

GOYA

RETRATO DE UN ARTISTA

JANIS A. TOMLINSON

GOYA

RETRATO DE UN ARTISTA

Traducción de José Pablo Barragán

GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

Título original de la obra:
Goya: A Portrait of the Artist

1.ª edición, 2022

Ilustración de cubierta:
Francisco de Goya, *Autorretrato ante el caballete*, ca. 1795, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© 2020 by Janis A. Tomlinson
© De la traducción: José Pablo Barragán, 2022
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2022
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 3.528-2022
I.S.B.N.: 978-84-376-4428-8

Printed in Spain

*Para mi padre, John Gibson Tomlinson,
en el que hubiera sido su centenario.*

Personajes principales y secundarios¹

En varias ocasiones Goya se refiere a sí mismo incluyendo la preposición «de» delante de su apellido paterno, como habían hecho los escritores Miguel de Cervantes y Lope de Vega más de un siglo antes. En el siglo XVIII, esto servía como un modo de señalar nobleza de linaje, y muy probablemente indica las aspiraciones frustradas de Goya. En este estudio se nombra al pintor siguiendo su certificado bautismal, sin incluir el «de».

Para más información sobre los personajes de la realeza, la política y el gobierno citados aquí, véase el *Diccionario biográfico electrónico* (www.dbe.rah.es).

LA FAMILIA DEL PINTOR

José Goya² y Gracia Lucientes, los padres de Goya, y sus hijos:

Rita

Tomás

Jacinta (muerta a los siete años)

Francisco José (referido aquí como «Goya»)

Mariano (muerto en la infancia)

Camilo

¹ En el texto original esta sección se abre con una larga explicación del modo en que funcionan los nombres y apellidos españoles, muy diferente de los del mundo anglosajón. Dado que los lectores potenciales de esta traducción están ya familiarizados con esos usos, no he considerado necesario incluirlo aquí (*N. del T.*).

² El nombre del padre de Goya aparece en varios documentos de la época como Joseph. Según el certificado del bautismo, el nombre del artista es Francisco Joseph Goya, hijo legítimo [de] Joseph Goya y Gracia Lucientes. Para ajustarnos a los usos actuales, en el cuerpo de texto nos referiremos a ambos personajes como José y Francisco, excepto en los casos en que se citen documentos originales (*N. del T. en colaboración con la autora*).

La familia política de Goya, los Bayeu y Subías:

Francisco: originario de Zaragoza; ascendió rápidamente entre los pintores de la corte en 1763; tras la muerte de sus padres, se hizo cargo de sus hermanos:

Ramón: pintor; asistió con frecuencia a su hermano mayor

Manuel: pintor; ingresó en la orden de los Cartujos

María Josefa: conocida como Josefa, se casó con Goya en 1773

María Josefa Matea: se casó con Marcos del Campo en 1783

La familia de Francisco Goya y Lucientes y Josefa Bayeu y Subías:

Javier Francisco (Javier): único superviviente de sus siete hijos documentados

La familia política del hijo de Goya, Javier, a saber, los Goicoechea y Galarza:

Gumersinda: esposa de Javier Goya

Su padre: Martín Miguel de Goicoechea

Su hermana: Manuela, quien, junto con su padre y su marido, José Francisco Muguíro, acompañó a Goya de París a Burdeos en septiembre de 1824

Juan Bautista de Muguíro: cuñado de Manuela, que también estuvo con Goya en Burdeos y que posó para el último retrato conocido del pintor

AMIGOS Y PATRONES EN ZARAGOZA

Allué, Matías, administrador de la Junta de Fábrica de Nuestra Señora del Pilar

Goicoechea, Juan Martín de: exitoso hombre de negocios y benefactor de las artes (sin relación conocida con la familia de la nuera de Goya)

Pignatelli y Moncayo, Ramón de: noble y clérigo, entre cuyos méritos se cuentan la construcción del Canal Imperial de Aragón y la fundación de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País de Zaragoza

Yoldi y Vidania, José: noble; vivió de las rentas de sus alquileres en Madrid desde 1787 hasta 1794, fecha en que volvió a Zaragoza y se convirtió en administrador del Canal Imperial de Aragón

Zapater y Clavería, Martín: hombre de negocios, más conocido por ser el amigo más cercano de Goya, con quien se carteó entre 1775 y 1799. **Joaquina Alduy** es tía de Zapater

ARTISTAS

Adán Morlán, Juan: escultor y aprendiz de José Ramírez; coincidió con Goya en Roma y, más tarde, en Madrid

Aralí Solanas, Joaquín: escultor y aprendiz de José Ramírez

Castillo, José del: pintor de cartones para tapices y otras obras en la corte de Carlos III

Eraso, Manuel: pintor, estudió con Francisco Bayeu antes de salir para Roma en 1762

Ferro Requijo, Gregorio: pintor y frecuente rival de Goya en los concursos y elecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (a partir de aquí, la «Real Academia» o la «Academia»)

Esteve, Agustín: citado frecuentemente como colaborador de Goya; su éxito como retratista en la corte de Carlos IV solo fue superado por el del propio Goya

Giaquinto, Corrado: pintor italiano; primer pintor de cámara de Fernando VI y, después, de Carlos III

Gómez Pastor, Jacinto: pintor de cámara de Carlos IV

González de Sepúlveda, Pedro: grabador, académico, coleccionista y escritor de diarios; nos referimos aquí a él como Sepúlveda

González Velázquez, Antonio: aprendiz de Giaquinto; nombrado pintor de cámara en 1757

López y Portaña, Vicente: aprendiz de Maella, al que reemplazó como primer pintor de cámara en 1815

Luzán Martínez, José: pintor principal de la Zaragoza del siglo XVIII; defensor de la educación artística y primer maestro de Goya

Maella, Mariano Salvador: pintor de cámara de Carlos III, Carlos IV y José Bonaparte; compartió con Goya el puesto de primer pintor de cámara a partir de 1799 y hasta 1815

Mengs, Anton Raphael: pintor de origen alemán; nombrado pintor de cámara por Carlos III en 1761 y primer pintor de cámara en 1776

Merklein, Juan Andrés: pintor de origen flamenco activo en Zaragoza y maestro de Francisco Bayeu, quien se casó con la hija de Merklein, Sebastiana

Napoli, Manuel: estudió en Roma con Mengs; volvió a Madrid en 1800 y se convirtió en el principal restaurador de pinturas de la corte

Paret y Alcázar, Luis: pintor español; fue exiliado en Puerto Rico de 1775 a 1778 debido a su papel como mediador en las aventuras amorosas de su patrón, el infante don Luis

Ramírez de Arellano, José: escultor principal de la Zaragoza del siglo XVIII

Rodríguez, Ventura: nacido Buenaventura Rodríguez Tizón; arquitecto de la corte; diseñó la Santa Capilla de la basílica del Pilar (Zaragoza)

Salas Vilaseca, Carlos: escultor catalán activo en Zaragoza y amigo de Francisco Bayeu y Goya

Sanz, Agustín: arquitecto activo en Zaragoza y estudiante de Ventura Rodríguez

Tiepolo, Giambattista: maestro italiano de los techos al fresco de efecto ilusionista y pintor de cámara de Carlos III desde 1762 hasta su muerte en 1770

ESCRITORES Y HOMBRES DE ESTADO

Cabarrús y Lalanne, Francisco: financiero de origen francés

Ceán Bermúdez, Juan Agustín: íntimo amigo de Jovellanos, escritor y coleccionista

Fernández de Moratín, Leandro: dramaturgo en la corte, cuya amistad con Goya resistió hasta sus últimos años juntos en Burdeos; referido aquí como «Moratín»

Jovellanos, Gaspar Melchor de: jurista y escritor de familia noble; la voz más importante de la España de la Ilustración

Meléndez Valdés, Juan: poeta convertido en jurista; amigo de Jovellanos

Melón González, Juan Antonio: clérigo y escritor ilustrado; amigo de Moratín durante toda su vida

Ponz Piquer, Antonio: autor del *Viaje de España* y secretario de la Real Academia desde 1776 hasta 1790

Sabatini, Francisco: arquitecto cortesano de Carlos III y Carlos IV, de origen italiano

Silvela y García Aragón, Manuel: humanista y jurista, que en 1816 estableció en Burdeos una escuela para los hijos de los españoles exiliados

LA CORTE DE CARLOS III (1759-1788)

La familia real

Carlos III de España y su esposa, María Amalia de Sajonia (muerta en 1760): uno de sus hijos, incapacitado para heredar el trono, permaneció en Nápoles; los que vinieron con ellos a Madrid:

Carlos: heredero al trono, príncipe de Asturias

Gabriel Antonio

Antonio Pascual

Francisco Javier

María Josefa

María Luisa

El hermano de Carlos III, el infante don Luis de Borbón, y su esposa, María Teresa de Vallabriga; sus hijos:

Luis María: futuro cardenal y partidario de la Constitución Española de 1812

María Teresa: se casó con Manuel Godoy en 1797 y obtuvo el título de condesa de Chinchón en 1803

María Luisa: obtuvo el título de duquesa de San Fernando de Quiroga en 1817

Nobles y estadistas en la corte de Carlos III

Aranda, conde de (Pedro Pablo Abarca de Bolea): presidente del Consejo de Castilla, luego embajador de Carlos III en Francia y, por un breve periodo, secretario del Despacho del Estado de Carlos IV

Floridablanca, conde de (José Moñino y Redondo): secretario del Despacho del Estado con Carlos III y en los primeros años del reinado de Carlos IV

López de Lerena, Pedro: protegido de Floridablanca; secretario de Estado y del Despacho de Hacienda en los últimos años del reinado de Carlos III y los primeros del reinado de Carlos IV; referido aquí como «Lerena»

Osuna, duque y duquesa de (Pedro de Alcántara Téllez-Girón y María Josefa Pimentel y Téllez-Girón, condesa-duquesa de Benavente): grandes de España y mecenas de Goya desde 1785 hasta 1816

Vandergoten Canyuwell, Cornelius: director de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara hasta su muerte en 1786

LA CORTE DE CARLOS IV (DICIEMBRE DE 1788-MARZO DE 1808)

La familia real en 1800 (según La familia de Carlos IV [lám. 19])

Los hijos de Carlos IV y la reina María Luisa (primera fila):

Carlos María Isidro

Fernando, príncipe de Asturias

María Isabel (abrazada por la reina)

La reina María Luisa

Francisco de Paula

El rey Carlos IV

Don Luis de Borbón-Parma y María Luisa: el yerno del rey y su esposa, que sostiene en brazos al infante **Carlos Luis**

Los hermanos de Carlos IV (segunda fila):

Doña María Josefa y don Antonio Pascual, situados junto a una mujer que vuelve la cabeza y que representa a su fallecida hija (y sobrina) **María Amalia**

Nobles y estadistas en la corte de Carlos IV

Alba, duquesa de (María del Pilar Teresa Cayetana de Silva-Álvarez de Toledo y Silva): miembro de una de las más importantes familias nobiliarias españolas; perdió el favor de la corte después de 1796

Caballero y Campo Herrera, José Antonio: ministro de Gracia y Justicia desde agosto de 1798 hasta 1808

Ceballos y Guerra de la Vega, Pedro Félix de: fue nombrado primer secretario de Estado y del Despacho en 1800 y continuó al servicio del gobierno español provisional durante la Guerra de la Independencia, así como de Fernando VII y, por un breve periodo, de José Bonaparte

Godoy y Álvarez de Faria, Manuel: miembro de la Guardia Real, que a partir de 1791 ascendió rápidamente dentro de la corte hasta convertirse en favorito de Carlos IV y María Luisa

Su esposa, **María Teresa de Borbón y Vallabriga**: hija mayor del *infante* don Luis y, a partir de 1803, condesa de Chinchón

Iriarte de las Nieves Rabelo, Bernardo de: político de origen noble y largo recorrido al servicio de la corte; fue nombrado viceprotector de la Real Academia en marzo de 1792

Saavedra y Sangronís, Juan Francisco de: militar de carrera, ocupó más tarde puestos en el gobierno con Carlos III y Carlos IV; fue nombrado ministro de Hacienda en 1797 y secretario de Estado de 1798 a 1799

Soler Ravasa, Miguel Cayetano de: nombrado ministro de Hacienda en 1798; asesinado en 1809 durante una revuelta popular en Malagón, al ser identificado como responsable de un impuesto sobre el vino

Valdecarzana, marqués de (Judas Tadeo Fernández de Miranda y Villacís): sumiller de Corps, el cargo palaciego más importante de la Casa Real, durante los reinados de Carlos III y Carlos IV

LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA (1808-1814)

Bonaparte, José: hermano mayor de Napoleón; nombrado rey de España en 1808; su reinado, interrumpido en 1808 y 1812, finalizó en 1813

Palafox y Melci, José de: nombrado capitán general de Aragón en mayo de 1808 y gobernador de Zaragoza durante los sitios de la ciudad por las tropas francesas

Borbón y Vallabriga, Luis María de: hijo del infante don Luis; regente de España entre la expulsión de José Bonaparte y el retorno de Fernando VII

LA CORTE DE FERNANDO VII

San Carlos, duque de (José Miguel de Carvajal-Vargas y Manrique de Lara): amigo y confidente de Fernando VII desde que este era príncipe de Asturias; nombrado secretario de Estado y del Despacho Universal en 1814

LOS AÑOS DE BURDEOS

Brugada Vila, Antonio de: estudiante en la Real Academia de 1818 a 1821; abandonó España en 1823 y se instaló en Burdeos, donde entabló amistad con Leocadia Weiss y Goya

Galos, Jacques: empresario francés y ciudadano prominente de Burdeos; fue el consejero financiero de Goya de 1824 a 1828

Pío de Molina, José: vecino de Goya en su última casa de Burdeos y testigo de su certificado de defunción

Weiss, Leocadia: esposa de Isidoro Weiss; vivió con Goya en Burdeos de 1824 a 1828

Weiss, Rosario: hija de Leocadia e Isidoro y aprendiz de Goya a partir de 1821, en Madrid y Burdeos

Agradecimientos

Mostrar mi agradecimiento a todos los que han contribuido a mi conocimiento de Goya y a este libro es una tarea difícil. Podría empezar con mis padres, por caer enfermos cuando estaban dirigiendo un viaje estudiantil por España. Los estudiantes siguieron con el viaje mientras nosotros nos quedábamos en Zaragoza y yo, que estaba en la escuela secundaria, me dedicaba a explorar la ciudad mientras mis padres y mi hermano trataban de convencer al personal del hotel de que les cocinaran un poco de arroz blanco sin ajo. Me encantó Zaragoza, aunque en aquel entonces no sabía que era la ciudad de Goya ni que muchos de los frescos de la basílica del Pilar, en la que también entré, eran obra de él y sus cuñados, Francisco y Ramón Bayeu.

Una década más tarde, Priscilla Muller, en aquel entonces conservadora de la Hispanic Society of America, me escribió una carta de presentación para Rocío Arnáez, del Museo del Prado, cuya ayuda fue fundamental en las primeras fases de mi tesis doctoral sobre los cartones para tapices de Goya. Tampoco puedo dejar de mencionar a Eleanor Sayre, del Museum of Fine Arts, de Boston, por acogerme cada vez que volvía a la sala de grabados durante mis vacaciones y por su generosidad en compartir conmigo sus conocimientos sobre la magnífica colección de grabados de Goya albergada en el museo, ni a John McCoubrey, que me animó a perseguir mi temprano interés por las intersecciones entre el arte y la historia.

Pero es mejor que adelantemos, ya que este libro, al fin y al cabo, es una biografía de Goya y no de su autora.

Tras una conferencia que di en la Frick Collection en 2006, en la que traté de imaginar a Goya contemplando toda su vida desde sus últimos años en Burdeos, uno de los conservadores expresó su envidia por la gran cantidad de documentación que tenemos sobre él. Siendo yo una especialista en Goya, estaba, por supuesto, más enfocada en lo que no sabemos que en lo que sí, pero ese comentario me empujó a llevar a cabo un estudio cronológico de toda la documentación conocida sobre el pintor, lo que a su vez me dio la idea de escribir este libro.

Otros proyectos me fueron retrasando, hasta que Manuela Mena Marqués, entonces conservadora de pintura del siglo XVIII y de Goya en el Museo del Prado, me invitó a dar un seminario para un grupo de jóvenes profesionales, que complementaría sus conferencias sobre Goya en la Cátedra del Prado. Escogí la biografía como mi tema y, para prepararme, estudié la evolución del género en relación con Goya desde la década de 1830 hasta la actualidad. Lo que me quedó claro es que, a lo largo de los últimos dos siglos, los autores que han escrito sobre la vida y obra de Goya lo han transformado en todo tipo de personajes, desde el revolucionario en un país oscurantista y supersticioso hasta el hombre de familia católico y patriota, pasando por el íntimo amigo de los ilustrados de la época. La persistencia de algunas de estas caracterizaciones puede atribuirse al hecho de que permiten que el extremadamente multifacético y complejo artista que fue Goya sea accesible para miles de personas a través de museos y exposiciones, libros, películas y sitios de Internet.

Estoy en deuda con Manuela Mena Marqués por su generoso apoyo y asistencia desde los primeros atisbos de este proyecto, y con muchos otros en el Museo del Prado, incluyendo a José Manuel Matilla Rodríguez, Gudrun Maurer, Almudena Sánchez y Gloria Solache Vilela. Estoy también agradecida a la propia institución por haber apoyado el desarrollo de la que es, quizá, la mejor página web dedicada a un artista en particular: *Goya en el Prado*. En ese modélico recurso están disponibles imágenes digitales y entradas detalladas y completas de todas y cada una de las obras de Goya en la colección, así como una biblioteca digital que incluye textos tempranos del pintor y otros documentos —lo que es más importante, ciento diecinueve cartas de Goya a Martín Zapater, reproducidas y transcritas. Mis agradecimientos a Isabel García Toraño, de la Biblioteca Nacional de España, por facilitarme el acceso a numerosos dibujos y ayudarme en todo lo relacionado con dicha institución. Su *Hemeroteca digital*, una biblioteca digitalizada de periódicos españoles, fue fundamental para recrear el contexto histórico y social de la larga vida de Goya. Mi gratitud también al personal del archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Archivo General de Palacio. A José Ignacio Calvo Ruata y Juan Carlos Lozano López, en Zaragoza, gracias por estar siempre listos para acompañarme cada vez que vuelvo a la ciudad y por compartir conmigo vuestro conocimiento de su historia, de su arte, de Goya y sus contemporáneos. Finalmente, son obligados mis agradecimientos a la Fundación Goya en Aragón, por su respaldo a la investigación sobre el pintor, y a Gillian Malpass, por su apoyo cuando este proyecto daba sus primeros pasos.

A este lado del Atlántico, estoy en deuda con Stephanie Stepanek y con los colegas del Museum of Fine Arts, de Boston; con el personal del Museo Metropo-

litano de Nueva York, que me ha acogido con los brazos abiertos durante años en mis frecuentes visitas para examinar los grabados y dibujos de Goya; a Susan Galassi, Fronia W. Simpson y Marcia Welles, por sus comentarios al primer borrador de este libro, que tan necesitado estaba de revisiones; a Luis Martín-Estudillo, por su ayuda con las sutilezas del español y por su minuciosa revisión de mi manuscrito; y a Andrew Schulz, por compartir y comprender mi fascinación por el pintor. Estoy profundamente agradecida a los revisores de este manuscrito, así como a Michelle Komie, Terrie O'Prey y el equipo de Princeton University Press que lo han acompañado durante su proceso de publicación. Y mi cordial agradecimiento a José Pablo Barragán, no solo por llevar a cabo esta traducción sino también por incorporar todas las citas de textos españoles en su idioma original.

El público que ha asistido a mis conferencias en museos y universidades me ha ayudado enormemente; sus preguntas me han inspirado con frecuencia a ensanchar mis ideas o a explorar nuevas hipótesis sobre Goya y su obra, y su entusiasmo por el artista me ha recordado por qué me dedico a lo que me dedico. A Barbara Duval, por ofrecerme su conocimiento sobre los grabados de Goya y las técnicas de grabado; a Annette Giesecke, por su traducción del latín; a Bella Mascota, por recordarme constantemente que «me lo tome con calma»; a Pilar Vico, que me ha enseñado tanto sobre España; y a los amigos que a través de los años han tolerado y animado mi obsesión: qué puedo decir más que, otra vez, gracias.

Introducción

A lo largo de los últimos veinte años, mientras miles de personas visitaban exposiciones y museos, leían libros y veían películas basadas en la vida y la obra de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), los grandes trazos de su vida se han ido haciendo cada vez más conocidos. Cursó sus primeros estudios en Zaragoza, su patria chica, antes de partir en 1775 para Madrid, donde viviría casi cinco décadas. En esos años fue testigo de la caída de la monarquía borbónica, la ocupación del trono español por el hermano de Napoleón y la restauración del rey de España, cuyo reinado fue interrumpido por un periodo de tres años de gobierno constitucional. Durante todo ese tiempo Goya permaneció al servicio de reyes sucesivos, al mismo tiempo que exploraba temas nunca vistos en dibujos, grabados y pinturas, desde las sátiras de *Los Caprichos* hasta las enigmáticas escenas pintadas en las paredes de su quinta más de dos décadas después. En 1824 solicitó permiso para ausentarse de su puesto como primer pintor de cámara y, manteniendo su salario completo, viajó a Francia, donde pasó los últimos cuatro años de su vida en Burdeos junto a una colonia de españoles exiliados. Hizo dos viajes a Madrid antes de morir en la ciudad francesa en las primeras horas del día 16 de abril de 1828. Este vistazo en orden cronológico a su carrera, sin embargo, no hace justicia a las complejidades y las transiciones de la época que dio forma al arte de Goya y definió su vida: su historia personaliza la transformación política y cultural de España desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX. Sus mecenas y conocidos fueron víctimas con frecuencia de la siempre cambiante situación política, y sus historias, aquí narradas brevemente, contrastan con la de Goya, resaltándola.

La juventud del pintor en Zaragoza coincidió con una época de cambios en la educación de los jóvenes artistas, pues tanto la academia privada del primer profesor de Goya, José Luzán Martínez, como la del escultor José Ramírez de Arellano, que abogaban por el establecimiento de una Real Academia en Zaragoza, desafiaron el poder de los gremios sobre la producción artística. Esta transición hacia el control académico impactó directamente a la familia de Goya, pues el

estilo neoclásico aprobado por la recientemente fundada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y que daba preferencia al mármol sobre la madera dorada en los retablos, amenazaba la profesión del padre del pintor aragonés, José, y de su hermano mayor, Tomás, ambos doradores. Incapaces de retener la propiedad que había sido hogar de la familia durante un siglo, los Goya se mudaron de casa con frecuencia y en ocasiones tuvieron que vivir separados. Cuando el padre de Goya murió en 1781 sin dejar testamento, pues no tenía posesiones que legar, el pintor se convirtió en el sustento económico de su madre, su hermana y sus dos hermanos, así como de su mujer y su creciente familia, que en aquel entonces incluía hasta seis hijos. Tanto la cuidadosa atención que prestó durante toda su vida a sus ingresos e inversiones como su preocupación por la estabilidad financiera de sus herederos reflejan su determinación de no volver nunca a experimentar o a exponer a su familia a la pobreza de su juventud.

Algunas visitas ocasionales a Madrid y la mudanza definitiva de Goya a la ciudad a los veintinueve años le introdujeron en el mundo de los Borbones y de la cosmopolita corte de Carlos III. La modernización de la capital fue uno de los puntos centrales de su reinado, y muchos de los edificios y espacios públicos más emblemáticos de Madrid se crearon en esta época: el Palacio Real; el Paseo del Prado, con sus aceras sombreadas, sus fuentes y sus estatuas; el adyacente Real Jardín Botánico, y un museo de historia natural que luego albergaría el Museo del Prado. Al igual que en las grandes capitales de París y Londres, y en contraste con la Zaragoza de Goya, los nuevos espacios públicos convirtieron la ciudad en un escenario no solo para las celebraciones reales sino también para todo tipo de individuos de diversos grupos que ahora podían entrar en contacto diariamente¹. Aparecían nuevos tipos, identificados por sus vestimentas y sus ademanes, entre los que se encontraban los famosos «majos» y sus equivalentes femeninas, las «majas», representantes de las clases populares que se resistían a las reformas de un rey extranjero, así como su antítesis, los «petimetres» (del francés *petit maître*) y las «petimetras», ciegamente devotos de la moda y los modales franceses. Nacidos en las calles, estos personajes aparecían también en estampas y obras de teatro, y fueron inmortalizados por Goya en sus cartones para tapices.

La vida pública de Goya abarcaba sus roles en la corte y en la sociedad madrileña, que estaba gobernada por la etiqueta y que exigía obediencia, si no sumisión, a las convenciones. De contrapeso a esa vida pública servía el mundo de su familia

¹ Me baso aquí en el conocido concepto de vida pública/privada en relación con las capitales dieciochescas, propuesto por Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, 1974 (reimpresión: Nueva York, W. W. Norton, 1992, págs. 16-19).

y sus relaciones personales, que incluyeron, hasta 1803, su estrecha amistad con el ilustrado hombre de negocios zaragozano Martín Zapater. Aunque Goya vivía en la capital, nunca abandonó por completo Zaragoza ni Aragón, a los que consideraba su patria: al firmar un lienzo para el altar de la catedral de Sevilla cuarenta y dos años después de asentarse en Madrid, se presentó como primer pintor de cámara y «Cesaraugustano»². Incluso después de perder el apoyo de poderosos mecenas zaragozanos, siguió manteniéndose cercano emocionalmente a la ciudad, muy probablemente debido a Zapater, el destinatario de más de 140 cartas documentadas o conocidas del pintor.

La colección del Museo del Prado alberga 119 de dichas cartas, y las imágenes de ellas que se encuentran en el sitio web *Goya en el Prado* ofrecen una ventana a la intimidad del artista y sus estados de ánimo, expresados con una amplia variedad de textos y estilos, desde las cartas formales escritas por un amanuense profesional hasta las misivas informales en las que Goya garabateaba unas pocas palabras en el papel o añadía dibujos³. Escritas entre 1775 y 1799, estas cartas revelan una intimidad creciente, así como una admiración mutua, entre los dos hombres, y representan lo que hoy llamamos «vida privada», un concepto que describe las realidades individuales que van más allá de las convenciones y los códigos de la vida pública y que en el siglo XVIII todavía no se había desarrollado⁴.

Las cartas dan testimonio de una amistad y una confianza cada vez más estrechas entre los dos amigos en lo que respecta a sus intereses y a lo que podía expresarse. En los primeros años tras su llegada a Madrid, Goya mencionaba con frecuencia a conocidos comunes de Zaragoza, pero, tras una disputa con su cuñado, pintor de cámara de alto rango, y con sus mecenas al respecto de un importante encargo en la capital aragonesa, la temática de sus cartas cambió por completo, pues la mera idea de la ciudad enfurecía al pintor. Su tono fue volviéndose cada vez más íntimo, confesando sus esperanzas y sus tribulaciones en su búsqueda de patrones y en su intento de ganarse la vida en la corte de Madrid. Llegaría a considerar la capital como su hogar, y animaría a Zapater a unirse a él y a escaparse de las mezquinas envidias de Zaragoza. A medida que ambos hombres cosechaban éxitos y sufrían la presión a ellos asociada, las cartas de Goya se convirtieron en una válvula de escape, ya fuera para informar en verso de la trágica muerte de un

² De *Caesaraugusta*, nombre de Zaragoza durante la época romana (*N. del T.*).

³ Las 119 cartas de la colección del Museo del Prado están disponibles con comentarios en el sitio web *Goya en el Prado/Documentos/Cartas a Martín Zapater*. Para las cartas restantes, véase Mercedes Águeda y Xavier de Salas (eds.), *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Istmo, 2003.

⁴ Véanse Sennett, *The Fall of Public Man*, *op. cit.*, pág. 91, y Patricia Meyer Spacks, *Privacy: Concealing the Eighteenth-Century Self*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, págs. 8 y 24.

bien amado infante por causa de la viruela, ya para responder a una broma de Zapater acerca del código de vestimenta de la corte para el duelo por la muerte de Carlos III. Ambos hombres compartían un sentido del humor notoriamente procaz, acompañado muchas veces de dibujos. Por supuesto, como se conserva solo un lado de la correspondencia, únicamente podemos inferir las palabras de Zapater.

Tras una visita a Zapater en noviembre de 1790, Goya se encontró al volver a Madrid con que el único hijo que le quedaba había contraído la viruela, y el propio pintor cayó enfermo mientras cumplía con la cuarentena obligatoria. En las cartas datadas en esas fechas, los sentimientos de Goya hacia Zapater rozaron la obsesión, y parece que la honestidad febril del pintor fue demasiado para su amigo, que dejó de responder a sus misivas. Cuando una de sus cartas se perdió en el camino, Goya comprendió que había llegado demasiado lejos, pues escribió mencionando que se arrepentiría si otros llegaran a verla. Su tono se volvió más mesurado, y la amistad entre ambos hombres sobrevivió hasta la muerte de Zapater en 1803.

*

Dada su confianza inquebrantable en su propio genio y en su creatividad intelectual o *invención*, Goya posiblemente pensaba que podía permitirse tales transgresiones. La palabra «invención» hace su aparición en esta historia poco después de la llegada de Goya a Madrid, mientras trabajaba sin sueldo como pintor para la Real Fábrica de Tapices. A los pintores de cartones para tapices se les pagaba de acuerdo con un baremo según el cual los cartones de *invención* propia del artista procuraban más dinero que los que estaban basados en una idea de otro pintor: cuando se le dio permiso para crear sus propios bocetos, Goya inmediatamente identificó sus cartones como «de invención mía». Para Goya, la invención era más que una cuestión de honorarios: se trataba del principio fundamental de su arte. Consciente de que su genio podía causarle problemas tras su nombramiento como pintor de cámara en 1789, escribió lo siguiente a Zapater: «También hay la circunstancia de ser yo un hombre tan conocido que de los Reyes abajo todo el mundo me conoce, y no puedo reducir tan fácil mi genio como tal vez otros lo harían»⁵.

Tras recuperarse de la enfermedad que lo dejaría sordo de por vida a principios de 1793, Goya se dedicó a experimentar con los temas de sus obras, dibujando

⁵ En la siempre compleja cuestión de las grafías, y para facilitar la labor de los lectores, he optado por resolver las abreviaturas y adaptar las citas de la época de Goya a los usos ortográficos actuales, añadiendo acentos y regularizando las vacilaciones de la ortografía en las ocasiones en las que dificultaban la comprensión del texto (*N. del T.*).

do y pintando por primera vez sin que encargo alguno guiara sus pinceles: dibujó viñetas inspiradas por la vida contemporánea y dio rienda suelta en sus pinturas a lo que él llamaba «capricho e invención». A partir de ese momento, continuaría experimentando al mismo tiempo que seguía haciendo trabajos por encargo: creó retratos de la familia real, de ministros y de la sociedad madrileña; pintó al fresco el interior de una iglesia en la capital; realizó obras religiosas por encargo en Cádiz, Madrid, Toledo y, andando el tiempo, Sevilla, y representó en pinturas de pequeño formato desastres naturales, caníbales, casas de locos y asesinatos. Parece que estas obras de fantasía, a las que un inventario contemporáneo se refiere como «caprichos», encontraron compradores, pues aparecen registradas en catálogos de colecciones privadas. El pintor ahora sordo empezó a añadir leyendas a sus dibujos, dándoles voz, lo que también indica que pasaban de mano en mano.

Las habilidades sociales de Goya contribuyeron sin duda a sus éxitos con personajes influyentes, incluido el rey. La gente disfrutaba de su compañía. Era un ávido y excelente cazador que, en una ocasión en que cobró dieciocho piezas de caza menor en una única salida, se vio impelido a justificar su único fallo. Del mismo modo que hoy día se juega al golf para fomentar las relaciones con los clientes, Goya salió de caza con al menos dos de sus patrones, el infante don Luis (hermano del rey Carlos III) y la futura duquesa de Osuna, cuyo mecenazgo de más de tres décadas solo sería superado por el de la familia real. Años más tarde, después de su nombramiento como primer pintor de cámara, Goya solicitó y consiguió un permiso especial para pescar en el coto de caza situado junto al Palacio Real en Madrid. Incluso al rey le gustaba Goya, que comentó a Zapater cómo Carlos IV bromeó una vez con él acerca de los aragoneses y de Zaragoza y lo tomó por los hombros, casi abrazándolo; en una visita meses después, el monarca preguntó por el hijo del pintor, que acababa de recuperarse de la viruela, y a continuación se puso a tocar el violín. Contrariamente a la imagen romántica de Goya, sordo y aislado, era un hombre que disfrutó de la familia y de sus amistades durante toda su vida.

Como cortesano, Goya sirvió a reyes y se ganó el favor de ministros y aristócratas, incluso cuando su genio lo empujaba hacia el conflicto. Menos de un año después de convertirse en pintor de cámara, rechazó completar una serie de cartones para tapices encargada por el rey, a pesar de que era un pintor a sueldo cuya responsabilidad principal era precisamente pintar cartones. El conflicto se prolongó durante un año, pero al parecer sus bien situadas amistades toleraron su insubordinación e incluso le concedieron un permiso para ausentarse y viajar a Valencia, pese a que no había pintado nada más para ganarse su sueldo. Años después, durante la ocupación napoleónica de Madrid, hizo numerosos retratos para los partidarios de José Bonaparte, y probablemente llegó a pintar al propio «rey intru-

so», pero a pesar de todo en 1814 fue absuelto de cualquier tipo de colaboración con la corte napoleónica y se le permitió retomar su puesto en la corte con salario completo bajo el restituido Fernando VII.

Antes de quedarse sordo, Goya había estado muy interesado en la música: mandó canciones populares a Zapater, a quien también recomendó un cantante en una ocasión, y escribió acerca de un concierto en palacio con más de cien músicos. También aprendió francés, y llegó a enviar una carta a Zapater en dicho idioma, antes de aceptar que le era muy difícil escribirlo, a pesar de que podía entenderlo hablado. No conocemos los contenidos de la biblioteca personal de Goya, que en 1812 fue valorada en bruto por un tasador no calificado, pero los paralelismos entre *Los Caprichos* y los temas que aparecían en los artículos y sátiras del periódico *Diario de Madrid* dan testimonio de su conocimiento de los asuntos contemporáneos, a los que una persona sorda podía acceder con más facilidad por medio de la lectura. Su nombre aparece incluido en una lista de suscriptores para la traducción española de la novela *Clarissa*, de Samuel Richardson, y una referencia a las fábulas del escritor italiano Giambattista Casti en un grabado de 1813 indica su familiaridad con una obra satírica de este autor, *Gli animali parlanti* (*Los animales parlantes*), traducida al español y anunciada en el verano de ese mismo año. Durante el políticamente tumultuoso verano de 1823, mientras los absolutistas se vengaban de los liberales en Madrid, Goya recibió las recientemente publicadas obras póstumas de Nicolás Fernández de Moratín, que elogió para alegría del hijo del autor, y editor de los volúmenes, Leandro Fernández de Moratín, que menos de un año después recibiría a Goya en Burdeos. Hombre siempre dispuesto a seguir aprendiendo, Goya llevó hasta el límite el potencial de los grabados a la aguatinta y, tres años antes de su muerte, experimentó con nuevas técnicas para pintar miniaturas y revolucionó la litografía con la publicación de *Los toros de Burdeos*.

Durante mucho tiempo se ha considerado que la enfermedad de Goya en 1793 provocó una enorme crisis vital. Teniendo en cuenta que semejantes puntos de inflexión son invenciones *a posteriori* creadas por aquellos que recuerdan una vida en vez de vivirla, sugiero que, si tal punto clave existió, tuvo lugar una década después. Zapater murió a principios de 1803, el mecenazgo cortesano declinó y Goya volvió su atención a su familia, asegurando el bienestar financiero de su hijo, que se casó en 1805; al año siguiente nacería su nieto. Numerosos encargos confirman su estatus como uno de los principales retratistas de la sociedad madrileña, y entre sus modelos se contó la familia política de su hijo, que aparece en retratos creados aproximadamente entre 1805 y 1810. Cuando la invasión de las tropas napoleónicas trajo consigo la caída de los mecenas reales a los

que Goya había servido durante treinta y tres años, su carrera como primer pintor de cámara llegó aparentemente a su fin, aunque andando el tiempo se probaría que se trató únicamente de un hiato. Además de los encargos realizados para los invasores franceses, su arte se fue volviendo cada vez más íntimo y experimental, incluyendo naturalezas muertas para la casa familiar y alegorías del tiempo y la juventud. Cuando retomó el aguafuerte, no lo hizo para crear series destinadas a la educación del público como había hecho once años antes con *Los Caprichos*, sino que, en el Madrid de la guerra, creó una extensa meditación sobre la devastación bélica, imaginando las atrocidades del conflicto más allá de la capital. Creó aguafuertes sobre cualquier pieza de cobre que pudo encontrar, y cuando la guerra trajo la hambruna a Madrid, registró el sufrimiento del que fue testigo. Si se propuso originalmente hacer estas estampas con la intención de publicarlas, cambió de parecer al mismo tiempo que su temática se volvía inexorablemente trágica. Creó los grabados para la posteridad y donó las láminas a su hijo; serían publicadas treinta y cinco años después de la muerte de Goya.

Al retratar a Goya como un intelectual liberal, algunos autores han minimizado su trabajo bajo Fernando VII, el monarca absolutista que volvió al poder en 1814; otros han dejado de lado sus servicios a la corte francesa para presentarlo como un patriota. Lo cierto es que sirvió bajo ambos monarcas. Asumir que Goya daba más importancia a su perspectiva personal que a su identidad pública como artista cortesano es imponerle valores que no se corresponden con su época: eran esferas separadas. Después de seis años de guerra, Goya, como muchos de sus compatriotas, posiblemente vio con buenos ojos la vuelta al orden, sin importar su coste. Juzgado inocente de cualquier tipo de delito durante la ocupación napoleónica, siguió recibiendo su salario, pero permaneció en segundo plano en la corte la mayor parte del tiempo, pues Fernando VII favoreció a un pintor más joven, Vicente López. Varias compañías y gobiernos municipales encargaron a Goya los obligados retratos reales, encargos a los que el pintor respondió con imágenes que a menudo hoy nos parecen formularias y faltas de entusiasmo.

Además de los encargos, Goya dibujaba sin descanso; también grabó *disparates* que presentan un mundo donde la ignorancia y la crueldad han desplazado toda virtud. Pasaba tiempo con sus amigos y posiblemente conoció a (o restableció su amistad con) Leocadia Weiss, documentada como su compañera en Burdeos en 1824. Cuando en 1820 triunfaron las fuerzas liberales, dejando a Fernando VII sin más opción que aceptar la constitución promulgada ocho años antes, Goya creó dibujos que parecen celebrar los acontecimientos, pero pocos los vieron. Se fue ausentando cada vez más de la capital, dedicado a hacer mejoras en una casa de campo situada en las afueras de Madrid, más allá del Manzanares. En

sus paredes pintó escenas que en el siglo xx acabarían por conocerse como pinturas «negras», *disparates* a lo grande.

Con la ayuda de una alianza internacional, Fernando VII recuperó el poder en 1823, y menos de ocho meses después de la vuelta del rey, Goya solicitó ausentarse de la corte, aparentemente para tomar las aguas en Francia por razones de salud. Nunca siguió la recomendación de sus médicos, sino que se unió en París a la familia política de su hijo antes de volver con ellos hasta Burdeos, donde se asentaría con Leocadia Weiss y los hijos de esta. Allí disfrutó de su permiso con salario, que renovó escrupulosamente varias veces antes de solicitar su jubilación con sueldo completo, que también le fue concedida. Volvió dos veces a Madrid, donde visitó a sus amigos y a un hijo que rara vez escribía a su padre, y posó para un retrato obra de Vicente López que se instalaría en el recientemente fundado Real Museo en el Paseo del Prado. Goya decidió no permanecer en España y retornó a su tranquila vida con Leocadia, cuya hija Rosario acabaría por ser su única heredera artística conocida.

Existe, está claro, una extensa bibliografía sobre Goya, que se remonta a artículos publicados en la década de 1830. La primera monografía sobre el pintor, publicada en francés por Laurent Matheron, se basó en conversaciones con aquellos que supuestamente habían conocido a Goya en Burdeos (o conocían a personas que lo habían conocido), dejando al autor la labor de rellenar los huecos. Luego han seguido muchos otros libros que presentan la vida de Goya a través de sus obras, pero ninguno de ellos aborda el reto fundamental de una biografía: «¿Es esencialmente la biografía la crónica de la trayectoria vital de un individuo (y, como tal, una rama de la historia, que se sirve de investigaciones y estudios similares), o es un arte del retrato humano que debe, por razones sociales y psicológicas constructivas, captar la esencia y el carácter distintivo de dicho individuo con el objetivo de ser útil a su propia época y a la posteridad?»⁶. Después de escribir el primer borrador de este libro como un volumen histórico, basándome únicamente en una extensa documentación, comprendí que si no iba más allá no haría a Goya más justicia que la que un currículum hace a cualquier persona. Cuanto más pensaba sobre el arte de la biografía, más tolerante me volvía con Matheron, cuyas libertades había despachado en el pasado como meras invenciones románticas. Escribió en un tiempo en el que una buena narración era tan valorada como los hechos, y trató de situar a Goya en el contexto de su época, que para Matheron y sus lectores franceses estaba definida por la Revolución. En su biografía más re-

⁶ Nigel Hamilton, *Biography: A Brief History*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2007, pág. 15.

ciente, publicada en francés en 1992 y traducida al español tres años después, Jeannine Baticle abraza los hechos al tiempo que cuenta una buena historia. La interpretación es intrínseca a la biografía, pero a pesar de ello espero haber conseguido hacer una buena distinción entre hechos y deducciones.

Los muchos descubrimientos que se han hecho desde que saliera a la luz la biografía de Baticle justifican una nueva reflexión sobre la vida de Goya. La publicación de un cuaderno usado por el pintor durante los últimos meses de su temprano viaje a Italia y en los años que siguieron a su retorno a España en 1771 ha iluminado sus ambiciones artísticas, sus contactos en el país transalpino y sus inversiones. La reedición en 2003 de las cartas de Goya a Martín Zapater incluyó una importante cantidad de investigación adicional publicada desde la primera edición de 1982; investigación que se ha visto aumentada con la publicación en el sitio web *Goya en el Prado* de las cartas conservadas actualmente en el museo homónimo. Ciertos documentos concernientes a Goya antes de su matrimonio en 1773 y un volumen monográfico dedicado a su juventud y su familia en Zaragoza han proporcionado nuevos conocimientos sobre sus años de formación; la cronología de su enfermedad en 1793 ha sido clarificada; un testamento, escrito por su mujer en 1801, nos ha ofrecido un vistazo a la familia y los amigos de Goya; una carta ha revelado la preocupación del pintor por el destino de Leocadia Weiss después de que él muriera. Siempre hay algo más que saber de Goya. *Aún aprendo*⁷.

⁷ En español en el original (*N. del T.*).