

LA RELACIÓN DE JOVELLANOS Y GOYA EN TEXTOS LITERARIOS RECIENTES

LEONARDO ROMERO TOBAR*

Goya debió de conocer a Jovellanos a partir del 13 de octubre de 1778, fecha en la que el asturiano se instaló en la capital del Reino como alcalde de Casa y Corte del Tribunal de Madrid. El asturiano frecuentó la tertulia de Campomanes a la que acudían los artistas más estimados —Mengs, Felipe de Castro, Ventura Rodríguez— y personajes del mundo político y económico como Cabarrús. También ese mismo año Jovellanos y Goya fueron vecinos en la misma calle —carrera de San Jerónimo— y más tarde coincidirían en la Academia de Bellas Artes de San Fernando donde ambos ingresaron el año 1780 (Baticle, 1992: 48-49).

Ceán Bermúdez documentó en pasajes de sus escritos la amistad que se fue tejiendo entre Jovellanos y Goya¹, y las cartas de uno y otro la subrayan de forma muy elocuente; por supuesto en las que constituyen comunicaciones de carácter económico y administrativo relativas a los encargos hechos al artista² y, de modo especialmente testimonial, en las cartas en las que se hace patente la mutua estimación que se profesaban, como da cuenta esta del pintor dirigida a Martín Zapater con fecha de 27-III-1798 y en la que el artista dice a su amigo de Zaragoza que el ministro (es decir, Jovellanos):

se ha excedido en obsequiarme, llevándome consigo a paseo en su coche, haciéndome las mayores expresiones de amistad que se pueden hacer, me consentía comer con capote porque hacía mucho frío, aprendió a hablar por la mano y dejaba de comer para hablarme; quería que me estuviese hasta la Pascua y que hiciese el retrato de Saavedra (Goya, 2013: 140).

Jovellanos, conocedor competente y exquisito coleccionista, subrayó su valoración del pintor aragonés en discursos profesionales como se lee en el *Elogio de Don Ventura Rodríguez* (1788) cuando alude al retrato del arquitecto realizado por el «diestro y vigoroso pincel de

* Universidad de Zaragoza.

¹ Evocando el interés del asturiano en las Bellas Artes escribía Ceán Bermúdez: «Bien lo conocieron entonces don Pedro González de Sepúlveda, don Francisco Goya y otros profesores que se deleitaban en su conversación» (López-Rey, 1947: 14).

² Ver cartas de Jovellanos a Goya de 11-X-1784, sobre el pago de los cuadros pintados por el aragonés para el Colegio de Calatrava en Salamanca; de 16-IX-1795 y 6-V-1796, sobre el encargo del retrato del príncipe (Jovellanos, II, 1985: 604-605; III, 1986: 142; V, 1990: 545 y 554).

Francisco Goya» o en las *Reflexiones sobre el cuadro llamado «La Familia»* (1789) donde, valorando el boceto y el cuadro de Velázquez, escribe que para su justa estimación:

no basta cualquier profesor; la debe hacer uno que conozca bien a Velázquez, que haya estudiado y analizado mucho sus obras y que haya penetrado aquellos pormenores que su estilo enfático no descubre a los ojos vulgares. Tal sería, por ejemplo, D. Francisco Goya, que dibujando y grabando las obras de Velázquez ha llegado a beber su espíritu y a ser el émulo más distinguido de su manera (Jovellanos, 1956: vol. 86, 56).

O anotando su impresión de los trabajos goyescos en la iglesia zaragozana de Torrero afirma que son:

obras admirables, no tanto por su composición cuanto por la fuerza del claro-oscuro, la belleza inimitable del colorido y una cierta magia de luces y tintas, adonde parece que no puede llegar otro pincel (Jovellanos, 1956: vol. 86, 57)³.

Y en septiembre de 1805 escribiendo a fray Manuel Bayeu desde Mallorca le indica que:

como nada nos dice usted del señor Goya dudamos que haya hecho el viaje proyectado a Zaragoza; mas si se verificare, no deje usted de abrazarle a nombre de este señor que le profesa siempre la más tierna amistad (Canellas, 1981: 480).

Testimonios gráficos de estas relaciones de admiración y confianza aparecen en las inscripciones de grabados goyescos (Helman, 1963: 97-140) y, singularmente, en los dos retratos en los que Goya transcribió con su genial pincel su visión del amigo. En el ejecutado en torno a 1782 (conservado actualmente en el Museo de Bellas Artes de Oviedo) la figura del ilustrado gijonés se levanta ante la playa de San Lorenzo, el paisaje natural que el escritor asturiano tenía profundamente adentrado en su conciencia⁴. En el segundo retrato de 1798 (en el Museo del Prado) a la figura del amigo se superpone el modelo iconográfico del hombre «melancólico», uno de los cuatro caracteres de la antropología clásica que se caracterizaba por la intensa sensibilidad, la capacidad emocional y el miedo al error, rasgos temperamentales que cuadraban al magistrado. El hecho de que la mano derecha del retratado sostenga un folio en el que se puede leer «Jovellanos por Goya» remite a otro esquema atributivo análogo que se registra en los rótulos inscritos al pie de retratos de la duquesa de Alba: «A la duquesa de Alba. Francisco de Goya en 1795» y «Solo Goya» en el retrato de 1797.

³ *Diario*, 7-IV-1801. Es hipotética la atribución al magistrado gijonés del romance satírico «Respuesta al mensaje de D. Quijote» suscitado por la publicación en 1805 de un folleto dedicado a la autoría del *Quijote* y que firmaba un catedrático valenciano que se denomina «el Setabiense» (Glendinning, 1966). En este romance se leen estos versos: «Pero duendes sacristanes / con bonete o con capilla / húbolos en otros tiempos / y haylos quizá todavía, / pero duendes caballeros, / con morrión y sobrevista / y peto y lanza y adarga, / júrote yo por mi vida / que ni los inventó Goya / ni entraron por las benditas / tragaderas de fray Arcos / [...]».

⁴ El año 1793, por ejemplo, recién instalado en Gijón, Jovellanos describe un «día bellísimo» en el que una tormenta de vientos que le traen a la memoria la marina gijonesa: «¿De dónde viene todo esto sino del *mar de Gijón?*» (*Diario*, 17-XI-1793; Jovellanos, 1956: vol. 85, 121).

Varias interpretaciones han sido expuestas a propósito del retrato de Jovellanos de 1798 (Llombart, 2013: 42-51), exégesis que oscilan entre la visión simbólica asentada en la tradición inaugurada por el grabado de Dürero dedicado a la «Melancolía» y la visión del reformista abatido que verifica el hundimiento de sus expectativas para la regeneración del país. Goya estampó también un *ex libris* con las armas de Jovellanos (estampa conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid) y, por supuesto, muchas de las figuraciones de los *Caprichos* —empezando por el n.º 2, «El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega» de la «Sátira Primera a Arnesto»— remiten a textos e ideas expuestas por el asturiano en diversos pasajes de su obra.

La coincidencia de estas dos figuras representativas de la España dieciochesca en su camino hacia la Modernidad ha sido objeto de la atención de los biógrafos de ambas personalidades, pero apenas si se ha tenido en cuenta la proyección de este diálogo en las creaciones literarias que han tratado a Goya como individualización de un productivo tema artístico desplegado en distintos géneros literarios de diversas literaturas, lo que ocupará las páginas que siguen.

TEATRO Y NOVELA

Si la pintura de la vida individual —lo que en términos literarios conocemos como «biografía»— responde a las imágenes dominantes que los *otros* emplean para explicar cualquier acontecer humano, no puede sorprender que las primeras semblanzas literarias del pintor de Fuendetodos⁵ proyectasen imágenes de la cultura contemporánea en la visión del personaje. Por ello, las biografías de Goya escritas en el siglo XIX están construidas sobre apócrifas aventuras, imaginarios desplantes e hipertrofia de rasgos donjuanescos que servían la aureola romántica de una personalidad representativa del «carácter español». Posteriormente, en el proceso diacrónico que suponen las biografías documentadas y la escritura de textos literarios construidos en torno a la figura del pintor, se han ido desarrollando otros componentes semánticos en los que la figura del «artista» puede superponerse a las denuncias del poder autoritario o a las reivindicaciones del proletariado combativo y, más recientemente, a planteamientos de la crítica estética posmoderna en torno a la reflexión meta-estética sobre el artista y su identidad.

El teatro ha sido el género más madrugador a la hora de construir escénicamente la figura de Goya. La zarzuela *Pan y toros* (1864) de José Picón musicada por Asenjo Barbieri recoge los rasgos pintorescos atribuidos al Goya visto por los románticos que actúa, en connivencia con Jovellanos como un conspirador activo contra los poderes represivos del Antiguo Régimen. El folleto, cuyo título repite el de la zarzuela, había circulado manuscrito desde 1796 y era idea establecida adjudicar su autoría al magistrado gijonés, hasta que François Lopez

⁵ La esquemática de Valentín Carderera (1835 y 1838), las francesas de L. Mathéron (1858) y Charles Yriarte (1867) o las españolas de Francisco Zapater (1868) y el conde de la Viña (1887).

estableció la autoría de León de Arroyal. Los supuestos enredos amorosos del personaje Doña Pepita, identificada como Princesa de Luzán [*sic*], suscitan intervenciones de Goya y Jovellanos, cuyas palabras sirven para denunciar la incuria nacional y exaltar la valentía del pueblo español. El segundo, por ejemplo, sostiene que:

el general *No importa*
cuatro siglos con los moros
supo luchar y vencer,
la España que hoy llegó a ser
el pueblo de *pan y toros*.

(acto III)

Estos versos amplifican lo que el pintor había denunciado en el acto anterior:

¡Oh patria de pan y toros
te reconozco en tus obras...!
En cada pueblo edificas
plaza de toros suntuosa,
cuando a Calderón y Lope
no das ni una estatua sola.

(acto II, escena VI)

La identificación de Goya y Jovellanos como símbolos del patriotismo generoso se exhibe también en otra pieza decimonónica —el cuadro en un solo acto de Emilio Álvarez *Don Ramón de la Cruz* (1871)— en la que el intencionado diálogo entre varios individuos innominados que terminarán asistiendo a otro, enfermo y que fallece en escena. El «hombre 1.º» se manifiesta como Jovellanos («libre salí del castillo / de Bellver, y puedo andar / como plazca a mi albedrío»), el «hombre 2.º» se identifica con Goya («yo no como, sino pinto») y el «hombre 3.º» es el sainetero madrileño que en su agonía recoge el elogio del pueblo y de los dos personajes que lo han atendido en una escena final que la acotación explica como cuadro apologético: «El pueblo prorrumpe en himnos, y mientras pasa en derredor de D. Ramón de la Cruz, va depositando coronas y flores a sus pies. Todos permanecen inclinados y descubiertos delante de D. Ramón de la Cruz. Goya continúa retratándole. Cae pausadamente el telón con el fuerte de la orquesta y guitarras». La fecha del estreno de este «cuadro» escénico potencia el alcance ideológico de manifestaciones como la que se dirige:

a la honrada clase media,
clase que en fiera agonía
hoy su propia tumba cava,
y por lo sufrida y brava
honra de la patria mía.

Los enredos amorosos que se tejían en la corte de Carlos IV y la caracterización del pintor aragonés como un personaje de veta brava se recogen en argumentos dramáticos o narrativos en los que Goya interviene, bien como figura central bien como figura secundaria en el círculo de ilustrados y cortesanos que bullían en el Madrid de la época. Un celebrado dramaturgo de finales del siglo XIX —Enrique Gaspar— lo representó en esta segunda función como testigo indirecto de las complicaciones matrimoniales de Manuel Godoy. Su comedia histórica *La Tudó* (1900-1901)⁶, que no llegó a ser representada por complicaciones biográficas y profesionales surgidas en los últimos años de su vida, es una buena prueba de esta doble utilización del personaje, visto además en su relación amistosa con Jovellanos dentro del conjunto de personajes que dan calor al ambiente social reconstruido en la pieza (Poyán Díaz, 1957: 300-310). El acto segundo transcurre en la «quinta del Manzanares, residencia de Goya», lugar en el que se encuentran los personajes centrales de la obra —Pepita Tudó, Godoy, Carlos IV y María Luisa—⁷ y el grupo de ilustrados amigos del pintor, entre los que destaca el magistrado asturiano, pero que en vez de entrar en debates políticos o culturales viven una movida aventura con un toro escapado de una manada próxima.

El teatro del siglo XX ha dotado de mayor complejidad a la figura del pintor tanto en su vertiente individual como en su proyección de figura pública y su relación con Gaspar Melchor de Jovellanos aparece en composiciones escénicas en las que los escritores ilustrados pugnan dialécticamente con los predicadores inquisitoriales y reviven el proyecto de una España mejor. Manuel Pérez Casaux en *La familia de Carlos IV* (pieza estrenada en 1973) dispone una decoración fija en tres planos, uno de los cuales sirve de asentamiento a Jovellanos, Meléndez Valdés y Tomás de Iriarte mientras que el pintor ejecuta su retrato de la familia real. La moderación de los escritores contrasta con la pasión del artista plástico aunque el asturiano es el más próximo a él en su apasionamiento, por lo que en un diálogo de ambos Goya lamenta la prisión del amigo en estos términos:

Don Gaspar Melchor de Jovellanos así tratado... el hombre más honrado de España. ¿Qué pesadilla es esta? ¿Y qué ojos son esos que nos miran, que nos vigilan, que nos persiguen...? ¿Qué sueño tan malo es este? (Primer acto, *La familia de Carlos IV*).

En otra obra teatral —*Goya, fiesta y aquelarre* (1982)—, su autor Prudencio Gómez-Pintado despliega la imaginada convivencia de escritores y artistas en la España dieciochesca a través de voces y personajes de los que destaca a Jovellanos que, al ser retratado por Goya, le confiesa la honda impresión que le producen todas sus obras plásticas, que él solamente puede explicar como un gran enigma:

⁶ Conservada en Ms. 20706-8 (6) de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁷ La anotación en el *Diario* (22-XI-1789), recién llegado a Madrid llamado por Godoy, registra la incomodidad moral del reciente ministro de Gracia y Justicia: «El príncipe (Godoy) nos llama a comer a su casa; vamos mal vestidos. A su lado derecho, la princesa; al izquierdo, en el costado, la Pepita Tudó... Este espectáculo acabó mi desconcierto; mi alma no puede sufrirle; ni comí, ni hablé, ni pude sosegar mi espíritu» (Jovellanos, 1956: vol. 85, 11b).

JOVELLANOS: ¡La intuición! Sí, ese don lo tiene usted... ¡Y muy racial! Esta nación nuestra tiene para mí muchos enigmas, cosa que no entiendo del todo, por más que lo intento... Y usted para mí, es uno de esos enigmas.

GOYA: ¿Yo, un enigma?... Ya... Puede ser... (Ríe) ¡Yo un enigma español! Perdone...

(Segunda Parte, *Tiempo de Cuaresma*).

La mayor flexibilidad expositiva que ofrece la prosa narrativa tiene como consecuencia que en el tratamiento del Goya novelizado aparezca con frecuencia la fabulación de tertulias y ambientes de la España de la época que sirven de marco para los encuentros de Jovellanos y Goya. Solo como apunte indicador de las direcciones que muestra la relación Goya-Jovellanos en las novelas históricas que los emplean como personajes me detendré en las que, en mi opinión, son muy representativas de las distintas tendencias narrativas.

El brechtiano Lion Feuchtwanger publicó en 1951 la novela *Goya odder der arge Weg der Erkenntnis*, que ha tenido numerosas reediciones en su lengua original y en su traducción a otras⁸ pues, además de ofrecer una completa biografía del pintor en la línea de la «novela de artista», traza un brillante y didáctico panorama de la Historia española de finales del XVIII y principios del XIX⁹. Las tertulias de escritores y artistas tienen, por consiguiente, un papel destacado en la novela que en sus primeros capítulos (cap. 6 de la primera parte) presenta a Ceán Bermúdez pidiendo a Goya que intervenga ante Godoy para que Jovellanos —«popularmente conocido como el Voltaire español»— sea rehabilitado. La voz narrativa apunta que este había protegido al pintor recién instalado en la corte, «pero en el fondo, aquel hombre estricto e implacable había sido un extraño para él, sentía por él la misma fría admiración que sentía por el pintor David, comprendía que el jovial don Manuel no pudiera soportar al hosco Jovellanos, que iba por el mundo como un reproche viviente»¹⁰.

Más adelante, el magistrado invita al pintor «a tomar el té», práctica ajena a los gustos de los españoles castizos y que despliega otra situación imaginada en la que los amigos del magistrado asisten a la lectura de una de las *Vidas de españoles célebres* del entonces joven escritor Manuel José Quintana —obra publicada en 1807—, que constituye una biografía —la del arzobispo del siglo XVI Carranza— inventada por el novelista alemán que por sus características anticipa la que será condena inquisitorial de Olavide¹¹ y la persecución contra el propio Jovellanos¹². En este diálogo de personajes ilustrados Feuchtwanger imagina que

⁸ La primera versión española se titulaba *Goya o la calle del Desengaño* (1986), mientras que la inglesa se rotulaba *This is the Hour. A novel about Goya* (1951) y la francesa *Le roman de Goya* (1953).

⁹ Ejemplo de algunas invenciones son el hecho de que entre las relaciones amorosas de Goya aparezca la señora de Bermúdez (Ceán Bermúdez) o que el artista asista al auto de fe en el que es penitenciado nada menos que Olavide.

¹⁰ Cito por la traducción de Ana Tortajada (1994: 46) del libro de Lion Feuchtwanger, *Goya*.

¹¹ Segunda parte, 1994, caps. 5-7.

¹² En el cap. 28 de la tercera parte la narración alude a una intervención inquisitorial contra Jovellanos, lo que excitaría a Goya para decidir la impresión de sus *Caprichos*.

los contertulios piden a Goya que medie ante Godoy para el alivio de la situación de Olavide y hace hablar a Jovellanos en estos términos:

Fingís ser más frívolo de lo que sois, don Francisco. Tenéis talento, y quien tiene talento lo tiene en todos los campos. César no solo fue un gran hombre de Estado y un gran mariscal, también fue un gran escritor. [...] Y para hablar de mi modesta persona, desearía que no solo se me tomara en serio en el ámbito de la economía nacional, sino también en cuestiones de pintura (Feuchtwanger, 1951: 172).

En la novela *La maison du Sourd* de Danielle Auby (1989) se menciona el retrato de 1798 que es citado en una secuencia descriptiva del ambiente de cafés y tertulias madrileñas en la que se funden anotaciones diarísticas a propósito de su nombramiento para la embajada en Rusia (16-X-1797) y el nombramiento como ministro de Gracia y Justicia (13-XI-1797). «Noche inquieta, sueño breve. Adiós felicidad, adiós quietud y para siempre»¹³. Una alusión que otro escritor —Manuel Ayllón en *El enigma Goya* (2005)—, ampliaría hacia la implicación masónica del aragonés describiendo una tenida en la que Goya es iniciado y en la que los miembros de la sociedad secreta son adoctrinados por don Melchor Gaspar como presidente de la reunión¹⁴:

Francisco de Goya, desde hoy Fidias, arrodíllate ante mí y ante el altar —ordenó Jovellanos.

El pintor, emocionado, se arrodilló donde le habían dicho. Ante él se encontraba un enorme libro que antes había vislumbrado: una Biblia, abierta por el Evangelio de San Juan [...]. Jovellanos se acercó a él y, con la espada que empuñaba, le dio tres leves espaldarazos en los hombros tras tomarle el juramento ritual. Después lo abrazó fraternalmente y le indicó que tomara asiento en un sitio preferente de la logia (Ayllón, 2005: 65).

POESÍA LÍRICA

La dimensión colectiva que reviste la visión de los grupos humanos en el teatro y en la novela pasa a ser ráfaga de penetración individual en los textos poéticos en los que se perfila una línea de relación entre Goya y Jovellanos. Miguel Fernández en su glosa lírica a los frescos de San Antonio de la Florida —*Discurso sobre el Páramo* (1982)— introduce el poemario con una cita de Jovellanos, que había tenido un papel capital en el encargo de estos trabajos pictóricos al pintor aragonés: «Hubo un tiempo en que andaba la modestia / dorando los delitos» (versos 30-31 de la «Sátira I a Arnesto»). En este poemario los personajes representados en las paredes del templo, el pintor y el propio poeta entretejan una comunicación intensa

¹³ En el *Diario* (16-X-1797), Jovellanos escribe: «Varias cartas, entre ellas el nombramiento de oficio. Cuanto más lo pienso más crece mi desolación. De un lado, lo que dejo; de otro, el destino a que voy; mi edad, mi pobreza, mi inesperienza en negocios políticos, mis hábitos de vida dulce y tranquila. La noche cruel» (Jovellanos, 1956: vol. 85, 7).

¹⁴ La posible pertenencia de Goya a la masonería es otro de los rasgos biográficos que se anotan en algunas ficciones; el investigador Gérard Dufour (2008: 241-257) mantiene la hipótesis de esa posible vinculación, lo que explicaría trabajos del artista como el cuadro titulado *La Verdad, el Tiempo y la Historia*.

que proyecta su fulgor sobre el árido territorio que rodea a la ermita, valga la secuencia «Jovino, al embozado» que comienza con estos versos:

Por no ver el nefasto sortilegio
 nació el embozado;
 mas su himno es mudez.
 Si a decir apostillas va y se atreve,
 el paño de la capa le oculta la arrogancia
 de la voz.

Intuición centrada en la correlación de los dos personajes podemos leer en el poema «El cuadro (Gaspar Melchor de Jovellanos por Francisco de Goya)» del libro de Víctor Jiménez *Las cosas por su nombre* (1999) que reproduce un diálogo mantenido por retratista y retratado:

Como un lento, oscuro, inmenso
 mar que anega el corazón,
 crece mi desolación
 hoy, más cuanto más lo pienso.

.....

¿Y me dices tú que vienes
 a pintarme? Goya amigo
 si aún te vale este mendigo
 de la dicha, aquí me tienes.

.....

Deja, Gaspar, encendida
 la luz de la inteligencia.

El «mar» como metáfora de la vida que inunda el arranque del poema cobra una dimensión absoluta en el texto lírico de Luis García Montero «El insomnio de Jovellanos. Castillo de Bellver (1 de abril de 1808)» incluido en su libro *Habitaciones separadas* (1994), un texto en el que se funden citas de versos jovellanistas —«el verano es el tiempo de la meditación»—, el mar Cantábrico y el Mediterráneo entrevistados en Gijón y en Mallorca, los sueños grabados por el aragonés y los grandes proyectos de reforma de un país imposible (Bagué Quílez, 2012; Albiac, 2012). Véanse los versos que abren y cierran el poema:

Porque sé que los sueños se corrompen,
 he dejado los sueños.
 El mar sigue moviéndose en la orilla.

.....

El mar nos cubrirá,
 pero han de ser las huellas de un hombre más feliz
 en un país más libre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albiac Blanco, María-Dolores (2012), «El tacto de la razón. Jovellanos mirando al mar», en Ángeles Ezama *et alii* (coords.), *Aún aprendo. Estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza (Colección Humanidades, 97): 503-512.
- Álvarez, Emilio (1871), *Don Ramón de la Cruz*, Madrid, Imprenta José Rodríguez.
- Auby, Danielle (1989), *Les maisons du Sourd*, París, Flammarion.
- Ayllón, Manuel (2005), *El enigma Goya*, Barcelona, Styria.
- Bagué Quílez, Luis (2012), «Tiempo de meditación: Del sueño de Goya al insomnio de Jovellanos», en AA. VV., *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*, Sevilla, Renacimiento: 221-241.
- Baticle, Jeannine (1992), *Goya*, París, Fayard. [Trad. española: Barcelona, Crítica / Grijalbo / Mondadori, 1995.]
- Canellas López, Ángel (1981), *Diplomatario*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- Dufour, Gérard (2008), *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra.
- Fernández, Miguel (1982), *Discurso sobre el páramo (Suite de La Florida)*, Málaga, Rusadir.
- Feuchtwanger, Lion (1951), *Goya odder der arge Weg der Erkenntnis*, Berlín, Aufbau Verlag. [Trad. española: *Goya*, trad. de Ana Tortajada, Madrid, Grijalbo, 1994.]
- García Montero, Luis (1994), *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor.
- Gaspar, Enrique (1900-1901), *La Tudó* [Manuscrito 20706-8 (6) de la Biblioteca Nacional de Madrid].
- Glendinning, Nigel (1966), «Jovellanos en Bellver y su *Respuesta al mensaje de Don Quijote*», en AA. VV., *Mélanges à la Mémoire de Jean Sarrailh*, París, Centre de recherches de l'Institute d'études hispaniques, I: 379-395.
- (1977), *Goya and his Critics*, New Haven, Yale University. [Trad. española: Madrid, Taurus, 1982.]
- Gómez Pintado, Prudencio (2010), «Goya, fiesta y aquelarre», en *Tendido de sombras*, Madrid, Editorial Palco.
- Goya y Lucientes, Francisco de (2013), *Cartas a Martín Zapater*, edición de Mercedes Águeda y Xavier de Salas, Madrid, Istmo.
- Helman, Edith (1963), *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente [Reed.: Madrid, Alianza Editorial (Alianza Formas, 32), 1986.]
- (1970), *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus.

- Jiménez, Víctor (1999), *Las cosas por su nombre*, Madrid, Adonais.
- Jovellanos, Melchor Gaspar (1956), *Diarios*, ed. Miguel Artola, en *Obras*, Madrid, Atlas (BAE, 85 y 86).
- (1985-1990), *Correspondencia*, en *Obras completas*, I-V, ed. José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII.
- López-Rey, José (1947), *Goya y el mundo a su alrededor*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Llombart, Vicent (2013), *Jovellanos y el Otoño de las Luces. Educación, economía, política y felicidad*, Gijón, Ediciones Trea.
- Pérez Casaux, Manuel (1973), *La familia de Carlos IV* [pieza estrenada en 1973].
- Poyán Díaz, Daniel (1957), *Enrique Gaspar. Medio siglo de teatro español*, Madrid, Gredos, 2 vols.