente forma: «... la escalera; ... esta es de madera descubierta labrada de pino; con un tiro al frente, y dos ramales laterales, que conducen al piso superior, alumbrada por un tragaluz de cristales, en la mesilla hay un pedestal de pasta piedra imitando al marmol de Granada, que sustenta el busto del fundador de la posesion el celebre pintor Goya, el cual ejecuto por su mano, en los lienzos de las paredes del Gavinete del piso bajo, y de una de las salas del piso principal obras de su profesion y de singular merito, no habiendose justipreciado por respeto a su memoria, y al gran merito artistico de los asuntos y de la ejecucion.» A.H.P.M., leg. 40244, fols. 386 y 386 vto. En una «lista de los Españoles residentes y transeúntes que se han presentado en este consulado de mi cargo...» de 24-IX-1822 aparece un Dn. Juan Vildosola. ¿El padre de Francisca? A.H.N. Estado, leg. 6.161.

⁶ P. Beroqui: «Una biografía de Goya escrita por su hijo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1927, pp. 99-100.

⁷ X. Desparmet-Fitzgerald: *L'Oeuvre peint de Goya*, Paris, 1928-50, vol. 1, p. 53.

⁸ J. Baticle: *Goya*, Barcelona, 1995, pp. 303-304.

⁹ M. Núñez de Arenas: «Manejo de Noticias. La suerte de Goya en Francia», *Bulletin Hispanique*, LXXIIème année, 1950, tomo LII, pp. 250-253; Dr. Jacques Fauqué y Ramón Villanueva Etchevarría: *Goya y Burdeos (1824-1828)*, Zaragoza, 1982. J. E. Arias Anglés: «Antonio de Brugada, Pintor de la Mar. Sus obras en el Patrimonio Nacional y en el Museo Naval», *Reales Sitios*, 1979, nº 61, pp. 40-52; idem: *Antonio de Brugada: pintor romántico y liberal*, Madrid, 1989.

güe patrimonio y buscar un asilo en el vecino Reyno de Francia, en donde fijó su residencia y permaneció once años»¹⁰. Efectivamente, como el propio pintor afirma, poseía una pingüe fortuna; era hijo de un rico comerciante establecido en Madrid que, entre otras cosas, debía vender libros e impresos y pertenecía al mismo círculo de amistades que rodearía a Goya en Burdeos. Pío de Molina, Muguiro, Sainz de Baranda, Costa... son algunos de los nombres recurrentes en la documentación familiar.

Antonio de Brugada, el padre, falleció ab intestato en Madrid en mayo de 1820 y el día 3 de mayo de dicho año la madre, doña Rosa Vila, otorgó testamento en Madrid. Era natural de Barcelona y en el documento¹¹, nombra como tutores y curadores de sus hijos D. Antonio, D. José, D. Ramón y D. Pedro —todos menores de edad— a su suegra Doña Isabel Carbonell y a su cuñado D. Juan Manuel de Brugada, «ayudados por los consejos y dirección de sus amigos D. Pedro Sainz de Baranda y D. Manuel de Obaldía», figurando entre los testigos D. Rafael Costa. El 22 de Julio del mismo año ya había muerto, tomando entonces las riendas de la familia la abuela, Doña Isabel Carbonell, mujer de extraordinaria energía que, como Juana de Goicoechea, se vio obligada por las circunstancias familiares a hacerse cargo de los negocios con mano férrea y, eso, a pesar de no tener buena salud de lo que se quejaría en 1827 cuando otorga un poder a D. Antonio Raya para que se encargue de los establecimientos de comercio e industria en «lo que esta no pueda concurrir por la precaria asistencia y en su casa, su sexo, estado, edad avanzada y achaques con que se encuentra»¹². Pero hasta el 1 de abril de 1831 en que moriría se ocupó en la defensa de los asuntos de sus nietos de los que el menor, Pedro, ya había fallecido. Pleiteó en Valencia y Murcia donde tenían intereses y propiedades, como en Madrid donde poseían una casa en la calle del Prado número cinco y otra en la calle de Barrionuevo 26. En enero de 1827 tuvo que defenderse de la «aprension de ciertos libros que no son corrientes» realizada en los almacenes de su casa por los dependientes de el Resguardo de Rentas, los cuales hallaron también una porción de naipes sin sellar que, según adujo, eran restos de los que había suministrado, por contrata, a la Real Hacienda¹³. La inspección de sus almacenes quizás se debiera a las actividades políticas de su nieto mayor que, como vimos, había huido a Francia. Allí se estableció en Burdeos desde donde conspiró contra Fernando VII tomando parte en los intentos de restablecimiento del sistema liberal teniendo en esta ciudad la oportunidad de tratar a Goya en la intimidad —hecho posiblemente debido a las amistades familiares— estar presente en el momento de su muerte y llevar una existencia un tanto azarosa en el terreno sentimental. Según N. de Arenas escapó de Madrid gracias a un pasaporte expedido el 18 de octubre de 1823 por el Capitán General de Castilla la Nueva, asentándose en Burdeos¹⁴.

Se le localiza en París desde el 13 de agosto de 1826 y el 18 de noviembre de ese año solicita pasaporte para volver a Burdeos donde todavía no había llegado el 3 de febrero de 1827. Acompaña a Goya en sus paseos por la ciudad del Garona junto con —según supone Fauqué— Fany Brosse quien, en fecha indeterminada, se convertirá en su esposa después de haber sido madre de dos hijos en 1830 y 1831.

Según el erudito bordelés, Brugada viaja a Madrid en abril de 1828 «y hace el inventario a petición del hijo de Goya, de los cuadros de la Quinta del Sordo», se casa el 16 de enero de 1829 con Rafaela Costa —no sabemos dónde— volviendo a Burdeos en octubre de 1829 junto a Fany para regresar a España el 28 de febrero de 1830¹⁵. Quizás la boda con Rafaela fuera un enlace acordado por las familias, lo cual disculparía en cierto modo las relaciones con la Brosse.

¹⁰ J. E. Arias Anglés, art. cit., p. 41. Según Fauqué, *op. cit.*, p. 198, nació en 1804.

¹¹ A.H.P.M. leg. 23118.

¹² A.H.P.M. leg. 23132.

¹³ A.H.P.M. leg. 23126.

¹⁴ M. Núñez de Arenas, art. cit., p. 251.

¹⁵ Fauqué-Villanueva, *op. cit.*, p. 199.

Pero estos viajes que Fauqué-Villanueva Etchevarría no justifican documentalmente, están en flagrante oposición con lo que el propio Brugada afirma acerca de su permanencia en Francia durante once años ¹⁶.

Ante estas contradicciones, Jeaninne Baticle cree imposible que Brugada hiciera, en 1828 y a distancia, el inventario pero —añade— podemos suponer que lo haría en 1823 con la intervención de Goya ¹⁷.

Creo que ciertos documentos no conocidos o no publicados pueden aportar alguna luz a esta cuestión.

El 3 de diciembre de 1824 Antonio Brugada es testigo, junto con don Joaquín de Legalta y don Antonio Mijar, «residentes en dicho puerto de Burdeos», en un poder otorgado ante el vicecónsul de su Majestad Católica don Esteban Ducat —celoso ultra, soplón y seguidor entusiasta de los métodos policiales de Fouché— por don Pedro Sainz de Baranda, a favor de su sobrino don Francisco Agustín de la Serna para que, éste, fuera su apoderado general en Cuba ¹⁸.

Brugada solicita un curioso certificado al cónsul de España en Burdeos en noviembre de 1828, movido sin duda por rumores acerca de sus relaciones con Fany Brosse que podían dificultar su matrimonio con Rafaela Costa ¹⁹, boda celebrada en fecha y lugar no conocidos pero antes del 16 de enero de 1829, cuando el marinista otorga un «poder amplio, cumplido, general y tan bastante como en derecho haya lugar sin limitación alguna a su suegro Don Rafael Costa vecino de Madrid» y, añade: «bien entendido con acuerdo de Doña Isabel Carbonell», su abuela. Dicho documento se da para poder ser defendido en « cualquier pleyto o causa que el otorgante tenga o pueda tener». Los testigos son: Miguel Santos, don Andrés Camin y Emile Galos ²⁰.

Efectivamente, Antonio Brugada estaba procesado en Madrid y condenado como lo atestigua otro poder que otorga en 26 de agosto de 1829, también en Burdeos y ante el cónsul Don Nicolás de Rivas Salmón, a su apoderado Don Baltasar Martínez Ariza, vecino de Madrid, para que «en su nombre y representación consienta la sentencia dada contra el otorgante en la Real Sala de Señores Alcaldes de Casa y Corte y acuda a la misma, al Soberano, y adonde convenga a efecto de que se le modifique o comente dicho fallo, haciendo cuantas gestiones conduzcan en beneficio propio...» ²¹.

El 23 de diciembre de 1831 cuando sus hermanos hipotecan la casa de la calle del Prado, Antonio de Brugada es representado, en virtud del poder aludido más arriba, por su suegro

¹⁶ J. E. Arias Anglés, art. cit., p. 41 y nota 11.

¹⁷ J. Baticle, *op. cit.*, pp. 303-304 y 357, notas 20 y 21, para añadir en la nota 22: «Preferimos hablar de *inventario Brugada*, en vez de atribuirle una fecha precisa».

¹⁸ Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (A.G.A.), Exteriores, Caja 54/3214.

¹⁹ A.G.A. Exteriores. Caja 54/3214.

«Sor Consul de España en Burdeos

Conviniendo á mis asuntos particulares una certificación de mi conducta política y religiosa y de no haver contraído ninguna obligación matrimonial durante mi permanencia en esta, me dirijo a V.S. para que previos los informes necesarios y bajo la garantía de las personas que crea conveniente se sirva concedérmela.

Dios guarde a V.S. muchos años.

Burdeos 28 de noviembre de 1828.

Antonio de Brugada (rubricado).

²⁰ A.G.A. Exteriores. Caja 54/3215.

La boda de Brugada ha dado lugar a confusiones. J. Baticle lo resume y cree que el hablar de Rafaela Costa Bonells es un error de identificación. V. *op. cit.*, p. 304. Posiblemente lo sucedido es que el matrimonio, acordado por ambas familias, no se llevara a efecto; solamente debió haber la firma de un contrato de esponsales roto después por la relación con Fany Brosse. Eso explicaría que el 21 de octubre de 1833 Antonio quedara excluído del testamento de su hermano Ramón, quien instituye como heredero universal a su otro hermano, José, dejando además una manda a su cuñada Teresa Molina, probablemente hija de José Pío de Molina quien es testigo junto a D. Rafael Costa. A.H.P.M. leg. 23.145.

²¹ A.G.A. Exteriores. Caja 54/3215.

D. Rafael Costa pues está «ausente...residente en la ciudad Bordeaux Reino de Francia», mientras que D. José Pío de Molina firma en tanto curador ad bona de su hermano D. Ramón, nacido el 8 de mayo de 1810, y Manuel de Muguero como uno de los testigos junto a Manuel de Abascal y Alberto Raya²².

Todas estas circunstancias, creo, convierten los supuestos viajes a Madrid de Antonio Brugada en algo harto improbable como lo es la fecha atribuída al inventario de la quinta que conocemos bajo su nombre.

Pero, por si estas razones no fueran suficientes, añadiremos otras, lingüísticas, que son concluyentes.

El inventario recoge un *vargueño*, un *sillonceto Luis XV* y un objeto de *maque*, palabras y expresión que no se utilizaban todavía en la España de Goya y para cuyo empleo tendremos que esperar al último tercio de siglo.

Bargueño o *vargueño* es un término que vino a sustituir a finales del siglo XIX a las palabras *papelera* o *escritorio* con las que en los siglos anteriores se denominaban a unos muebles en forma de paralelepípedo rectángulo que se utilizaban bien para archivar documentos y guardar fruslerías, bien para escribir gracias a un tablero abatible que, además, servía para cerrar la caja. Aparece por primera vez en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua en 1899, donde se escribe con *V*, y en 1901 lo recoge Toro i Gisbert; Corominas lo cree usado en el entorno de 1900²³, y yo mismo señalé en 1982 su empleo por Juan Facundo Riaño y el barón Charles Davillier en 1879²⁴.

Maque es una voz con la que se designa en el *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes...*, publicado por Esteban Terreros y Pando entre 1786 y 1793, a un insecto de América²⁵; no será sino en 1846 cuando aparezca como sinónimo de la palabra *charol*, utilizada desde el siglo XVI para nombrar a la laca china o japonesa que, entonces, españoles y portugueses introdujeron en Occidente²⁶. Según Corominas aparece por vez primera en 1884 con el significado que se le otorga en el inventario goyesco: «Maque», especie de barniz. Del japonés *makie*, barniz de oro o plata²⁷.

Estilo Luis XV es una locución empleada en el comercio de antigüedades para designar las imitaciones y recreaciones de muebles y objetos artísticos a la manera de los fabricados en un período del siglo XVIII. En Francia parece que se utilizó hacia 1845 pero su uso en España es mucho más tardío, popularizándose con las compras que la aristocracia española hacía en el París de Napoleón III en almacenes como *L'Escalier de Cristal*.

¿Cuándo se redactó este «inventario Brugada», por quién y para qué? Desde luego no se hizo por iniciativa de Francisco de Goya y Lucientes, ni en sus años, sino muy posiblemente en fecha muy tardía, quizás cuando los Goya habían conseguido ya vender la quinta. Probablemente sea una manipulación de Mariano para meter de matute algunos falsos que ni siquiera alcanzó a conocer Charles Yriarte. ¿Fue responsable de ello el fiasco de la exhibición parisina de las Pinturas Negras en 1878?

Recordemos que, expuestas en un espacio muy secundario —un pasillo— no aparecen recogidas en el catálogo oficial ni en la guía de Clovis Lamarre y L. Louis-Lande dedicada al

²² A.H.P.M. leg. 22794.

²³ Joan Corominas: *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, 1961, p. 84.

²⁴ Juan José Junquera, Peter Thornton, Tamara Talbot-Rice: *Il Mobile. Spagna. Portogallo. Paesi Scandinavi. Russia*, Milán, 1982, p.10

²⁵ Terreros y Pando: *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes...*, ed. facsímil Arco Libro, 1987.

²⁶ Salva, Vicente: *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana...*, Paris, 1846. Toro, Miguel de: *Nuevo Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Castellana*, 1901. Quiero agradecer su ayuda al Dr. Lidio Nieto, Profesor de Investigación del C.S.I.C. y al Dr. Manuel Alvar Catedrático de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense.

²⁷ Corominas, *op.cit.*, p. 372: «MAQUE: especie de barniz», 1884. Del japonés *makie* «barniz de oro o plata».

pabellón de España, y eso a pesar de los ditirambos que en ella se dedican al pintor de Fuentodos²⁸.

En el *Inventario Brugada* se recogen con el número 16 «Siete caprichos (bocetos de la casa de campo)», mientras que Yriarte²⁹ dice: «La salle du rez-de chaussée contient six compositions, dont deux occupent toute la largeur des deux faces les plus étendues, celles qu'on a à sa droite et à sa gauche en entrant. De chaque côté de la porte et en face de celle-ci sont disposés deux panneaux, soit quatre sur les deux faces les plus petites.» Es decir, una composición menos de las que, por planta, hoy admitimos. ¿Se añadiría más tarde los «Dos viejos Comiendo»?... ¿No se referiría la nota de Brugada a ningún piso en concreto sino que en ella se reunirían composiciones de los dos?... ¿La «casa de campo» era la del Sordo?... ¿No podría tratarse de otra?... ¿No serían los siete bocetos para los cuadros pintados en 1787 para la Alameda de Osuna?

Pero estos interrogantes, con ser muchos, no son los únicos posibles ya que podríamos plantear otros: Los bocetos...¿eran realmente de Francisco de Goya? Si lo eran... ¿Los utilizó Javier para llevarlos más tarde a las paredes? Preguntas que el estado actual de la investigación deja forzosamente sin respuesta.

Si el inventario Brugada es tan tardío como parecen indicar las razones expuestas, no nos sirve para confirmar la atribución de las Pinturas Negras a Goya; si la sala de la planta baja de la quinta tenía sus muros cubiertos con una colgadura de percal y el piso superior fue construido después de la marcha a Burdeos del pintor ... ¿qué razones y qué fuentes nos quedan para poder sostener su autoría?

Las Pinturas Negras en la literatura artística del siglo XIX

Los impresos anteriores a 1868 son enormemente pocos en noticias sobre las pinturas de la casa. Las primeras referencias sólo nos hablan de una manera vaga, como de oídas, de unas pinturas en la quinta y, cuando se hace alguna precisión, éstas resultan ser frescos —que no óleos— de temática amable, hasta humorística, y localizadas preferentemente en la escalera³⁰.

El decir como han hecho algunos en la prensa diaria que: «... Comprende también que un amateur no distinga bien un fresco de un óleo sobre pared»³¹, es —cuando menos— una ligereza que nos llevaría a considerar a don Valentín de Carderera, pintor que completó su formación artística en Roma —ciudad en la que no debe haber frescos, al parecer— erudito, escritor, coleccionista y amigo de los Goya, como un *aficionado* o *amateur* de pluma fácil y frívola que escribiría a humo de pajas, lo cual se compadece muy poco con su vida y obra.

Recordemos cómo la primera mención de unas pinturas en la quinta es de 1834 y apareció en *Le Magasin Pittoresque*, seguida de las palabras de Carderera, en 1835, cuando habla de unos frescos de calidad comparable a los del Pilar y San Antonio de la Florida³²; añadiendo en

²⁸ Clovis Lamarre y L. Louis-Lande: *L'Espagne et L'Exposition de 1878*, Paris, Ch. Delagrave, 1878, pp. 178-179: «Goya, admirado en Francia, ha sido repuesto a la moda en España. Los compradores se presentan para todo buen cuadro no muy grande; no pagan locuras como en las ventas parisinas, pero el estímulo es suficiente. El comprador está lejos de entender en el sentido absoluto de la palabra, pero tiene un olfato maravilloso para reconocer el valor comercial de un cuadro, no sólo actual sino futuro. Con frecuencia se compra la obra de un pintor que alcanzará renombre como se compra un terreno en un suburbio que se convertirá en ciudad. El comprador contribuye al progreso del arte porque hoy sabe lo suficiente para rechazar lo malo...» (La traducción es mía).

²⁹ Charles Yriarte: *Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre*, avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte, Paris, 1867, p. 92.

³⁰ J. J. Junquera, 2003, pp. 38-41.

³¹ Nigel Glendinning en el diario *ABC*, Madrid, 30 abril, 2003, p. 53.

³² *Le Magasin Pittoresque*, 1834, pp. 324-325. V. de Carderera: «Biografía de D. Francisco de Goya, pintor». *El Artista*, II, pp. 253-255. Ambos artículos fueron reproducidos por E. Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya*, Madrid, 1947, pp. 309 y 304.

1838 que: «...una casa de recreo que poseía a orillas del Manzanares, en el (*sic*) apenas hay pared sin exceptuar (*sic*) las de la escalera que no estén llenas de caprichos y caricaturas, a las que no pocos han prestado ocasión los mismos que acudían a visitarle»³³. Pero debemos esperar hasta 1854, fecha de la segunda edición del *Nuevo manual Histórico-Topográfico-Estadístico y Descripción de Madrid*, de Manuel de Mesonero Romanos para encontrar una mención a la casa de Goya —quinta de la que nada se dice en la edición de 1844— cuando afirma que: está «enriquecida con bellas y caprichosas obras de sus manos». Sorprendente calificativo, como ya indiqué en mi libro si se refiere a las Pinturas Negras, pero cabe preguntarnos a la vista de las palabras de Mesonero de qué hablaba: ¿de unas pinturas murales o, simplemente de cuadros del artista que allí se guardaban? Mesonero Romanos, en contra de lo dado a entender por Glendinning³⁴, nada dice de su técnica. Pero el que sí lo hizo fue Federico de Madrazo en una carta o apunte que envió al Conde de la Viñaza en fecha anterior al artículo de Cruzada, y de la que éste reproduce un párrafo: «... hasta la fecha no se ha hecho estudio detenido de estas pinturas de Goya, que si bien decoraban las paredes de la quinta que el ilustre pintor poseyó en la margen derecha del Manzanares, no pueden en mi concepto, calificarse de pinturas murales propiamente dichas, porque ni la impresión general de ellas responde a la idea de la pintura mural decorativa. Descúbrese en ellas destellos del genio, y también gran originalidad característica del célebre pintor aragonés»³⁵.

Pero tras la muerte de Francisco Javier Pedro de Goya y cuando el falso marqués del Espinar³⁶ trata de vender la finca, aparece una muy curiosa e inadvertida mención en la primera

³³ Lafuente Ferrari, *op. cit.*, p. 307.

³⁴ Diario ABC, Madrid, 30 de abril de 2003.

³⁵ Muñoz y Manzano, C, Conde de la Viñaza: *Goya: su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, p. 278.

³⁶ A pesar de que en repetidas ocasiones aparezca Mariano Goya autotitulándose en documentos «Marqués del Espinar», nunca tuvo derecho a ello. Intentó establecer una conexión familiar con un pretendiente a tal título que, como demostró el Marqués del Saltillo, era totalmente falsa. V: «Goya en Madrid: Su familia y allegados (1746-1856)», *Miscelánea Madrileña, Histórica y Artística. Primera serie*, Madrid, 1952. Lafuente Ferrari, *op. cit.*, 1947, pp. 296, 297. La genealogía de Goya ha sido recientemente estudiada por Arturo Ansón Navarro: *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza 1995, pp. 23, 34.

Los intentos de Mariano por obtener un título nobiliario se materializaron en una estafa de un tipo que, hace algunos años, puso de nuevo en práctica un duque hoy perseguido por la Justicia, engaño que, curiosamente, también tuvo connotaciones goyescas. El método seguido consiste en hallar un antepasado cuyo apellido —cuanto más común, mejor— coincida con el de una familia titulada, fabricar entonces un enlace falsificando documentos y reclamar la merced. Eso es lo que hizo Mariano, pero sin éxito ya que el Consejo de Estado informó desfavorablemente el expediente al ver el pretendido engaño. La documentación, interesantísima para conocer la personalidad fulera y tramposa del nieto de Goya, se conserva en el Archivo del Consejo de Estado. Quiero dar aquí las gracias a su archivera, Doña Paloma Jiménez Buendía, a cuya amabilidad y paciencia debo su conocimiento.

El expediente lleva el número 373 de 1847 y en él se adjuntan «las instancias documentadas de D. Mariano Goya en solicitud de que se apruebe la cesión hecha a su favor de los títulos de Conde y Marqués del Espinar, por Don José Maestre y su hija primogénita D^a Margarita cambiando su denominación por la de Conde de la Isabela y Marqués del Espinar...». Ya con esta primera maniobra del cambio de denominación, Mariano conseguía desdoblarse el título y obtener dos en lugar de uno. Mariano, «vecino y propietario de esta corte», quien había conseguido alcanzar el grado de caballero de la Orden de Carlos III, acudió el 18 de septiembre de 1846 a la Reina, «exponiéndole que su familia obtuvo en lo antiguo el título de conde y marques del Espinar, que se fue transmitiendo de unos en otros hasta recaer en D^a Margarita Coloma casada con Dn. Jacinto de Castro y Quesada, a quienes se puso en posesión de él en 27 de septiembre de 1686, según aparece en el testimonio unido á los antecedentes a pedido en 31 de agosto de 1700, á favor de la D^a Margarita, titulándose marquesa del Espinar; que si desde esta fecha no han hecho sus sucesores gestión alguna para reclamar su derecho, ha consistido en que el fuego ocurrido en la carcel de corte y que destruyó muchos de los papeles que habia en las escribanías de provincia, les impidió reunir los oportunos comprobantes, á lo cual se agrega su falta de medios para realvarlo; pero no hallándose en este caso el recurrente y estando enlazado con los descendientes de D^a Margarita por los Sanchez...». Después de insertar una supuesta genealogía para enlazar con los Sánchez y aducir que «haviendo sido el primero que en su reinado ha proyectado una nueva población en la provincia de Avila, y habiéndose dignado la Reina poner a esa población su augusto nombre, se dignara cambiar los títulos de conde y marques del Espinar por los de Conde de la Ysabela y marques del Espinar», se alega algo realmente sorprendente e imaginativo: «Y por medio de un testimonio espedido por el escribano de esta corte Dn. Juan Manuel Aguayo ha justificado que en el incendio de la carcel de corte acaecido en 4 de octubre de 1791, se quemaron los autos de la testamentaría de la ultima marquesa del Espinar, a los cuales estaba unido el título de concesión; por lo cual pide se le dispense de presentarlo».

edición (1868) de un libro clásico de nuestra historiografía —desgraciadamente no traducido al inglés— la *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*, de M. Ossorio y Bernard. El año de su publicación coincidió con una fecha clave de nuestro siglo XIX, cuando el triunfo de *La Gloriosa* trastocó el orden monárquico tradicional de España e introdujo unas inseguridades que, sin duda, afectaron a la difusión del libro. No sucedería lo mismo con la segunda edición (1884?), la que, en facsímil, solemos manejar³⁷.

La mentada referencia es como sigue: Goya. «Idem (Madrid)_ Casa del autor, en el camino de San Isidro.

Los frescos de la misma, pintados en gran parte con el cuchillo de la paleta, y que á cierta distancia son de efecto sorprendente. Sus asuntos son análogos a los de la posesión de La Alameda»³⁸.

La utilización del *cuchillo de la paleta* —lo que hoy llamamos *espátula*— parece indicar una materia pictórica gruesa y viscosa como el óleo y no la ligereza del fresco en que lo cree pintado. A diferencia de Carderera... ¿no distinguía las técnicas Ossorio a pesar de su formación pictórica? Y si lo hacía... ¿cómo puede decir que los asuntos son *análogos a los de la posesión de La Alameda*? ¿Se refería, acaso, a los deliciosos lienzos de *género*, tan próximos por su temática a los *cartones*?... ¿estaba aludiendo a las seis escenas de brujería pintadas entre 1797 y 1798 para la misma casa?

Pero en la segunda edición hay algo aun más chocante puesto que repite lo dicho en la primera salvo para hacer una corrección: «Sus asuntos quedan expresados en nota anterior», suprimiendo cualquier referencia o comparación con las pinturas de la Alameda que, en su apartado, describe como techos al fresco, e incluyendo de los temas brujeriles o de espanto tan solo *D. Juan y el Comendador*. La nota recoge los títulos de las pinturas negras tal cómo aparecen, con los grabados de Eduardo Gimeno, en el trabajo de Cruzada Villaamil de 1868 y que, por su fecha, Ossorio no debió conocer a tiempo para la edición de ese año³⁹.

De todo ello podemos deducir que, hasta 1868, se habla de unos *frescos* que, además de ser muy poco conocidos *de visu*, se describen siempre con asuntos *amables* como los de brujería de La Alameda, tan lejos del terribilismo expresionista de las Pinturas Negras que hoy co-

El funcionario que informa el expediente, Francisco de Paula Dicon y Mendoza, considera que no se justifica que el cedente posea la merced; que en el caso de que lo fuera, no parece que su hija haya concurrido a la cesión; no se establece la relación de D^a Catalina Sanchez con los Coloma, además de otros defectos de filiación. En cuanto a la concesión del nuevo título dice que sólo ha justificado la hidalguía de sangre pero no que tenga la renta oportuna por todo lo cual «Fundado en estos precedentes aprecia el auxiliar que no puede autorizarse la cesión del título de marques y Conde de el Espinar, ni hay meritos para conceder el nuevo título que se solicita». Madrid, 10 de septiembre de 1847.

Pero, si ya era inverosímil lo certificado por el escribano J. M. Aguayo, lo que queda recogido en una *adición* al documento es verdaderamente increíble:

«Por Real orden de 13 del corriente remite el mismo Sor. Subsecretario de Gracia y Justicia una información de testigos practicada a solicitud de Dn. Mariano Goya en uno de los juzgados de 1^a instancia de esta corte, con el fin de depurar el hecho de que en el incendio de las escribanías de provincia á fines del siglo ultimo perecieron los autos de testamentaría de D^a Margarita Coloma y su marido Dn. Jacinto de Castro y Quesada su esposo, en cuyos autos obraba los títulos del marquesado y Condado del Espinar.

En la información declararon dos testigos de 76 y 74 años, vecinos de esta corte, diciendo el 1^o que en 1796 pasó á la escribanía de provincia que desempeñaba Dn Juan Bautista Rivera, hoy a cargo de Dn. Juan Manuel Aguado, con el fin de celebrar con Dn. Matías Mariano Maestre, poseedor del marquesado y condado del Espinar, una escritura de arrendamiento de tierras propias de esos estados, y con este motivo vio los títulos, pues con presencia de ellos se otorgó dicha escritura; y el 2^o que fue testigo de ese contrato y vio tambien los títulos, que quedaron en los autos referidos de testamentaría. La información se hizo con citación del promotor fiscal».

Siguen luego unas declaraciones de bienes y rentas de Mariano que, como su pretendida genealogía, y todo lo alegado en el expediente, no convencieron al Consejo de Estado por lo cual denegó la solicitud en su sesión del día dos de noviembre de 1847. Aunque la decisión no impidiera que Marianito usara ilegalmente el título y que coronara la puerta de entrada al jardín de la Quinta con las iniciales timbradas con corona de marqués.

³⁷ M. Ossorio y Bernard: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1975.

³⁸ M. Ossorio y Bernard (1868), vol. 1, p. 317.

³⁹ Cruzada Villaamil, G: «La Casa del Sordo», *El Arte en España*, VII, 1868, pp. 265-268.

nocemos. Las escenas de brujas o de aparecidos de los Osuna responden a una mentalidad pre-romántica aun dieciochesca; tomadas del teatro, de comedias *de magia* o —como se ha señalado— de Antonio de Zamora, autor que funde las diversas corrientes castizas, desde la tradición calderoniana al *majismo* que triunfará con don Ramón de la Cruz. Una estética ciertamente diferente a la de las Pinturas Negras donde las brujas están muy lejos de los espectros del siglo XVIII, de aquellos que podíamos conjurar con la música de Glück. Las de las orillas del Manzanares parecen la transposición zarzuelera de esos cuadros de cocina y taberna al gusto de Teniers, que tanto éxito tuvieron en España en tiempos de Felipe V y que Eugenio Lucas reinterpretaría con sus chafarrinones románticos.

Recordemos también lo que en el citado artículo dije ⁴⁰ acerca del silencio que acompañó a la exhibición de las Pinturas Negras que, en 1858 Mathéron calificaba como de costumbres locales ⁴¹. No se habla de ellas ni en el catálogo oficial de la Exposición Universal de París ni en la guía de Clovis Lamare y L. Louis Lande: *L'Espagne et L'Exposition de 1878*; como tampoco dice nada de ellas Pedro de Madrazo en 1880 ⁴².

Las fotografías de Laurent

En cuanto a las fotografías de Laurent —únicas hoy conocidas del siglo XIX— se debieron realizar en fecha muy tardía, posiblemente después de la donación del Barón d'Erlanger puesto que no aparecen en el catálogo de sus placas, hecho por el propio fotógrafo en 1879 ⁴³, lo cual parece quedar reforzado con el pie que las identifica donde se señala el *Museo del Prado* y no la Quinta de Goya como localización de las pinturas; dirección a la que apuntan también los papeles pintados que les sirven de fondo ⁴⁴. La toma de las placas con las pinturas ya en El Prado obligará, también, a una reconsideración de la labor restauradora de Salvador Martínez Cubells. Glendinning supone que pudieron ser fotografiadas antes ⁴⁵ pero, si lo fueron, hoy no se conocen ni placas ni copias.

La extraña familia Goya

Las relaciones familiares de Francisco de Goya no son muy bien conocidas a pesar de los datos contenidos en su correspondencia así como en la de algunos de sus amigos. Núñez de Arenas, el Marqués del Saltillo, Sánchez Cantón y Lafuente Ferrari fueron quienes trataron de aclarar algunos de esos puntos oscuros suministrándonos noticias que han sido ampliadas con posterioridad por otros investigadores ⁴⁶. A pesar de ello se mantienen muchos interrogantes que

⁴⁰ Junquera, art. cit., pp. 29-31.

⁴¹ Mathéron, Laurent: *Goya, par...*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858. En «Ouvrages de Goya. Essai de Catalogue», páginas sin numerar: «Peintures murales...sujets divers, fresques...Villa du Marquis del Espinar, sur les bords du Manzanares, ancienne résidence d'été de Goya: scènes de mœurs locales».

⁴² V. nota 28 y P. de Madrazo: «Don Francisco de Goya y Lucientes», *Almanaque de La Ilustración Española y Americana para 1880*. Reproducido por E. Lafuente Ferrari, 1947, pp. 312-315.

⁴³ *Oeuvres D'Art en photographie. L'Espagne & le Portugal Au point de vue Artistique, Monumental et Pittoresque. Catalogue des Photographies publiées par L. Laurent et C. ie Photographes éditeurs. Madrid: Carrera de san Gerónimo, 39; Paris: Rue Drouot, 7; Stuttgart: Mr. B. Schlésinger, Königsstrasse, 69.*

⁴⁴ Para los papeles de la Quinta, véase lo dicho en mi libro y artículo y, sobre la Real Fábrica de Papel Pintado de D. Pedro Giroud de Villete: J. J. Junquera: *La Decoración y el Mobiliario de los Palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979.

⁴⁵ En el diario ABC, Madrid, 30 de abril de 2003.

⁴⁶ Sánchez Cantón (1946), Lafuente Ferrari (1947), Núñez de Arenas (1950), Saltillo (1952). Antonio Matilla Tascón: «Goya en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid», *Villa de Madrid*, 1978-I, núm 58, pp. 17-20, y «La familia de Goya en el Archivo Histórico de Protocolos», id., n.º 59, pp. 29-38.

son especialmente notables en sus últimos años. Así las cartas conservadas de las que se cruzarían el maestro y su hijo Javier entre Burdeos y Madrid son escasísimas, lo cual nos lleva a interrogarnos sobre las causas de esta carencia. Quizás el motivo principal sean las peculiares relaciones mantenidas por Goya y Leocadia Zorrilla, tan discutidas, pero posiblemente definibles por el sometimiento de la voluntad del pintor —un anciano, no lo olvidemos, a pesar del vigor de su pintura— a una mujer de carácter, de muy mal carácter, como reflejó Moratín⁴⁷.

El hasta ahora no explicado viaje relámpago de Goya a Madrid en 1827 puede deberse a una modificación en su testamento de 1812 —codicilo o nuevo documento— en el que Leocadia adquiriría derechos sobre una parte de la herencia.

La lucha de intereses entre Javier y Leocadia Zorrilla debió ser intensa en los tres últimos años de la vida del maestro como parecen testimoniarlo algunos documentos legales. Así, en agosto de 1826, Javier y Gumersinda Goicoechea otorgan un poder para que Francisco Muguiro les represente en Burdeos con el fin de poder recibir cualquier herencia que les pueda corresponder en el futuro y litigar por ella, poder que volvería a otorgar, en solitario, Javier el día 17 de abril de 1828 en Madrid, cuando su padre había fallecido horas antes en Burdeos⁴⁸.

⁴⁷ En carta de 30 septiembre de 1824 a Juan Antonio Melón: «... Goya está aquí con su doña Leocadia; no advierto en ellos la menor armonía». En otra al mismo del 30 de octubre de 1825: «... Doña Leocadia con su acostumbrada intrepidez, reniega a ratos, y á ratos se divierte». A. Canellas López: *Francisco de Goya, Diplomático*, Zaragoza, 1981, nº CLIII, p. 498 y nº CLXVIII, p. 505.

⁴⁸ «Poder para cobrar, enjuiciar renunciar, otorgado por D. Francisco Goya y D^a Gumersinda Goicoechea de esta vecindad a favor de D. Jose Francisco Muguiro residente en Burdeos. En 1º de agosto de 1826.

(al margen: «otro día di copia en papel de sello primero, doy fee»).

«Por ante mí el Escribano de S.M.C. y de Camara del Real y Supremo Consejo de Castilla, y testigos abajo nombrados comparecio D. Francisco Xavier Goya, y D^a Gumersinda de Goicoechea su esposa, a quien autoriza en debida forma, que viven juntos en esta villa de Madrid, calle del Desengaño, Parroquia de S. Luis, los cuales confirmando y ratificando todos los poderes que tienen dados a D. José Francisco Muguiro, negociante en Burdeos, Departamento de la Gironda, Reyno de Francia, por el presente le han hecho y constituir de nuevo por su apoderado general y especial, al qual dan poder para que en nombre de los constituyentes pueda percibir y cobrar todas las sucesiones que les pertenezcan, o les puedan corresponder; pedir la —, reconocimiento, y levantamiento de todos los sellos, o bien oponerse; proceder a estos reconocimientos, y levantamientos de todos los sellos, o bien oponerse; proceder a estos reconocimientos y levantamientos con descripción o sin ella; hacer Inventarios, comprobaciones, y durante el curso de estas operaciones todas las declaraciones de testigos, reservas y protestas. Tomar conocimiento de los emolumentos y cargas de la dichas Sucesiones, aceptarlas pura y simplemente, o con beneficio de Inventario; renunciarlas si fueren gravosas, haciendo a este efecto todas las declaraciones, y afirmaciones prescriptas en semejantes casos; tome igualmente conocimiento de todos los testamentos y donaciones, comentarlos o pedir la Execucion, acordar pedir la entrega de todos los legados; proceder a particiones amigable o judicialmente; pedir o exigir todos los rendimientos, pagos, deducciones y compensaciones; componer la masa o la totalidad; formar las partes, o fracciones y contearlas; escoger o dexar escoger; pagar o recibir el saldo; estipular qualquiera garantías entre los Partícipes; vender en almoneda todos los bienes raices que no puedan ser comodamente divididos; vender los muebles dependientes de dichas sucesiones con atribucion de calidad, o sin ella; reclamar y servir todas las cantidades que se devan tanto en capitales como en intereses, gastos, y otros acciones de qualquier titulo, y por qualquier causa, examinarlas, apurarlas, aprobarlas, fijar el saldo, o producto, recibirle, pagar lo que sea legitimamente pedido; remitir o hacerse remitir todos los títulos, y piezas; de todas las cantidades pagadas o recibidas, retirar o dar todos los recibos y descargas valederas, firmar cartas de pago o finiquito; en caso necesario citar y comparecer, asi demandando como defendiendo ante los jueces, tribunales, oficinas de paz, y conciliacion, conciliarse si es posible y si no nombrar abogado; elegir y cambiar domicilio; litigar, hacer oposiciones apelar, obtener juicios y sentencias, hacerlos executar por las vías de derecho; formar oposiciones, y embargos de qualquier naturaleza; decir, alegar, contradecir, contestar o admitir la alocucion de otros acreedores; librar facturas y servir a el precio, finiquitarlos; ejercer apremios, prisiones; tratar, transigir; comprometer, nombrar arbitros, y terceros en discordia, conferirles todo poder sometiendo a sus decisiones, o apelando de ellas; comentar y aceptar cesiones, trasposos, subrogaciones, memorias y delegaciones con garantia, o sin ella. Cancelar parcial o definitivamente todas las inscripciones hipotecarias presentar memoriales, y peticiones. Hacer y firmar qualquier auto, comentarlos Substituir de presente y generalmente hacer en beneficio de los constituyentes todo lo que las circunstancias exijan, prometiendo tenerlo por firme, obligando y renunciando.

Hecho y pasado en la Villa y Corte de Madrid a diez de Agosto de milochocientos veinte y seis, hallandose presentes por testigos D. Vitores Vicario D. Tomas Garcia y D. Bernardino Tolosa vecinos de esta corte, y los otorgantes a quienes doy fee conozco. La firmaron

Francisco Xavier Goya Gumersinda de Goicoechea

Antemi Antonio López de Salazar.»

A.H.P.M, protocolo de Antonio López de Salazar, Leg. 2287.

Por su parte, Leocadia Zorrilla otorga otro, ya conocido, ante el cónsul de España en Burdeos el ocho de febrero de 1827 para vender su parte de la casa familiar del valle de Carranza. El interés de este documento radica, por un lado, en que nos puede indicar algo acerca del carácter de las relaciones entre Goya y Leocadia y, por otro, porque de forma no muy usual, además de estar refrendado por la autoridad consular, el documento se protocoliza ante un escribano de Madrid el 17 de mayo del mismo año⁴⁹.

Seguramente, el portador del documento fue Francisco de Goya, y entre los signatarios en Madrid estaba Isidoro Weiss, marido de Leocadia.

Es difícil creer que, dada la mentalidad de la época, fuera posible un contacto entre Goya e Isidoro si las relaciones del pintor con la alejada cónyuge hubieran sido adúlteras.

Se viene repitiendo, sin razón, que Leocadia pertenecía a la nobleza lo cual no es exacto. La Zorrilla, como vizcaína, tenía la consideración de hidalga pero su ambiente no era el de la aristocracia sino como su parentela y círculo —los Muguiro, Goicoechea, Galarza...— la burguesía de negocios dedicada a la banca. Un grupo social que tenía a gala mantener unas virtudes morales de las que la nobleza titulada no era especialmente celosa sino más bien todo lo contrario⁵⁰. Alguien que tenía una *casa de giro* —como sus parientes— no toleraba que su mujer —ausente o residente en la Corte— tuviera un *cortejo* y, menos aun un amante, sin que fuera causa de escándalo. Esas *virtudes cívicas* que Las Luces alumbraron y la Revolución Francesa divulgó, eran uno de los rasgos distintivos de la nueva clase a la que doña Leocadia pertenecía y que, en política se solía acompañar del liberalismo; algo que otro miembro del grupo, Leandro Fernández de Moratín, nos transmitiría con su teatro.

Goya debió venir a Madrid no sólo para traer y protocolizar el poder de doña Leocadia sino también para modificar sus disposiciones testamentarias, evitando así que, por el Tratado de San Ildefonso, su herencia se solventara en Francia y según la ley del país vecino.

Aunque todavía no he podido encontrar el documento dada la inveterada costumbre de la familia Goya de cambiar de escribano, hubo una modificación del testamento que conocemos como lo demuestra la carta de doña Leocadia a Moratín y el pleito testamentario que siguió a la muerte del pintor⁵¹.

La noticia nos la proporciona *La Gaceta de Madrid* del día 30 de diciembre de 1828:

El documento, probablemente quince días posterior al regreso de Goya a Burdeos desde Madrid, parece reflejar unas tensas relaciones entre el padre y el hijo quien tomaría estas medidas en previsión de una posible participación de doña Leocadia en la herencia. Son a ese respecto importantes los párrafos dedicados al levantamiento de los sellos y la formación de inventarios, lo cual, siguiendo lo dispuesto en el Tratado de San Ildefonso, debía hacer la autoridad consular española. Una vez muerto el súbdito español el cónsul procedía a hacer inventario de los bienes del difunto, procediéndose luego a custodiar los efectos de valor en un lugar o muebles que se sellaban, pasando noticia a las autoridades francesas. Sin embargo, a la muerte de Goya, no fue así puesto que, oficialmente, nada había en la casa salvo unos muebles de poco valor que los Goya dijeron pertenecer a Doña Leocadia. ¿Dónde estaban cuadros, grabados, litografías, dibujos, planchas...? Quizás el ponerlos a buen recaudo fuera la primera misión de Gumersinda y su hijo.

En la documentación relativa a la muerte de Goya y a la actuación del cónsul Santa Cruz, de la que hay copia en Burdeos, en el Archivo Histórico Nacional y en el Archivo General de la Administración, no hay sin embargo inventario alguno ni noticia de que se realizara.

⁴⁹ Del documento hay copia en Burdeos, A.H.N., A.H.P.M. y A.G.A. Lo extraño es su protocolización en Madrid cuando era suficiente para otorgarle todo su valor legal el que hubiera sido legalizado por el cónsul D. Francisco de Ferrari y Santa Cruz el 8 de febrero de 1827. En Madrid lo protocolizó el 17 de mayo el escribano Francisco Alcázar (A.H.P.M., leg. 23172). En el documento madrileño figuran como testigos el apoderado de D^a. Leocadia, d. Agustín González de Trevilla y D. Isidoro Weis, «residente en ella, marido y conjunta persona de D^a. Leocadia Zorrilla, residente en la ciudad de Burdeos».

⁵⁰ Ch. E. Kany: *Life and Manners in Madrid 1750-1800*, Berkeley, 1932 y C. Martín Gaité: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, 1972.

⁵¹ Carta de 28 de abril de 1828.

«... quiso hacer testamento, decía, en nuestro favor, y respondió su nuera que ya le tenía echo». «...Molina se fue el 19 a Madrid y es el que se interesa en nuestra suerte y se encarga de saber si ay algo en el testamento, y que hablaría al hijo». V. A. Canellas López, *op. cit.*, pp. 512-513, nº CLXXXI.

AEA, LXXVI, 2003, 304, pp. 353 a 370

«En el juzgado del señor Galindo, y escribanía del número y del Excmo. Ayuntamiento de Llama, penden los autos de testamentaría de D. Francisco de Goya y Lucientes, y en ellos se ha mandado que todo el que tenga que reclamar contra sus bienes acuda á su hijo D. Francisco Javier de Goya, ó a la citada escribanía en el término de dos meses; apercebidos que de no hacerlo, les parará el perjuicio que haya lugar.»

Pero para conjurar el peligro que se avecinaba, Javier fue moviendo sus peones y demostró con ello un amor filial muy relativo que le hizo permanecer en Madrid mientras su padre agonizaba en Burdeos.

Lafuente calificó a Javier de manera muy acertada como un *enfant gaté* y pensó que había sido un buen administrador de la fortuna heredada de su padre, pero hechos como la venta de la herencia de su mujer y las operaciones inmobiliarias y financieras en las que anduvo mezclado parecen desmentir esta consideración benevolente⁵². Javier fue un *señorito*, que no un señor, incapaz de salir adelante por su trabajo; se miró en los modelos que su padre había retratado tantas veces sin poder ostentar el brillo social que aquéllos tenían. Se debió avergonzar pronto de su condición menestral de *pintor* que, precisamente entonces empezaba —al fin— a cambiar. La concesión en 1828 de la Orden de Carlos III a Vicente López fue en ese camino mucho más efectiva que todos los *done*s y honores académicos, aunque serían los Madrazo — José, el patriarca, obtuvo la cruz de Carlos III en 1823— y especialmente Federico gracias a sus relaciones sociales y a su matrimonio, quienes lograron ese cambio de consideración que no alcanzó a Javier.

Habíamos olvidado cómo la duquesa de Alba le otorgó una pensión para que estudiara la pintura y cómo su padre destinó a ese fin un dinero recibido de Carlos IV⁵³; a tal punto ha llegado ese olvido que nadie daba importancia a la referencia de Yriarte acerca de una obra de Javier en la Quinta comprada por el marqués de Salamanca⁵⁴.

Si en su partida de matrimonio Francisco Javier Pedro de Goya aun se titula *pintor*, pronto debió suprimir tan molesto calificativo para ingresar en el gremio mucho más elegante de los propietarios y rentistas, acorde con una sociedad que habría de desembocar en el *Estatuto Real* y en los diversos ensayos de sufragio censitario.

Su comportamiento durante la última enfermedad de su padre dista mucho de ser un ejemplo de amor filial. En lugar de acudir junto a Goya, despachó a Gumersinda y Mariano a Burdeos mientras él quedaba en Madrid preparando los papeles notariales que le iban a permitir, en un primer momento, tomar posesión inmediata de la herencia y regresar a España dejando burlada a Leocadia⁵⁵. ¿Qué hubiera dicho Moratín al ver a aquel niño guapo, «que es el que se mira en Madrid de hermoso»⁵⁶, y que derretía a su padre, convertido en un hombre en extremo calculador?

Pero que no fuera pintor declarado no quiere decir que no se ejercitara en el arte, ya fuera

⁵² V. Lafuente Ferrari (1947) y Matilla Tascón, art. cit.

⁵³ Marqués del Saltillo (1952), pp. 40 y 67; Matilla Tascón (1978), p. 18 y el resumen de los ingresos de Javier en Baticle (1995), p. 201.

⁵⁴ Aunque en el texto de Yriarte no haya números para las pinturas negras, Gassier-Wilson (1994), p. 384 la identifican con «dos brujas» o «dos viejas» a la que numeran con 7ª y que, en el texto de Yriarte (1867) aparece descrita bajo «Las Parcas» del siguiente modo: «cette peinture a été transporté à Vista Alegre, propriété de M. De Salamanca. Elle ne serait pas de Goya, mais bien de son fils, selon que l'atteste la correspondance du marquis de l'Espinosa», p. 141.

⁵⁵ Sobre este particular, Fauqué-Villanueva Echeverría (1982), pp. 203-218. No he encontrado en el protocolo de Ildelfonso de Salaya, en el A.H.P.M., el documento del que Fauqué reproduce una copia, en Burdeos, por el cual se reconoce a Javier como heredero universal de sus padres en virtud del testamento de 1812. Las prisas de Javier por acudir al notario madrileño el 10 de mayo de 1828 y la rápida remisión a Burdeos —vía el cónsul de Francia en Madrid— del documento, podrían ser testimonio de su preocupación ante la existencia de un posible testamento o codicilo a favor de Leocadia y los hijos de ésta.

⁵⁶ En carta a Martín Zapater de 23 de mayo de 1789. *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya*, edc. de Mercedes Agueda y Xavier de Salas, Madrid, 2003, n.º 113, p. 293.

por placer personal o por ganar un dinero, probablemente sustancioso, con la imitación de las obras de su padre. Unas obras ampliamente contrahechas —posiblemente ya desde la década de los treinta, y que no son producto a la manera veneciana de un inexistente taller, continuador de la *marca* del pintor muerto— por una copia de falsarios, hoy llamados «goyescos» entre los cuales el segundo de la dinastía debió tener un papel nada despreciable: conocedor de las ideas, gustos, técnicas y cocina de su padre y maestro, y cuya personalidad, como en el caso de Juan de Zurbarán, algún día podremos deslindar de la paterna.

¿Quién mejor que Javier para pintar en la Quinta? Tenía la casa, la oportunidad y los conocimientos para ello. Pudo empezar como una diversión, quizás recordando las primeras pinturas murales que su padre realizara en el primitivo y pequeño edificio. Luego, una confusión de algún visitante pudo darle la idea, a él o a Mariano, de hacerlas pasar por obra de Don Francisco.

Para empezar esta tarea de deslinde de su obra, habremos de hacer comparaciones estilísticas entre las Pinturas Negras y una serie de cuadros que, tenidos en algún momento como obra de Francisco de Goya, son rechazados ahora como autógrafos pero están relacionados por sus orígenes con el entorno del pintor: aparecen en el *Inventario Brugada*, fueron vendidos por Javier o Mariano como obras de su padre y abuelo, proceden de la familia Weiss, pasaron por las manos de Carderera o los Madrazo... Esto nos permitirá establecer una lista en la que podremos rastrear la mano de Javier.

Una de las primeras consideraciones que debemos hacer es el conocimiento de la autenticidad, o no, que tuvieron de los presuntos «goyas» tan ilustres pintores, compradores y amigos. Pensemos que, alguna de estas adquisiciones, no estuvieron ajenas a problemas desde luego no queridos ni buscados por personas tan poco aficionadas a ello como los Madrazo. Ejemplo palmario lo tenemos en la venta en 1868 por parte de Luis de Madrazo de los cuatro cuadros de Buenos Aires⁵⁷, asunto al que se refieren Araujo y Beruete⁵⁸, cuando se discutió su autenticidad. La cuestión se resolvió con el requerimiento de la presencia de Mariano Goya en Madrid quien, con una memoria infantil tan sorprendente como la senil de los dos testigos que presentó para su intento de obtener el título de Marqués del Espinar⁵⁹, adujo recordar cómo los había visto pintar a su abuelo cuando contaba con seis años.

En el caso de Valentín de Carderera resulta poco probable que colocara a sus protectores los Duques de Villahermosa los dos óleos sobre papel —un supuesto boceto de «la carga de los mamelucos»⁶⁰ y «el baile»⁶¹— si hubiera dudado de su autenticidad.

Pero todo esto no excluye que, tanto los Madrazo como Carderera vendieran y compraran obras de otros artistas. Federico de Madrazo justifica este comercio precisamente en una carta a su amigo Valentín, fechada en Madrid el 21 de junio de 1837:

«... Me ha dicho Papá que le escribiese a V. para advertirle que no admita de *ningún modo* ese cargo o encargo que le quieren dar (ha de advertir V. que no he entendido muy bien lo que me ha dicho, pero por no hacerle repetir las cosas... ¿me entiendes Fabio?). Sobre la contribución que quieren poner a los pintores como vendedores de cuadros antiguos —porque además de que, admitiéndolo V. parecería un consentimiento táctico de semejante disparate—, es una

⁵⁷ P. Gassier; J. Wilson; F. Lachenal: *Goya, Life and Work*, Köln, 1994, nos. 947-950, p. 265. Las citas del libro de Gassier, de aquí en adelante, pertenecen a esta edición y no a la de 1971.

⁵⁸ Gassier (1994), p. 255.

⁵⁹ V. *supra*. Con una memoria casi tan sorprendente como la de Mariano —pero sólo casi— recuerdo un artículo en las páginas de heliograbado del centenario diario madrileño *ABC*, hacia 1950, en que se entrevistaba a una desgachada matrona dando de comer a sus gallinas en el pueblo de la Cabrera, que resultaba ser la nieta de Mariano. Ahí terminaban tristemente las pretensiones de la familia del gran pintor.

⁶⁰ Gassier, n° 983, p. 267.

⁶¹ Id., n° 972, p. 267.

enorme majadería pues a ningún literato se le exige nada para que compre o venda libros. Y ¿Un pintor que compra cuadros para su estudio, no es dueño de deshacerse del que ya no le acomode para poder comprar otro? Porque en España no están tan sobrados los artistas para poder comprar sin necesidad de vender»⁶². Esto no impide que, Federico, le de noticias a Carderera —a quien llama el «renacionalsemanarisGoyista»— de algunas adquisiciones hechas en desvanes de iglesias vascas, y le aconseje: «... No deje V. de escudriñar las casas de Elorrio donde han de encontrarse algunos cuadros antiguos, pero partiremos la ganancia... que de algo ha de valer la idea»⁶³.

Espigando la correspondencia del gran retratista encontramos referencias no sólo a compras sino a intermediaciones. Así le escribe a su hijo Raimundo, a París, el 4 de diciembre de 1862: «... ¿Has vuelto a ver a Mr. Charles Blanc?, ¿a quien he oído que dice que los dibujos de Goya que yo mismo corté de los dos tomos grandes que conoces, son copias o fac-símiles? No lo recuerdo, pero si es así es una *Doña Pepita*, puedes decirle que esos dibujos los tenía el hijo de Goya en cuya casa los vi por 1.^a vez, que fue el quien los colocó en dos tomos. Dile también que si está también en la idea de publicarlos le mandaré el consabido dibujo del retrato de Goya. Supongo (y puedes también preguntárselo) que habrá recibido las 3 colecciones consabidas que le he mandado por M.r. Worms y Couturier»⁶⁴. A estos dibujos volverá a referirse en otras cartas pero, mucho más interesante es lo que escribe el 29 de enero de 1869 también a Raimundo: «...Habiendo recibido Luis un telegrama de Mr. Godecharle en que le dice que remita yo a Mr. Durand-Ruel el retrato del pintor D: Asensio Juliá (*el pescadoret*) por Goya que me compran en 2.000 francos, me ha parecido más conveniente dirigírtelo a ti, como acabo de hacerlo, y el cajón va asegurado hasta París»⁶⁵.

En diciembre de 1872 y enero de 1873, como sabemos por dos cartas a su hijo Raimundo, trata de vender a Goupil unas planchas inéditas de Goya que eran propiedad de Gonsalvez⁶⁶. En 1874 enviará al mismo hijo «*los Caprichos de Goya y los Desastres de la Guerra y los proverbios*»⁶⁷.

Con ocasión del paso por Madrid del pintor Gérôme y del marchante Goupil, Federico nos suministra otra noticia substanciosa: «Hemos tenido de vuelta de Andalucía, a Mr. y Mme Gérôme y a Mr. Goupil. Sólo he visto a los primeros con quienes hemos estado en casa de Carderera, que está muy atropellado ya, le gustan mucho a Gérôme los dibujos originales que tiene de Goya. Yo le he regalado la colección de los *Desastres de la Guerra* (aguas fuertes)»⁶⁸. Aclaración técnica esta última que quizás se explique para distinguir los grabados de los cuadros que Fray Tomás López vio en casa de Javier como dejó referido en unos apuntes recogidos por el Conde de la Viñaza y que, como él mismo dice, estaban en un legajo de papeles sueltos regalados por Carderera a la Real Academia de San Fernando; cuadros que presentan número de inventario, pero de los que hay varias repeticiones o copias antiguas⁶⁹ y de los que el fraile dice «los cuales tenía el mismo Goya en gran aprecio».

Estas cartas de Federico de Madrazo, de carácter estrictamente íntimo, son un reflejo del contacto, en parte mercantil, que tuvo con la obra de Goya. Pero de ellas no se puede desprender que dudara de la autenticidad de las que compró o vendió.

⁶² *Federico de Madrazo. Epistolario*, Madrid, 1994, Museo del Prado. Nº 525, p. 982.

⁶³ Id., Nº 573, p. 1053.

⁶⁴ Id., Nº 260, p. 607.

⁶⁵ Id., Nº 303, p. 677.

⁶⁶ Id., Nº 340, 341, pp. 730-731. En julio de 1871, Federico estuvo tomando las aguas en El Molar lo que le daría la oportunidad de tratar con Mariano Goya. Nº 327, p. 716.

⁶⁷ Id., Nº 348, p. 742.

⁶⁸ Id., Nº 389, p. 797.

⁶⁹ Gassier, nos. 930-935, p. 264.

En otras muchas ocasiones Federico y Luis de Madrazo adquirieron obras no sólo a Javier sino también a Mariano aunque no nos quede una tan clara constancia documental. En cualquier caso, ejemplares que hoy se discuten y pasaron por manos de Carderera y los Madrazo, reflejan un conocimiento del quehacer de Don Francisco muy extenso. No son pastiches al modo de lo que hacen Lucas y los demás, sino reelaboraciones de temas y tipos del maestro que muestran un estudio profundo de su obra; están llenos de citas a materiales, entonces, poco accesibles, sólo conocidos por un reducido círculo al cual se asomaron —invitados por Javier— Carderera y los Madrazo. Hay muchas alusiones a los Caprichos que, aunque publicados en 1799 tuvieron entre esa fecha y su retirada de la venta en 1803, una difusión escasa. Si los «Caprichos» pudieron tener una cierta aunque limitada difusión, más problemático se presenta el conocimiento de los «Disparates» o «Proverbios» antes de su publicación por la Real Academia de San Fernando en 1864, como «Los Desastres de la Guerra» también publicados por la misma institución un año antes; caso distinto al de «La Tauromaquia», conocida —y copiada— desde 1816. Lo mismo podríamos decir de los dibujos a los que se refería Federico de Madrazo, reunidos por Javier en dos álbumes y entre los que pudo deslizar alguno de su cosecha, y a los que fueron de Carderera. Otro motivo más que nos lleva hacia Javier como posible y, quizás único, pintor al alcance y manejo de tales fuentes en su integridad.

Las obras que, en principio, podemos considerar, tienen una clara relación estilística con las Pinturas Negras. Abusan de los negros como Carderera señaló en las obras finales del maestro y, también como dijo don Valentín, «... les hommes et les femmes sont courts et n'ont plus cette svelte souplesse des personnages des *Caprices*»⁷⁰ como las que suelen aparecer en los últimos planos de los cuadros que vamos a discutir.

La mayor parte de estas pinturas son cuadritos de género, escenas de toros, costumbres populares... Los retratos o figuras parece que despertaban un menor interés entre los coleccionistas del siglo XIX... o en Javier, lo que no quiere decir que estén ausentes.

Uno de ellos podría ser el retrato de la actriz Rita Luna que formaba parte de ese lote que, de manera sorprendente encontró Mariano junto con otras obras de su abuelo, escondidas en una alacena hasta entonces ignorada (!) y que vendió a Carderera⁷¹. El cuadro, hoy en Fort Worth, abusa del negro dando un efecto de color sucio, especialmente en la parte izquierda del rostro.

El otro es el conocido como «El tío Paquete»⁷² que, a su vez, presenta muchas analogías de técnica y estilo con la «Monja» y el «Fraile» que se fechán en 1827⁷³.

El «Tío Paquete», como nos refiere el Conde de la Viñaza⁷⁴, fue una venta de Mariano Goya al Conde de Santa Marina de quien pasó a su hijo el Marqués de Heredia. Desde el punto de vista estilístico, su semejanza con los personajes de las Pinturas Negras es estrechísima. Su risa con una horrible y desdentada boca, la nariz y los ojos vaciados le relacionan fuertemente con el personaje de «Dos mujeres y un hombre» de la Quinta del Sordo.

En cuanto a las obras no retratísticas, señalaremos algunas que también podrían deberse a los pinceles de Javier.

El cuadro con la «Última Comunión de San José de Calasanz» (Bayona, Museo Bonnat), aparece con el número 2 en el Inventario Brugada: «San José de Calasanz, boceto»⁷⁵, es dudoso para Jutta⁷⁶. Hay que comparar la técnica de la casulla con la del sacerdote de la «Misa

⁷⁰ V. de Carderera: «François Goya. Sa Vie. Ses Dessins et ses Eaux-Fortes», *Gazette des Beaux Arts*, VI, 1860, pp. 247-248.

⁷¹ Gassier (1994), N° 1565, pp. 298 y 377; apéndice VII, p. 385.

⁷² Id., N° 1631; *Goya*, 1992, Zaragoza (catálogo), n° 53, p. 138 (con bibliografía).

⁷³ Gassier (1994), nos. 1668 y 1669, p. 361.

⁷⁴ Viñaza, *op. cit.*, p. 260, n° CIX.

⁷⁵ Gassier (1994), N° 1639, p. 329.

⁷⁶ J. Held: *Farbe und licht in Goyas Malerei*, Berlin, 1964, p. 186.

de parida», de Lázaro. La obra es una reducción con variantes del lienzo de las Escuelas Pías de Madrid, cuadro en el que Goya hizo una rebaja en el precio puesto que «algo ha de hacer D. Francisco Goya en obsequio a su paisano el Santo José de Calasanz»⁷⁷, afirmación de la que está ausente cualquier posible relación de alumno del pintor con los calasancios, ya que no se considera discípulo —lo que hubiera hecho constar todo aquel formado con frailes— sino que, simplemente, aduce una de paisanaje.

«La misa de parida» de la Colección Lázaro, recientemente rechazada como obra autógrafa de Goya por Marina Cano⁷⁸, debe ser de los distintos ejemplares conocidos —a pesar de la diferencia de medidas dadas— la que perteneció a Emilio Castelar, ya que el fundador del museo madrileño, heredó los cuadros de su muy especial amigo a la muerte de éste. También poseyó un ejemplar Federico de Madrazo, probablemente la del Museo de Agen y seguramente obra de Javier⁷⁹. El que nos ocupa presenta una similitud técnica con otro cuadro, también de Lázaro, «La comunión»⁸⁰, que pudiera ser el de la colección Groult comprado a Javier. Ambos, de iguales medidas (0,36 × 0,46 mts), presentan los bordes perfilados en negro como ha señalado M. Cano.

También procede de Javier Goya el cobre engatillado «Matrimonio desigual»⁸¹, en el que las figuras del fondo son muy similares en técnica y en la utilización de los negros a los dos anteriores, así como a «Escena de disciplinantes»⁸². Repetido en otras ocasiones, Gassier-Wilson consideraron original al de Buenos Aires —quizás siguiendo a Beruete como supone Marina Cano— pensando fuese el que formaría parte del lote certificado como auténtico por Mariano en 1868. En el cuadro de Lázaro, si algunos de los disciplinantes recuerdan a los de la «Procesión de disciplinantes» de la Real Academia de San Fernando por sus actitudes, no lo hacen, ni mucho menos, por sus calidades pictóricas especialmente en los ropajes; lo mismo sucede con las figuras secundarias y las del fondo, negras y sumarias como las otras que suponemos de Javier.

Federico de Madrazo compró a Javier, junto a la «Misa de parida», un lienzo con «Un globo», que figura en el Inventario Brugada con el número 12, identificado con el del Museo de Agen aunque, como señaló Gassier⁸³, la descripción dada por Viñaza del de Madrazo no se corresponda puesto que en aquel se veían «Tres aerostáticos ascienden por la atmósfera, suspendiendo un asno, un toro y un elefante cada uno de aquellos respectivamente», lo mismo que sucede en dos de los «Disparates»⁸⁴ y un dibujo⁸⁵, lo cual llevó a J. Held a considerarlo un pastiche⁸⁶. El cuadro se ha supuesto que podría representar una de las ascensiones de Lunardi; éstas se produjeron en el Buen Retiro y en Aranjuez pero el paisaje que vemos en su fondo nada tiene que ver con estos lugares por sus montañas que, sin embargo, pertenecen al mismo plegamiento de las de los fondos de «El Santo Oficio» y «Duelo a garrotazos» de la Quinta. Las pinceladas del globo, cumbre del terrazo del primer término y las manchas que conforman la multitud las podemos ver, también, en las obras que venimos considerando.

Lo mismo podríamos decir de los cuadros de Buenos Aires, al parecer los que, como hemos visto, certificó Mariano y que le costaron un disgusto a Luis de Madrazo⁸⁷.

⁷⁷ Gassier (1994), N° 1638, p. 378.

⁷⁸ Marina Cano: *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 1999, n° 87, pp. 321-22.

⁷⁹ Gassier (1994), N° 975, p. 267.

⁸⁰ Cano (1999), n° 88, p. 324.

⁸¹ M. Cano (1994) n° 86, p. 318.

⁸² Id., n° 89, p. 327.

⁸³ Gassier (1994), N° 956, p. 265 y 256.

⁸⁴ Id., nos. 1603 y 1604, p. 326.

⁸⁵ Id., N° 1533.

⁸⁶ J. Held, *op. cit.*, p. 194.

⁸⁷ Gassier (1994), nos. 947-950, pp. 265 y 255.

Por último, de entre estas obras que, creo, podemos adscribir a los pinceles escondidos de Javier, se encuentra el supuesto boceto del «Retrato ecuestre de Fernando VII»⁸⁸, hoy en Agen⁸⁹ y que fue otra de las adquisiciones hechas por Federico de Madrazo a Javier Goya. El cuadro de Madrid se pintó entre el 28 de marzo y el 2 de octubre de 1808, inmediatamente antes de la marcha a Bayona del nuevo rey. Creo que en vez de un boceto debemos hablar de una reducción hecha a partir del original, a pesar de que se haya tratado de identificarlo con la mención —sumamente imprecisa— del inventario de 1812: «boceto de un jinete». La manera en que está empastado el cuerpo del monarca, la inconcreta cabeza, los contornos del equino y los reflejos blancos de su morro y patas, así como las sueltas pinceladas del sumario paisaje, nos remiten, de nuevo, a una manera de pintar que es la de la Quinta del Sordo.

Un estudio en profundidad de las obras que, no siendo de Goya, se han venido considerando como de imitadores, especialmente de Eugenio Lucas, rastreando en lo posible sus procedencias, nos ha de proporcionar muchas sorpresas y novedades de las que no será la menor la consideración de Javier Goya.

⁸⁸ Id., N° 875, p. 261 y p. 253. M. Agueda: «Los retratos ecuestres de Goya», en *Goya. Nuevas Visiones*, Madrid, 1987, pp. 52-54.

⁸⁹ Gassier (1994), N° 876, pp. 261 y 253. La ejecución de este retrato nos permite ver la actitud de Goya ante el dinero que anticipa la de su hijo y nieto: J. Baticle (1995), pp. 271-273.