

## GOYA Y EL AMBIENTE ARTÍSTICO ROMANO

PAOLO ERASMO MANGIANTE\*  
(Universidad de Génova)

Traducción de M.<sup>a</sup> ELENA MANRIQUE

*Resumen.* Siguiendo mis estudios sobre la estancia romana de Goya, la reciente exposición comisariada por Sureda en 2008 no ha conseguido aportar progresos relevantes, exceptuando algunas contribuciones de Reuter, Luna, Lo Bianco y Borrás. La cuestión romana de Goya sigue abierta, pues el *Cuaderno Italiano*, el cuadro del Aníbal y las pocas pinturas «romanas» presentes en la muestra son solo la punta del iceberg de la producción de dos años de Goya en Italia, como lo probaría el descubrimiento de un segundo cuaderno italiano, cuyos 28 dibujos, ejecutados en Roma, muestran tal semejanza temática y estilística con el primero que confirmarían la autografía de Goya.

*Palabras clave.* Estancia romana de Goya, producción gráfica y pictórica «romana», segundo *Cuaderno Italiano* de Goya.

*Abstract.* Following to my studies about Goya in Rome, the exhibition curated by Sureda in 2008 has not been able to bring significant progress to this issue, except for some contributions by Reuter, Luna, Lo Bianco and Borrás. The roman question regarding Goya remains opened because the so-called *Cuaderno italiano*, the picture depicting Hannibal and the few roman paintings shown in that exhibition represent only the tip of the iceberg of Goya's production along two years in Italy, as the discovery of a second italian notebook would proof. Its 28 drawings, executed in Rome, convey such a thematic and stylistic similarity with the first Cuaderno so as to confirm its authenticity as a Goya's work.

*Keywords.* Goya, Roman stay, graphic and pictorial production, 2<sup>nd</sup> *Italian notebook*.

Volver a hablar del ambiente artístico y cultural romano en el momento de la estancia italiana del joven Goya, después de cuanto se ha dicho, podría parecer obsoleto, mientras que, precisamente porque quizás se ha dicho demasiado,

---

\* Dirección electrónica: [paolo.mangiante@libero.it](mailto:paolo.mangiante@libero.it)

es necesario replantear la cuestión en términos ambiental y cronológicamente correctos. En efecto, una cosa es hablar en general del clima cultural romano e italiano de finales del siglo XVIII, y otra precisar aquellos valores artísticos que en el período comprendido entre 1769 y 1771 han incidido más en la formación del joven y todavía inmaduro pintor aragonés.

Para tratar de lo primero no hace falta conocer a Goya y se puede hacer de manera genérica. Si, en cambio, se quiere concretar el efecto que Roma y sus artistas antiguos y modernos tuvieron sobre su evolución pictórica, a falta de otros documentos, no queda más remedio que acudir a lo realizado por Goya en el *Cuaderno italiano*, a la pintura de Aníbal presentada al concurso de Parma en 1771, así como a otras de este período, todavía inéditas, a él atribuibles, y contrastarlas con dicha realidad artística. Tales obras, si correctamente interrogadas, aportan un caudal de información nada desdeñable.

Por tales razones se perdió una gran oportunidad en la exposición *Goya e Italia* de Zaragoza, porque, pese a tener el mismo título que mis dos monografías precedentes sobre Goya e Italia —cuyos capítulos brindaron además la horma a la que se ajustaron sus secciones ligeramente enmascaradas con nuevos membretes como *La Arcadia*, *Naturalezas adversas*, *Lo clásico y lo religioso*, *Sueños y monstruos*, *El sueño poético de la muerte*—, no abordaba el tema en su esencia, a saber, confrontar estrechamente el arte italiano de la época con las obras *romanas* de Goya.

Poco aporta de nuevo, de hecho, pues resulta evidente que no interesaba interrogar ni dialogar directamente con aquéllas —solo se presentaron una quincena de obras ya conocidas y ni una sola inédita de un período sumamente necesitado de investigaciones y que, por añadidura, se adivina fecundo en descubrimientos—, sumiendo en cambio la realidad de aquellos años goyescos en un piélagos improbable y confuso de obras que, desde mi punto de vista, poco tienen que ver con el Goya romano. La impresión que se desprendía de la exposición en su conjunto, con más de cincuenta obras de fecha posterior a la estancia de Goya, era la de que el joven aragonés hubiera visitado Roma en pleno período neoclásico, lo que es absolutamente erróneo. En 1771, de hecho, el neoclasicismo apuntaba: todavía no habían entrado en escena Canova y David, los artistas que imprimieron un giro decisivo al arte europeo en tal sentido.

Por el contrario, en Roma, las tendencias artísticas que encabezaban Corvi, Agricola, Angeletti y Lapis en las decoraciones del palacio Borghese, y, en la iglesia de Santa Caterina, el mismo Corvi, Costantini y Kuntz eran todavía expresión del último barocchetto romano. Los frescos de gusto neoclásico de la Villa y del Casino Borghese, en 1770, estaban todavía en mantillas. De aquel

clima y de su trato asiduo brotaron el Cuaderno y el cuadro parmesano de Goya, que, aunque de contenidos clásicos, se expresan todavía en lenguaje rococó.

Resultan problemáticos, por ello, los dos capítulos dedicados a Anton Raphael Mengs, ya que los contactos entre Goya y el pintor bohemio difícilmente pudieron tener lugar en Roma, donde las fechas de su presencia allí no coinciden, sino solo después de 1774 y ya en España. Mengs, procedente de la península ibérica y tras un largo período enfermo en Montecarlo y convaleciente en Génova, fijó su residencia en Florencia donde trabajó intensamente, llegando a Roma no antes de febrero de 1771, cuando el joven aragonés había jugado ya prácticamente sus cartas, apresurándose a terminar su pintura del Aníbal para mandarla a los comisarios del concurso de la academia parmesana. Apenas algunos meses después volverá a su patria.

Las únicas sugerencias de impronta neoclásica podían proceder de Piranesi y de los artistas escoceses con que podía estar en contacto a través del polaco Taddeus Kuntz, gracias a los vínculos que éste tenía con los Stuart y, en particular, con Hamilton. Goya se revelará pintor neoclásico solo mucho más tarde, en España, cuando ejecuta los grandes cuadros religiosos de Valdemoro, bajo la evidente sugestión de Mengs en su década española de 1780 a 1790.

Por otro lado parece inútil dedicar un entero capítulo a Parma, que Goya vio de paso, para detenerse solo sobre el gran Correggio, del que tomaría nota pero no seguramente de Zoffany o Petitot, por no hablar de lo erróneo y fantasioso que es dar a entender, como hace Vernon Hyde<sup>1</sup>, que Goya fuese un arcade o que hubiera frecuentado o sufrido la influencia de la Academia de los Arcades en Roma. Al joven Goya, ignorado en los concursos madrileños, no le interesaba la literatura. Estaba empeñado en cuerpo y alma en adquirir la manera grande de los pintores de Roma. Los temas populares de los tapices no fueron idea de Goya sino de los encumbrados comitentes, comenzando por el rey y su corte, que sistemáticamente le hacían encargos.

El espíritu plebeyo que sobrevuela dichos tapices no deriva para nada de la Arcadia romana sino, como genialmente intuyó Ortega y Gasset<sup>2</sup>, de aquel amplio fenómeno enteramente español que tomó el nombre de *majismo*, difundido durante la segunda mitad del siglo XVIII en la alta sociedad española,

---

<sup>1</sup> HYDE, V., «Francisco de Goya y el gusto arcádico», en Joan Sureda (ed.), *Goya e Italia*, vol. II: *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, pp. 133-137.

<sup>2</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Carte su Velázquez e Goya*, Milán, 1984, p. 184.

al que tampoco se sustrajo el estrecho círculo de la Corte. Como mucho, Goya pudo haber explotado alguna reminiscencia de pinturas romanas de Cerquozzi, de Amorosi o de otros bambochantes, pero nada más. De todos modos conviene decir que en la realización de los programas iconográficos detallados por el propio rey, Goya, a diferencia de Bayeu y Maella, pudo tener a su favor aquella adhesión a la realidad que en Roma había visto practicar a los pensionados franceses y al mismo Kuntz, así como el verismo que emanaban las obras de Ghezzi o de Traversi, igualmente apreciado durante su estancia romana.

Todavía menos concluyente parece el capítulo sobre los *Caprichos*, que, tal como aparece planteado, sin referencia alguna a los precedentes gráficos italianos que podrían habérselos inspirado<sup>3</sup>, no se acaba de entender cómo es que aparece en una exposición del título *Goya e Italia*.

Igualmente magras y proyectadas hacia un futuro artístico al que Goya no pudo asistir se muestran las demasiado extensas disertaciones sobre Füssli y los artistas nórdicos, que yo había apuntado ya lanzando la hipótesis de que Taddeus Kuntz hubiera actuado como mediador entre algunos de ellos y Goya<sup>4</sup>.

Pero si la muestra, a mi juicio, se detenía en cosas superfluas, es todavía más grave el hecho de que presentara lagunas importantes. Una de las más vistosas es no haber sabido conectar el gran arte italiano renacentista y barroco con las obras y los estudios romanos de Goya; y más aún, la de no haber siquiera mencionado a Caravaggio en el apartado dedicado a la naturaleza, ni el poderoso impacto que los efectos dramáticos de su claroscuro pudieron ejercer sobre el pintor aragonés, gracias al cual, sin duda, alcanzó los magníficos resultados de obras maestras como el *Dos de Mayo* o las inquietantes *Pinturas negras* de la Quinta del Sordo<sup>5</sup>.

Ahora, tras despejar inevitablemente el escenario crítico del viaje italiano de hipótesis fantasiosas o imposibles, y yendo a lo que verdaderamente importa, veamos lo que el joven aragonés pudo efectivamente haber visto y hecho en Roma.

Por lo que respecta a la residencia o residencias de Goya en Roma, a fecha de hoy no disponemos todavía de ningún documento que aporte la prueba indiscutible de su presencia en un convento, institución de acogida o casa particular. Todas las pesquisas por mí realizadas en su momento en los *Stati animarum* de las parroquias romanas han sido infructuosas. Sin embargo, a partir de este resul-

<sup>3</sup> Para ampliar noticias sobre las reminiscencias romanas en los *Caprichos*, véase MANGIANTE, P.E., *Goya e l'Italia*, Roma, Palombi, 1992, pp. 160-171.

<sup>4</sup> Véase todo el capítulo «El superamento del reale: primi elementi romantici», *ibidem*, pp. 98-106.

<sup>5</sup> Para mayores informaciones véase MANGIANTE, P.E., *Goya e l'Italia...*, *op. cit.*, pp. 87-90.

tado negativo no se puede concluir que Goya no se haya hospedado en alguno de estos lugares durante algún tiempo porque, como reconocen Ona<sup>6</sup> y Gallego<sup>7</sup>, los controles parroquiales se sucedían periódicamente, en fechas preestablecidas y anualmente, por lo que si un individuo residía en un domicilio durante menos de un año, podía escapársele al responsable del registro.

Debido a sus precarias condiciones económicas es muy probable que el joven aragonés haya recurrido más de una vez al alojamiento ocasional en conventos romanos regidos por órdenes religiosas españolas, gracias a frailes o sacerdotes conocidos. También amigos y colegas aragoneses como Adán podían haberle brindado hospitalidad provisionalmente, lo que habría imposibilitado su registro en los Stati. Por consiguiente, todas las hipótesis acerca del domicilio de Goya en la Ciudad Eterna serían atendibles, pero las avaladas por obras de Goya merecen ciertamente mayor credibilidad<sup>8</sup>, como indicarían las copias de pinturas de Corrado Giaquinto (*San Antonio Abad*) en el convento de los Fatebenefratelli en la isla Tiberina, así como el estudio asiduo y la probable intervención en los frescos de la cúpula de los Trinitarios de via Condotti<sup>9</sup>.

A mi juicio, pues, convendría reorientar el interés de los estudiosos hacia las obras, buscando en ellas indicios que marquen su paso por lugares artísticamente relevantes, capaces de hacer mella en su subconsciente pictórico. Es inútil discutir si Goya en Roma vivió en el Trastévere, hipótesis lanzada en el catálogo de Joan Sureda a partir de la sola mención del nombre de este barrio en el Cuaderno<sup>10</sup>, o con los trinitarios de via Condotti, o con el pintor polaco Taddeus Kuntz en el Palacio Tomati de via Sistina.

---

<sup>6</sup> ONA, J.L., *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.

<sup>7</sup> GALLEGO, R., «Francisco de Goya: vivir en Roma» en SUREDA, J., *Goya e Italia... op. cit.*, pp. 45-59.

<sup>8</sup> De ese modo dejan de tener sentido las reservas de Wnuk, a quien sigue Sureda, sobre la hospitalidad que el pintor polaco Taddeus Kuntz hubiera podido brindar a Goya quizá durante algún mes, pues la imposibilidad de confirmarlo en los *Stati Animarum* resulta compensada por las notables puntos de contacto entre las obras de ambos pintores. La ausencia de Goya en Palacio Tomati según los *Stati Animarum*, constatada por Wnuk y que yo había verificado ya en 1992, es defendida por SUREDA, J. (ed.), *Goya e Italia... op. cit.*, p. 33.

<sup>9</sup> Como los resultados de la reciente restauración, que ha sacado a la luz los detalles del dibujo y de las pinceladas, parecen confirmar.

<sup>10</sup> Hipótesis revisada en sus justos términos por MANRIQUE, M.<sup>a</sup> E., «Goya e Italia: el enigma sin fin», *Artígrama*, n.º 25 (monográfico dedicado a Goya. *Nuevas visiones*), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2010, pp. 53-66.

En cuanto a las enseñanzas artísticas que Goya pudo cosechar en Roma, como ya dije a propósito del *Cuaderno italiano* y del Aníbal, ambos proporcionan abundante información tanto del método de trabajo adoptado por Goya para la ejecución de este último, como de los artistas estudiados y tratados en Roma.

En esta línea, Anna Reuter proponía como clave de lectura de las primeras hojas del Cuaderno que representan personajes ataviados a la antigua o vestidos de frailes o clérigos los ejercicios habituales en las academias, y en particular la de Francia, consistentes en dibujar del natural personajes o maniqués envueltos en paños, según testimonian los trabajos de los pensionados del palacio Mancini<sup>11</sup>. Si bien yo vengo relacionando desde 1995 a Hubert Robert y Subleyras —totalmente ignorados por la autora— con este tipo de dibujos<sup>12</sup> [figs. 1 y 2].

Por lo demás, no va más allá de las consideraciones hechas en primera instancia por Manuela Mena, cuando todavía quedan muchas páginas del Cuaderno que se pueden relacionar ya sea con artistas de la época de Goya, o inmediatamente anterior, como Benefial, Masucci, Batoni y Corvi o Trevisani, ya sea con artistas del pasado, o sea, Perin del Vaga y Miguel Ángel. Hay que tener en cuenta, además, que muchos de estos dibujos dieron pie para componer pequeñas pinturas que vender a los turistas<sup>13</sup> [figs. 3 y 4].

Es de Pompeo Batoni y de Domenico Corvi, sus comisarios para el concurso parmesano, de quienes hay que partir, pues son los únicos artistas que, de seguro, se pueden poner en relación con la estancia romana de Goya. El único problema, que ningún estudioso ha puesto de manifiesto todavía, es cómo Goya accedió a ellos haciéndose digno de participar en el concurso convocado por la Academia de Parma. Tanto Batoni como Corvi, en calidad de académicos honorarios de la de Bellas Artes de Parma, se encargaban de seleccionar a los participantes de algún mérito para acreditar de la mejor manera posible dicho concurso. A este propósito conviene recordar que Pompeo Batoni había sido nombrado también por la Academia de San Lucas, desde hace tiempo, *direttore*

<sup>11</sup> REUTER, A., «El *Cuaderno Italiano* de Goya», en Joan Sureda, *Goya e Italia...*, *op. cit.*, pp. 86-98.

<sup>12</sup> MANGIANTE, P.E., «El Goya italiano: un estado de la cuestión», *Goya*, n.º 244, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1995, pp. 212-226. Empero ya en 1992, antes de que se descubriera el *Cuaderno italiano*, había incluso aludido a la posibilidad de que el pintor aragonés hubiera frecuentado, gracias a Kuntz, la Academia de Francia, así como que hubiera estado bajo la influencia de los pensionados franceses. Cfr. MANGIANTE, P.E., *Goya e l'Italia...*, *op. cit.*

<sup>13</sup> MANGIANTE, P.E., «El Goya italiano...», *op. cit.*





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 1: Francisco de Goya, *Figura masculina embozada a la antigua*. Cuaderno Italiano. Lápiz negro sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fig. 2: Hubert Robert, *Estudio de figura*, lápiz negro sobre papel. Museo de Bellas Artes, Lille. Fig. 3: Francisco de Goya, *Cain y Abel*. Cuaderno Italiano, lápiz rojo sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fig. 4: Francesco Trevisani, *Cain y Abel*, óleo sobre lienzo. Colección particular.

*de' forestieri*, o sea responsable de los contactos y la supervisión de los artistas extranjeros en Roma.

Pero en 1770 Batoni, venido a menos el prestigio de los concursos convocados en Roma por la Academia de San Lucas, se había negado a participar en la ceremonia anual de entrega de premios<sup>14</sup>. ¿Pudo haber pesado este hecho en la decisión del joven Goya de dedicar sus esfuerzos a Parma? Se añadiría así otra razón a la que se viene esgrimiendo, a saber, que el ducado estaba regido por una dinastía borbónica, en estrecho contacto con la corona española y los ambientes artísticos a ella asociados.

¿Qué personalidad artística de valía podía haber presentado y recomendado a Goya ante Batoni y Corvi? Es posible que el aragonés haya conocido al primero en la Academia Capitolina, por él presidida durante aquellos años, como antes lo había hecho Domenico Corvi. Que frecuentó su estudio, al menos, lo atestiguarían los innumerables ejemplos de retratos goyescos donde se hace evidente la asimilación de la batoniana pose áulica y grandilocuente de tan encumbrados personajes.

Por lo que respecta a Corvi, tanto el *Cuaderno italiano* como el Aníbal testimonian que lo conoció muy bien. En este caso pudo ser Taddeus Kuntz quien hiciera de puente —o al contrario, ser Corvi quien presentara el polaco a Goya—, puesto que entre 1768 y 1772 tenía relaciones laborales con el de Viterbo. Ambos trabajaban codo con codo en los frescos de las estancias del palacio Borghese y en la decoración de la iglesia de Santa Caterina de Siena, obras que constituían un referente ineludible en la cultura figurativa de la segunda mitad del siglo XVIII en Roma. Goya pudo haberlos estudiado directamente durante su ejecución y, quizás también, los de las iglesias de Veroli, Soriano sobre el Cimino, y los del seminario de Frascati, de mano de Taddeus Kuntz. Precisamente Kuntz y Corvi, entre 1769 y 1771, se contaban entre los más activos y hábiles pintores al fresco del ambiente romano. Es con ellos con quienes el aragonés debió de aprender y profundizar sus conocimientos sobre esta técnica, experimentada en Roma en la cúpula de la iglesia de los Trinitarios y exhibida luego ante el cabildo del Pilar para proponerse como hábil fresquista, capaz de decorar la citada bóveda de la basílica del Pilar.

Muchas de las obras de Goya ligadas al período italiano apoyarían su trato asiduo con el pintor polaco, pero, sobre todo, debe a este último algunas ideas puestas en práctica a su vuelta a Zaragoza en los frescos de Muel y de Aula

---

<sup>14</sup> CLARK, A.M., *Pompeo Batoni. Complete Catalogue*. Oxford, Phaidon, 1985, pp. 20-21.



Dei<sup>15</sup>. Taddeus Kuntz podría, como ya apunté, haberle abierto los talleres de los artistas nórdicos y escoceses, verbigracia Gavin Hamilton, con cuya obra muestra una gran familiaridad según se desprende de las copias en lápiz negro de sus grandes cuadros homéricos, custodiados en la Biblioteca Nacional de Madrid. De tales obras pudo haber tomado inspiración Goya para su Príamo recogiendo los despojos de Héctor, auténtico puntal para definir su producción pictórica italiana.

Pero, sobre todo, al polaco le cabe el mérito de haber franqueado a Goya el taller de Piranesi, situado en el mismo palacio Tomati de la actual via Sistina, como pude demostrar en 1992 a partir de los *Stati Animarum* de la parroquia de Santa Maria delle Fratte. A tal propósito querría subrayar que el capítulo del catálogo surediano dedicado a «Piranesi, pintor visionario», es una buena exposición del arte del grabador y arquitecto véneto que, desgraciadamente, no se confronta para nada con Goya, ignorando completamente todas las implicaciones que el arte de Piranesi tuvo no solo en su práctica del grabado sino también en su futura evolución pictórica. Y tal omisión resulta tanto más increíble después de haber insistido largamente, en mi monografía de 1992, en la influencia de los efectos dramáticos y claroscuros de las *Carceri*, al igual que los de su divulgador en pintura, Hubert Robert.

Merece la pena recordar que el primer grabado de Goya, datado en 1771, fue ejecutado probablemente en Roma bajo el directo control de Piranesi, de quien Goya pudo además haber obtenido y llevado consigo de vuelta a España una serie de grabados.

Pero el verdadero ausente fue el Goya italiano, representado en un exiguo número de obras. Téngase en cuenta que de entre las setenta y cinco pinturas sobre lienzo adscribibles al período contemplado por la exposición, solo pudo verse una del período español precedente al viaje en Italia, siete del estrictamente italiano y siete del inmediatamente anterior a su traslado a Madrid: en total, 15 obras para más de diez años de trabajo. Oportunidad perdida, repito, de seguro enriquecimiento crítico, que al menos habría aportado nuevos materiales para la discusión.

Concretamente de la permanencia en Italia, aparte el Aníbal y sus dos bocetos preparatorios, solo comparecían cuatro pinturas, y, ciertamente, ante tanta escasez no quedaría sino compartir lo que de la exposición se desprende y que

---

<sup>15</sup> Me refiero en particular al *San Gregorio Magno* de Muel, transposición del *San Agustín* pintado por el polaco en Soriano del Cimino, así como a la pintura del *Nacimiento de la Virgen* de Aula Dei, cuya composición repite la homónima de Kuntz en el seminario episcopal de Frascati. Cfr. MANGIANTE, P.E., *Goya e l'Italia...*, *op. cit.*, pp. 141 y 152.

Vernon Hyde expresamente afirma, a saber, que Goya en Roma produjo poquísimas obras por estar ocupado sobre todo con la ejecución de la pintura del Aníbal<sup>16</sup>.

Yo, en cambio, siempre sostuve que tanto el Aníbal como el *Cuaderno italiano* no son más que la punta del iceberg de lo que Goya tuvo que dibujar y pintar sin tregua para rentabilizar al máximo el limitado tiempo de que dispuso, atesorando y poniendo rápidamente en práctica todos los conocimientos visuales y técnicos que Roma le ofrecía en abundancia. Bastaría pensar en las obras que debió mostrar a Batoni y Corvi para ser admitido a concurso en Parma. En prueba de esto, se podrían traer a colación alrededor de treinta obras del período italiano, algunas de las cuales excepcionales por su inventiva y calidad pictórica.

Como ya he demostrado abundantemente en investigaciones precedentes, la producción pictórica de Goya durante sus dos años romanos y aquellos inmediatamente posteriores refleja hasta en su elaboración compositiva muchos influjos de los artistas romanos antiguos y modernos, copiando a veces literalmente o con variantes mínimas composiciones ajenas; otras, ensamblando ideas de diversos artistas para crear obras totalmente personales<sup>17</sup> [figs. 5 y 6]. Así, en el cuadro de Parma, epítome en cierto modo del saber adquirido en Roma, donde se observan con respecto al boceto inicial notables añadidos y mejoras inspirados por el estudio de obras de Giaquinto, Corvi y Kuntz<sup>18</sup>.

Por lo que respecta a la obra gráfica del período italiano de Goya, he observado ya varias veces que el *Cuaderno italiano* del Prado no es un cuaderno único y homogéneo, sino un conjunto de hojas procedentes de diversos álbumes, como prueban sus distintas filigranas de manera indudable. El joven Goya en Roma debió de utilizar numerosos cuadernos para sus estudios. El *Cuaderno italiano* representaría, pues, solo una mínima parte de todo el trabajo gráfico efectuado en la Ciudad Eterna, como así parece confirmarlo otro probable álbum suyo, o más bien lo que queda de él. Son veintiocho los dibujos restantes, realizados ciertamente en Roma, cuya variedad temática y riqueza de matices técnicos y

<sup>16</sup> HYDE, V., «Francisco de Goya y el gusto...», *op. cit.*, p. 134.

<sup>17</sup> Ejemplos de esto serían *Juno confía a Hércules la vaca Io*, *El sacrificio de Polixena*, o *Baco y Ariadna*, que he confrontado en cada caso con obras de artistas romanos para desvelar el método creativo del Goya. Los tres cuadritos citados y otros también atribuibles al Goya «italiano» han sido reproducidos en algunas de mis publicaciones precedentes: *Goya e l'Italia...*, *op. cit.*; «El Goya italiano...», *op. cit.*, pp. 212-226; «Pinturas de tema mitológico del joven Goya», *Goya*, n.º 299, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2004, pp. 85-98.

<sup>18</sup> Para mayores detalles cfr. MANGIANTE, P.E., *Goya e Italia*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 209-223.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 5: Domenico Corvi, *Herminia entre los pastores* (detalle), óleo sobre lienzo. Academia de San Lucas, Roma. Fig. 6: Francisco de Goya, *Aníbal vencedor contempla Italia* (detalle), óleo sobre lienzo. Fundación Selgas Fagalde, Cudillero, Asturias. Fig. 7: Francisco de Goya (atrib.), *Figura masculina abrazada con figura femenina*, lápiz rojo sobre papel. Colección particular. Fig. 8: Anónimo, *Figura masculina* (copia de Polidoro da Caravaggio), pluma sobre papel. Museo del Louvre, Paris.

estilísticos coincidiría plenamente con el perfil del joven Goya, siempre empeñado en ponerse a prueba con nuevas maneras y medios para obtener los mejores resultados.

Perfectamente en línea con el estilo de muchos de los dibujos del *Cuaderno italiano* están las primeras hojas, que contienen copias libres del friso del palacio Gaddi en Roma, decorado por Polidoro y Maturino<sup>19</sup>, frescos legibles en época de Goya y ahora prácticamente deteriorados por completo, pero de los que queda un seguro testimonio gráfico del siglo XVII en el Museo de Louvre [figs. 7 y 8]. Y, sobre todo, el folio que representa un ángel turiferario [fig. 8] deriva del friso de Polidoro, en concreto de una figura similar de un muchacho pero sin el incensario. Probablemente fuera ideado para alguna historia bíblica como las del Cuaderno italiano. La de la expulsión de Agar de este último, a propósito, muestra un niño de expresividad equivalente al que nos ocupa [figs. 9 y 10]. Tan estrechas similitudes brindan un seguro nexo con el *Cuaderno italiano*, confirmando sin temor la autoría goyesca de este nuevo álbum. Y el hecho de que el dibujo se encuentre colocado aquí, y no en lógica secuencia con las historias bíblicas del álbum del Prado, aclara todavía más la cuestión de por qué las hojas de ambos no siguen un desarrollo estrictamente cronológico sino casual, consecuencia de sus múltiples manipulaciones y reencuadraciones.

Atestigua la *romanidad* y cronología cercana a la estancia goyesca de este cuaderno un dibujo que, junto a otros que representan esculturas romanas, efigia un escudo marmóreo apoyado sobre las llaves de San Pedro y coronado por la tiara papal sostenida por la cabeza de un ángel, de factura y espíritu goyescos. El símbolo heráldico del monte atravesado por una banda parece aludir a Clemente XIV, elegido pontífice en 1769, cuyo escudo sería un poco más complejo pero estas aproximaciones en los atributos simbólicos eclesiásticos son propias de Goya. Este detalle podría hacer pensar en un proyecto para una futura elaboración en mármol, más que en un ejemplo tomado de cualquier palacio o capilla romana [fig. 11].

Por otro lado, existen una serie de dibujos a sanguina de *putti* adscribibles a tipologías clásico-mitológicas de gusto genuinamente rococó, que por garbo y soltura de ejecución representan auténticas obras maestras, de calidad e inventiva no inferiores a los mejores ejemplos de Guardi o de Tiepólo [fig. 12].

Como prueba, en cambio, de la nacionalidad española o, mejor, zaragozana del autor, presento el folio 18 con el martirio de un santo torturado con

<sup>19</sup> VASARI, G., «Vita di Polidoro da Caravaggio e di Maturino fiorentino», en *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Ed., 1991.





Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Fig. 9: Francisco de Goya (atrib.), *Ángel turiferario*, lápiz rojo sobre papel. Colección particular.  
 Fig. 10: Francisco de Goya, *La expulsión de Agar*. *Cuaderno Italiano*, pluma y lápiz rojo encima de lápiz negro sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fig. 11: Francisco de Goya (atrib.), *Escudo papal de Clemente XI* (1769-1774), lápiz rojo repasado con pluma roja sobre papel. Colección particular.  
 Fig. 12: Francisco de Goya (atrib.), *Ángel de perfil*, lápiz rojo sobre papel. Colección particular.



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

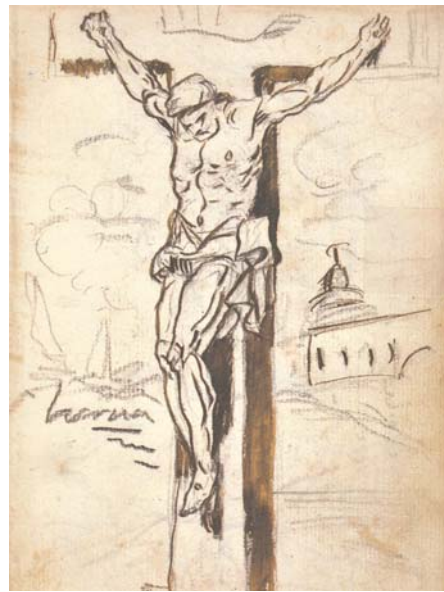


Fig. 16

Fig.13: Francisco de Goya (atrib.), *Martirio de San Vicente, diácono de Zaragoza*, pluma bistre sobre papel. Colección particular. Fig.14: Francisco de Goya, *La Virgen del Pilar*. *Cuaderno Italiano*, lápiz negro sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fig.15: Francisco de Goya (atrib.), *Crucifixión (copia de Pietro da Cortona)*, pluma bistre encima de lápiz negro sobre papel. Colección particular. Fig.16: Francisco de Goya, *Crucifixión*. *Cuaderno Italiano*, lápiz negro repasado con pluma bistre sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid.



garfios afilados. No puede ser sino San Vicente, diácono de Zaragoza, ciudad donde Goya y su familia habitaban y tuvieron su residencia. Tal martirio es de los menos representados en pintura y por ello, en ausencia de precedentes, un joven inexperto en la composición como Goya lo habría tratado siguiendo otro modelo mucho más arcaico y difuso, el de Cristo atado a la columna. La grafía de este dibujo —y de otros cuatro del mismo álbum— hecha de sutiles trazos de pluma acuarelados con tinta diluida, se aparta de las ya conocidas del *Cuaderno italiano*, pero su aparente singularidad no debe extrañarnos dada la variedad de maneras estilísticas exhibidas en ambos cuadernos. De aquí se puede concluir que durante su aprendizaje romano, también a nivel gráfico, Goya trataba de apropiarse de las más variadas técnicas estilísticas utilizadas por los distintos artistas con quienes entraba en contacto directo o indirecto. En este caso, parece evidente el influjo del estilo gráfico de Kuntz, quien, precisamente por aquel entonces, estaba ejecutando una serie de dibujos sobre la Pasión y Vía Crucis bastante afines al de este folio [fig. 13].

Por otra parte, para despejar las dudas sobre la autoría goyesca, bastaría observar que los ángeles que aletean sobre el mártir son una anticipación de los representados en torno a la Virgen del Pilar, algún tiempo después, en el *Cuaderno italiano*. Hasta los pies parecen haber sido bosquejados de manera idéntica [fig. 14].

Para aquilatar aún más la autoría goyesca del volumen, bastaría el análisis de su último dibujo. Una crucifixión inscrita en una elipse, que copia al pie de la letra un fresco de Pietro da Cortona en el palacio Barberini, trabajada con la pluma de manera sumaria pero incisiva sobre un bosquejo a lápiz anterior. La técnica de repasar con tinta marrón o negra dibujos en lápiz negro o sanguina es distintiva del Goya *romano*, de la que hace abundante uso en el *Cuaderno italiano*. Determinante es, por último, la comparación de este *Cristo crucificado* con el del cuaderno del Prado, pues el modo de trabajar la anatomía es idéntico [figs. 15 y 16].

Sirva este documento, del que ofrezco unas primeras hipótesis de trabajo, para estimular a los estudiosos a seguir indagando sobre las relaciones entre Goya e Italia, tema que ninguna exposición, por más que sus pretensiones sean exhaustivas, podrá cerrar definitivamente, tanto es lo que todavía desconocemos.