EL *CUADERNO ITALIANO:* MEMORIAS DE VIAJE Y APUNTES ÍNTIMOS

Malena Manrique Ara*
(Fundación del Garabato [Angera, Italia])

Resumen. El carácter heterogéneo de los escritos que contiene el Cuaderno italiano, conservado en el Museo del Prado, permite considerarlo también como un carnet de viaje. En él Goya consigna su itinerario por la península itálica, que le llevó primero a Parma y a Venecia, durante el largo viaje de ida, para admirar las obras de renombrados maestros antiguos (Correggio, Veronés) y ver, quizá, al futuro San José de Pignatelli exiliado en Bolonia, como podría testimoniar un cuadrito goyesco con dicha ciudad al fondo. A la vuelta, que realizó sin esperar al fallo del concurso de Parma de 1771, para ofrecerse a pintar el Coreto del Pilar, debió de partir de Roma navegando desde Civitavecchia hasta Génova, donde consumió algunos días visitando los cuadros de las iglesias vecinas al puerto y adyacentes a la espera de que zarpara su nave hacia España.
Palabras clave. Grand tour, viaje a Italia, «Goya joven», cuaderno de artista.

Abstract. Due to the heterogeneous nature of the writings contained in the Cuaderno italiano (Museo del Prado), it can also be considered as a traveler's notebook. Goya puts down his journey, step by step, through the Italian peninsula, which first led him to Parma and Venice, so admiring the works by well-known old masters (Correggio, Veronese), and probably visiting the future St. Joseph Pignatelli, exiled in Bologna, as a Goya's small painting with that city's skyline in the background could testify. Before knowing the outcome of the competition in Parma (1771) and in order to be commissioned to paint the Pilar's Coreto, he supposedly left Rome travelling by sea from Civitavecchia to Genoa, where he spent several days watching the paintings of the churches by the port while waiting for sailing back to Spain.
Keywords. Grand Tour, Journey to Italy, «Young Goya», artist's sketchbook.

* Dirección electrónica: malenamanrique@libero.it y http://lanochestrellada.googlepages.com.

Junto a la carta de participación en el concurso de Parma de 1771, el llamado *Cuaderno italiano* es el único documento escrito que atestigua la estancia de Goya en Italia, y precisamente de algunas cuestiones relacionadas con los escritos que contiene me ocuparé aquí. Cuanto diré es, en cualquier caso, un avance de la edición crítica que he preparado a lo largo de este año para Prensas Universitarias de Zaragoza.

El volumen «in quarto», de seis fascículos o cuadernillos, es muy similar por medidas y tipo de papel, como prueban las filigranas, a los *Cuadernos de Italia* de José del Castillo, solo diez años anteriores y fabricados también en Italia. Los pensionados y aprendices de artista en Roma se proveían de ellos para dibujar y copiar obras de arte o modelos de academia. El primer problema de tan valioso documento, en el caso de Goya, es establecer si era tal y como ha llegado hasta nosotros, pues está mutilado —algunas de sus hojas fueron arrancadas— y hay motivos para sospechar manipulaciones posteriores al viaje a Italia. Para empezar, el propio Goya pudo haberlo reencuadernado, intentando frenar el verosímil deterioro sufrido durante su estancia y el viaje por ser un objeto «de bolsillo». Que le otorgaba gran valor lo probaría el hecho de que decidiera protegerlo con la actual cubierta de piel, sobre la que escribió varias veces su apellido y el de su ciudad natal. Los cuadernos utilizados entonces por los artistas como *sketchbooks,* aunque hechos con papel de buena calidad para resistir tintas y aguadas, solían tener una apariencia más humilde, con la encuadernación en cartón.

Por otro lado, el carácter sumamente heterogéneo del *Cuaderno italiano* hace pensar si no podría ser «un cuaderno de cuadernos». Por ejemplo, las «academias» con estudios de figuras vestidas llenan prácticamente el primer fascículo; el segundo contiene sanguinas de tema religioso, del Antiguo Testamento, junto a la nómina de ciudades visitadas en Italia o los primeros esbozos para la pintura del *Aníbal* que presentó al concurso de Parma. Mucho más dispersas son las referencias romanas e italianas, en general, a partir del tercer fascículo, siendo éstas fundamentalmente copias de esculturas romanas, clásicas y barrocas: el *Torso del Belvedere* de los museos vaticanos, el *San Bartolomé* de San Juan de Letrán (tercer cuadernillo), el *Hércules Farnesio* (quinto y sexto cuadernillos) o el *Desollado* de la Academia de Francia en Roma (sexto cuadernillo). En las últimas páginas del sexto y último fascículo aparecen indicaciones de viaje, presumiblemente del de ida. El cuarto cuadernillo es el menos interesante desde este punto de vista, porque un probable esbozo paisajístico de las afueras de Madrid y los garabatos infantiles de su hijo Javier nada tienen que ver con su viaje de estudios al país cisalpino.

Como también defiende Mangiante, es, en efecto, muy posible que Goya hubiera llenado más *taccuini* durante sus años italianos[1]. Lo contenido en el *Cuaderno* no parece suficiente para dar cuenta del trabajo gráfico desarrollado durante aquel período.

Pero volviendo a los textos que aparecen en el *Cuaderno* del Museo del Prado, son pocos y escuetos, variados, a veces indescifrables. A la dificultad de interpretarlos se suma la de contextualizar adecuadamente la información que aportan, por haber hecho los historiadores de Goya, generación tras generación, un gigante del arte al que no puede ni debe relacionarse sino con otros grandes artistas —por ejemplo, Mengs—, incluso en fecha tan temprana como la del viaje a Italia. Sin embargo, será solo después de la mención obtenida por su *Aníbal* en el concurso de Parma, de 1771, cuando su nombre empiece a ser notorio.

Así que teniendo en cuenta este carácter polivalente del *Cuaderno* en tanto que «contenedor» de escritos, esta vez abordaré los aspectos relacionados solo con su faceta de carné de viaje[2]. Ello me permitirá clarificar sus itinerarios por la península itálica, precisar el entorno en el que se movió por algunas ciudades, así como algunas personas a las que pudo frecuentar, para concluir con las motivaciones que fueron guiando sus pasos. Desvelando, además, una anécdota que pudo endulzarle las fatigas del camino.

Goya partió de Zaragoza, como dedujo Ona[3], entre mayo o junio de 1769 y febrero o marzo del año siguiente, siendo probable que eligiera la primavera o el verano para desplazarse. En la p. 39 (a) del *Cuaderno* se halla el listado de ciudades italianas y francesas con las probables etapas de su viaje, y dos apartados dedicados a las «mejores» de ellas y a las que vio «por fuera», a saber, Turín, Milán, Pavía y Mantua [fig. 1].

---

1 En el ámbito de este mismo seminario Mangiante presentó un álbum de dibujos inédito, que atribuye a Goya. Véase, en este volumen, Mangiante, P. «Goya y el ambiente artístico romano».

2 Recientemente avancé otras conclusiones en relación con su carácter de vademécum de pintor y libro de contabilidad, tratando de responder a algunos interrogantes planteados por Gonzalo M. Borrás al relacionar los murales realizados para la cartuja zaragozana de Aula Dei con algunas páginas de este documento en «Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei», en Joan Sureda (ed.), *Goya e Italia. Estudios y ensayos* —catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Zaragoza del 1 de junio al 15 de septiembre de 2008—, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón y Turner, 2008, vol. II, pp. 123-131. Cfr. Manrique, M.ª E., «Goya e Italia: el enigma sin fin», *Artigrama,* n.º 25 (monográfico dedicado a *Goya. Nuevas visiones*), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2010, pp. 53-66.

3 Ona, J.L., *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, p. 78.

Fig. 1: Probable itinerario de Goya por la península italiana (1769-1771).
Elaboración propia.

Esto hace pensar que a la ida, seguramente, anduvo por tierra ya que, acudiendo a fuentes de la época que relatan la experiencia personal de viajeros, se colige que, más allá de Niza, el camino de mulas que bordeaba la costa hasta Génova era casi impracticable, y es difícil que Goya se arriesgara a ir por allí, en contra de lo que sugiere Ona[4]. Más rápido y seguro pero, también, caro (un luis de oro) para alguien como Goya, habría sido embarcarse en una falúa.

Por ello se internaría en el continente para franquear los Alpes por los pasos de Savoya y Piamonte —el valle del Roja y el paso de Tenda— hacia Turín y Milán; descender entonces en dirección a Pavía y, desde allí, enlazar con las ciudades de la Strada Postale hasta Parma: Tortona, Pontecurone, Voghera, Casteggio, La Villa di Santa Giuletta, Broni y Stradella, enumeradas por su orden correcto, de poniente a levante, en la guarda trasera del *Cuaderno*[5].

El elenco de las ciudades de dicha p. 39 (a), en cambio, no sigue exactamente el orden del camino de postas. Una vez dentro de Italia parece que los objetivos claros de Goya antes de llegar a Roma eran Parma, para ver a Correggio —de quien destaca en la p. 172 (r) un «Gran cuadro»—, y Venecia, donde apunta otro, esta vez de «Pablo Beronese».

Junto a estos enumera pinturas vistas en iglesias de Génova mientras hacía tiempo para embarcar de vuelta a España, como explicaré más adelante, y cierra tan selecto memorándum un supuesto Rafael en Loreto, ciudad adriática.

La forma en que están hechos estos apuntes, garrapateados con tinta en italiano macarrónico, no disminuye la importancia concedida a tales maestros, auténticos hitos de su peregrinaje artístico.

Desde Parma hasta Venecia es difícil reconstruir su recorrido, ya que la sola indicación del nombre de diversas capitales de la llanura del Po resulta extremadamente vaga para lanzar cualquier hipótesis, pero pudiera ser que eligiera la vía que conduce a Venecia desde Mantua (ciudad que vio «por fuera», o sea, de paso) y Padua. De sus andanzas por la ciudad lagunar encontramos escuetísimas pero interesantes noticias en la p. 159 (a). Allí anota una dirección que no es de Génova, como se creía hasta ahora[6], sino de Venecia. La «calle de

---

4 *Ibidem,* p. 81.

5 Identificadas correctamente por Cappelli, F., «Nuove note sul *Cuaderno italiano* di Francisco Goya», *Cuadernos de Filología Italiana,* n.º 3, Universidad Complutense, Madrid, 1996, p. 241.

6 Mena, M.B., «Cinco son las Llagas», en Manuela B. Mena / Jesús Urrea, *El Cuaderno italiano (1770-1786). Los orígenes del arte de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado / Fundación Amigos del Museo del Prado, 2008, [ed. Facsimilar], p. 70, nota 20.

Fig. 2: Giovanni Antonio Canal «Canaletto», *Vista del campo de San Salvador en Venecia,* óleo sobre lienzo, 1736. Colección privada, Londres.

Marseria» no es otra que la de Marzaria o Merceria, que une la plaza de San Marcos con el puente de Rialto. Y la «piasa di San Salbatore», apuntada debajo, sería el campo de San Salvatore, plaza de la iglesia homónima a la que se abre la Marzaria di San Salvador, uno de los tramos, cerca ya de Rialto, de esta arteria urbana famosa por sus *botteghe* de tejidos y su abigarrado ambiente [fig. 2].

Honour la describe con pinceladas exóticas y aire de zoco oriental: «En el siglo XVI, los artistas disponían a veces sus pinturas aquí con la esperanza de atraer encargos. John Evelyn la describió en 1645 como «una de las más deliciosas calles del mundo por su calidez» […] completamente tapizada a ambos lados por telas de oro, damasco y seda, expuestas por los comerciantes que las hacían colgar desde el primer piso de sus tiendas. A esto habría que añadir los perfumes, las boticas y las innumerables jaulas de ruiseñores con cuya melodía te entretenían de tienda en tienda[7]».

Teniendo en cuenta el género con que se comerciaba mayoritariamente, puede no ser casual que Goya anotara inmediatamente debajo, a sanguina, la referencia a un mantero genovés de nombre Bernardo Pascual. La prenda que fabricaba, el *mantello,* era, por cierto, muy usada por los venecianos, ya que formaba parte de la *bauta,* atuendo de enmascarados que se exhibía habitual-

7 Honour, H., *The Companion Guide to Venice,* Boydell & Brewer, Suffolk, 2001, p. 142.

mente y no sólo por Carnaval. En efecto, hombres o mujeres recurrían a ella cuando deseaban celar su identidad, pero también simplemente para ir al teatro o al café.

Lo testimonian numerosas pinturas de Pietro Longhi, entre ellas *Il Ridotto* (1760), lugar donde se practicaban juegos de azar y resultaba muy conveniente no dejarse reconocer por los acreedores. Existían de hecho numerosos *casini* o *ridotti* privados, típicos de esta *Venezia minore,* que alentaban seguramente el uso del disfraz. Albergados por edificios de apariencia exterior discreta, estaban lujosamente decorados y amueblados por dentro para el esparcimiento íntimo de la nobleza (que los prefería a sus grandes palacios, pensados para la ostentación). En función de los intereses de sus dueños, cobijaban desde salones literarios de intelectuales y artistas hasta timbas o picaderos. Precisamente a pocos metros de la plaza de San Salvador hollada por Goya, en el corazón de las Mercerie y nada más pasar el Ponte dei Baretteri, se hallaba el de la procuradora Venier, ornado con estucos y frescos de sabor rococó entre 1750 y 1760, que conserva todavía hoy una peculiar mirilla en el suelo para ver quién llama bajo el pórtico, señal de su carácter altamente exclusivo y propiciador de encuentros galantes.

Así pues, deambulando por esta calle, el joven Goya debió de cruzarse más de una vez con gentes vestidas de tal guisa, no pudiendo sustraerse al aire irreal que envolvía a una ciudad donde era lícito preservar el incógnito gracias a la máscara. Allí, más que en el fragor puntual del carnaval romano —cuyas máscaras estudió en este mismo *taccuino* (p. 24 (a))—, las alegorías del futuro grabador de los *Caprichos* («Nadie se conoce») o del pintor del *Entierro de la sardina* dejaban de ser ficción.

Desde Venecia, en cambio, y según el mapa de Giuseppe Vallardi de 1835 citado a este propósito por Reuter[8], las etapas de norte a sur resultan claras: Ferrara, Bolonia, Pésaro, Senigallia, Ancona, Loreto, Recanati, Macerata, Tolentino, Terni, Narni, Otricoli, Civita Castellana.

A propósito de la segunda, quisiera llamar la atención sobre un curioso cuadrito devocional supuestamente regalado por Goya al jesuita José Pignatelli, donde se reconoce perfectamente la peculiar silueta de las torres Asinelli y Garisenda de la ciudad *felsinea* [fig. 3].

---

8 Reuter, A., «El *Cuaderno italiano* de Goya», en Joan Sureda (ed.), *Goya e Italia, op. cit.,* p. 88.

Fig. 3: Francisco de Goya, *Aparición de la Virgen a san Isidro sobre el cielo de Bolonia*, óleo sobre papel pegado a tabla, ca. 1774-1775. Colección privada, Génova.

La obra, dada a conocer por Mangiante, le dio pie para sostener que el pintor aragonés se detuvo a ver al futuro santo en su exilio de Bolonia, adonde había marchado después de 1766[9]. Y lo creo posible, pese a que los documentos de beatificación no revelan el nombre del joven artista al que se dice que brindó apoyo durante sus comienzos como pintor[10]. Goya mantuvo vínculos con esta familia desde la época en que frecuentaba la Academia de Dibujo ubicada en casa de Vicente Pignatelli, en Zaragoza, y los contactos que allí hizo con jóvenes aprendices de artista, como el escultor turiasonense Juan Adán, se han revelado fundamentales. Lo ha probado la documentación hallada por López Ortega relativa al expediente matrimonial de Goya[11]. En Roma frecuentó la compañía de pensionados aragoneses alojados en el llamado *quartiere spagnolo,* y allí, a pocos

9 Mangiante, P.E., *Goya e Italia,* Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 51 y 257 (fig. 333).

10 Cfr. la verificación de este relato por Ansón, A., *Goya y Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI), 1995, p. 37, nota 150.

11 López, J., «El expediente matrimonial de Francisco de Goya», en *Boletín del Museo del Prado,* n.º 44, Madrid, 2008, pp. 62-68.

pasos de Juan Adán, estaba domiciliado el vencedor del concurso de Parma de la convocatoria anterior a la de Goya[12].

Si me he detenido en reconstruir el *petit tour* de Goya por la región septentrional de Italia que hoy se conoce como *pianura padana,* es para subrayar el hecho de que el pintor aragonés partió de su patria con muchas expectativas, viajando a la velocidad que su escaso dinero le permitía, y decidido a estudiar y adquirir en Italia aquella «manera grande» de pintar que tanto había ponderado un siglo antes otro artista zaragozano, Jusepe Martínez, viajero a Roma como él y gran admirador de Correggio y de los venecianos[13]. A Goya le interesaba, sobre todo, prepararse como pintor de historia y decorador mural, y así lo prueban muchos de los dibujos que atesora el *Cuaderno italiano*[14].

Su vuelta fue más apresurada, y es probable que saliera de Roma poco después de haber mandado su pintura al concurso parmesano el 20 de abril de 1771, pues justo una semana después, Juan Adán y el pintor zaragozano Manuel Eraso le extendían un documento para atestiguar su soltería durante la permanencia en la ciudad de los papas[15]. Ello permite suponer que había comenzado a ocuparse de los preparativos de su partida enseguida, antes incluso de conocer el fallo del concurso, hecho público dos meses después, el 27 de junio. Por tal motivo debió de solicitar que le devolvieran su pintura no a Roma sino a España, a Valencia, en un primer momento, y luego a Zaragoza, cambiando de decisión sobre la marcha para presentar su candidatura ante el cabildo del Pilar, que deseaba decorar la bóveda del coreto. El 9 de junio Juan Andrés Merclein ya se había ofrecido a pintarla y Antonio González Velázquez exigía una suma considerable por el trabajo[16]. Alguien debió de informar a Goya con presteza de todo y animarle quizá a probar suerte, aprovechando el aura de prestigio que le confería su reciente vuelta de Italia. De nuevo aquí resulta obligado recordar a la familia Pignatelli —que tanto se había señalado en la promoción de las artes en Aragón durante el siglo XVIII—, uno de cuyos miembros, Ramón, era canónigo de la basílica.

Lo más rápido era tomar una falúa hacia Génova desde Civitavecchia. En este caso sí que debió de viajar por mar, porque no menciona ni Pisa ni otras

---

12 Manrique, M.ª E., *Goya* versus *Aníbal: apuntes entre Roma y Parma* (en prensa).

13 Cfr. Martínez, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura,* Malena Manrique (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.

14 Mena, M.B., «Cinco son…», *op. cit.*, p. 23.

15 López, J., «El expediente matrimonial…», *op. cit.*, doc. 6.

16 Ansón, A., *Goya y Aragón…, op. cit.*, p. 88.

ciudades tirrénicas. Pero solo a la vuelta, a diferencia de lo que opinaron Ansón[17] o Reuter[18]. De hecho, en la p. 155 (a), Goya escribió junto al de Génova el nombre de Bartolomeo Puigvert, «patrón» de barco, que alguien pudo recomendarle antes de emprender la travesía[19].

A propósito de la «pescateria» o mercado antiguo de pescado aludido en la misma p. 155 (a), ésta se ubicaba en el barrio genovés del Molo, asomado al puerto. Sin salir de él, tierra adentro, se llegaba a la iglesia del Gesú, con tres cuadros de los cinco que Goya resaltó de su visita a Génova, junto a los ya aludidos por mí de Correggio en Parma y de Veronés en Venecia de la p. 172 (r). Uno es sin duda la *Asunción* de Guido Reni[20], mientras que los dos de Rubens corresponden a los enormes lienzos de la *Circuncisión* y la *Curación de una obsesa por san Ignacio,* respectivamente[21].

Encaminándose hacia el este, en el *sestiere* o barrio de Portoria —zona entonces de conventos y monasterios en torno a la colina que señorea la basílica de Santa Maria Assunta in Carignano—, vería los otros dos [fig. 4].

Uno es el *Martirio de San Blas*[22], pintado por Maratta hacia 1678, mientras que el otro hay que identificarlo con el *San Francisco recibiendo los estigmas* (1649), de Guercino[23], en la citada basílica, a la que cualquier muchacho sabrá guiar a los viajeros del *Grand Tour* por cuatro perras, a decir de Stendhal[24]. Es más verosímil que Goya tuviera en mente este *San Francisco* que no la *Muerte de Cleopatra* en el Palazzo Rosso, como propuso Mena[25]. Para visitar las *quadrerie* custodiadas en los palacios (*Rolli*) de la nobleza genovesa, además de una alta recomendación, se requería mucha paciencia, como da a entender el cónsul francés de Trieste y autor de *La cartuja de Parma* durante su visita de 1837 a la capital ligur. Por otra parte, en la literatura de viajes de la época era habitual reseñar elogiosamente ambos cuadros[26].

---

17 *Ibidem*, p. 80.
18 Reuter, A., «El *Cuaderno italiano*…», *op. cit.*, p. 88.
19 *Ibidem*, p. 87.
20 Mena, M.B., «Cinco son…», *op. cit.*, p. 20.
21 Mangiante, P. E., *Goya e Italia…*, *op. cit.*, p. 51.
22 Mena, M.B., «Cinco son…», *op. cit.*, p. 21.
23 *Ibidem.*
24 Brilli, A., *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural,* Madrid, Antonio Machado Libros, 2010 (2006), p. 189.
25 Mena, M.B., «Cinco son…», *op. cit.*, pp. 20-21.
26 Por ejemplo, cfr. De Brosses, Ch., *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, París, Didier et C^e^. Libraires-Éditeurs, 1858.

Fig. 4: Claude-Joseph Vernet, *Vista del puerto de Génova,* óleo sobre lienzo, 1773. Colección privada.

De modo que, a juzgar por la información que brinda el *Cuaderno italiano,* no debió de recalar muchos días en la capital ligur, pues consumió su tiempo visitando iglesias de fácil acceso y meta obligada de turistas con inquietudes artísticas por atesorar algunas obras maestras. Solo el tiempo necesario, como ya apunté, en espera de que su nave zarpara rumbo a España. En Zaragoza le aguardaba el reto del Pilar, un ansiado encargo de pintura mural que ahora podría ejecutar con solvencia gracias a las credenciales adquiridas en Italia.

Para poner fin a esta comunicación, que espero haya servido de entrante a la próxima edición crítica e ilustrada de los textos del *Cuaderno italiano,* traigo ahora una anécdota «golosa», en el sentido literal del término, contenida en un apunte ciertamente íntimo que aparece en la página 41 (a). Poco podemos saber de las circunstancias que acompañaron a Goya durante sus desplazamientos, pero la mención del chocolate y de una cantidad de dinero seguramente destinada a su adquisición tiene que ver con esos aspectos anecdóticos del viaje. Este alimento se tomaba, servido en jícaras y mancerinas, sobre todo en forma de bebida caliente, y en la época de Goya era apreciado además como reconstituyente o alimento sustitutivo en general (a Madame de Sévigné le permitía

ayunar de cuando en cuando). Incluso se le atribuían propiedades afrodisíacas y estimulantes de la fertilidad.

El repostero Juan de la Mata, que recogió varias recetas dulces con el chocolate como ingrediente, omite explicar su preparación en la chocolatera «porque no hay parte ó casa, aun en la del mas rùstico Aldeano que no se sepa» —indicio de que ya era bastante popular—, pero no olvida sus virtudes vigorizantes aludiendo, en expresión acuñada por los franceses, al *chocolat de santé* (chocolate de salud), y apostilla: «Si no hubiere forma de poder hacer el Chocolate comodamente, como sucede muchas veces á los caminantes para no defraudarse de este salutífero beneficio, comerà el Chocolate en pasta, en cantidad de una onza u onza y media, mas ó menos, según la regular costumbre que se tuviere, aplicando sobre èl un vaso de agua, no obstante que no se execute muchas veces á causa de ser opilativo»[27].

Quizá no desconocía nuestro pintor esta costumbre, y el chocolate fuera su pitanza más de una vez, sobre todo durante el pesado viaje de ida. Existían empresas chocolateras al norte de Italia, en Turín, establecidas en el siglo XVII, que en la época de Goya producían también para Suiza comercializando el producto mercaderes ambulantes, *i cioccolatieri*. Siguiendo, pues, aquellas rutas, nuestro viajero, que no se ahorró la fatiga de cruzar los Alpes ni los Apeninos, no solo habría tenido oportunidad de proveerse de este producto sino también de hacer buen uso de él.

---

27 De la Mata, J., *Arte de reposteria en que se contiene todo gènero de hacer dulces secos, y en liquido, Vizcochos, Turrones, Natas: Bebidas heladas de todos generos, Rosolis, Mistelas, etc.*, Imprenta de Josef Herrera, Madrid, 1786, p. 145.