

Material docente elaborado para la asignatura “Fuentes de la Historia del Arte (33876)” que forma parte del segundo curso del Grado en Historia del Arte.

Consiste en un dossier con textos relacionados con el temario de la asignatura.

De acuerdo con la normativa vigente, está prohibido realizar cualquier difusión de este documento en entornos de la Red, en redes sociales o por cualquier otro medio mecánico o virtual.

El Coloso y su atribución a Goya

EL COLOSO (FIG. 1) REPRESENTA A UNA FIGURA masculina cuyas dimensiones gigantescas se revelan sólo por contraposición a la pequeña muchedumbre que huye con carruajes y animales en el paisaje de la parte inferior. Avanza el gigante de espaldas, desnudo, con el cuerpo rodeado de nubes, el puño izquierdo levantado y cerrado su único ojo visible¹. El cuadro ingresó en el Museo del Prado en 1931 como parte del importante legado de Pedro Fernández Durán² y se consideró entonces como la máxima expresión del Goya más innovador. En ese período los estudios sobre el artista estaban en sus inicios y el conocimiento de los seguidores e imitadores del maestro era aún precario. *El Coloso* se fue convirtiendo durante el siglo xx en una de las obras más citadas en la bibliografía de Goya y en una de las más populares, llegando a ser ilustración obligada, en España, de la Guerra de la Independencia. Recientemente, la nueva lectura como «AJ» de los caracteres del ángulo inferior izquierdo ha apoyado la propuesta de que el autor del cuadro sea el seguidor de Goya Asensio Juliá (1760-1832).

El Coloso aparece por primera vez, ya con este título que lo ha hecho popular, en la monografía que Aureliano de Beruete publicó en 1917 sobre las composiciones y figuras de Goya³. El ilustre historiador del arte no había visto entonces el cuadro ni lo vio tampoco, casi con seguridad, en su período como director del Prado entre 1921 y 1923, año de su muerte⁴. Sin embargo, esta circunstancia no fue impedimento para que lo descri-

biera y apoyara la atribución a Goya, basándose posiblemente en noticias verbales sobre el cuadro y utilizando como comparación la estampa del artista conocida actualmente como *Gigante sentado*⁵ (fig. 2), bajo cuya grandiosa, y todavía enigmática, imagen quedó solapado *El Coloso*:

«Mencionaremos uno por la grandeza de su idea, y aun mejor diré por la grandeza de la expresión de su idea. Es poco conocido. Le llamaremos *El Coloso*, y lo describiré ateniéndome a un grabado al humo que de él existe semejante, [más] que al cuadro mismo, que no he podido ver nunca. [...] Representase en *El Coloso* más colosal que puede concebirse, una inmensa llanura con horizonte lejanísimo, que forma una línea baja en el cuadro, que tiene mucho cielo, y cuyo punto de vista panorámico está tomado desde lo alto para que resulte lo más extenso posible. Varios pueblecillos se ven en aquella llanura, y de ellos salen las gentes aterroradas, huyendo del coloso, que asoma más allá del horizonte, de gran tamaño, que podría tocar la luna que se ve en el cielo.»⁶

Extraña que no exista mención alguna de este cuadro singular en la bibliografía más crucial del siglo xix sobre Goya. No fue recogido, por ejemplo, entre las obras que se citan en la biografía de su hijo Javier, fechada hacia 1831⁷, ni en las fundamentales listas de pinturas de Goya conservadas en colecciones madrileñas que



1. Seguidor de Goya, *El Coloso*. Óleo sobre lienzo, 116 x 105 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-2785).



2. Francisco de Goya, *Gigante sentado*, primer estado, entre 1800 y 1818(?), aguatinta con bruñidor. Boston, Museum of Fine Arts, Katherine E. Bullard Fund in memory of Francis Bullard (65.1296).

hizo Valentín Carderera, redactadas entre 1834 y 1840⁸, así como tampoco en el libro de Laurent Matheron, de 1858, ni en la documentada monografía de Charles Yriarte, de 1867⁹. En 1863 Carderera había publicado un importante artículo sobre Goya en la *Gazette des Beaux-Arts* donde dio a conocer por primera vez la estampa del *Gigante sentado*, pero ni siquiera esa imagen tan apreciada pareció recordarle a una pintura como *El Coloso*, que tan evidente vinculación tiene con la estampa¹⁰. En este sentido, es realmente insólito que el cuadro no se relacione en el exhaustivo catálogo de las obras de Goya que elaboró en 1886 el conde de la Viñaza, que conocía bien las colecciones madrileñas¹¹. Por último, *El Coloso* tampoco fue recogido por Ceferino Araujo, que incluyó numerosas obras del artista, muchas rechazadas en la actualidad como de Goya, en su biografía y catálogo del pintor escrito hacia 1896, pero basado en notas recogidas en años anteriores, en donde es patente su conocimiento de primera mano del coleccionismo en Madrid¹². Araujo, y esto resulta aún más sorprendente, había sido restaurador de los mar-

queses de Perales en 1841, cuando *El Coloso* ya debía figurar en esa notable colección madrileña, como se verá más adelante¹³. Todos estos autores conocieron las colecciones que guardaban obras de Goya y, además, casi todos habían estado en contacto con Javier y con Mariano Goya, hijo y nieto del artista, que fueron vendiendo a lo largo de los años las obras dejadas por aquél.

Ya en el siglo xx, Francisco Javier Sánchez Cantón y Pedro Beroqui fueron los primeros historiadores del arte que tuvieron acceso al cuadro, justo después de la muerte de Fernández Durán en 1930 y tras la aceptación de su Legado. La revista *Blanco y Negro* daba cuenta del mismo en su número del 31 de agosto del mismo año, en el artículo titulado «Un valioso legado al Museo del Prado», en el que se reproducían los cinco cuadros atribuidos a Goya y se daba al *Coloso* el título de *La tormenta*.

Después de su llegada al Prado lo vio también Félix Boix y Merino¹⁴, ingeniero, coleccionista –sobre todo de dibujos– y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al que se le reconocía autoridad en pintura del siglo xix. Había escrito sobre los artistas madrileños del período romántico, como Eduardo Alenza, Eugenio Lucas, José Ribelles o Jenaro Pérez Villaamil, y a él se debió, por ejemplo, el primer artículo sobre Asensio Juliá, justamente de 1931¹⁵.

EL COLOSO EN LA COLECCIÓN FERNÁNDEZ DURÁN

En el siglo xix, *El Coloso* se citó por primera y, hasta ahora, única vez en un documento privado de 1874: el inventario realizado el año de la muerte de la VI marquesa de Perales y V de Tolosa, Francisca de Paula Bernaldo de Quirós y Colón de Larreátegui, madre de Fernández Durán¹⁶, redactado por el restaurador y erudito Vicente Poleró (1824-1899), «tasador de objetos de bellas artes autorizado por el Gobierno». En el palacio madrileño de

los marqueses de Perales se guardaba, además, una notable colección de pintura, algunos de cuyos mejores ejemplares llegaron también al Prado en 1931 con el legado del hijo. *El Coloso* había pertenecido con seguridad a esta colección desde 1840, año de la boda entre Francisca de Paula y Manuel Fernández Durán y Pando (nacido en 1818), porque se dice en ese inventario de 1874 que tenían entonces los mismos cuadros que en el año de su boda, sin que hubieran existido en los treinta y un años anteriores cesiones o adquisiciones de nuevas obras, salvo tres que se reseñan con precisión¹⁷. Tampoco el marqués, por otra parte, había comprado cuadros con anterioridad a su matrimonio, cuando era aún muy joven. Por eso, el inventario de 1874 debía responder también, en lo que respecta a las pinturas, al redactado en 1831 a la muerte de Antonio Fernández Durán, padre de Manuel, documento sin duda de gran interés, no localizado de momento, pero en el que casi con seguridad habría figurado *El Coloso*. El cuadro no debió estar aún atribuido a Goya en los años que van desde la muerte del artista en 1828 hasta que se recoge como de su mano en el inventario de 1874, y esa pudo ser una de las razones de que no apareciera, ni siquiera citado, en la importante bibliografía del siglo XIX antes mencionada¹⁸.

Poleró se refirió al cuadro en el inventario de 1874 como de Goya y con un título atractivo, aunque incongruente: «*Una alegoría profética de las desgracias que ocurrieron en la Guerra de la Independencia*», original de Goya y mide 1,15 por 1,3, su valor mil quinientas pesetas – 1,500¹⁹. Es posible que el título fuera de su invención, y probablemente también la atribución a Goya, porque el léxico es característico de ese período. Estaba Poleró, por ejemplo, al tanto de la denominación de Guerra de la Independencia que se había impuesto sólo unos años antes para referirse a la guerra de 1808-1814, conocida anteriormente como la «revolución de España», «guerra contra Napoleón» o «guerra contra el francés»²⁰. Por otro lado, en la descripción del cuadro utilizó palabras que enlazaban con el propio Goya, admirado por esa generación de la segunda mitad del siglo. Muy elocuente en este sentido es la expresión «desgracias que ocurrieron...», en la que resuenan títulos de los *Desastres de la guerra*, recién publicados por la Academia de Bellas Artes de San Fernando²¹, y en concreto esa frase escrita por Goya en el ejemplar regalado a Ceán Bermúdez: «Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte», así como la que finalmen-

te incluyó en el frontispicio realizado después de la guerra, pero que aún así tituló «Tristes presentimientos de lo que ha de ocurrir»²². Es posible, además, que Poleró conociera el poema patriótico titulado «Profecía del Pirineo», de Juan Bautista Arriaza (1770-1837), que parece resonar en ese término de «profética» del título dado al *Coloso*, con lo que el cuadro quedaría así ligado a la guerra, a través de esa poesía tan popular. El poema de Arriaza se publicó en 1808, pero hubo algunas ediciones posteriores, y existió, además, una versión musical de Fernando Sor de 1850²³. La relación del cuadro con la Guerra de la Independencia establecida en el inventario de 1874, una relación que no se hace evidente a primera vista, debió de perdurar en la familia de los marqueses de Perales del Río, porque se mantuvo a su llegada al Prado y se extendió rápidamente por la prensa de la época. El cuadro, sin embargo, como hemos visto más arriba, tuvo otros títulos que daban a la composición otro significado, como *La tormenta* y *El pánico*, título este último con el que llegó a Beruete, que lo cambió por el de *El Coloso*, aunque seguiría citándose así en los catálogos del Museo del Prado hasta fecha bastante tardía.

Junto con *El Coloso*, llegaron procedentes de la colección Fernández Durán algunas otras obras importantes que acrecentaron su estimación, varias de ellas del propio Goya²⁴. Sánchez Cantón siguió buscando noticias sobre las adquisiciones de Fernández Durán, pues en el *Catálogo* del Museo de 1963 refirió por primera vez que el *Retrato del general Ricardos* lo había comprado el coleccionista el 23 de marzo de 1899 en 1.800 pesetas, de la colección de la condesa de Chinchón en Boadilla del Monte. Anteriormente, en el *Catálogo* de 1942, había apuntado, con razón, que *El Coloso* «probablemente pertenecía de antiguo a la familia de quien lo legó al Prado»²⁵, aunque en la edición de 1963, sin embargo, canceló esa acertada hipótesis, que tal vez conoció a través del albacea de Fernández Durán y que se documentaría más adelante²⁶.

EL INVENTARIO DE 1812

Paralelamente, en 1946, Sánchez Cantón publicó el Inventario de 1812, en su versión corregida de 1814, en el que se recogía la partición de bienes de Goya y su mujer, Josefa Bayeu, realizada con motivo de la muerte de esta última en junio de 1812, por la que se adjudicaba al hijo de ambos, Javier, todas las obras de arte, incluidas las estampas. Fue entonces cuando el historiador relacionó *El Coloso* con una de las obras en poder de



3. Números del Inventario de los bienes de Goya, de 1812: «x.25» sobre el *Lazarillo de Tormes*, h. 1808-1812. Óleo sobre lienzo, 80 x 65 cm. Madrid, colección particular, y «x.20», en negro, en el reverso del *San Juan Bautista niño, en el desierto*, h. 1810-1812. Óleo sobre lienzo, 105 x 90 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-7853).

Goya²⁷, la descrita en el importante, aunque impreciso, Inventario como: «Un gigante con el número 18 en.....90 [reales]». Esta conexión no la reflejó Sánchez Cantón en los catálogos del Museo de 1945 y 1949, a pesar de que ya había publicado el Inventario, y no dejaría constancia de ella hasta la edición de 1952, donde dice escuetamente: «en 1812 lo poseía Goya»²⁸.

La supuesta localización del cuadro en el Inventario de 1812 facilitó a su vez la atribución del *Coloso* a Goya y que se fechara antes de ese año, subrayando su vinculación con la guerra y elevándolo a esa categoría especial dentro de la obra del artista formada por las estampas de los *Desastres* y, sobre todo, por el *Dos* y el *Tres de mayo en Madrid*. En 1963, Nigel Glendinning, que aún no conocía el inventario de los marqueses de Perales del Río, publicado sólo en 1994²⁹, del que reconoció su importancia en 2002³⁰, propuso que el cuadro fuera una ilustración o derivación del poema de Arriaza mencionado más arriba, «La profecía del Pirineo», escrito durante los años de la Guerra de la Independencia. En las estancias quinta y sexta, el poeta describía la figura de un coloso sobre los Pirineos, «genio tutelar de España», que defiende a sus habitantes de la invasión y vence a Napoleón³¹. En 2002 Glendinning, al relacionar *El Coloso* con el Inventario de Goya de 1812 y con el cuadro registrado con el número 89 en el inventario de los marqueses de Perales, hacía cuadrar a la perfección la cronología y el significado del mismo. Sin embargo, la cuestión no estaba tan clara, ya que fallaba justamente la certeza de su

procedencia primera. La mayoría de los cuadros que se registran en el Inventario de 1812, y en su versión corregida de 1814, están descritos someramente o sin título alguno y todos aparecen sin medidas, lo que pudo permitirle a Javier Goya, según algunas hipótesis, sustituir algunos de los lotes vendidos tempranamente por otros que rellenaran los huecos³². Por otra parte, varias obras identificadas del Inventario de Goya llevan la inicial «X» (fig. 3), seguramente de su hijo «Xavier», seguida de los números correspondientes³³, separados por un punto y realizados con pintura blanca de gruesos y descuidados trazos sobre la superficie de las pinturas, o en negro cuando aparecen en el reverso del soporte³⁴.

Aunque la presencia de la «X» y su correspondiente número no puede considerarse un argumento fiable para establecer que una obra es autógrafa de Goya, ni que haya formado parte del Inventario de 1812, *El Coloso*, que de haber sido el *Gigante* de ese Inventario habría llevado el número «18», no presenta en su superficie los trazos de pintura blanca de esa marca. No la registró Sánchez Cantón, siempre riguroso en esos detalles, en el catálogo del Prado, ni aparece en las primeras fotos que se hicieron del cuadro a su entrada en el Museo en 1931, y tampoco ha sido posible encontrar trazas de ella en los recientes estudios técnicos de la obra³⁵.

EL COLOSO Y LA CRÍTICA PERIODÍSTICA

El Coloso fue considerado por los críticos de arte de la prensa contemporánea, en la presentación pública del

Legado, como una obra reveladora de lo que en aquellos años se tenía por la técnica peculiar de Goya y por su más característica y personal imaginación. La buena acogida de la crítica al Legado Fernández Durán y la valoración del *Coloso* fueron unánimes, aunque, en el caso de este último, mediatizada por la idea de la «España negra» en pintura y literatura, surgida de la Generación del 98, que influyó sin duda en la rápida aceptación del cuadro como de mano de Goya. En la revista *Nuevo Mundo*, el 31 de agosto de 1930 misma fecha que el artículo de *Blanco y Negro* antes mencionado, un extenso reportaje realizado aún en la casa de Fernández Durán por el crítico de la revista, «Julio Romano», anticipaba la llegada del Legado al Prado, recién fallecido su propietario. El periodista incluía *El Coloso*, mencionado ya con ese título de Beruete que empezaba a sonar como oficial, entre los «cinco goyas» del Legado:

«Contrastando con la violencia cromática de su atavío y la luminosidad pictórica de la figura [del *Retrato del general Ricardos*], está *El Coloso*, de sombrío aderezo y trágica factura. Este Goya es el “viajero voluptuoso de las sombras”, el espíritu fuerte, viril y roquizo, hermano de otros formidables artistas ibéricos: Arcipreste de Hita, Rojas, Quevedo.»³⁶

Daniel Sánchez de Rivera, por su parte, narraba en *Arte Español* sus apreciaciones y las de la pequeña «tertulia» de ilustres invitados el día de la inauguración de las salas:

«Parco en tonos el lienzo, dominan los llamados negros (que son grises realmente) [...] este *Coloso*, se nos apareció como una nueva y formidable muestra de otra [sic] faceta del genial artista. Cuando críticos extranjeros –no tan familiarizados como nosotros con los llamados cuadros “negros”– contemplen esta obra, estamos seguros la estimarán, como hoy lo hacemos: algo genial, una obra nueva [sic] [...] Invitamos a los amantes del arte de Goya a contemplar los cuadros todos de las salas bajas, y con la visión reciente, suban a este Salón del Legado F. Durán, y abriendo los ventanales de su espíritu, dejen adentrarse la bella silueta de este *Coloso*, y luego con sinceridad, nos digan, si esta pintura es o no algo nuevo y extraordinario, en la producción del gran maestro.»³⁷

El crítico miró la composición sin prejuicios, seguramente sin conocer las interpretaciones de otros historiadores, pues avanzó una explicación del cuadro tan vulgar, que no fue tomada en consideración frente a las alegorías patrióticas y sublimes: «En el lienzo [...] se nos viene a la retina un cuerpo gigantesco, cuya cabeza toca las nubes y a cuyos pies vemos multitud de gentes que huyen a la desbandada, sorprendidas en su fiesta campestre por una manada de toros, desmandada sin duda»³⁸. En la crítica de *El Debate* se mencionaba el cuadro como una rareza de difícil catalogación: «Destaca el extraño e impresionante cuadro de Goya, *El Coloso*, obra de prodigiosa fantasía». Mientras que Luis Pérez Bueno en *El Liberal*, cauto en sus loas, era el primero en ver rasgos anticipadores en la obra: «*El Coloso*, cuyo primer término debió ser lección para Eugenio Lucas...»³⁹.

La presentación al público del Legado supuso, además, un acto político de relevancia, con la asistencia del mundo de la cultura y el anuncio de que acudiría el presidente del Consejo de la recién instaurada República, Niceto Alcalá Zamora, que luego delegó en el director general de Bellas Artes. El significado político del cuadro, apenas pasados dos meses del cambio de gobierno, se hacía palpable en el artículo del pintor Francisco Mateos (1894-1976) para la revista republicana *La Tierra*. Admirador de Goya y seguidor de José Gutiérrez Solana (1886-1945) y de James Ensor (1860-1949), su propia obra, de calidad e inventiva triviales, se centraba en figuras grotescas de carnaval, de colores vivos. En su apreciación del *Coloso*, Mateos no pudo separar el significado del cuadro, para él actual, de su autoría, que constituía, además, una justificación de su propio estilo pictórico⁴⁰.

El puño izquierdo alzado del gigante, símbolo máximo de la revolución comunista rusa, y en esos años también de la incipiente República española y de su resistencia durante la Guerra Civil, se convirtió en la seña de identidad por excelencia de las izquierdas. Este simbolismo quedó consagrado en 1936 nada menos que por el diario *ABC*. El periódico monárquico y conservador, convertido en Madrid durante la guerra en «Diario republicano de izquierdas» colocó el cuadro en su portada en una fecha significativa: el 8 de noviembre de 1936 (fig. 4). En días anteriores, la capital, rodeada por el ejército colonial de África al mando del general Varela, se organizaba y resistía el sitio de las tropas sublevadas. El coronel Vicente Rojo, al frente de la defensa



4. Portada de ABC «Diario Republicano de Izquierdas», 8 de noviembre de 1936.

alegato contra el «tirano». En los años posteriores a la Guerra Civil, el *Coloso* retomó el significado, ya sugerido por algunos con anterioridad, de ilustración de la Guerra de la Independencia y de la lucha del pueblo español contra el «tirano de Europa», Napoleón.

EL COLOSO EN LA BIBLIOGRAFÍA

Al poco de su ingreso en el Prado en 1932, *El Coloso* apareció publicado en la prestigiosa revista *Panteón* por el historiador alemán August L. Mayer, relacionándolo con obras de Goya de hacia 1814 y nuevamente con la estampa del *Gigante sentado*:

«The Colossus, which reminds us of the famous engraving also called Prometheus is a magnificent invention of the aged Goya and has surely not originated before 1810. In stylistic respect the picture reminds us somehow of the two well-known compositions in the Prado, Battle in the Puerta del Sol and Execution of Rebels.»⁴¹

republicana, había lanzado el mensaje de «sostenerse a toda costa sobre la línea ocupada»; la *Cibeles* lucía sobre su protección de sacos de arena la consigna de esos días, «No pasarán», y coincidiendo con todo ello, el recuadro blanco de *ABC* sobre *El Coloso*, de gran relevancia para el significado y el mito posterior del cuadro, decía:

«Combatientes de la Libertad: ¡Adelante! Francisco de Goya, el pintor de la raza, señala, con el puño crispado de este coloso, la consigna de hoy. Es necesario lanzarse sobre el enemigo con el ímpetu arrollador de la tormenta, con la confianza de que el espíritu del pueblo vencerá a esos monstruos cuyo triunfo nos robaría a un tiempo la dignidad y la vida. Soldados de la España libre: ¡¡Adelante!!»

El cuadro dejó el Prado en enero de 1937, junto con otras obras seleccionadas para evitar su destrucción por las bombas de la aviación nacional, que ya habían alcanzado el Museo en varias ocasiones. Sólo cinco años después de su llegada al Prado, el cuadro se había convertido ya en emblema de la resistencia del pueblo y en

En 1950 veía por fin la luz la monumental monografía y catálogo razonado de Xavier Desparmet Fitz-Gerald⁴², pintor y agente de arte español. Su prematura muerte en Hendaya en 1941 hizo que su hija Xavière tuviera que concluir póstumamente su obra, cuya publicación estaba prevista en 1928. Aunque parece muy probable que Desparmet Fitz-Gerald sacara *El Coloso* del cuerpo del catálogo por él redactado, pues al parecer siempre lo creyó de Eugenio Lucas⁴³, la obra acabó por figurar en la monografía, ya que fue incluida en el «Apéndice» elaborado por su hija Xavière⁴⁴.

En 1951, Sánchez Cantón elogiaba el estilo y el colorido del cuadro, «expresionismo» en profecía», por lo que tenía de anticipador de movimientos pictóricos posteriores, junto con otras dos obras de apariencia

5. Estilo de Francisco de Goya,
*Paisaje con ciudad en lo alto de
 una montaña*, h. 1850-1875.
 Óleo sobre lienzo,
 83,8 x 104,1 cm. Nueva York,
 The Metropolitan Museum of
 Art, H. O. Havemeyer
 Collection, Bequest of
 Mrs. H. O. Havemeyer, 1929
 (29.100.12).

similar: *Paisaje con ciudad en lo alto de una montaña* y
Paisaje con lavanderas:

«De mayor significación bien que, por hoy, impenetrable, es una pintura que consta en el inventario de la casa de Goya con el título de *El Gigante*, que en el Prado se denomina *El Coloso*, y cuyo nombre más exacto, al parecer, fuera *El Pánico*. Emblema de Napoleón, o de la guerra, sólo en aquél período preñado de espantos [...] Que haya en ello alusión a la actualidad de entonces, no se duda; sí sobre cuál pudiera ser. El lienzo, agobiante hasta la obsesión, junta a zonas en que la pasta de color se extendió con la espátula, pormenores obtenidos mediante toques de sutileza sin igual [...] Relacionase este cuadro con otros dos paisajes animados por innumerables figuras y con visiones fantásticas: uno de ellos, el que de la colección Havemeyer pasó al Metropolitan Museum de Nueva York y el de gentes acampadas con carros y ganados en las afueras de un pueblo, con unas lavanderas en primer término, que hace pocos años estaba en el comercio en Norteamérica. Probablemente estos dos paisajes son posteriores en algunos años al *Coloso* [...] diríanse estas de ahora [las tres obras], pintadas con los nervios al desnudo; casi no son pinturas, sino llamadas bruscas a la sensibilidad, frutos de un “expresionismo” en profecía. Las formas, sumarias, apenas definidas; en el colorido alternan notas terrosas, opacas, con vibraciones intensas del blanco, del amarillo, del bermellón. Por encima de las cualidades de su factura domina la originalidad de su concepción.»⁴⁵

En la edición inglesa del libro de 1964, sin embargo, Sánchez Cantón, ya se refería a ellas como obras «who-



se attribution is doubtful», y de los dos *Paisajes* añadía además: «Both are probably some years later than the *Colossus* and somewhat doubtful»⁴⁶. En efecto, estos dos cuadros saldrían con razón del catálogo de las obras de Goya. *El Paisaje con ciudad en lo alto de una montaña*, del Metropolitan Museum de Nueva York (fig. 5), catalogado actualmente en ese museo como de «style of Goya», fue rechazado oficialmente como de mano del artista en 1995⁴⁷. El *Paisaje con lavanderas* apareció en la década de 1940 en el mercado de arte americano y en la actualidad está en colección privada madrileña, tal y como recogía José Gudiol en 1971⁴⁸. Expuesto en Chicago en 1941, es interesante que en la catalogación de la obra hecha entonces se diga: «Associated in size and treatment with the *Ascension of the Balloon in the Museum of Agen, France*, and technically with the painting of the *Colossus in the Prado (Duran bequest)*». Efectivamente es así, pero el *Paisaje con lavanderas* se excluyó ya, como obra de Goya, del catálogo de Pierre Gassier y Juliette Wilson, aunque se le atribuye en el Musée des Beaux Arts de Agen el *Globo Aerostático*, que es del mismo estilo⁴⁹. Desde entonces han sido muchos los cuadros atribuidos a Goya en tempranas publicaciones de historiadores prestigiosos, pero con conocimientos sobre el artista que en ese tiempo eran aún limitados, cuya atribución ha cambiado y se acepta ya como de sus seguidores e imitadores. Ejemplo de ello son obras como *Flagelantes bajo un arco*, *Incendio de una ciudad*, *Escena de bandidos* o *Fiesta bajo un puente*, del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, todas con la marca «x.28» correspondiente supuestamente a la numeración del Inventario de 1814

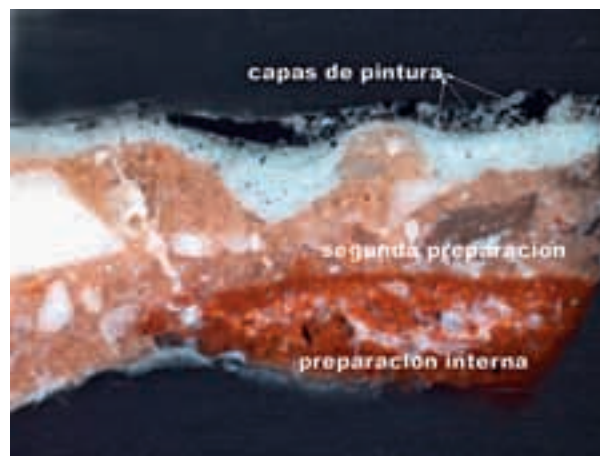
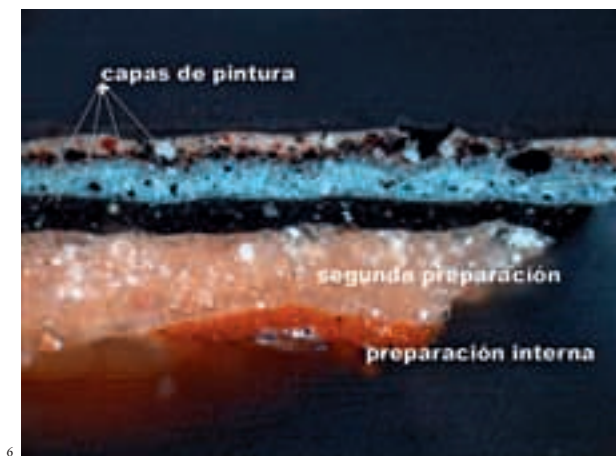
de los bienes de Goya, más o menos visible, así como *El huracán*, destruido en el Jockey Club de esa ciudad, y *La cucaña*, en la Alte Nationalgalerie de Berlín. Todas ellas están consideradas por la bibliografía moderna como de Eugenio Lucas, lo que no es de extrañar, pues su nombre se convirtió en el más citado a la hora de buscar un posible autor, ante la falta de definición de figuras como Asensio Juliá, Leonardo Alenza, así como otros seguidores de Goya más tardíos que ahora son mejor conocidos⁵⁰.

La curiosa superficie pictórica de estas obras, cuyas escenas tienen relación con la expresividad literaria, a veces extravagante y exaltada, del romanticismo español, atractivas en muchos casos por lo vagamente enigmático y sugerente de sus temas, las hace técnicamente muy parecidas entre sí. Es característico el abundante uso de negros y de colores puros, incluso estridentes, que no definen las formas sino que buscan el efecto rápido, caótico a veces y «nervioso», como lo definía Sánchez Cantón, por sus distintivas pinceladas grumosas, excesivas en número, deshilachadas y negligentes en su aplicación y en la consecución de las formas, así como el empleo extenso de la espátula o paleta de pintor. La publicación por parte de Sánchez Cantón, ya en 1963, de los documentos relativos a la Quinta del Sordo, que situaban su adquisición por el artista en enero de 1819, fijó definitivamente la cronología de la *Pinturas negras* con posterioridad a ese año, y hasta 1823, cuando Goya salió para Burdeos⁵¹. *El Coloso* había supuesto para muchos autores tener que justificar su paralelismo con las pinturas de la Quinta, ahora datadas entre 1819-1823, mantener una fecha anterior a 1812, ya que el cuadro se consideraba como parte de los bienes de Goya en ese año. Se describía así el lienzo en la bibliografía más o menos especializada y, sobre todo, en la más abundante de divulgación, con el fácil recurso, tan utilizado para asignar a Goya obras de técnica chocante, de la anticipación al modo de hacer de sus años finales. Esta última etapa de su producción ha sido cajón de sastre de obras muy variadas, atribuidas al artista sobre todo desde la segunda mitad del siglo XIX, y en las que se hace evidente ahora, cada vez más claramente, la intervención de seguidores, imitadores y, también, en fecha tardía, de falsificadores.

José Gudiol, en 1971, admiraba el estilo y la técnica del cuadro, que situaba junto a obras que pronto se iban a rechazar como de Goya, algunas citadas más arriba:

«El lienzo *Un gigante* (Madrid, Museo Nacional del Prado) es una de las producciones más asombrosas de toda la creación goyesca y un antecedente directo de sus *Pinturas negras*. Todo un mundo huye enloquecido ante su presencia [la del coloso], en un caos de tonalidades rojizas y oscuras»⁵². En su catálogo de 1970, Gudiol había fechado el cuadro entre 1810 y 1812, al relacionarlo con el Inventario de 1812. Es interesante la descripción que hace del mismo: «Su valor mitológico, su incomprendibilidad misma y la atmósfera dramática que respira, unido a sus bellísimos valores pictóricos, la hacen apta para causar un profundo impacto en la mente de los hombres. Coincide también con la esencia del espíritu goyesco, con esa mezcla íntima de realismo y fantasía que distingue al gran maestro hispano». Como aceptaba la idea de que se trataba de una ilustración de la «Profecía del Pirineo» de Arriaza y del gigante como «genio tutelar de España», justificaba así que las figuras de la parte baja no huyeran de aquél: «la serie de largas caravanas de fugitivos, que huyen despavoridamente abajo, en primer término, no son perseguidas por el coloso, el cual, vuelto casi de espaldas, más bien parece enfrentarse con los perseguidores de los fugitivos»⁵³.

El Coloso, como hemos visto, se impuso de forma generalizada en la bibliografía moderna con un significado relativo a la Guerra de la Independencia, aunque en su figura se haya visto desde la Revolución Francesa enfrentada a Carlos IV o Fernando VII, hasta la Inquisición, Napoleón, el pueblo español, los Pirineos, o simplemente una feria en el campo aguada por una tormenta⁵⁴. Poco a poco, sin embargo, las interpretaciones menos heroicas se fueron abandonando ante la posibilidad de la figura para ser utilizada dogmáticamente como propaganda de la lucha del pueblo —ya fuera en el contexto de la Guerra Civil, al poco de su aparición en escena en 1931, como en el de la propia vida de Goya y la guerra de 1808—, y como trasmisora, por su cualidad enigmática reconocida más tarde, de ideas alegóricas. Así, no tuvo eco alguno en la literatura posterior la citada interpretación del crítico Sánchez de Rivera, que veía en el cuadro la estampida de una manada de toros interrumpiendo una fiesta campestre, y menos aún la de Antonio J. Onieva, que en 1962 llegó a ver *El Coloso* como una representación del «nublero», «genio» castellano del mal tiempo, descendiente de los *tempestarii* romanos que sabían ahuyentar las temidas tormentas, que arruinaban las cosechas, llevándose las nubes a



6. *El Coloso*, secciones transversales de dos muestras tomadas de distintas zonas de la obra, en las que se pueden apreciar los diferentes estratos de color.

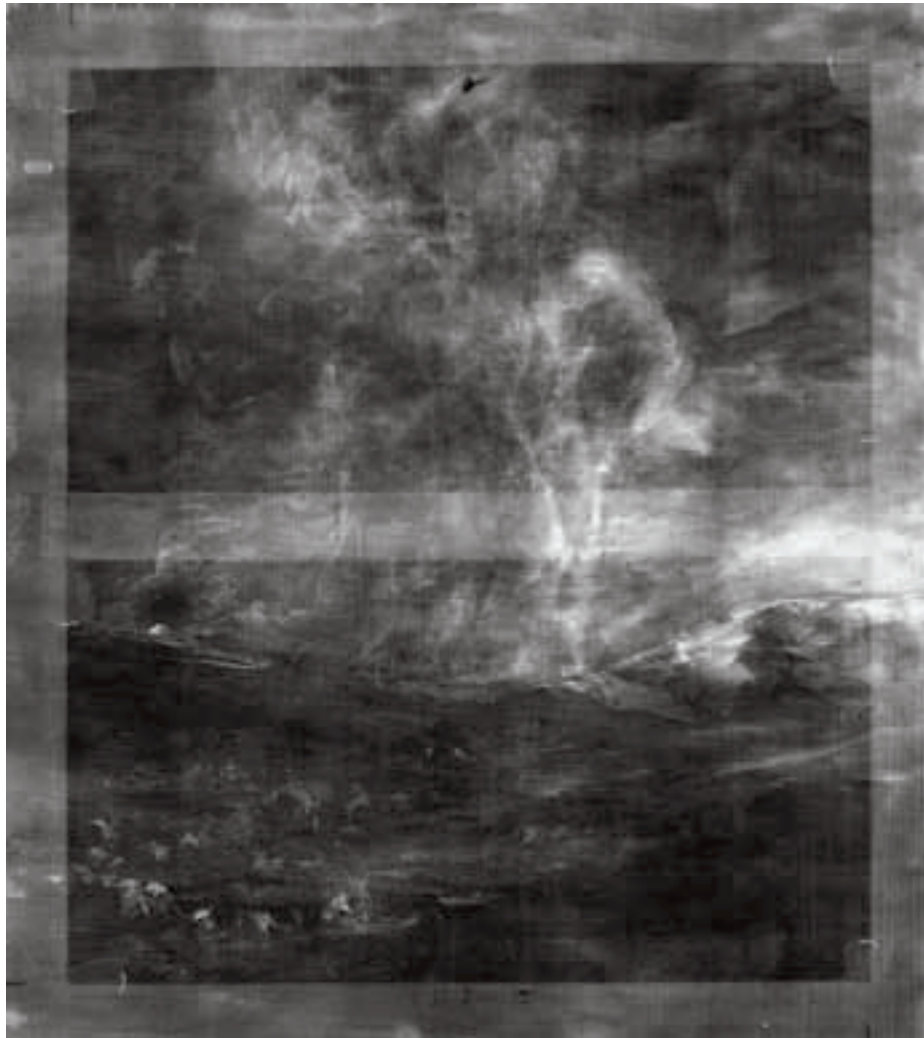
otros lugares⁵⁵. Las numerosas y variadas explicaciones, sin embargo, no terminaron de convencer a todos. Sánchez Cantón seguía, aún en 1966, buscándole un significado al cuadro. En el pie que explicaba una de las primeras fotos en color del *Coloso*⁵⁶, un detalle de la parte baja con la muchedumbre y la carreta, escribía: «Este detalle pertenece a uno de los cuadros más esotéricos del maestro. Todo es movimiento, huida, confusión, excepto en el asnillo blanco del primer término, hecho de quietud». Y añadía después: «Ignoramos realmente la temática de la obra, aunque pudiera atribuirse a la guerra y fecharse en 1808»⁵⁷. Unos años más tarde, Fred Licht, ante la dificultad de explicar semejante composición, proponía la carencia de todo significado y apelaba a la modernidad e incluso al subconsciente: «Goya's Colossus is thoroughly intransitive. It is so puzzling that one feels fairly sure that even the artist does not fully understand the meaning of the image that proposes to us [...] Goya himself seems to be helpless in the face of his visions, for he cannot convey them to us intelligibly or by means of conventional compositional schemes»⁵⁸.

CARACTERÍSTICAS MATERIALES Y TÉCNICAS DEL COLOSO

En 1988, con motivo de la participación del *Coloso* en la exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración*, el cuadro fue radiografiado y se tomaron muestras de los pigmentos en zonas clave, cuyo análisis químico se ha realizado recientemente⁵⁹ (fig. 6). Cuatro años después, coincidiendo con una nueva exposición organizada por el Prado, *Goya: El capricho y la invención*⁶⁰, que dio inicio

al estudio sistemático de sus pinturas de pequeño formato, se decidió efectuar una limpieza que devolviera al cuadro la luz característica del maestro. El barniz no era tan grueso y amarillo como se creía, sino que el colorido opaco y carente de luz del cuadro dependía en realidad de la materia misma y su modo de empleo. Algunos de los colores, por su forma de mezclarse y aplicarse sobre la superficie, eran en sí mismos sucios y apagados sin que ello se debiera a la oxidación del barniz; otros, buscaban un efectismo desentonado y estridente, sin guardar relación con los colores de su entorno. Los negros del *Coloso* tienen una tonalidad y un aspecto muy distinto al de los negros transparentes y variados de las obras seguras de Goya, como *La última comunión de San José de Calasanz* (Madrid, Padres Escolapios)⁶¹. Asimismo, en las pruebas de disolventes que se realizaron, esos pigmentos presentaban una fragilidad impropia de las obras del maestro. La escasa proporción de albayalde en los tonos negros que revelan los análisis químicos actuales, junto con el uso de un aceite menos secante, como es el de nueces, que aparece en negros, grises y azules en cantidad destacada, ha podido ser la causa de la mayor sensibilidad a los disolventes de las capas de pintura del cuadro. Goya, que cuidó siempre la calidad de los materiales empleados, presenta en sus obras colores muy estables incluso en tiempos de crisis, como durante la guerra o inmediatamente después, cuando hubo de usar secativos y pigmentos de peor calidad⁶².

Sólo existe una restauración documentada del *Coloso*: la mencionada por Poleró en el Inventario Perales de



7. *El Coloso*, radiografía.

1874, cuando el cuadro se registraba «en restauración» junto con otros dos de la colección⁶³. A pesar de que últimamente se han hecho afirmaciones sobre posibles intervenciones recientes en la obra⁶⁴, no existe documentación alguna de que el cuadro fuera restaurado en el Museo a su llegada en 1931 ni más adelante, con cierta seguridad desde 1962, aunque pudo ser barnizado en alguna ocasión. Los estudios técnicos del cuadro —por ejemplo las fotos con luz ultravioleta o la radiografía— no muestran retoques modernos y sólo aparecen reintegraciones en las pérdidas de color de los bordes y una en el cielo.

El Coloso está pintado sobre un lienzo de lino forrado de antiguo⁶⁵. Esta forración pudo haberse realizado por un levantamiento peligroso de la capa pictórica, lo que

probarían las marcadas craqueladuras de la superficie, indicativas en muchas ocasiones de una técnica deficiente. La excelente calidad de las pinturas de Goya ha supuesto que hayan llegado sin forrar hasta nuestros días en número excepcionalmente elevado, incluso tras sufrir condiciones climáticas difíciles⁶⁶, lo que no parece que fuera el caso del *Coloso*, conservado desde muy temprano y continuadamente en un entorno estable.

Una de las diferencias más importantes entre la técnica del *Coloso* y la de las obras seguras de Goya es el modo de aplicar la pintura sobre el soporte. En el primero, como puede observarse y como confirman los análisis realizados, nada está pintado directamente sobre la preparación o, mejor dicho, sobre la última

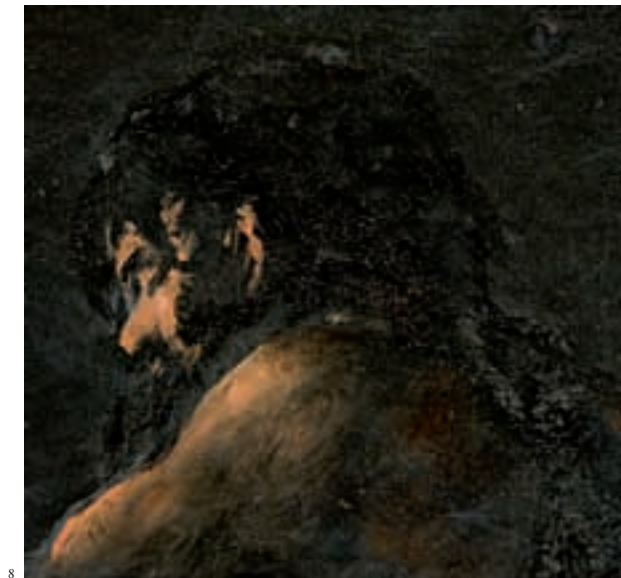
capa de imprimación del lienzo, mientras que Goya se valió siempre de esta preparación, generalmente rojiza, como base y medio tono muy activo en la elaboración de sus composiciones. No necesitó tampoco superponer unas capas a otras para conseguir con limpieza inusual el modelado, la luz y la sugerencia naturalista de las figuras. Dejó en muchas ocasiones esa preparación a la vista, usándola como contorno de sus figuras, que subraya con seguros y precisos toques de negro. Técnica propia de Goya desde sus inicios, que se afianzó y evolucionó hacia una mayor libertad, sobre todo a partir del decenio de 1790, fue poco utilizada por otros artistas, tal vez por su dificultad⁶⁷.

El Coloso presenta, como muchas obras de artistas españoles de ese período, entre otros Goya, una preparación en dos capas: una inferior de color rojizo oscuro y otra superior de color rojo más claro⁶⁸. Sin embargo, sobre estas dos capas hay otra más de color grisáceo claro que se extiende por toda la superficie del cuadro, que disimuló eficazmente la primera figura del gigante de frente. El paisaje está pintado sobre esta capa blanquecina grisácea, como se ve a simple vista, mientras que en la parte superior se ha aplicado sobre ella, sin mucha coherencia técnica, una capa de tonalidad azul oscuro para el cielo, a la que se sobrepone el coloso, prescindiendo de la vibrante preparación rojiza que usaba Goya⁶⁹. Por ejemplo, la franja de nubes en torno al cuerpo del gigante, a diferencia de las transparentes y naturalistas nubes del maestro, se extiende irregularmente, con un laborioso trabajo de brochazos blandos y pesados, cargados de pintura opaca, mezclándose los tonos grisáceos y pardos con los azules. Además en esta zona se ha utilizado la espátula o cuchillo⁷⁰ que aplasta la pintura aún fresca, produciendo zonas muy lisas, casi esmaltadas y de bordes perfilados, que no sugieren la naturaleza real de las nubes.

La radiografía del cuadro (fig. 7) reveló un cambio importante en la figura principal⁷¹, en principio concebida de frente, con el brazo izquierdo apoyado en la cadera, en una actitud característica de la estatuaría clásica, y con la cabeza girada hacia su izquierda⁷². Su rostro, en esa primera versión, está sin definir y hay varios tanteos, que intentan ajustar la posición del brazo, la pierna o la cabeza. Tal vez fue la dificultad para dominar la fisonomía y su expresión la que obligó al autor del *Coloso*, tras dos intentos fallidos y posiblemente alguno más, a situar la figura de espaldas, con el rostro de per-

fil, semioculto por el pelo y la barba, y con el único ojo visible cerrado. En la radiografía se hace patente, además, que la técnica de la figura oculta y la que se ve en la superficie son similares y corresponden a una misma mano⁷³. Los contornos del desnudo, que Goya realizó habitualmente con el choque entre el color del interior de las figuras y el que las rodea, dejando como frontera la tonalidad de la preparación, están aquí pintados sin seguridad, con pinceladas cortas, resaltadas con toques de luz, por medio de pequeños trazos curvos. Con ellos se precisan los perfiles y se pretende separar la figura, plana y sin espacio, del cielo del fondo. El desnudo en ambos casos se crea a base de múltiples pinceladas de varios colores, desfleadas y entremezcladas, sobre las que a su vez se han aplicado brochazos en diversas direcciones y pinceladas entrecruzadas. Se utilizó con profusión el negro, aplicado con una brocha de huella muy abierta, que barre la superficie del desnudo con un pigmento negruzco sin tener en cuenta la dirección de la luz. Se sobrepuso, por último, en toda la zona central del cuerpo, el tono blanco azulado de esa franja más clara, que incluye las nubes.

La desmañada técnica de *El Coloso* se evidencia asimismo en el resto de la figura. La nueva cabeza se pintó sobre la tonalidad del cielo, y está repasada en la parte superior del cabello para agrandar su volumen, algo pequeño en un principio (fig. 8). El rostro está pintado con gruesas pinceladas en direcciones variadas, con un golpe más claro para sugerir la luz sobre la nariz. Sobre esas pinceladas se dan los negros, sucios y emborronados, para el pelo, las patillas, la barba y el bigote. Son del mismo tipo, sin gradación alguna en su intensidad, que el lento dibujo de los dos trazos que sugieren el ojo cerrado, mientras que una pincelada negra, que se ha confundido recientemente con la pupila de un ojo abierto, está dada sobre el azul del cielo, más allá del entronque de la frente con la nariz, para conseguir la profundidad de la cabeza. Para la forma de la oreja, que Goya resolvió con un certero toque de luz en el soldado del *Tres de mayo* (fig. 9), el autor del *Coloso* tuvo que emplear múltiples toques en varias direcciones, de diversos tamaños y grosores, sobre el negro del pelo y, a su vez, cubiertos por este. Resulta de todo ese trabajo un bulto informe, sin sugerencia real de la forma de esa parte esencial de la cabeza. Por último, la nuca está también realizada torpemente, por medio de una banda lisa y rígida de color grisáceo azulado sobrepuesta al cabello⁷⁴.



8. *El Coloso*, detalle de la cabeza.



9. Francisco de Goya, *Tres de mayo de 1808*, 1814. Óleo sobre lienzo, 268 x 347 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-749).
Detalle de las cabezas de los soldados franceses.



10. *El Coloso*, detalle del brazo izquierdo.

En sus colores, pero sobre todo en los negros, a diferencia de lo que sucede en las obras de Goya, las pinceladas no van cargadas desde el inicio de la proporción suficiente del pigmento blanco, el albayalde, incorporado al color para conseguir el tono y efecto exacto de

la luz en cada lugar, sino que aquí se hace por aplicación de nuevas pinceladas sobre las ya dadas, revelando una elaboración lenta de la figura. El brazo izquierdo del gigante (fig. 10), de gran importancia para la composición, es torpe en su dibujo, plano en el modelado y corto en el escorzo del antebrazo. No se consigue la definición de su anatomía y musculatura y es posible que también haya variado su posición, y que en un principio estuviera más pegado al cuerpo⁷⁵. El antebrazo, al que le falta la articulación natural con el brazo, siempre bien resuelta en Goya, está pintado sobre el azul oscuro del cielo con pinceladas paralelas, alternando las de color claro con otras negras, largas y separadas entre sí, a la manera de un rayado de considerable grosor, sin sugerir la forma real de la musculatura. La pobre anatomía del *Coloso* no admite comparación con los desnudos bellos y realistas, conocedores en profundidad del desnudo clásico y barroco, de Goya, que aparecen desde sus obras más tempranas⁷⁶.

En Goya, la figura o figuras principales se sitúan siempre en el primer plano de la composición, elevadas según su importancia de un modo que la distancia de las demás, mientras que el fondo, a veces claramente en un nivel más bajo, se reserva para el paisaje y las figuras secundarias o de menor tamaño. La composición del *Coloso* se plantea justamente a la inversa. En primer



11. *El Coloso*, detalle central de la muchedumbre en la parte baja.

término hay un plano bajo de paisaje que se extiende hasta el fondo, poblado de pequeñas figuras, cerrado por la figura del gigante, situada más allá del horizonte, sin espacio real ni conexión con lo que sucede en el primer plano (fig. 11). Revela esta idea una «fórmula» compositiva que aparece en otros cuadros ahora atribuidos a los imitadores de Goya, como *La ciudad en lo alto de una montaña* del Metropolitan Museum of Art (Nueva York) y otros.

En *El Coloso*, su autor usó para dar entrada visual al paisaje un convencionalismo establecido de antiguo: los triángulos o cuñas laterales, a modo de bambalinas de teatro, que alternan el colorido claro con el oscuro. Este sistema se utiliza aquí desde el primer término hasta el fondo de la composición, donde las cuñas se sitúan a un lado y al otro cerrando el espacio tras el que camina el Coloso, que no se integra así con el paisaje, a diferencia de la figura en la estampa de Goya del *Gigante sentado*. Un pinar ocupa la parte derecha, como una masa de per-

fil repetitivo, técnicamente emborronada y confusa por el empleo del pigmento negro pastoso en las copas de los pinos. El contraste con el naturalismo de Goya se puede ver en los árboles del cuadro al fondo de *La familia de Carlos IV*, en los dos paisajes montañosos de las pequeñas escenas de los patriotas fabricando pólvora y balas (fig. 12), del tiempo de la guerra, o en el grandioso paisaje del *Retrato del X duque de Osuna* (Bayona, Musée Bonnat), de 1816. El paisaje de *La pradera de San Isidro*⁷⁷ (Madrid, Museo Nacional del Prado), de 1788, ilustra bien el modo en que Goya estructuraba sus espacios, dando entrada al primer término por medio de una forma singular, pensada cuidadosamente para esa obra, consiguiendo así la veraz sensación de una llanura tras el montículo equilibrado del primer término y hasta la lejanía del río y la ciudad al fondo. El espectador se sitúa, además, inducido por el artista, en un punto exacto y definible como es el plano de las figuras más adelantadas. En esa pradera, Goya distribuyó con armonía



12. Francisco de Goya, *Fabricación de pólvora*, h. 1810-1814. Óleo sobre tabla, 32,9 x 52,2 cm. Madrid, Palacio de la Zarzuela, Patrimonio Nacional. Detalle.



13. Francisco de Goya, *Procesión de disciplinantes*, h. 1814-1816. Óleo sobre tabla, 46 x 73 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Detalle.

y variedad los grupos de figuras y describió con realismo y vibración atmosférica la naturaleza particular de esa zona de Madrid, el suelo arenoso y la vegetación de matorrales y arbustos característica, bajo la luz clara, el aire limpio y el colorido perfecto que ayuda en la definición de la profundidad espacial⁷⁸.

Un gigante y sus acompañantes de pequeño tamaño sugerían en las obras de Goya una relación divertida, irónica o de potencia sobrehumana, muy distinta de la extraña desunión que evidencia en el *Coloso* la fractura entre este y la muchedumbre. En el *Disparate de miedo*, por ejemplo, los pequeños soldados de uniforme francés se afanan en detener a la figura gigantesca que les persigue y ante la que algunos han caído aterrados, aunque al espectador se le hace bien visible que es sólo un espantajo, como el representado en el *Capricho* «Lo que puede un sastre»⁷⁹. En el *Gran coloso durmido [sic]*, del *Álbum G* de Burdeos⁸⁰, una cabeza gigantesca sirve de plataforma al ascenso triunfal de sus vencedores, que colocan su bandera en lo alto, valiéndose de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift⁸¹. Otro ejemplo tardío es el dibujo *Feria en Burdeos* (colección privada), en el que una mujer de grandes proporciones se exhibe como una atracción de feria ante un grupo de hombres de tamaño muy inferior que la miran embobados⁸².

El Coloso, que aprovechó la idea de la estampa de Goya del *Gigante sentado*, cuya cronología oscila en la bibliografía entre 1800 y el tiempo de la guerra o inclu-

so después, está muy lejos de la belleza sublime de esta imagen y, sin duda, de su significado. En la estampa, la figura revela en sus abrumadoras proporciones un poderío muy superior al de la diminuta población que se adivina en la llanura, cuyos habitantes perciben la existencia del ser sobrehumano. En *El perro volante*, dibujo del *Álbum G* de Burdeos (Madrid, Museo Nacional del Prado)⁸³, el gigantesco animal desciende sobre la muchedumbre aterrorizándola, ejemplo de la habilidad de Goya para usar la proporción de las figuras de un modo expresivo, entrelazando sus acciones. La muchedumbre está pintada en *El Coloso* con lentitud, con excesivas y embarulladas pinceladas y cada detalle está repasado y retocado, añadiéndose confusamente materia de distintos colores en la búsqueda trabajosa de las formas⁸⁴. Rasgo esencial de Goya, en muy distintas fechas de su trayectoria, es el rigor a la hora de establecer la medida de las figuras según la posición que ocupan en el espacio, como en el *Incendio de noche*, de 1793 (Madrid, colección privada) y *La pradera de San Isidro*, de 1787, o en las más tardías *La fabricación de pólvora* (fig. 12) y *La fabricación de balas* (ambas en Madrid, Palacio de la Zarzuela, Patrimonio Nacional)⁸⁵, de principios de 1809, en las que son las figuras mismas, por su movimiento y distribución, las que crean el espacio. De un modo similar a los patriotas de *La fabricación* sitúa Goya a la muchedumbre de su *Procesión de disciplinantes* (fig. 13), de hacia 1815, en la que el gentío no desaparece bruscamente a

14. *El Coloso*, detalle de la escena de la caída del burro.



ambos lados del plano frontal de la composición, sino que se aleja por el fondo, generando al mismo tiempo la profundidad del cuadro⁸⁶.

En la zona central del paisaje del *Coloso*, de tonalidad más clara, se sitúan las figuras que, sin embargo, no acaban de integrarse con destreza en el espacio destinado para ellas. A ambos lados de la composición, personas y animales quedan torpemente cortados por la mitad en su huida. Algo muy distinto, con origen en el Renacimiento, sucede con las figuras laterales en los grandes lienzos de altar de Goya, como la temprana *Predicación de San Bernardino* (Madrid, San Francisco el Grande), el *Dos de mayo en Madrid* o la tardía *Última comunión de San José de Calasanz*. En ellos, el corte de las figuras laterales propicia precisamente su entrada, no su salida, en la composición, y a veces miran directamente al espectador para hacerle partícipe de lo que está sucediendo. El autor del *Coloso*, por otra parte, no ha conseguido un espacio armonioso, y rompe la perspectiva de forma tosca y desacertada, al no respetar la proporción entre el tamaño de las figuras y la distancia a la que están situadas. Las que guardan una mejor relación con el espacio son las que están más elaboradas, con pinceladas de colores puros y con una acción más definida. Las otras, pequeñas, de tamaño desproporcionado, sin énfasis en la forma y el volumen, de tonalidad negra o parda y casi todas de espaldas, están pintadas en un segundo momento. Se sobreponen claramente a las primeras y se incluyen a modo de tiras de figurillas de papel, sin acción verdadera ni individualidad propia, como un relleno con el que conseguir una mayor sensación de aglomeración. Entre las incoherencias de esta zona destaca el modo de aplicar las som-

bras que proyectan las figuras, que están arbitrariamente distribuidas, sin guardar una correspondencia con los cuerpos a los que pertenecen, como si respondieran a dos, e incluso más, fuentes de luz. Por otro lado, con el fin de conseguir un espacio más convincente en toda esa zona inferior, el autor ha aplicado sobre el suelo, de forma aleatoria, numerosas pinceladas en distintas direcciones y en colores ocre, negros, blancos y grises azulados. Las de colorido gris o azulado parecen sugerir charcos, y en ese sentido podrían tener relación con el título con el que la obra fue conocida antes de su llegada al Prado: *La tormenta*.

La idea de carácter épico que se ha ido formando sobre *El Coloso* desde su aparición pública en 1931 no parece corresponderse con las escenas de la parte inferior. Las dos centrales, en la línea frontal, presentan vulgares caídas de los jinetes de sus caballerías. La primera es la del hombre vestido con chaquetilla corta de terciopelo y calzones ajustados sobre unas medias blancas, moda reservada ya desde principios del XIX a los toreros, que cae forzosamente de espaldas, en contra de la marcha del caballo (fig. 14). El animal al galope es de proporciones deformes, con patas sin articulaciones definidas y cascos sin precisar, muy distinto a los bellos ejemplares de caballos que pintó, dibujó y estampó Goya a lo largo de su vida. Tras él, un asno parado acaba de tirar a la mujer que lo cabalgaba sobre una silla descomunal, mayor que la del caballo (fig. 14). El tema de la caída del burro, utilizado jocosamente por Goya en varias obras, se convierte aquí en un drama por el movimiento desesperado del grupo que se afana en torno a la mujer caída. Son las únicas figuras vistas de frente en toda la escena, pues casi la totalidad están situa-



15. *El Coloso*, detalle de las figuras.



16. Francisco de Goya, *Borrigo que anda en dos pies*, *Álbum G de Burdeos*, 1824-1828. Lápiz negro, 191 x 147 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (D-4114).

das de espaldas, como el Coloso, con lo que se evita la difícil representación de los rostros, que debían sugerir pánico. Estos están pintados por medio de pequeñas formas rectangulares planas, de colorido rosáceo, sin sugerencia alguna de sus fisonomías (fig. 15), que Goya, incluso a este tamaño y aún menor, supo captar, reflejando el carácter de cada personaje o su estado de ánimo. En Goya hay también figuras abocetadas, pero están siempre al fondo de sus composiciones, como en la *Corrida de toros* de la Real Academia. Este asno central, quieto, tan alabado como ejemplo goyesco por excelencia⁸⁷, adolece de la misma falta de proporciones y sentido naturalista que el caballo. También su anatomía es muy distinta a la que recrea Goya en sus numerosas representaciones de asnos⁸⁸ estudiados del natural, con sus rasgos propios, físicos y «morales», utilizados como ejemplo máximo de ignorancia (fig. 16).

A la derecha de los dos grupos centrales, aparece una manada de toros, que debe tener para su autor una especial significación, pues ocupa una parte importante de la escena de la huida. Son aquí unos catorce animales de colores diferentes, pero su anatomía no responde a la del toro y varios presentan rabos cortos y levantados que no concuerdan con los de estos animales. Las mismas desproporciones que se dan en las figuras humanas con respecto a la perspectiva, se suceden también aquí. Los toros, representados en toda la variedad de sus movimientos, actitudes y desplantes, son uno de los motivos del arte de Goya que mejor le definen y que pintó desde fecha temprana. Sirvan de comparación excepcional a los representados en *El Coloso*, los del *Apartado de toros* (en paradero desconocido), para la duquesa de Osuna⁸⁹, de hacia 1786 o los *Toros en el campo* (colección privada) de la serie de hojalatas de 1793-1794. La comparación más efectiva es con los toros de sus series de estampas y sus dibujos preparatorios de la *Tauromaquia* (fig. 17), de fecha cercana a la tradicionalmente aceptada para el *Coloso*, y de los *Toros de Burdeos* (fig. 18), del inicio de su vida en Francia⁹⁰.

EL PAPEL DE ASENSIO JULIÁ

El Coloso presenta en el ángulo inferior izquierdo, en una zona habitualmente utilizada para la firma, unos caracteres en negro que recientemente se han leído como las iniciales «A J»⁹¹ (fig. 19), que coinciden con las del pintor Asensio Juliá, el principal discípulo de Goya, citado como tal en la temprana bibliografía del siglo

17. Francisco de Goya,
*Tauromaquia, Mariano Ceballos
alias El indio mata al toro desde
su caballo*, 1815. Sanguina,
184 x 316 mm. Madrid, Museo
Nacional del Prado (D-4310).
Detalle central.



17

18. Francisco de Goya, *Toro atacado
por perros*, 1824-1828. Litografía,
Madrid, Biblioteca Nacional de
España.



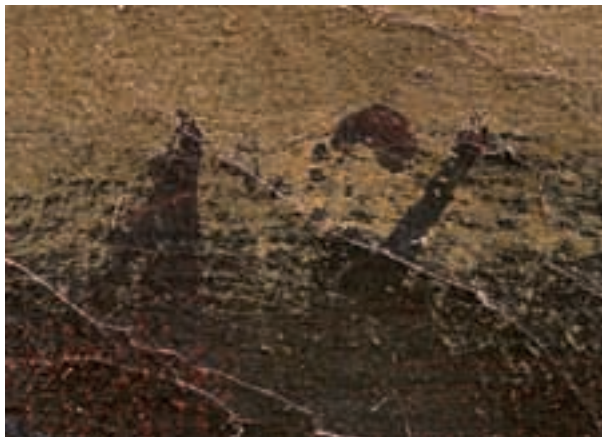
18

xix. En las escasas obras que de momento se reconocen como de su mano, Juliá firmó unas veces con iniciales similares a estas y otras con el nombre completo, con una grafía muy parecida a la de estos caracteres (fig. 20). Vicente Poleró, en el Inventario Perales de 1874 no los mencionaba, aunque por su integración perfecta en la capa pictórica ya debían de estar allí. Si los vio, no los relacionó con Asensio Juliá, entonces menos conocido, pues su figura ha sido un descubrimiento de la crítica moderna y todavía por estudiar ampliamente⁹².

Estos caracteres no se mencionan tampoco en los catálogos del Museo de Sánchez Cantón, ni en otras publicaciones⁹³.

En 1931, año de la entrada del *Coloso* en el Prado, Félix Boix escribía su artículo, citado anteriormente, sobre Asensio Juliá, donde insistía en que era necesario estudiar su figura para deslindarla de la de Goya:

«La factura y técnica de las pinturas en cuestión [dos obras sobre la guerra de Independencia firmadas



19. *El Coloso*, detalle de los caracteres en negro en el ángulo inferior izquierdo.



20. Detalle de la firma de Asensio Juliá en *Naufragio*.

“Asc. Juliá”], que parecen inspiradas en episodios reales o imaginados de la Guerra de la Independencia; sus fondos, y hasta la preparación y clase de los lienzos, ofrecen caracteres tan *goyescos* que, a no mediar la circunstancia de estar firmado uno de ellos, podrían muy bien considerarse como obras perfectamente auténticas del genial pintor aragonés [...]. Y como el autor de estos cuadros revela ser un artista ya formado, puede sospecharse fundadamente que no son las dos mencionadas sus primeras y únicas obras y que es posible existan otras muchas, sin firma, o en las que ésta se haya hecho desaparecer.»⁹⁴

Los desgastes donde se halla la posible firma y a lo largo de todo ese borde inferior, presentan un ligero y característico barrido superficial, que ha llegado en algunas zonas hasta la preparación rojiza del lienzo, sobre la que quedan pequeños grumos sobresalientes de la capa superior de color verde grisáceo que cubre toda la parte baja. Ese desgaste de la capa pictórica pudo ocurrir por el planchado, a raíz de la antigua forración del cuadro de 1874, capaz de producir un deterioro semejante en una superficie pictórica no muy estable, o pudo deberse a un intento de hacer desaparecer una firma incómoda a partir de 1874, cuando el cuadro se atribuyó a Goya, algo que ya Boix había comentado de otros cuadros de Juliá. Los trazos de pintura negra con los que están hechos estos caracteres son de colorido y consistencia ligeramente distintos, y más oscuros, que los de las pinceladas de las figuras y de las sombras, que presentan un negro más

parduzco y ligero, y además están aplicados sobre la superficie con una presión del pincel lenta y cuidadosa que ha dejado en los bordes la huella del mismo, incluso una huella doble, por estar el pincel ligeramente desflecado, en el trazo izquierdo y superior de la «A»⁹⁵.

Ya desde el siglo XIX, Asensio Juliá fue considerado «su casi único discípulo»⁹⁶, al haber trabajado con Goya en los frescos de San Antonio de la Florida en 1798. De ese año es un pequeño retrato con la dedicatoria del maestro a su «Amigo Asensi» (Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza), que muy bien podría referirse a él, como sugirió Yriarte⁹⁷. En esos años Juliá pintó el *Retrato del pintor José Camarón Meliá* (colección privada), documentado, que sigue en tono menor los retratos de Goya de las mismas fechas⁹⁸. Poco se sabe de la posterior relación de Juliá con el maestro, aunque en 1808 pintó con ocasión de la proclamación de Fernando VII, y bajo la dirección del maestro, una alegoría de la *Fidelidad*, con un medallón con la efigie del nuevo rey, para la fachada de la casa del diputado de la ciudad de Lima, Tadeo Bravo de Rivero⁹⁹. En 1814, le retrató Goya sosteniendo en la mano el portaminas doble del dibujante, tal vez como alusión a su actividad de profesor de dibujo, que parece haber comenzado entonces¹⁰⁰. Efectivamente, Juliá impartió esa asignatura en la escuela para niñas huérfanas de San Antonio de los Portugueses¹⁰¹ a partir de 1814. Desde diciembre de 1818 fue teniente director de Adorno del Estudio de la Merced, dependiente de la Real Academia de San Fernando¹⁰², junto con el pintor Juan Gálvez, que finalmente fue

21. Asensio Juliá, *Naufragio*, 1815.
Óleo sobre lienzo, 58 x 45 cm.
Valencia, Museo de Bellas
Artes.



21

ascendido a director de Adorno del mismo en detrimento de Juliá¹⁰³. El ascenso de su compañero pudo motivar que Juliá solicitara el 28 de mayo de 1819 ser nombrado académico de mérito en la de Bellas Artes¹⁰⁴, aunque nuevamente sin éxito. En 1824 seguía siendo teniente director de Adorno de la Merced, aunque a su muerte en 1832 figuraba como director¹⁰⁵.

El estilo pictórico de Juliá está aún por establecerse debido al escaso número de obras conservadas o reconocidas en la actualidad como de su mano¹⁰⁶. La mayo-

ría de los cuadros que se le atribuyen son de formato pequeño, aunque alguno llegó a alcanzar gran tamaño. Son escenas muy teatrales, de toque sombrío y prerromántico, de naufragios y suicidios –como los que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 21)– o duelos de oficiales franceses y españoles durante la guerra de la Independencia. En varias ocasiones, además, Juliá copió obras de Goya, como el *Autorretrato con el médico Arrieta*, de 1820, citado por Carderera¹⁰⁷, del que hizo dos o tres versiones, o las *Majas al balcón*, anterior-

res a 1812 y ahora en colección privada, de las que se conocen varias copias, alguna de atribución casi obligada a Juliá. Con referencia a su posición en los círculos artísticos contamos, además, con los testimonios del Acta de Purificación, de 1830¹⁰⁸, y las actas de las sesiones de la Academia inmediatamente anteriores. Revelan que Juliá no había solicitado junto con sus compañeros en 1824, por motivos desconocidos, su purificación obligatoria por haber ocupado un cargo durante el Trienio Liberal, ni constaban «las demás circunstancias de su buena conducta y sanos principios prevenidos por las R.^{as} ordenes y acuerdos de la Acad.^a»¹⁰⁹. No consiguió por ello la remuneración económica que había recibido su antecesor en la Merced, Juan Gálvez¹¹⁰, ni los honores habituales. Juliá, finalmente, tuvo que someterse a ese proceso de limpieza política que era la Purificación, conseguida sólo en segunda instancia¹¹¹. Su «purificación» se realizó el 15 de marzo de 1830, ya enfermo y sólo dos años antes de su muerte. Algunos de los vecinos interrogados sobre su persona y actividades dieron opiniones contradictorias sobre su persona, pero todos confirmaban su penosa situación¹¹². También se referían a sus ideas y conducta, que lo identificaban como simpatizante de liberales y constitucionales¹¹³. Tal vez los contratiempos y la falta de aprecio artístico y oficial, junto con su poco satisfactoria posición en la Academia, tuvieron alguna repercusión en su estilo pictórico sombrío y en los temas atormentados de su elección, a los que *El Coloso* se ajusta especialmente, alejado de las tendencias artísticas de ese período, incluso del humor o de la grandeza trágica de Goya. En este sentido a Juliá se le puede considerar como un antecedente del negro y trivial costumbrismo de la generación posterior.

La más que probable presencia del *Coloso* en la colección Perales ya en 1840 y tal vez con anterioridad, como se vio más arriba, atañe al problema de su autoría. Si los caracteres del ángulo inferior izquierdo corresponden a las iniciales de Asensio Juliá, el cuadro pudo ser adquirido directamente al pintor por Miguel Fernández Durán¹¹⁴ o por su hijo Antonio. Este último, sobre todo, tuvo relación directa con Juliá a través del Estudio de la Merced. Antonio, ya entonces marqués

de Perales, que se había matriculado en 1791 en la Academia de San Fernando¹¹⁵, fue nombrado el 1 de agosto de 1802 académico de honor y el 2 de marzo de 1806 académico de honor de la de San Luis de Zaragoza¹¹⁶, siendo elegido el 28 de octubre de 1817 celador del Estudio de la Merced, del que figuraba como presidente en 1821¹¹⁷. Como tal, apoyó a Juliá en sus peticiones económicas en 1825¹¹⁸. Esas fechas en las que patrono y artista coincidieron hasta la muerte de ambos –en 1831 el marqués y en 1832 el pintor–, respaldan asimismo la datación del cuadro en el decenio de 1820, lo que encajaría con detalles de la moda que visiten algunas figuras, como serían los pantalones largos y anchos o la chaqueta corta, en lugar del redingote hasta las rodillas de los años posteriores a la guerra y hasta 1820, o los sombreros y tocados¹¹⁹.

La identificación de las iniciales de Asensio Juliá en *El Coloso*, que lo harían obra segura de este último y pintado con el propósito de imitar obras del maestro, abre un camino de investigación nuevo que desvelará la autoría real de muchas otras pinturas de principios del siglo XIX. Existe un conjunto numeroso de obras cercanas a temas que trató Goya, aunque no de su mano y muy distintas en su concepción y efecto expresivo, cuyos autores se encuentran aún sin identificar o para los que se han propuesto identidades que podrían ser erróneas a la luz de la presente investigación. Como ya decía Félix Boix en 1931, habría que «...aun a riesgo de desvanecer algunas ilusiones, procurar la determinación de las obras de Juliá que no deban ser atribuidas al que se supone fue su maestro y ciertamente su inspirador»¹²⁰.

MANUELA MENA MARQUÉS Jefe de Conservación de Pintura del siglo XVIII y Goya. Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense, completó sus estudios en la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte «Roberto Longhi» de Florencia y en el Museum of Fine Arts de Boston con el programa de Cooperación entre Estados Unidos y España (Comisión Fulbright). Dedicada al estudio del dibujo y la pintura italiana del siglo XVII, pasó, ya en el Museo del Prado, a interesarse por la pintura española, especialmente del siglo XVII, por su conexión con Italia, y, más adelante, del siglo XVIII, centrándose desde 1993 en Goya, de quien ha organizado varias exposiciones tanto en el Museo del Prado como en otros museos extranjeros. Ha publicado extensamente sobre las materias de su interés.

* Ala Dra. Gudrun Maurer, conservadora en el Área de Conservación de Pintura del siglo XVIII y Goya del Museo, se debe la investigación documental de este artículo, con las aportaciones sobre la procedencia del cuadro, la colección de los marqueses de Perales y de Tolosa, y nuevas noticias relativas a Asensio Juliá. Sus observaciones sobre aspectos de esta investigación han sido, además, fundamentales en la redacción del mismo.

1. Nigel Glendinning y Jesusa Vega piensan que el ojo está abierto «y mira fijamente hacia el enemigo invisible», hipótesis nueva, cuestionable a partir de la observación directa del cuadro. Véase N. GLENDINNING y J. VEGA (col.), «¿Un fracasado intento de descatalogar *El Coloso* por el Museo del Prado?», *Goya*, 326 (2009), p. 64.

2. Cat. núm. P-2785. Aceptado por el Real Patronato tras de la muerte de Fernández Durán en 1930 y efectivo en 1931. En el Archivo del Prado se recogen los pormenores de su ingreso y su instalación en salas especiales. Para lo relativo al Legado y a Fernández Durán, véase J.M. MATILLA, «Pedro Fernández Durán: apuntes para la biografía de un aficionado a las artes», en N. TURNER y J.M. MATILLA (col.), *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. Tomo v. Dibujos italianos del siglo XVI*, Madrid, 2004, pp. 31-49. Para su dimensión artística véase, para la pintura, *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, p. XII. Para los dibujos, véanse los catálogos del Prado de esa materia de A.E. Pérez Sánchez (dibujos españoles, 1972 y 1977); de M. Mena Marqués (dibujos italianos de los siglos XVII [1983] y XVIII [1990]); y N. Turner en colaboración con Matilla (dibujos italianos del siglo XVI). Para las artes decorativas, véase I. DE CEBALLOS ESCALERA y M. BRAÑA DE DIEGO, *Museo del Prado: el Legado Fernández Durán*, Madrid, 1974.

3. A. DE BERUETE, *Goya. Composiciones y figuras*, Madrid, 1917, pp. 121-122 y p. 168, núm. 220. En la «Aprobación y Protocolización» (Archivo General de Protocolos, copia en el Archivo del Museo del Prado; en adelante AMP), de la partición de la herencia realizada a la muerte de Fernández Durán, pero de fecha de 1933,

aparece el cuadro con ese título, ya establecido por Beruete. Se trataría del inventario realizado por Sánchez Cantón y Pedro Beroqui a la muerte de Fernández Durán en 1930.

4. En el manuscrito preparatorio de una conferencia impartida por Sánchez Cantón en el Instituto Francés de Madrid en 1934, leemos: «Aun recuerdo las dificultades con que luchó el llorado director del Museo Aureliano de Beruete cuando trató de completar su estudio de las obras de Goya. Pudo ver las que guardaba don Pedro [Fernández Durán], pero no obtuvo fotografía, ni pudo tomar notas detalladas»: borrador manuscrito de II-III-1934, fols. 10 y ss., AMP, c.º 98, leg. 16.02, ant. 51, exp. 8. Sin embargo, Sánchez Cantón, en el *Catálogo del Museo del Prado*, 1942, pp. 268-269, mencionaba la publicación de Beruete y que este no había visto el cuadro cuando lo publicó. Hay una contradicción entre el catálogo de 1942, más formal, y el manuscrito de la conferencia impartida en 1934. También aquí Cantón reseñaba que *El Coloso* fue de los cuadros que salieron del Prado para su salvamento durante la Guerra Civil, en su caso el 13 de enero de 1937.

5. T. HARRIS, *Goya. Engravings and Lithographs*, 2 vols., Oxford, 1964, vol. II, núm. 29. Lo publicó primeramente V. CARDERERA, «François Goya», *Gazette des Beaux-Arts*, 15 (1863), p. 248. Véase M. MENA MARQUÉS, en M. MENA MARQUÉS et al., *Goya en tiempos de guerra*, cat. exp., Madrid, 2008, núm. 28, y J. VEGA, «La técnica artística como método de conocimiento, a propósito de *El Coloso* de Goya», *Goya*, 324 (2009), pp. 229-244.

6. BERUETE, *op. cit.* (nota 3), pp. 121-122. Beruete lo incluyó entre los cuadros que definía como de «inspiración quimérica», obras cuya atribución a Goya ha sido descartada en su mayoría por la crítica moderna.

7. P. BEROQUI, «Una biografía de Goya escrita por su hijo», *Archivo Español de Arte*, 3, 7 (1927), pp. 99-100.

8. X. DE SALAS, «Lista de cuadros de Goya hecha por Carderera», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 20 (1931), p. 175, y V. CARDERERA, «Biografía de don Francisco de Goya», *El Artista*, vol. II (1835), pp.

253-255. Carderera, por ejemplo, fue discípulo del Estudio de la Merced a partir de 1817, en los primeros años de su existencia, donde tuvo que coincidir con Juliá, probable autor del *Coloso*, y teniente director de la rama de Adorno del citado Estudio a partir de 1818; también con el marqués de Perales, su presidente en el decenio de 1820.

9. L. MATHERON, *Goya*, París, 1858 (ed. esp. 1890); CH. YRIARTE, *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, París, 1867.

10. CARDERERA, *op. cit.* (nota 5).

11. CONDE DE LA VIÑAZA, *Goya. Su vida, su tiempo, sus obras*, Madrid, 1887.

12. C. ARAUJO, «Goya», *La España Moderna*, 1895. Archivo publicado en varias partes en los números de enero, febrero, marzo y abril (LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI).

13. Archivo particular de la marquesa de Perales, «Hojas sueltas», Madrid, 1841, Papeles sobre restauración de varios cuadros, hecha por D. Ceferino Araujo, y de los que se le dieron en pago de su Cuenta, 1841.

14. Se hacía eco de la opinión de Boix el crítico D. SÁNCHEZ DE RIVERA en «Las nuevas salas del Legado Fernández Durán en el Museo del Prado», *Arte Español*, x (1930-1931), pp. 180-182, il. en p. 181. También Sánchez Cantón en *op. cit.* (nota 4, 1934).

15. F. BOIX, «Un discípulo e imitador de Goya. Asensi Juliá (El Pescadoret)», *Arte Español*, x, núm. 5 (1931), pp. 138-141.

16. El inventario de 1874 está incluido en la partición de los bienes de la marquesa de Perales, en 1877. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos (en adelante AHP) 33.872, fols. 2.569 y ss. (inventario en fols. 2.578 y ss.), publicado por primera vez en M. AGULLÓ COBO y M.T. BARATECH ZALAMA, *Documentos para la historia de la pintura española*, vol. II, Madrid, 1996, p. 160, valorado por N. GLENDINNING, en «Representaciones de la Guerra de la Independencia: *El dos de mayo* y *Los fusilamientos*», en *Goya*, Madrid-Barcelona, 2002, pp. 282-283.

17. «La tasación hecha en 1.º de Agosto de 1831 asciende á 51,395 pesetas pero se considera muy exagerada, y siendo los mismos Cuadros

los que existían en 7 de Marzo de 1840 excepto uno heredado por la Sra tasado en 1,000 pesetas y dos Floreros comprados por el Sr Marqués que lo están en 500 que los que resultan del inventario y tasación hecha en 14 de Noviembre de 1874 se fija esta cantidad que asciende a 25,937 y deducidos 1,500 de los citados tres cuadros quedan 24,437 Pesetas»: AHP, 33.872, fols. 2716 y ss.

18. Mariano Goya había muerto en 1872 y, aunque sus testimonios no fueron siempre de fiar, tras su fallecimiento no quedaba nadie de la familia que pudiera certificar la autenticidad de un cuadro de Goya.

19. Véase nota 16.

20. En 1844, Miguel Agustín Príncipe publicó *La Guerra de la Independencia*, la obra más acreditada sobre la contienda franco-española hasta la monumental publicación de José Gómez de Arteche en 1868, su *Historia de la Guerra de la Independencia*, que supuso, según Álvarez Junco, «la consagración definitiva de la expresión», hasta entonces utilizada sólo en reducidos círculos políticos. Véase J. ÁLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid, 2001, p. 128.

21. Primera edición publicada por la Real Academia de San Fernando en 1863.

22. También hay un eco de la *Tauromaquia*, como el título de la famosa plancha «Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid...». Para los *Desastres* véase J.M. MATILLA en MENA MARQUÉS, *op. cit.* (nota 5), núms. 80 y 155. La Academia de San Fernando publicó la segunda edición (la primera era rarísima) de la *Tauromaquia* en 1855. Véase J.M. MATILLA y J.M. MEDRANO, *El libro de la Tauromaquia. Francisco Goya*, Madrid, 2001.

23. N. GLENDINNING, «Goya and Arriaza's *Profecía del Pirineo*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI (1963), pp. 363-367 y núm. 7.

24. La aportación más importante fue *La Virgen con el Niño* de Van der Weyden (P-2722). De Goya: *Retrato del general Ricardos* (P-2784) y tres bocetos para cartones de tapices: *El albañil borracho* (P-2782), *La ermita de San Isidro el día del santo* (P-2783) y *La gallina ciega* (P-2781), así como cinco dibujos considerados entonces de su

mano, que formaban parte de la sala llamada «de los Goya» que Fernández Durán tenía en su casa. Las pinturas se incluyeron por primera vez en el *Catálogo* del Prado de 1942 (véase SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* [nota 4, 1942], pp. 268-269), ya después de la Guerra Civil, en donde se adelantaba que los tres bocetos podrían haber sido comprados por Fernández Durán en la subasta de los bienes de la casa de Osuna en 1896. Estaba seguramente en lo cierto y pudo ser tal vez el coleccionista y restaurador, amigo de Carderera, Isidoro Brun, que le encaminó en adquisiciones de dibujos, quien le pusiera al tanto de la venta Osuna y los cuadros de Goya (para Fernández Durán y Brun, véase N. TURNER, «Isidoro Brun, Pedro Fernández Durán, and the Formation of the Prado's Collection of Old Master Drawings», en N. TURNER y J.M. MATILLA (col.), *From Michelangelo to Annibale Carracci. A Century of Italian Drawings from the Prado*, Alexandria, Virginia, 2008, pp. 23-30). El propio Museo había adquirido en la venta Osuna *La pradera de San Isidro* (p. 750; véase J. WILSON-BAREAU *et al.*, *Goya: El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Madrid-Londres-Chicago, 1993 [ed. inglesa 1994], núm. 26), que ahora se reunía con los otros dos bocetos de la misma serie procedentes de Fernández Durán, y con *El albañil borracho*. En cuanto a los dibujos, debió de adquirirlos Fernández Durán a Valentín Carderera, y uno a Lefort (véase J.M. MATILLA, *op. cit.* [nota 2], pp. 38-39). La crítica se ha encargado de cribar con el tiempo las optimistas atribuciones de esos dibujos, ya que sólo tres son originales de Goya: *El pedante* (D-4164), *La coronación de Baco*, preparatorio para la estampa de Goya según *Los borrachos* de Velázquez (D-4330) y *San Francisco de Borja y el moribundo* (D-433), mientras que *Las rinde el sueño* (D-5459) y *Desnudo femenino* (D-2340) son respectivamente copias de un dibujo preparatorio para los *Caprichos* y de uno perdido del *Album A* o *Album de Smlúcar*, seguramente de mano de Carderera.

25. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 4, 1942), p. 269.

26. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1963, p. 288, aún titulado como *El Coloso* o *El páni-co*. La procedencia del cuadro está documentada en AGULLÓ y BARA-

TECH, *op. cit.* (nota 16), y GLENDINNING, *op. cit.* (nota 16), pp. 282-283.

27. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, «Goya: cómo vivía», *Archivo Español de Arte*, 19 (1946), pp. 101-107. Cantón no transcribió el inventario original de la partición y adjudicación de los bienes, de 28 de octubre de 1812 (AHP, 22.879, fols. 302r-303v, firmado conjuntamente por Goya, su hijo, y Felipe Abás como tasador), sino que dio a conocer una versión de 1814, con las únicas firmas originales de Javier Goya y el notario, en la que se habían corregido los errores de numeración del inventario original de 1812, de los registros «14» y «15», que se repetían, y ahora corregidos. El *Gigante* aparecía en 1812 con el número «16», corregido en 1814, por el «18». El original, de 1812, fue comprobado por J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya a la muerte de Josefa Bayeu y otras cuestiones», en *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1987, pp. 133-153, que analizó por primera vez la doble redacción del inventario original con errores en la numeración, así como la versión posterior de 1814, ya corregida. Véase asimismo J. WILSON-BAREAU, «Aprende a ver». Hacia un mejor entendimiento del Inventario de 1812 y de la obra de Goya», en MENA MARQUÉS *et al.*, *op. cit.* (nota 5), pp. 31-53.

28. [F.J. SÁNCHEZ CANTÓN], *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, 1945, p. 269; *ibidem* ed. 1949, pp. 269-270; *ibidem* ed. 1952, pp. 277-278.

29. AGULLÓ y BARATECH, *op. cit.* (nota 16), vol. II, p. 160.

30. GLENDINNING, *op. cit.* (nota 16), pp. 282-283.

31. GLENDINNING, *op. cit.* (nota 23), pp. 363-367. Las estancias que se han relacionado con *El Coloso* son la 5.^a y 6.^a: «Ved. Que sobre una cumbre/De aquel anfiteatro cavernoso/Del sol de ocaso à la encendida lumbre/descubro alzado un pálido Coloso/Que eran los Pirineos/Basa humilde a sus miembros gigantes//Cercaban su cintura/Celages de occidente enrojecidos/Dando expresión terrible a su figura/Con triste luz sus ojos encendidos;/Y al par del mayor monte/enlutando su sombra el horizonte//».

32. Hipótesis avanzada por J. WILSON-BAREAU, «Goya and the x Numbers: The 1812 Inventory and Early

Acquisitions of Goya Pictures», *Metropolitan Museum Journal*, 31 (1996), pp. 159-174, y recientemente también en WILSON-BAREAU, *op. cit.* (nota 27), pp. 31-53. La numeración que figura en los cuadros que llevan la «x» seguida del número, corresponde a la versión corregida del Inventario, es decir la de 1814.

33. La relación entre los números del inventario de 1812 con los cuadros que llevan la «x» seguida del número la hizo Xavier de Salas: «Sur les tableaux de Goya qui appartiennent à son fils», *Gazette des Beaux-Arts*, 73 (1964), pp. 99-110. Aquí, sin embargo, Salas tampoco mencionaba una «x.18» sobre *El Coloso*. Véase, sobre la numeración del Inventario, WILSON-BAREAU, *op. cit.* (nota 32) y *op. cit.* (nota 27).

34. En blanco, por ejemplo, los encontramos en *Las viejas, Majas al balcón y Maja y celestina al balcón*, así como en el *Lazarillo de Tormes* (véase fig. 4 en el texto) y en negro y al reverso, en *San Juan Bautista niño, en el desierto*, con una numeración que corresponde a la versión posterior, corregida en 1814, del Inventario (véase MENA MARQUÉS *et al.*, *op. cit.* [nota 5], núms. 63-66 y 55). Miden esas marcas entre 3 y 4 cm de altura, y son algo menores en los cuadros de dimensiones pequeñas, aunque siempre de tamaño bastante grande, como el «x.9», en blanco en el anverso, y en negro en el reverso, del *Interior de una cárcel* del monasterio de Guadalupe. Eso indica que la numeración se inscribió en esos cuadros a partir de la corrección de 1814. Por ejemplo, las dos versiones de «unas jobenes al balcón» (*Majas al balcón y Maja y celestina*), que en el inventario original, con el error de numeración, llevan el número «22», muestran sobre los lienzos el número correcto, ya corregido en la versión del Inventario de 1814, el «24». Lo mismo sucede con cuadros como el *San Juan*, cuyo núm. «18» fue cambiado por un «20», o el *Lazarillo de Tormes* cuyo núm. «23» fue cambiado por un «25». *Interior de prisión* (GW 933), del monasterio de Guadalupe (para una buena reproducción, véase P. GASSIER, *Goya. Testigo de su tiempo*, Madrid, 1984, p. 174, fig. 142), lleva la «x.9» del Inventario en su versión de 1814, que corresponde a una serie de «Otros seis de varios asuntos...», en cuya atribución no hay unanimidad. En otros cuadros reseñados en

el inventario no se aprecia y en algunos otros se puede ver aún su huella, por la decoloración del barniz o de la pintura y restos de los pigmentos blancos sobre la superficie.

35. N. Glendinning ha creído ver, a través de las primeras fotos publicadas del cuadro, restos de la «x.18» del Inventario en los pequeños y algo deteriorados signos, en negro, en la parte inferior izquierda de la composición, de los que se habla anteriormente. Véase GLENDINNING, *op. cit.* (nota 16), pp. 282-283. Véase también GLENDINNING y VEGA, *op. cit.* (nota 1), pp. 61-68.

36. J. ROMANO, *Nuevo Mundo*, 29 de junio de 1930. Digitalizado en <http://www.hemerotecadigital.bne.es>.

37. SÁNCHEZ DE RIVERA, *op. cit.* (nota 14), pp. 181-182. Además da cuenta de algunas de las personalidades que asistieron a la inauguración: «Sres. Aguirre, Benlliure, Boix, Benedito, Conde de Peña Ramiro, Ezquerria del Bayo y señora, Méndez Casal, Conde de Polentinos, Pérez Bueno, Sánchez Cantón, Tormo, Ovejero y algunos otros».

38. *Ibidem*.

39. L. PÉREZ BUENO, «Las salas 'Fernández Durán' en el Museo», *El Liberal*, 19 de junio de 1931.

40. «Hemos saltado en un momento a tiempos vitales del pueblo español, de cierto pueblo español, y vamos a repasar ese momento para ver si lo podemos equiparar al momento actual. ¿La superstición? ¿El español levantado contra el intruso? ¿O el miedo a la idea francesa de la revolución? Yo creo que por aquí anda la intención goyesca. Es la revolución que se levanta con proporciones extrahumanas, que espanta a todo ese pueblo de procesiones, de mercados ilícitos y de toros [...] Cuando se produce el levantamiento popular, todo él vibra y batalla con sus telas, con sus dibujos contra las clases procesionales, mercachifles y pedantes. Podríamos quedar en que *El Coloso* es la Revolución Francesa: pero vamos a aceptar que es la reserva de la clase baja de España [...] Hoy se ha producido en España otra vibración popular; para quien sepa ver es la apetencia de revolución de las clases populares, del coloso [...] Como pieza de pintura también es una revolución, y allí hemos de ir los de vanguardia para fortalecerlos, y a arrepentirse los otros». F. MATEOS, «Notas de arte.

'El Coloso' de Goya», *La Tierra*, 24 de junio de 1931.

41. A.L. MAYER, «Zu Goya», *Pantheon* (1932), p. 116. Se cita por la traducción inglesa del texto en la p. 26 de la misma revista. Mayer publica la foto del *Coloso*, del archivo Ruiz Vernacci.

42. X. y X. DESPARMET FITZGERALD, *L'Euvre peint de Goya*, 4 vols., París, 1928-1950, con un «Avant-propos» (seguramente de Xavier), sin paginar, y un apéndice (de Xavière) como suplemento al catálogo, al final, y con noticias de unos cuadros numerados y con la «s» de suplemento. De todas maneras, la doble autoría de la publicación quedó deliberadamente escondida bajo una única y ambigua: «X»: X. Desparmet Fitz-Gerald. Fue este el único catálogo después del de Mayer (A.L. MAYER, *Francisco de Goya*, Múnich, 1923 [ed. esp. Barcelona, Labor, 1925]) que intentó dar una procedencia muy completa de las obras.

43. Según noticias recogidas directamente de Mme. X. Desparmet Fitz-Gerald en el año 2000. Desparmet-Fitzgerald, padre, tal y como manifiesta su «Avant-propos», tenía un especial interés en que se aclarasen muchas de las atribuciones a Goya: «*Nous les avions réunis [noticias] pour notre satisfaction personnelle et nous ne les aurions peut-être jamais publiés sans l'abus qui a été fait du nom de Goya, sans l'audace de certaines attributions (il en ait qui sont de véritables injures à la mémoire du peintre)*». Más adelante, añadía incluso, tal vez aludiendo al *Coloso*: «*Un jour nous rencontrons dans un musée un tableau exposé sous le nom de Goya, qui jadis avait portait en toutes lettres la signature d'un de ses imitateurs... Les ouvrages consacrés à la mémoire du grand Aragonais ont souffert bien souvent des mêmes inexactitudes*», DESPARMET FITZGERALD, *op. cit.* (nota 42), s.p.

44. Concretamente en el vol. I, p. 285, núm. 539s. Desparmet Fitz-Gerald padre poseía una foto del cuadro del Archivo Ruiz Vernacci que se encuentra entre la documentación reunida para su libro (disponible para su consulta en París, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, ahora integrada en el Institut National d'Histoire de l'Art, INHA), y en cuyo reverso está anotado el número «252», correspondiente a la numeración del catá-

logo. El cuadro, según esto, iba a incluirse detrás del *Paisaje con ciudad en lo alto de una montaña* (Nueva York, Metropolitan Museum), y junto a otros cuadros no reproducidos cuyo tema y procedencia los sitúan asimismo entre los de sospechosa atribución a Goya. La numeración del reverso de la foto aparece tachada con otra tinta, seguramente de poco antes de la publicación del libro en 1951, y sustituida por el número «255». Se borró también el título del *Coloso*, al que se sobrepuso el de *La cacería del Hoyo* (Museo del Prado, p. 1230), creído entonces copia de Goya del original de Velázquez, que ocupó definitivamente ese lugar en el catálogo. Pasó así *El Coloso*, que se describe en cualquier caso como una figura sentada, al apéndice redactado por la hija, que lo fechó en 1815, aunque no lo reprodujo. En la lista general de obras, ordenadas cronológicamente, el cuadro figuraba, sin embargo, entre los pintados en 1799-1800.

45. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951, pp. 94-95, lám. LX. El libro es una reedición, con muchas novedades documentales y adiciones, de su primera monografía sobre el artista de 1927, publicada en francés, en la que no incluyó *El Coloso*, que no había visto todavía.

46. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *The Life and Works of Goya*, Madrid, 1964, p. 91.

47. C. YVES y S. ALYSON STEIN, *Goya in The Metropolitan Museum of Art*, cat. exp., Nueva York, 1995, p. 68; a esta exposición, organizada a propuesta del conservador del Museo y jefe del departamento de pintura moderna, Gary Tinterow, le siguió el subsiguiente simposio. Véase P. MULLER, «Discerning Goya», *Bulletin of the Metropolitan Museum*, 1996, pp. 175-187, esp. p. 175, fig. 1. Existe otra versión de técnica similar y tamaño más pequeño, no publicada, en colección privada española. J. M. Arnaiz tampoco lo consideraba de Goya en 1981, y lo asignaba a Eugenio Lucas, al tiempo que citaba las tempranas opiniones favorables al artista de Gudiol y Salas, y las dudas de Gassier-Wilson (véase J.M. ARNAIZ, *Eugenio Lucas. Su vida y su obra* [Monografías de Arte Hispánico, 1], Madrid, 1981, núm. 955, aunque se refiere solo a Gassier), mientras que él mismo lo ve como una variante de *La cucaña* (véase más ade-

lante nota 50) y más cercano al tiempo de Goya.

48. J. GUDIOL, «Goya. Uno de sus experimentos», *Goya*, 100 (1971), p. 231, fig. 8.

49. *El Paisaje con lavanderas* aparecía en el catálogo de la exposición del Art Institute de Chicago, como «Lent by F. Kleinberger and Company, New York». Véase *The Art of Goya. Painting, Drawings and Prints*, cat. exp., 1941, núm. 118 (repr. a página completa). Desapareció ya en el catálogo de P. GASSIER y J. WILSON, *Vie et œuvre de Francisco Goya. L'œuvre complet illustrée, Peintures Dessins Gravures*, Friburgo, 1970 (ed. rev. en inglés 1971, ed. esp. 1974), en el que se excluyeron los cuadros atribuidos en anteriores estudios sobre Goya, cuya autoría era ya entonces, a juicio de la coautora de ese catálogo, J. Wilson-Bareau, evidentemente errónea. *El Globo aerostático* se estudió en el departamento científico del Musée de Versailles, en 1997, ante una comisión de especialistas en la que participaron J. Wilson-Bareau, David Bomford, entonces del Departamento de Restauración de la National Gallery de Londres, la entonces directora del museo de Agen, Yannick Lintz, el entonces conservador jefe de pintura española del Museo del Louvre, Jean-Pierre Cuzin y la que esto suscribe. Para el *Paisaje con ciudad en lo alto de una montaña* y el *Paisaje con lavanderas*, titulado en ocasiones como *Una feria*, se ha propuesto la atribución a Eugenio Lucas: véase ARNAIZ, *op. cit.* (nota 47), núms. 422 y 349.

50. ARNAIZ, *op. cit.* (nota 47); *Flagelantes*, núm. 347 (GW 974); *Incendio*, núm. 355 (GW 947), que cita de este modo: «Los restos de la x y el núm. 28 son visibles en el ángulo inferior izquierdo. Digna de detenido estudio es la figura de la mujer asfixiada (tal como la definen las antiguas descripciones) y que de forma poco explicable aparece colocada boca abajo, lo que no resulta adecuado para su pronta recuperación. El dibujo de sus brazos parece imposible para Goya», descripción, llena de humor, similar a la que se podría emplear para algunas de las figurillas del *Coloso*; *Escena de bandidos*, núm. 356 (GW 948), de la que Arnaiz recoge asimismo la réplica del Museo de Bellas Artes de Budapest (núm. 357), como perteneciente también al grupo señalado con la «x.28». Sin embar-

go, este cuadro ahora en Budapest, no lo relaciona con el embajador austriaco conde de Kaunitz, que lo adquirió en Madrid hacia 1817, y lo fecha después de 1861. Esta es una de las obras que demuestra que algunos cuadros que llevan la «x» y el número del Inventario de 1814 tuvieron su origen en el entorno de Goya, sin duda por la intervención del hijo, a quien habían pasado los cuadros de Goya y su mujer, y quien en ocasiones encargaría incluso varias copias de alguno de ellos, como parte de un negocio que ya era lucrativo. Por último, del grupo «x.28», *Fiesta bajo un puente*, núm. 358 (GW 949), así como *El huracán*, núm. 351 (GW 950), del que Arnaiz recoge tres copias más en colecciones privadas madrileñas, y *La cucaña*, núm. 362 (GW 951 en nota), que Arnaiz cita como en el «Kaiser Friedrich Museum», de Berlín, procedente de la antigua colección Casa Torres, sin relacionarlo tampoco con Kaunitz, diciendo de este último: «Copia textual de Lucas, parece el original de Goya en col. Tamames de Madrid, que lleva las siglas XI correspondientes al inventario de 1812, ha sido recogido modernamente como obra del aragonés, por Gudiol» (J. GUDIOL, *Goya: 1746-1828*, Barcelona, 1970, ed. esp. 1, núm. 672).

51. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Goya y sus Pinturas Negras en la Quinta del Sordo*, con un apéndice de Xavier de Salas, Barcelona-Milán, 1963.

52. GUDIOL, *op. cit.* (nota 48), p. 228.

53. GUDIOL, *op. cit.* (nota 50), núm. 610.

54. GLENDINNING, *op. cit.* (nota 23), pp. 363-367, recoge las explicaciones anteriores a la suya. Para las posteriores, y entre otras, véase F. LICHT, *Goya. The Origins of the Modern Temper in Art*, Nueva York, 1979, pp. 185-189; W. HOFFMANN, a propósito de la estampa del *Gigante sentado*, en *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen*, cat. exp., Hamburgo, 1980, núm. 221; V. BOZAL, «'El Coloso' de Goya», *Goya*, 184 (1985), pp. 239-366; M. MENA MARQUÉS, en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, cat. exp., Madrid, 1988, núm. 69 (ed. inglesa *Goya and the Spirit of Enlightenment*, Nueva York, 1989); H. HOLLÄNDER, *Die Disparates und die Giganten Goyas Phantasiestücke*, Tübinga, 1995, pp. 125-161; F.I. HECKES, «Goya's Colossi: Images and Reflections on Spain's War of Independence», *Gazette*

des Beaux-Arts, 127 (1996), pp. 15-26; M. MENA MARQUÉS, en *Goya*, cat. exp., Roma, 2000, núm. 27.

55. A.J. ONIEVA, *Goya*, Madrid, 1962, p. 142.

56. Para las fotos en color del cuadro, véase Glendinning al respecto, en GLENDINNING y VEGA (col.), *op. cit.* (nota 1), p. 64.

57. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El Museo del Prado*, Madrid, 1966, p. 11 y p. 57 il., (detalle).

58. LICHT, *op. cit.* (nota 54), p. 188 (ed. esp. *Goya. Tradición y modernidad*, Madrid, 2001, p. 242).

59. La radiografía del cuadro se reproduce en el catálogo de esa exposición: véase M. MENA, en A.E. PÉREZ SÁNCHEZ y E.A. SAYRE, *Goya y el espíritu de la Ilustración-Goya and the Spirit of Enlightenment*, Madrid-Boston-Nueva York, 1989-1990, p. 159, núm. 69, fig. 1. A pesar de la dificultad de aceptar la fecha generalmente propuesta para la obra, anterior a 1812, se mantuvo la atribución tradicional al artista por falta de estudios comparativos con otras obras de Goya y de sus seguidores. Directores científicos de la exp. y cat. A. Pérez Sánchez y E. Sayre, que seleccionaron las obras; las fichas de las mismas se debieron a diferentes autores. La ficha de *El Coloso*, de Mena Marqués, tomada de A.E. PÉREZ SÁNCHEZ en cat. exp. *Goya*, Europa-Lia, Bruselas, Musées Royaux de Beaux-Arts, 1985, núm. 31, que seguía, a su vez, lo expresado anteriormente por Sánchez Cantón, y recogiendo las ideas de Glendinning [*op. cit.* 1963] y Bozal [*op. cit.* 1985]. La radiografía reveló que la técnica pastosa y los craquelados de la superficie respondían a cambios en la composición. Los análisis de los pigmentos y de la preparación, realizados por M.^o D. Gayo, responsable del Laboratorio de Análisis del Museo del Prado, a partir de las muestras tomadas en 1989 por C. Garrido, jefe del Gabinete de Documentación Técnica del mismo Museo, se han obtenido por microscopía electrónica de barrido—microanálisis por dispersión de energía de rayos x. No se han recogido nuevas muestras por considerarse innecesario, al existir otras anteriores perfectamente válidas. Los análisis realizados sobre las muestras de los pigmentos utilizados, así como la preparación del lienzo están dentro de los usos de los artistas de la primera mitad del siglo

xix, sin que se hayan encontrado colores tardíos. Se han detectado albayalde, azul de Prusia, bermellón, laca roja, carbón vegetal y negro de huesos. Para los pigmentos, véanse también las notas 69 y 70.

60. *Goya: El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, realizada por el Museo del Prado en colaboración con la Royal Academy of Londres y el Art Institute de Chicago, y celebrada de noviembre de 1993 a enero de 1994. La dirección científica corrió a cargo de Juliet Wilson-Bareau, coautora del más importante y moderno catálogo sobre el artista: GASSIER-WILSON, *op. cit.* (nota 49). La publicación que acompañó la exposición del Prado de 1993 (WILSON-BAREAU *et al.*, *op. cit.* [nota 24]), recibió el prestigioso premio ASDA, en París, en 1995. Ante las dudas surgidas ya entonces sobre su autoría, *El Coloso* quedó excluido de la selección de obras. Años más tarde, la preparación de la exposición *Goya en tiempos de guerra* (2008), determinó que se reabriera el asunto de la autoría del *Coloso*, estudiado ahora en el conjunto de las obras del artista más relacionadas con la guerra, así como de un período avanzado de su vida.

61. MENA MARQUÉS *et al.*, *op. cit.* (nota 5), núm. 191.

62. Por ejemplo en *El dos de mayo* y *El tres de mayo*, recientemente restaurados en el Prado, que han puesto de manifiesto una vez más la calidad de la técnica de Goya.

63. No figura en el inventario el nombre del restaurador, por lo que no es posible saber si fue hecha por el propio Poleró. No hay documentación alguna al respecto en el archivo particular de la marquesa de Peralas. Tampoco se menciona *El Coloso*, ni actuaciones en obras de los marqueses de Peralas, en los cuadernos de apuntes ni en las notas de las restauraciones que hizo el restaurador Salvador Martínez Cubells, entre los años 1873 a 1898, conservados en el Museo del Prado, citados por ejemplo en el catálogo de la exposición *Goya en tiempos de guerra* (*op. cit.* [nota 5]).

64. GLENDINNING y VEGA (col.), *op. cit.* (nota 1), p. 65. Por otra parte, los supuestos daños que se han creído observar en la superficie del cuadro a través de esas fotos no son más que distorsiones debidas a la técnica fotográfica. Las fotos, incluso las

actuales, tomadas con una iluminación fuerte y rasante, ponen de manifiesto la textura del cuadro y numerosas craqueladuras, aunque no más, ni más profundas, que las que presenta en realidad el cuadro, y que se mantienen sin cambios con respecto a las de las fotos antiguas. Del mismo modo, las supuestas faltas de pintura señaladas últimamente en la parte posterior de la cabeza del gigante, que se han querido apreciar en esas fotos tempranas, no son más que blanqueamientos del barniz que reflejan la luz y que sin tener un conocimiento directo y continuado del cuadro se pueden tomar erróneamente por deterioros de la capa pictórica.

65. Tal vez de cuando se hizo la mencionada restauración de 1874, pues el sistema de forración y su sujeción al bastidor es característico de las restauraciones realizadas en España en el último tercio del siglo xix.

66. Tal es el caso de *La Asunción de la Virgen*, que se encuentra en la colección de Chinchón, o de la *Última comunión de San José de Calasanz*, del colegio de San José de Calasanz de Madrid, ambas de fecha cercana a la que se supone para *El Coloso*, y que se encuentran sin forrar y en excelente estado pese a su considerable tamaño y a haber colgado en sus respectivas iglesias, sin protección alguna y sometidas a fuertes cambios de temperatura y humedad, durante doscientos años. *El Coloso*, obra de dimensiones más bien reducidas, que hasta su llegada al Prado, y al menos desde 1831 o 1840, habría permanecido en ámbitos palaciegos, no debería haber tenido problemas de conservación en fecha tan temprana.

67. Se puede ver tímidamente en los retratos de su ayudante, Agustín Esteve, en el decenio de 1790. En cuanto a Goya, un ejemplo de este modo de pintar, de brillantes resultados naturalistas, son la cabeza y la mano del oficial en primer término del *Prendimiento* de la sacristía de la catedral de Toledo, de 1798 (véase MENA MARQUÉS *et al.*, *op. cit.* [nota 5], núm. 18), que están construidas con pinceladas y toques de luz aplicados directamente sobre la preparación rojiza, creando con ello una gran sensación de realidad. Más adelante, en obras que se pueden relacionar con *El Coloso*, por su fecha avanzada,

como el *Dos y Tres de mayo en Madrid*, de la segunda mitad de 1814, el uso activo de la preparación cálida, rojizo-anaranjada, alcanza toda la composición, desde el paisaje y las arquitecturas a las expresivas cabezas de las figuras.

68. La composición de pigmentos y cargas es la siguiente: tierra roja, carbonato cálcico, albayalde y bajas proporciones de carbonato cálcico magnésico. El aglutinante de las capas de preparación es el aceite de lino.

69. En los tonos negros y grises se ha utilizado la mezcla de carbón vegetal y negro de huesos, combinados con proporciones variables de albayalde y azul de Prusia. El aglutinante en las capas de pintura con tonos gris azulado y negro es el aceite de nueces de manera predominante. Se han identificado trazas de elementos que pueden relacionarse con secativos de los aceites como se describe en el tomo del tratado de Palomino dedicado a la *Práctica de la Pintura*. El uso del aceite de nueces, con menor poder secante que el de lino, puede justificar la presencia de estos productos. Fueron empleados por todos los artistas de la época, y también por Goya, por ejemplo en el *Retrato del general Palafox*, de 1814, analizado en el Prado, y aparece la compra de «secantes» en facturas de fecha anterior, como en 1795. Véase B. NÚÑEZ VERNIS, «Seis documentos inéditos relacionados con don Francisco de Goya», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, vols. XI-XII (1992), pp. 33-45, y M. MENA MARQUÉS y G. MAURER, *La duquesa de Alba, musa de Goya. El mito o la historia*, Madrid, 2006, pp. 250 y ss.

70. Goya utilizó la espátula para lograr algunos efectos en zonas muy delimitadas de sus composiciones, pero no como un medio para pintar figuras y grandes superficies. Por ejemplo se pueden identificar toques que parecen aplicados con un instrumento rígido, como una espátula o un cuchillo de limpiar colores, en los trajes de *La familia de Carlos IV*, en las telas de la *Última comunión de San José de Calasanz*, o en el desmonte del fondo del *Tres de mayo en Madrid*.

71. La radiografía de 1989 se ha repetido en 2008, con resultados idénticos, aunque la nueva tecnología permite una mejor calidad de imagen.

72. 64. Véase MENA MARQUÉS, *op. cit.* (nota 59), núm. 69, y HECKES, *op. cit.* (nota 54), pp. 16-17, que lo relaciona con otras esculturas clásicas.

73. Esto va en contra de la hipótesis recientemente avanzada de que el primer esbozo de la composición correspondería al denominado «Gigante» del Inventario de 1812: Véase GLENDINNING y VEGA (col.), *op. cit.* (nota 1), p. 67.

74. Más que en otras zonas, aparece aquí la mezcla del pigmento con arena o sílice, sin que exista un criterio claro para su utilización, siempre explicable en las obras de Goya, que busca con ello determinadas texturas. No se han establecido aquí comparaciones con las *Pinturas Negras* por su mal estado de conservación y los numerosos retoques y repintes de las restauraciones de Martínez Cubells, realizadas en 1874-1876 y 1881.

75. No se puede asegurar si el autor cambió la posición del brazo, pero es posible que la sombra oscura en forma de pico que aparece ahora entre el brazo y el cuerpo del gigante correspondiera a una primera idea, luego alterada.

76. Como en la espalda de la alegoría del río Po en su temprano *Ánibal*, de 1771 (Cudillero, El Pitu, colección Selgas-Fagalde); en las dos figuras del *Bautismo de Cristo* de hacia 1771-1775 (Madrid, colección privada), en el *Cristo en la cruz*, de 1780, o en la poderosa y clasicista estampa del *Gigante sentado*, ya mencionada, que llegan hasta los de los avanzados *Desastres de la guerra*, entre 1809 y 1814, y otras obras de ese período, como la *Procesión de disciplinantes* y *Casa de locos* de la Academia de San Fernando, de hacia 1815.

77. Para los cuadros mencionados, véase la más reciente publicación de MENA MARQUÉS *et al.*, *op. cit.* (nota 5), núms. 124, 30, 34; para *La pradera*, WILSON-BAREAU *et al.*, *op. cit.* (nota 24), núm. 26.

78. Goya se refiere a los estudios de perspectiva en el informe sobre el Arte a la Academia de San Fernando, de octubre de 1792: «...tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometría, ni Perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que este mismo las pide necesariamente a su tiempo a los que descubren disposición, y talento, y quanto más adelantados en él, más fácilmente

consiguen la ciencia en las demás Artes, como tenemos los exemplares de los que más han subido en este punto, que no los cito por ser cosa tan notoria», en Á. CANELLAS, *Goya. Diplomatario*, Zaragoza, 1981, p. 311. Aquí está bien la referencia.

79. MENA MARQUÉS *et al.*, *op. cit.* (nota 5), núm. 175, y GASSIER-WILSON, *op. cit.* (nota 59), núm. 555.

80. P. GASSIER, *Les dessins de Goya. Dessins pour peintures, dessins pour les cartons de tapisserie, dessins pour gravures, dessins pour les gravures d'après Velasquez*, vol. II, París, 1975 (ed. esp. Barcelona, 1975), núm. 367, p. 3.

81. *Ibidem*, núm. 309. Una idea similar aparece en el dibujo *Personajes trepando sobre un gigante recostado* (Museo del Prado, D-4287).

82. *Album H de Burdeos*, p. 39, colección particular, Nueva York, no recogido por Gassier, pero en cat. exp. Madrid-Boston-Nueva York, *op. cit.* (nota 59) 1988-1989, núm. 178.

83. P. GASSIER, *op. cit.* (nota 80), núm. 369, p. 5.

84. Como el del boceto para *La riña en la Venta Nueva* (Museo del Prado, P-770), el del *Asalto de ladrones* (Madrid, colección Várez Fisa; véase WILSON-BAREAU, *op. cit.* [nota 24], núms. 7, 40), o los más tardíos de los *Desastres* o los dibujos de Burdeos.

85. *Ibidem*, núms. 39, 26, 90-91.

86. Este mismo tipo de composición, meditada y realista, se puede ver en varias láminas de los *Desastres de la guerra* (como las números 24, *Aún podrán servir*; 43, *También esto*; 44, *Yo lo vi*; 45, *Y esto también*; o 70, *No saben el camino*), o en alguno de los *Disparates*, como el *Disparate claro*. Asimismo, hay varios dibujos de Goya en los que aparecen muchedumbres en distintas situaciones, como los del *Album F*: 30, *Los patinadores*; 31, *Muchedumbre en un parque*; 42, *Muchedumbre en círculo* y 46, *Construcción de un edificio*; e incluso en dibujos de la época de Burdeos, como *Locos* (Gassier I, 393) o *Procesión de monjes* (Gassier I, 430) en las páginas 35 y 13 de los *Álbumes G* y *H* respectivamente, o en las litografías de los *Toros de Burdeos* (HARRIS, *op. cit.* [nota 5], núms. 278 y 283-287).

87. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 45), p. 94; A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, p.e. en *Goya*, cat. exp., Bruselas, 1985, núm. 31.

88. Desde los que aparecen en los *Caprichos*, hasta el que está al fondo

del *Vuelo de brujas*, los de *El hechizado por fuerza* (Londres, National Gallery), los que acompañan a los *Contrabandistas en una cueva* (colección del marqués de la Romana: WILSON-BAREAU, *op. cit.* [nota 24], núms. 45, 49, 79), y los asnos, mulas y caballos de escenas como las del *Album de Madrid*, en las páginas 92-93 (Gassier I, 94-95), o en las páginas 36 a 39 del *Album F* (Gassier I, 306-309, 324).

89. Perdido durante la Segunda Guerra Mundial, en paradero desconocido o tal vez destruido. Reproducido en WILSON-BAREAU *et al.*, *op. cit.* (nota 24), p. 75, fig. 45, y núms. 32-37.

90. WILSON-BAREAU *et al.*, *op. cit.* (nota 24), núms. 32-37. De un período más avanzado, como sería el del *Coloso*, son el animal de la *Corrida de toros* de la Academia, de hacia 1815, así como los magníficos ejemplares de su serie de estampas, tanto de la *Tauromaquia*, como de los *Toros de Burdeos* (HARRIS, *op. cit.* [nota 5], vol. II, núms. y 283-286).

91. José Luis Díez, Jefe de Conservación de Pintura del siglo XIX del Museo del Prado, fue quien realizó esta lectura en mayo de 2008, durante los nuevos exámenes del cuadro.

92. En relación a Juliá, véase especialmente BOIX, *op. cit.* (nota 15); E.J. SULLIVAN, «Asensio Juliá and Goya», *Arts Magazine* (1982), pp. 106-110; R. GIL SALINAS, *Asensio Juliá, el deixeble de Goya*, Valencia, 1990 (con un intento de catalogación de su obra) y R. GIL SALINAS, «Nuevas Aportaciones sobre el pintor Asensio Juliá Alvarrachí», *Archivo de Arte Valenciano*, vol. LXXII (1991), pp. 56-61.

93. Aunque se pueden citar algunas referencias de interés, tal vez alusivas al *Coloso*, como firmado por un discípulo de Goya, como la de Xavier Desparmet-Fitzgerald, en el prólogo o «*Avant-propos*» (póstumo) de su libro. Véase nota 42. A esto se podría referir también su hija Xavière en el prólogo del catálogo de la exposición *Francisco Goya y Lucientes. 1746-1818*, París, 1961, p. 22: «*De 1800 à 1808, huit années qui précèdent l'invasion française, Goya peint pour la cour plusieurs portraits d'apparat du roi et de la reine, et une infinité de tableaux de genre, en collaboration avec Asensio Juliá*».

94. BOIX, *op. cit.* (nota 15), p. 138.

95. Esta zona del cuadro ha sido estudiada en profundidad mediante

lente de aumento y microscopio, con los equipos del Área de Restauración del Prado. La pintura negra, arrastrada por encima de la capa verdosa, ya muy ligera en esa zona, ha dejado en superficie puntos de ese colorido que corresponden al mayor relieve de los granos de sílice o arena mezclados con los pigmentos. Las letras, aplicadas con pintura fresca sobre la superficie del cuadro, aún sin secar completamente, han perdido con mayor facilidad, según observan los restauradores ante esa degradación, la capa más superficial, dando como resultado que ahora se vea en algunas zonas, como en el rasgo horizontal de la «j», hasta la preparación rojiza. En otras, el deterioro superficial sólo ha llegado hasta los pequeños grumos sobresalientes de la capa verdosa, sin dejar a la vista la preparación.

96. Valentín Carderera, que había intentado ser discípulo de Goya, pudo haber conocido de primera mano esa relación: véase *Cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, publicados por la misma con ilustraciones de varios académicos*, Madrid, Impr. de Manuel Tello, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1870, en «Retrato de Goya, por el mismo», recogido por R. GIL SALINAS, «Asensio Juliá y Goya», *Goya*, 192 (1986), pp. 348 y ss.

97. YRIARTE, *op. cit.* (nota 9), p. 77; y WILSON-BAREAU *et al.*, *op. cit.* (nota 24) 1993-1994, núm. 66.

98. Vendido en Christie's, Londres, 7-VII-2006, lote núm. 149; Asensio Juliá, *Retrato de José Camarón y Meliá*, 91,4 x 70,8 cm.

99. Noticia de la *Gaceta de Madrid*, 6-IX-1808, publicada en BOIX, *op. cit.* (nota 15), p. 140.

100. Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Art Institute: véase GASSIER-WILSON, *op. cit.* (nota 49), núm. 902.

101. Esto se deriva del Acta de Purificación del Trienio Liberal, verificado para Juliá en segunda instancia en 1832: AHN, Estado, leg. 3.132.

102. En la propia Real Academia expondría en dos ocasiones: en 1804, «Dos Cabezas al olio originales de D.ⁿ Asensio Juliá», y en 1807, «un Quadro original que representa una figura arrodillada tamaño del natural con una calavera en la mano»: véase ARABASF 55-2/1; J. BÁTICLE,

Goya, cat. exp. París, 1970, núm. 20, y GIL SALINAS, *op. cit.* (nota 92, 1991), p. 60.

103. Juliá y Gálvez tuvieron que repartirse el trabajo, lo que pudo ocasionar fricciones: «D.^o Juan Miguel de Yncán secretario del Estudio de la Merced daba cuenta de lo acordado en Junta de 20 del pasado, y que habiendo expuesto D.^o Juan Galvez y D.^o Asensio Juliá la imposibilidad de asistir juntos a las tres enseñanzas del adorno acordó la Junta que interin se consultaba á la Academia, repartiessen entre si alternativamente dicha enseñanza: lo cual no solo aprobó la Academia, sino que acordó que ambos profesores escojan del Archivo los dibujos de adorno que juzguen mejores y mas proporcionados para la enseñanza». Junta ordinaria del domingo 24 de enero de 1819, ARABASF 3-88. Gálvez, mejor considerado, logró finalmente la dirección: «Enteré a la Academia de una R.^o Orden de S. A. R. el Ser.^{mo} Sr. Ynfante D.^o Carlos comunicada al Sr. Vice-Protector, por la cual accediendo S. A. a pretension de D.^o Juan Galvez le nombra Director del Estudio de dibujo de niñas en la Merced obligándose al mismo tiempo á desempeñar la Direccion de la Sala de Adorno para ambos sexos con el sueldo de 12.000 r.^o por ambas enseñanzas». Junta ordinaria del 14 de marzo de 1819, *ibidem*.

104. ARABASF 5-174-2. En la junta ordinaria del 6 de junio de 1819 se revisaba su petición: «...presentó el profesor D.^o Asensio Juliá una cabeza pintada al óleo», y se citan también «un capitel jónico, otro corintio, y dos compuestos» (ARABASF 3-88; recogido abreviadamente en BÂTICLE, *op. cit.* [nota 102], núm. 20) que el pintor había regalado a la Academia según su carta del 28 de mayo de 1819 dirigida al infante Carlos María Isidro, protector asimismo del Estudio de la Merced, «... no satisfecho su celo por las bellas artes con este trabajo [como teniente director de la rama de Adorno del Estudio de la Merced], ha procurado emplear los momentos que le quedaban libres dibujando cuatro capiteles... para que sirvan a la Academia en la sala a que correspondan». En ella, Juliá pedía ese nombramiento «a fin de que con este aliciente pueda dedicarse con más esmero a las bellas artes» (ARABASF 5-

174-2), frase que parece indicar su frustración y su pretensión de una posición más elevada. La Academia recibió su solicitud y sus regalos, pero la Junta le pidió el 20 de julio de ese año que manifestara «... en que clase de las nobles artes quiere aprobarse para q.^o enseguida pueda sujetarse á las pruebas que tiene establecidas este instituto» (ARABASF 5-174-2, según el acuerdo de la Academia en la junta ordinaria del 11 de julio de 1819, recogido por J. BÂTICLE, *op. cit.* [nota 102]). El 28 de noviembre de 1819, sin embargo, la muerte de Maella determinó que Zacarías González Velázquez ocupara el puesto de director de Pintura de la Academia de San Fernando, pasando entonces Gálvez al puesto de teniente director de Pintura, vacante por el fallecimiento en enero de 1819 de José Camarón Meliá, retratado por Juliá a fines del siglo XVIII.

105. E. NAVARRETE MARTÍNEZ, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, pp. 151-152 y nota 539, y junta ordinaria del domingo 20 de febrero de 1825, ARABASF 3-88; recogido abreviadamente en J. BÂTICLE, *op. cit.* (nota 102), núm. 20.

106. Véase GIL SALINAS, *op. cit.* (nota 92, 1990).

107. CARDERERA, *op. cit.* (nota 96), y admitido por Lafuente Ferrari. Véase E. LAFUENTE FERRARI, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya: catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932, ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947. Juliá hizo en 1804 el dibujo, en la actualidad perdido, copiando el cuadro de Goya (Museo del Prado), para el *Retrato de Francisco Bayeu*, grabado al aguafuerte por Joseph Vergara, para la serie de *Espanoles ilustres*, de la Biblioteca Real, véase GIL SALINAS, *op. cit.*, (nota 92, 1990), p. 66.

108. AHN Estado, leg. 3.132.

109. NAVARRETE MARTÍNEZ, *op. cit.* (nota 105), pp. 151 y ss. y nota 539, y *Junta particular del 14 de Junio de 1825*: «[según la cédula del 1 de Abril de 1824], y Juntas ordinarias de 20 de febrero, 20 de marzo y 1 de mayo de 1825», ARABASF 3-88.

110. Varios documentos prueban que su sueldo, ya en edad avanzada, era realmente escaso. En febrero de

1825, siendo ya director de Adorno, Juliá reclamaba el mismo sueldo de 6.000 reales anuales que había tenido Gálvez, ya que sólo recibía 3.000 reales. El 20 de marzo del mismo año la Academia aprobó finalmente que se le pagaran 5.000, pero el 1 de mayo la Junta Ordinaria dispone que se le abone esa cantidad, pero sin los atrasos, aunque «la Academia no accedió á esta solicitud acordando sin embargo q.^o si la necesidad de Juliá fuese grave acuda á la Acad.^a ó al S.^o Vice Prot.^o para q.^o mande socorrerle con alguna anticipación á cuenta de lo q.^o tenga devengado, y q.^o se le descontará a su tiempo»: Junta de 20 de febrero, ARABASF 3-88.

111. NAVARRETE MARTÍNEZ, *op. cit.* (nota 105), pp. 151 y ss. *Junta particular de 3 de Abril de 1830*: «Por otra R.^o orn de 15 de Marzo, avisaba el Ex.^{mo} Sr. Ministro de Estado, haber sido purificado por la Junta de Purif.^o civiles D.^o Asensio Juliá Director de Adorno de Est.^o de la Merced, y la Acad.^a quedo enterada, acordándose den los avisos correspondientes»; según el documento en *ibidem*, 1-4-29, «la Junta Suprema de Purificaciones remitió el 16 de Febrero de 1830 el oficio que esa Junta ha declarado purificado a Don Asensio Julia. Purificado en 2.^a instancia el 15 de marzo de 1830, comunicado a través del Exmo Sr. D.^o Manuel González Salmon, Secretario de Estado y del Despacho».

112. «D.^o Asensio Julia fue uno de los profesores mas desgraciados y perseguidos por la justicia constitucional por deudas de alquileres por no pagarle la Academia sus haberes ni aquel Gobierno pagar á esta, de suerte que lleo el caso de que Julia á la edad de 60 años mendigase su sustento y à no ser porque se le socorria del producto de libros a cuenta de su haber, hubiera perecido; por lo que exasperado maldecia á los trastornadores del orden social pero nunca se le oyo la menor expresión contra el Rey. Por los informes que tome resulta que los vecinos suyos que le han conocido aplauden un matrimonio quieto y pacifico, y otros se conducen de su miserable situación por hallarse postrado cerca de dos años de resultados de un accidente de perlesía que no le dexa manejarse. No ha obtenido ascenso alguno, y en cuanto al concepto y conducta publica he oido a los profesores decir q.e que [*sic*] es un hom-

bre exacto quieto y pacifico, y habiendole oido respirar contra el sistema no podría tenerle afecto cuando fue la causa de sus miserias y ruina de su salud y familia». AHN Estado, leg. 3132, informe de D.^o Manuel de Ybarrola Capitan graduado de los Reales Exercitos, Secretario nombrado por el Rey nuestro Señor, que Dios guarde, de la Real y Suprema Junta de purificaciones civiles, núm. 8. Una solicitud del propio Juliá, de 22 de junio de 1822, revela la penosa situación: «M.I.S. D. Asensio Julia, teniente director de la academia de dibujo de la Merced con motivo de las vacantes que han resultado por la muerte y renuncia de algunos profesores no puede menor de acudir a V. S. como a su unico protector, para que teniendo presente no solo la oposición que hizo con D. Ignacio Garcia para el destino de Director de la academia que se ha establecido en Santiago, sino tambien el acuerdo de esa academia de S.n Fernando con motivo de aquella oposición, se sirva recordarlo a la Junta para que se le considere cuando menos en el destino que tendria en el dia el mencionado Garcia y se le dé una de las plazas que resulten vacantes en las horas de la noche, en consideracion a la necesidad de atender a su subsistencia para lo que no basta de ningún modo el corto sueldo que tiene como profesor, mayormente atendido el atraso con que se cobra; y de que le quita lo principal del dia la asistencia a dicha sala de dibujo. Gracia que espera recibir de V. S. para poder atender al socorro de su familia».

113. «He tomado los convenientes informes acerca de este sugeto y resulta, que se producía entre sus compañeros con expresiones bastante indecentes hacia la sagrada persona de SM., en terminos que les escandalizaba y por ser un pobre viejo, no teniendo asimismo la mejor nota en la vecindad, y que si no siguió al Gobierno infame á Sevilla ni fue miliciano, no fue por falta de voluntad sino por su mucha edad». En su institución efectivamente tenía enemistades: «...en el barrio no informan de este sugeto, y en el establecimiento que sirvió lo hacen con demasiada frialdad, y lo unico que pude averiguar es que se ignora fuese miliciano, ni los demas particulares que se previenen mas si que fue

muy afecto al sistema y exaltadísimo», «Según los informes que he tomado resulta que este interesado fue demasíadamente exaltado en sus opiniones políticas durante el Sistema Constitucional», AHN Estado, leg. 3.132, *ibidem*, núms. 2, 4 y 5.

114. Para la relación de don Miguel con el arte véase N. GLENDINNING y J.M. MEDRANO, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*, Madrid, 2005, pp. 102 y ss.

115. E.P. CANALÍS, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967, p. 151 (Libro 11, Años 1784-1795): «Fernández Durán de Pinedo, Antonio. Once años. Hijo de los Marqueses de Tolosa. 9 enero 1792».

116. Archivo particular marquesa de Perales, leg. 7, núm. 32, *Nombramiento de Académico de honor de la Real de San Fernando de Madrid, A favor del Señor Don Antonio Fernandez Durán*,

Fernandez de Pinedo, en 2 de agosto de 1802 y de la Real de San Luis de la Ciudad de Zaragoza, en 2 de Marzo de 1806: con otros correspondientes; como tal también en *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los Discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 27 de Marzo de 1832*, Madrid, Ibarra, 1832, p. 249: «S. D. Antonio Fernandez Duran, Marques de Perales, [falleció] En Madrid 21 de Julio de 1831».

117. ARABASF 3/127, *Junta particular del 12 de marzo de 1821*, pero no se conoce la fecha exacta de su nombramiento.

118. «El Sr Presidente del Estudio de la Merced, remitía con su apoyo una instancia de D.^a Asensio Juliá Director de la Sala de Adorno en aquel establecim.^{to} en que solicitaba los 6.000 r.^s de dotación que dice tenía su antecesor D.^a Juan Galvez en lugar de los 3.000 r.^s que

disfrutaba». Junta ordinaria del domingo 20 de febrero de 1825, ARABASF 3-88.

119. También de esta época son el sombrero de ala plana, muy estrecha, que llevan los hombrecillos que corren en segundo término, o el sombrero grande, de paja, alas muy anchas y anudado a la barbilla con cintas, de la mujer de blanco que corre atropelladamente hacia la izquierda, delante del carruaje. Hay otros ejemplos, como las figuras masculinas vestidas de campesinos, en las que se reconoce un nuevo atuendo, abandonados ya los antiguos calzones ajustados y hasta la rodilla que lucían los hombres del campo antes del cambio de siglo, como los que Goya representa en los *Caprichos*. Llevan ahora, en este período más tardío, grandes sombreros de paja de alas anchas y caídas y pantalones amplios hasta los tobillos, recogidos con las cintas de las alpar-

gatas. Por último, se puede señalar al jinete que cae del caballo en primer término, vestido con chaquetilla corta de terciopelo rojo, adornada de hombreras y alamares, así como calzones a la rodilla y medias blancas, según la moda de los majos madrileños en 1780 y los primeros años del decenio de 1790, pero que después de 1800 quedó reservada a los toreros. Así aparecen vestidos exclusivamente estos últimos, y no ya la gente del pueblo, en pinturas e ilustraciones contemporáneas, de las que las más veraces son de mano de Goya, como en estampas de la *Tauromaquia*, publicada en 1815, en la *Corrida de toros* de la serie de cuatro tablas de la Academia de San Fernando, de esos mismos años, e incluso en las ya tardías litografías de los *Toros de Burdeos*, de 1824 (WILSON-BAREAU *et al.*, *op. cit.* [nota 24], núms. 95 y 113-118).

120. BOIX, *op. cit.* (nota 15), p. 138.

¿UN FRACASADO INTENTO DE DESCATALOGAR EL COLOSO POR EL MUSEO DEL PRADO?

Por NIGEL GLENDINNING en colaboración con JESUSA VEGA
Queen Mary, Universidad de Londres / Universidad Autónoma de Madrid



1. *El Coloso*, detalle. Fotografiado hacia 1931. Archivo Ruiz Vernacci. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura, NIM 44-2-305. Madrid.

Bajo el título general de «*El Coloso* y su atribución a Goya», la dra. Manuela Mena Marqués ha colgado en la página web del Museo del Prado dieciséis capítulos redactados con la intención de establecer bases para descatalogar el mencionado cuadro, considerado original de Goya por más de cinco generaciones de goyistas. En realidad se hubieran podido reunir estos capítulos en cuatro apartados: primero, siete capítulos de carácter sobre todo histórico, con algunas novedades interesantes sobre la interpretación del cuadro en artículos publicados en los años treinta del siglo XX; segundo, tres capítulos en que se trata de analizar algunos aspectos del proceso creador del autor del cuadro, según se deducen de las técnicas empleadas en la elaboración de la obra; tercero, cinco capítulos destinados a comparar y contrastar aspectos de *El Coloso* con obras de Goya que no se han puesto nunca en tela de juicio; y cuarto, un capítulo sobre la posible atribución del cuadro a Asensio Juliá, que no se da, por la autora, como fácilmente demostrable.

Los capítulos que comparan y contrastan el estilo del pintor de *El Coloso* con el de Goya resultan poco convincentes. La dra. Mena intenta deducir lo que es característico del arte de Goya de lo que ella considera que es su manera de tratar las figuras principales, su modo de pintar o diseñar los paisajes, las muchedumbres y los animales; y su respeto por las normas de la perspectiva. Para ello la dra. Mena echa mano de dibujos, estampas y pinturas de todas las épocas de la vida de Goya –salvo las Pinturas Negras–, como si no hubiera cambios ni desarrollo en sus obras a través de los años. Contrasta con la figura del mismo Coloso desnudos de 1771 y de hacia 1772-1773; el horriblemente maltrecho muerto de la estampa 37 de *Los Desastres de la Guerra*; desnudos o medio desnudos sacados de *La procesión de disciplinantes* y *La casa de locos*. Luego, para los detalles de la cara sobre todo, compara la del Coloso con pormenores extraídos de la serie de *Fray Pedro de Zaldívar* y *El Maragato* (hacia 1806); *Los fusilamientos* (1814); el *Retrato del X Du-*



2. Francisco de Goya: *El Coloso*, detalle. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

que de Osuna (1816); y *La última comunión de San José de Calasanz* (1819).

Por otro lado, elude la evidente relación que hay con la estampa de *El Coloso* (fig. 2) que considera, eso sí, obra indudable de Goya¹. En realidad, la cercanía visual entre la pintura y el grabado es aún mayor de lo que se suele creer, pues hay que tener en cuenta que, cuando Goya estaba trabajando sobre el cobre, tendría que grabar la figura de *El Coloso* en el mismo sentido que en el lienzo, mirando hacia la izquierda; al estamparla, mira en dirección contraria, hacia la derecha. Al comparar las dos imágenes se comprueba que Goya ha

girado la cabeza del gigante al grabarla pudiéndose apreciar mejor el rostro; de hecho prácticamente coincide el perfil que tiene el gigante en la pintura con la sombra del mismo que vemos en el grabado (fig. 5) y el arranque de los hombros (fig. 6).

En cuanto a las comparaciones estilísticas ¿cómo se puede hacer una que sea válida sin tener en cuenta las distintas fechas de los cuadros y estampas, las diferencias de géneros de las obras comparadas, la diversidad de la iluminación de las figuras; y sin establecer previamente los posibles cambios en *El Coloso* debidos a las intervenciones de restauradores de dife-



3. *El Coloso*. Fotografía reproducida por ABC en la portada del 8 de noviembre de 1936. Colección Diario ABC, Madrid.

rentes tradiciones y épocas, reconocibles en algunos casos gracias a las fotografías más antiguas que conocemos? ¿Y por qué, al confrontar la representación de la muchedumbre en *El Coloso* con las de otras obras de Goya, no busca ejemplos donde las figuras están en movimiento? ¿Y cómo se le ocurre criticar el partir por la mitad a algunas personas en los márgenes del cuadro, sabiendo que a Goya le encantaba representar sólo parte de los cuerpos de las personas en tales sitios? Así lo hace el artista, por ejemplo, en *La dueña con dos niños*, pintado para la duquesa de Alba en 1795, donde se nos da medio abate a la izquierda, en nume-

rosos *Caprichos*, en las *Majas al balcón* de una colección privada (con el número antiguo X. 24), en la *Corrida de toros en un pueblo* de la Academia de San Fernando, *El entierro de la sardina* de la misma colección, y *El Dos de Mayo*, por citar algunos de los ejemplos más obvios de cuerpos fragmentados. Al contrastar la perspectiva de *El Coloso* con otras obras de Goya, supone la dra. Mena que Goya trata siempre con rigor «la medida exacta de las figuras según la posición que ocupan en el espacio», y en varios lugares del informe critica aquellas figuras en *El Coloso* que son más pequeñas o más grandes de lo que se espera-

ría de la perspectiva tradicional. Y, sin embargo, la conservadora de Goya y del siglo XVIII olvida que las figuras que bailan al lado del río en *La pradera de San Isidro*, que son excesivamente grandes desde el punto de vista de las normas de la perspectiva, permiten al artista destacar mejor el grupo que baila contra el tono claro de las aguas del Manzanares. Se olvida también que Goya varía el punto de vista del espectador en algunos cuadros, y no nos coloca siempre al mismo nivel que las personas representadas, ni directamente enfrente de ellas. Esto es lo que pasa, desde luego, en *El Coloso* cuyo primer término se mira desde arriba, desde un punto de vista distinto de lo normal, como ya señaló Beruete en *Goya. Composiciones y figuras*. Y lo mismo ocurre en *La corrida de toros* de la Academia, donde los espectadores en primer plano, mirados desde arriba, parecen naturalmente más pequeños que el picador y los peones en el centro del ruedo. En este mismo cuadro, Goya añade toques de rojo, blanco, azul y verde a los cuerpos de los espectadores en el fondo para indicar la diversidad de los colores de la ropa que llevan de una manera casi abstracta y poco naturalista, y se sirve en muchos casos también de pequeños círculos negros para demarcar las cabezas de diferentes espectadores, sin los detalles de individuos humanos con «su personalidad propia», que la dra. Mena cree que es característico de Goya y echa de menos en la representación de las gentes que huyen en *El Coloso* (fig. 1).

Esta tendencia a pasar por alto hechos y posibles argumentos que no concuerdan con sus propias teorías, abunda en el informe. Incluso se omiten o se niega la existencia de hechos que no apoyan sus ideas. En el último capítulo, por ejemplo, al hablar de las obras de Asensio Juliá y sus posibles relaciones con don Antonio Fernández Durán, marqués de Perales, en la Escuela de Dibujo de la Merced entre 1819 y 1831, subraya «el hecho» de que en la colección dejada por la marquesa de Perales y Tolosa en 1874, «no había ningún otro cuadro moderno [aparte de la Alegoría dicha original de Goya, pero obra de Juliá según la teoría del equipo del Prado, se entiende], sino que todos eran de maestros antiguos». Es decir, trata de convencernos de que Juliá (como verdadero autor de esta obra llamada «original de Goya» en el inventario) tenía una situación única en la colección de los Fernández Durán. Pero, en realidad, esta afirmación está lejos de ser cierta. Si hubiese habido dos cuadros modernos en lugar de uno se trataría de un desliz de poca importancia, pero hay siete más, no mencionados por la estudiosa del Museo del Prado. El número 12 es «Copia de Madrazo»; el 13 «Litografía de Lameyer»; el 14, «Litografía de Espartero»; el 28, «Retrato de hombre de la época de María Luisa»; el 51, «Un retrato en busto de Floridablanca»²; el 56, «Un grabado de Horquea, retrato de Azara»; y el 57, «otro grabado y retrato del General Urrutia».

Ya las primeras páginas del informe están plagadas de errores evidentes. En la primera frase, por ejemplo, la dra. Mena ofrece una interpretación claramente errónea de un detalle de *El Coloso*, reiterando una afirmación ya hecha por ella y otros estudiosos en el

pasado, de que [el gigante] «camina [...] con los ojos cerrados». En realidad la línea que a primera vista parece indicar que el párpado del ojo izquierdo está caído o cerrado, resulta, cuando se mira atentamente, un mechón de pelo negro que le descende por la sien. El espectador avisado se da cuenta en seguida de que el ojo izquierdo, negro, está muy abierto y mira fijamente hacia el enemigo invisible (véase fig. 5). Sorprende aún más el error en este caso, puesto que se ve clarísimamente el ojo abierto en un detalle de la cara del *Coloso* reproducido en el capítulo 11 del informe. Seguidamente, la dra. Mena describe mal la escena, diciendo que «hombres, mujeres, carruajes y animales corren o se detienen», cuando en realidad el asno es el único que se queda parado, y lo importante es que las gentes huyen hacia la izquierda (excepción hecha de algunos que están cayendo o ya han caído), mientras que las reses lo hacen hacia la derecha, dando al cuadro el impulso centrífugo, del cual hay varios ejemplos en obras de Goya hechas en la época de la Guerra de la Independencia, como diremos más adelante, y ninguno en las de Juliá. Poco después afirma que los estudios actualizados sobre el artista estaban «en sus inicios» en 1931, como si no nos debiéramos de fiar de las opiniones sobre Goya de Aureliano de Beruete, Elías Tormo, Francisco Javier Sánchez Cantón, Enrique Lafuente Ferrari y Xavier de Salas, y sí de los “descubrimientos” del equipo del Prado de ahora, sobre todo de «la reciente identificación, muy comentada en la prensa, de las iniciales “A J” en la superficie [de *El Coloso*], y de ahí la hipótesis de que el cuadro sea obra del pintor valenciano Asensio Juliá [...] ayudante principal del taller de Goya». No inspira mucha confianza el que se afirme al principio lo que el informe tiene que demostrar científicamente.

Termina el primer capítulo haciendo un corto repaso a las reproducciones fotográficas, llegando hasta afirmar que no se notan «variaciones en el estado del lienzo desde las primeras fotos hasta las actuales en color» (nota 10): nuevo error notable. Más adelante parece aseverar que no hubo más intervenciones por parte de restauradores que la de 1992, que no se siguió adelante por el estado precario de la superficie. Habla en la nota 10 de las fotografías tomadas por Ruiz Vernacci (fig. 4) y Hauser y Menet, y supone que una de las primeras en color fue un detalle reproducido por Sánchez Cantón en 1966, mientras que, en realidad, ya Onieva había publicado el cuadro entero a todo color en su *Goya* de 1962, y tres años después volvió a publicarse como ilustración en el libro de Jean-François Chabrun impreso en Francia con ediciones en París y Londres. Vinieron luego, con fotomecánica menos dominada por los azules, las ilustraciones de los libros de Wyndham Lewis y Enriqueta Harris en 1968, anteriores al de Gudiol citado por la dra. Mena, de 1970.

En realidad, las fotografías tempranas en blanco y negro aportan importante información acerca del estado del cuadro hacia 1931. Resulta especialmente interesante la reproducida por el *ABC* como portada para el número del 8 de noviembre de 1936 (fig. 3)³, de la que hay positivo conservado en el archivo del pe-

riódico; las encargadas entre 1940 y 1947 para el libro de Francis Klingender, *Goya and the Democratic Tradition*, editado en Londres en 1948, y la que se reprodujo en el libro corto sobre Goya de Robert Delevoy, impreso en Francia para Heinemann de Londres en 1954, a partir de un negativo posiblemente anterior a los otros dos ya mencionados. Comunes a las tres son las evidencias de pérdidas de pintura en el occipucio y la nuca del gigante. En la del *ABC*, la excelente resolución del positivo nos permite ver clarísimamente el craquelado en el tercio superior a la derecha, lo mismo que los deterioros en la nuca y la parte alta de la espalda del gigante: deterioros que no se aprecian en la fotografía usada por Sánchez Cantón en el núm. 74 de *Archivo Español de Arte* de 1946, por ejemplo (fig. 4, frente a la pág. 86). En las fotografías a todo color de la misma época se ven pinceladas sueltas en la zona oscura en el tercio superior derecho, que es imposible saber si salieron a la superficie después de alguna restauración o si reflejaron más bien los esfuerzos de los restauradores por superar u ocultar los problemas del craquelado. En el ángulo inferior izquierdo de estas tres fotografías en blanco y negro se ven rasgos que parecen ser el número 18, siendo la línea recta del uno lo que el informe interpreta como la A de las supuestas iniciales de Asensio Juliá.

Parece claro que las fotografías tempranas tienen más información de la que supone el informe y merecen un estudio hecho por expertos. En Londres nos ha ayudado con sus consejos y sus conocimientos la catedrática de «Signal Engineering» del Imperial College en la Universidad de Londres, la Profesora dra. Maria Petrou, gran experta en la identificación e interpretación de la información digitalizada⁴. Ella no rechaza la posible identificación del número 18 en las fotografías tempranas, aunque el marco del cuadro o el borde de la fotografía ocultan la curva más baja del número 8. Por mucho que ella manipulase la información digital, en cambio, no logró ver AJ en la imagen digitalizada de una placa de cristal que nos envió muy amablemente el Museo del Prado en formato jpg.

Con respecto a las investigaciones llevadas a cabo por el equipo del Museo del Prado, es de lamentar que no hayan buscado al parecer en el Archivo de la familia Fernández Durán documentación de la restauración del cuadro en 1874, a la que Vicente Poleró hace referencia en su inventario de los cuadros pertenecientes a la marquesa de Tolosa y Perales, dejando un hueco en el documento para que se pudiera añadir luego el nombre del restaurador. La dra. Mena supone que el cuadro fue reentelado por entonces, y atribuye al mismo Poleró el título largo dado a *El Coloso* en el inventario. Es posible, desde luego, que fuera él también quien restaurara el cuadro, ya que había sido restaurador del Museo Real de Pinturas, o sea, del Prado entre 1863 y 1866. Hay que reconocer que Poleró, de todos modos, a juzgar por los catálogos publicados por él, no atribuía los cuadros sin ton ni son⁵, y no se debe tampoco olvidar la posibilidad de que la autoría del cuadro y quizás el título también le constaran por fuentes de información desconocidas para nosotros. Él, por lo menos, afirma que el cuadro que nos interesa era «ori-

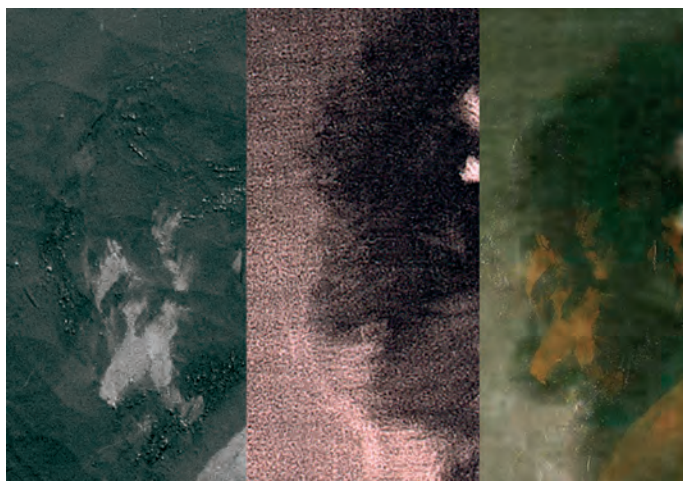


4. *El Coloso*. Fotografiado hacia 1931. Archivo Ruiz Vernacci. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura, NIM 44-2-305. Madrid.

ginal de Goya» y no es inverosímil que hubiera inscripción al dorso del lienzo que lo afirmara, pero que quedó tapada al reentelarse el cuadro. Esto es lo que ocurrió, por ejemplo, en el caso del retrato de *Isabel Lobo de Porcel* por Goya, conservado en la National Gallery de Londres, cuya inscripción antigua se descubrió al separar parcialmente el lienzo del reentelado del soporte original. El informe no nos dice si se intentó una maniobra de este tipo en el Prado o no.

En el caso de que el mismo Poleró no restaurase *El Coloso* en 1874, puede haberlo hecho su colega más joven, Salvador Martínez Cubells, nacido en Valencia en 1845 y con menos de treinta años por lo tanto en 1874. A este último se le había nombrado jefe de restauración en el Prado en 1869, y pronto tendría a su cargo también la restauración de las mejores colecciones aristocráticas, entre ellas las de Medinaceli, Fernán Núñez, Alba, Villagonzalo, Urzaiz en Sevilla y Casa Irujo, según un artículo sobre Martínez Cubells publicado en *Blanco y Negro*, núm. 160, el 26 de mayo de 1894. Nos consta, además, que fue él quien transportó a lienzo las Pinturas Negras de las paredes de la casa de Goya y las restauró entre 1874 y 1878.

Hay que tener en cuenta la restauración de *El Coloso* en 1874, fuera quien fuese el perito empleado por los Fernández Durán para llevarla a cabo, porque el modo de trabajar de los restauradores de entonces era mucho más intervencionista⁶ y menos cauteloso que el de los expertos de ahora. Salvador Martínez Cubells, por ejemplo, introdujo importantes cambios y añadidos al restaurar las Pinturas Negras. En el caso de *El Santo Oficio*, ubicado en un principio en la sala de



5. Montaje fotográfico con la cabeza del Coloso, la sombra invertida de su rostro en la estampa y la superposición de ambas imágenes.

arriba de la Quinta del Sordo, nos constan los cambios introducidos por el restaurador gracias a las fotografías sacadas por Laurent cuando las pinturas murales de Goya aún estaban en las paredes de la casa. Parece que había una grieta muy grande que cruzaba la pintura desde arriba hasta abajo, y que trajo consigo inevitables pérdidas en la capa pictórica. Martínez Cubells decidió llenar los huecos con una extraña ristra de copos de árboles de su propia minerva en el lado del monte, que aún están por allí. Lástima que no se hayan encontrado (y quizás ni siquiera buscado) hasta ahora fotografías de *El Coloso* anteriores a la restauración del cuadro en 1874, que nos permitieran saber si las nubes y las figuras siguen más o menos lo mismo que antes de la mencionada intervención. Con respecto a los efectos de luz en el cielo y las nubes, y dejando aparte los prejuicios mal fundados sobre el uso de la espátula o de cañas en esa zona, no nos parecen ajenos a Goya ni tan burdos como la dra. Mena supone. En realidad, el introducir una cuña de cielo iluminado en un paisaje oscuro, detrás del personaje o de los grupos principales, como si fuera la hora del anochecer o el despuntar del día, es un recurso frecuente en la obra de Goya en la primera década del siglo XIX. Recuérdense los fondos de los retratos del *Conde de Fernán Núñez*, del ecuestre de *Fernando VII*, y en blanco y negro las estampas 15, 26, 36, 38, 45 y 60 de *Los Desastres de la Guerra*.

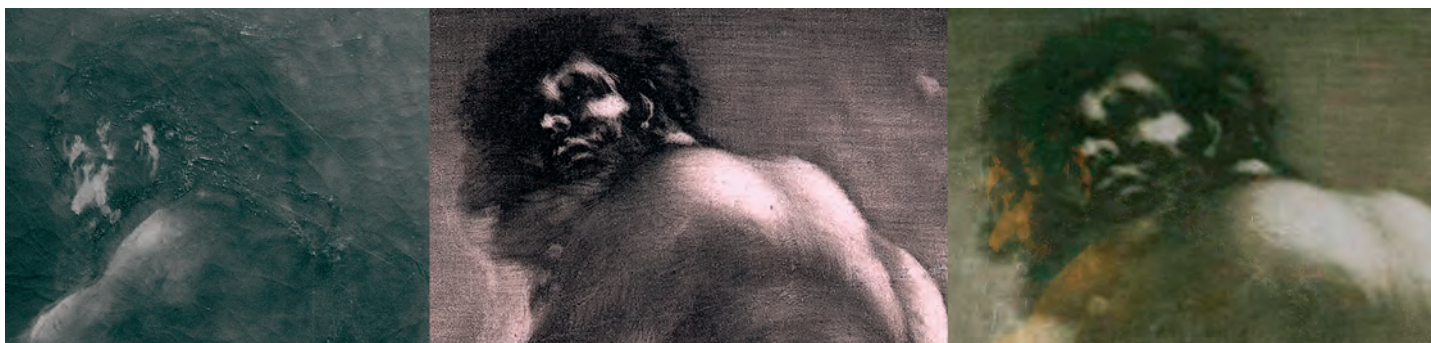
El informe tampoco arroja nueva luz sobre la procedencia de *El Coloso*. Las investigaciones en el Archivo Histórico de Protocolos madrileño y el archivo de la familia Fernández Durán hacen suponer que el cuadro ya estaba en la colección de los marqueses de Perales y Tolosa por los años de 1840, pero no se han encontrado referencias concretas más tempranas. De momento, por lo tanto, sigue siendo muy posible que los marqueses compraran el cuadro por los años treinta del siglo XIX. Esta posibilidad cuadra perfectamente, aunque el informe no lo diga, con la teoría de que *El Coloso* fue la pintura titulada *Un gigante*, con el número 18 en el inventario hecho en 1812 para la partición de bienes entre Goya y su hijo Francisco Javier,

tras la muerte de Josefa Bayeu. En la fotografía conservada en el archivo del *ABC*, es posible ver, en nuestra opinión, una borrosa imagen de aquel número en el ángulo inferior izquierdo, pero el análisis científico de la información digitalizada de esta fotografía no ha podido demostrar su presencia sin lugar a dudas, ni menos la de las letras AJ⁷.

En el capítulo 7 del informe —«El primer título de *El Coloso* y su procedencia más temprana»— la dra. Mena afirma que la idea de una profecía en el título usado por Vicente Poleró —*Una alegoría profética de los desastres de la Guerra de la Independencia*, original de Goya— hace suponer que Poleró creía que el cuadro era «anterior a la guerra»⁸. Pero en realidad la interpretación más obvia del título sería el prever las espantosas consecuencias de la lucha contra los invasores, sobre todo a la zaga de las victorias de los ejércitos franceses y el hambre de Madrid, o sea, los desastres que vinieron después de la resistencia heroica y los relativos éxitos de las fuerzas españolas en 1808 y 1809. Además, hay que tener muy en cuenta la posibilidad de que el cuadro titulado *Un gigante* (o *El Coloso*) se pintara como pareja para otro cuadro alegórico relacionado con la Guerra de la Independencia, también original de Goya según la documentación de la época.

El informe ni siquiera menciona esta segunda alegoría, que se suele titular *El Águila*. Nos consta que Javier Goya la vendió con otros cuadros pintados por su padre en 1836 al barón Taylor, para que formara parte luego de la Galería Española de Luis Felipe en el Louvre. Fue vendido en Londres en la subasta de la colección de cuadros del entonces ex-rey de Francia en 1853, y se le ha perdido el rastro a partir de entonces. Pero existen dos descripciones breves aunque elogiosas del cuadro por franceses que lo conocían. A. Jubinal, en su *Notice sur le baron Taylor...*, dice que Goya había buscado una imagen simbólica que plasmara la invasión napoleónica, y representó «una inmensa águila, más grande que los Pirineos, cuyas alas extendidas y la sombra proyectada por ellas hacían huir a través de los campos a los españoles»⁹. El barón Taylor lo vuelve a describir en su *Viaje pintoresco*, entre otros cuadros de Goya que estaban en el Museo Real de Madrid y la Galería Española de París. Dice lo siguiente: «También en el Louvre se encuentra un boceto grande que muestra la invasión napoleónica de España en forma alegórica. Una gran águila se cierne sobre los Pirineos, haciendo sombra con sus alas extendidas sobre toda la Península y sus gentes, que huyen despavoridas ante ella. Esta última obra es una de las composiciones más grandes y sublimes que jamás se hayan concebido en la historia de la pintura. Y el propio Goya es el artista más original que ha nacido en España»¹⁰.

Dado el parecido que existe, según las descripciones, entre algunos de los detalles de este cuadro y los de *El Coloso*, y dadas la calidad pictórica de *El Águila* y la buena procedencia de esta otra alegoría de la Guerra de la Independencia, extraña que no se la mencione en el informe. Sus dimensiones, por otra parte (1,10 x 0,91 m), tampoco son muy distintas de las de *El Coloso* (1,16 x 1,05 m); esto y el hecho de que hay contrastes lo mismo que semejanzas entre los



6. Montaje fotográfico mostrando el arranque de los hombros del Coloso en la pintura, en la estampa invertida y la superposición de ambas imágenes.

dos cuadros hacen muy verosímil el que se concibieran como pareja para contemplarse juntos. Parece que la parte no alegórica de las dos pinturas representaba a gentes que huían aterradas: escena que por lo menos Goya vio (lo mismo que otros viajeros en Aragón) después del primer sitio de Zaragoza en 1808, y que él mismo constata en el epígrafe *Yo lo ví*, del *Desastre* 44. Goya representa escenas similares en otras estampas de la serie, como los números 41 (“Escapan entre las llamas”), 42 (“Todo va revuelto”) y 43 (“También esto”). Otra semejanza entre estos *Desastres* y *El Coloso* es el empleo del mismo tipo de estructura compositiva, que parece centrífuga y que volvería a manifestarse en *La carga de los mamelucos* en 1814. La diferencia entre las dos alegorías consiste en que *El Águila* representa el poder arrollador de las fuerzas francesas, mientras que *El Coloso*, si el gigante se identifica con el genio tutelar de España (un coloso desnudo muy capaz de defenderse y de rechazar al enemigo, que aparece en el poema *La Profecía del Pirineo* de Juan Bautista de Arriaza, publicado en 1808), simbolizaría la capacidad defensiva de las provincias unidas de España.

Huelga decir que la dra. Mena no quiere relacionar *El Coloso* con la Guerra de la Independencia, ni quiere que tenga explicación coherente el cuadro, sobre todo si la coherencia nos lleva a fecharlo antes de 1812, identificándolo con el cuadro titulado *Un gigante* con el número 18 en el inventario hecho en la casa de Goya en aquel año. Su idea es que *El Coloso* es obra de un pintor incapaz de organizar un cuadro y representar el mundo a su rededor debidamente, un artista que cambia de ideas constantemente. Quiere que la radiografía nos lo demuestre, y supone que el desnudo desnudo frontal en el centro y en la parte de arriba del lienzo, que se ve en forma muy borrosa en la radiografía, tiene que ser la primera idea (que luego se modifica dos veces) del autor del Coloso de lado, con el puño levantado, encima. Pero no es lícito deducir esto de la radiografía. Puede que el mismo artista lo haya hecho todo seguidamente, pero puede que el autor del Coloso que ahora vemos aprovechara un lienzo ya preparado y usado por él o por otros para un boceto o bocetos de desnudos, pintando *El Coloso* luego encima de las obras que se habían abandonado. Esto es, desde luego, lo que Goya hizo en varias ocasiones, sobre todo en tiempos de guerra y carencias, aprove-

chando a veces telas antiguas. Ejemplos notables de ello son los lienzos que representaban tres de los cuatro elementos, basados al parecer en una serie de estampas flamencas del siglo XVII, sobre los cuales Goya pintó las *Majas al balcón* (de una colección privada); *El Tiempo* o *Las viejas* (del Museo de Lille), y *Maja y Celestina al balcón*, también de colección privada, cuadros pintados todos por Goya antes de que se hiciera el inventario de 1812, en el cual aparecen. Pintó *La aguadora* y *El afilador* también antes de la misma fecha, durante la guerra, sobre lienzos ya usados, con composiciones de flores, al parecer. No es *El Coloso* el único caso, por otra parte, en que Goya, si es efectivamente de él, haya pintado en un lienzo ya usado una figura parecida a la que existía previamente en la tela aprovechada. A principios del siglo XIX pintó el retrato de *Isabel Lobo de Porcel* encima de otro retrato de mujer; durante la Guerra de la Independencia, aprovechó un lienzo grande con un retrato ecuestre (quizás de Godoy) para pintar encima el retrato ecuestre del duque de Wellington, en este segundo caso, sin duda, para ahorrarse trabajo.

Otra táctica del informe para alejarnos del *Gigante* del inventario de 1812 es la teoría, nunca comprobada, de que Javier Goya manipulaba los cuadros que había heredado, sustituyendo lienzos no auténticos por los de su padre: modo de actuar que hasta ahora no se ha podido documentar. La dra. Mena, por su parte, trata a través de insinuaciones de retrasar la fecha de ejecución de la pintura. Para ello siempre que se refiere a los materiales procura situarlos en el amplio marco cronológico de la primera mitad del siglo XIX. Pero lo cierto es que según los análisis hechos por los técnicos del Museo del Prado, ni el soporte, ni el modo de prepararlo, ni los materiales –pigmentos y aglutinantes–, desmienten que sea obra de Goya; tampoco el procedimiento: pincel y espátula. El tafetán de lino utilizado es habitual en la obra del pintor al igual que la doble preparación, de color rojo la más interna y rojizo más claro la segunda, y sus componentes. Con respecto a la identificación de elementos idiosincrásicos relacionados con secativos, lo cierto es que éstos se pueden deber también al uso del aceite de nueces, cuyo poder secante es menor que el de lino, predominante en las capas de tono gris azulado. No hay novedad en el empleo de este aglutinante para los azules sin embargo, ya que es práctica que viene de antiguo¹¹. Por

último, el comportamiento “anormal” de los negros del que habla la dra. Mena se puede explicar por la escasa proporción de albayalde y el uso de ese aceite menos secante. Hay que tener en cuenta también que si el pintor hubiera incrementado la proporción de albayalde terminaría teniendo un tono gris que no era el que buscaba. Es evidente que la escasez y mala calidad de los materiales en los años de la guerra y los inmediatamente posteriores pueden explicar los fenómenos inusitados. De hecho el 14 de diciembre de 1814 el pintor remite una carta al General Palafox mostrándole “la satisfacción de haber acabado el retrato” y añade: “aunque con muchos trabajos por la escasez de colores y aceites adulterados”¹².

A pesar de todo, la dra. Mena procura acercar *El Coloso* a Asensio Juliá y alejarlo de Goya para explicar estas aparentes anomalías, aunque tiene que reconocer que no puede demostrar que lo haya pintado el alumno en vez del maestro, por no haberse hecho previamente una investigación rigurosa y exhaustiva de la escasa y mal documentada obra pictórica del valenciano. Subraya, por ejemplo, el posible contacto entre Juliá y don Antonio Fernández Durán en la Escuela de Dibujo de la Merced entre 1819 y 1831 en el último capítulo del informe, sin decir nada de la admiración que el padre de don Antonio sentía por Goya. El tercer marqués de Tolosa, sin embargo, al otorgar su testamento en 1833, pidió a sus herederos no sólo que restaurasen los «quadros de mérito que hay en mi casa desde el tiempo de mi Abuelo», sino que les rogó también que tratasen de adquirir el original del «retrato de mi amado Padre el Señor Don Miguel Fernández Durán López de Tejada por el distinguido Pintor Goya, que está colocado en el Banco de San Carlos ([...] ahora de San Fernando) [...] para evitar que desaparezca como está para desaparecer el mismo Banco»¹³. El Banco no desapareció y conservó los retratos de los primeros directores, así que los Fernández Durán no pudieron comprar el original del retrato mencionado. Pero no es imposible que la afición al arte y el respeto por Goya del tercer marqués de Tolosa hayan influido en la compra de *El Coloso*.

En resumidas cuentas, los argumentos a favor de descatalogar *El Coloso* adelantados en el informe no sólo no convencer sino a la larga escandalizan con sus errores, y argucias. El publicar un texto de este tipo bajo la protección del Prado, como si aquella institución hubiese aceptado ya sus conclusiones, es un paso en falso muy grave y pone en entredicho la confianza que la sociedad ha puesto en el Museo.

NOTAS

1. No obstante, aunque sin argumentación –de hecho no tiene en cuenta la bibliografía existente sobre ella–, reconsidera la cronología que le dio en el catálogo *Goya en tiempos de guerra*, y acepta que fuera grabada una vez finalizada la Guerra de la Independencia.
2. Es posible que se trate de un retrato de Floridablanca pintado por Batoni, inventariado entre cuadros pertenecientes al Marqués de Tolosa en 1833, que medía el equivalente de 1,04 x

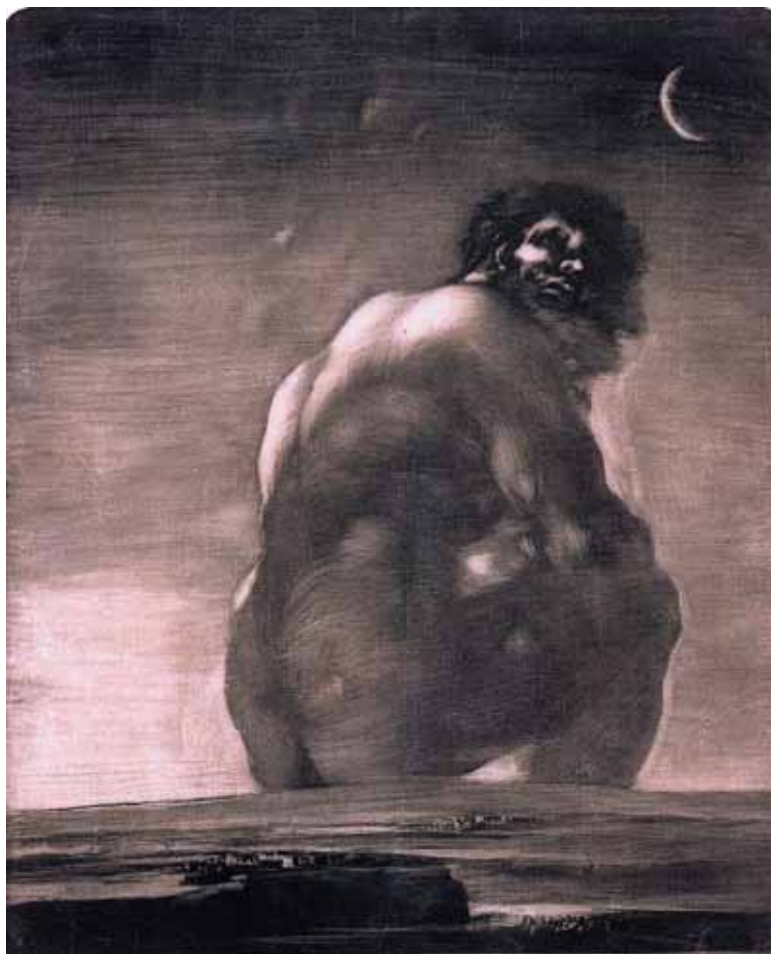
0,84 m (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, P^o 24968, f. 254r). Puede haber llegado a la familia como consecuencia de haberse casado Antonio Fernández Durán con María del Pilar Pando y Álava, que era parienta de Vicenta Moñino y Pon-tejos, condesa de Floridablanca, habiéndose ésta última casado con Manuel Pando y Fernández de Piñedo a principios del siglo XIX.

3. Existe un positivo anterior que fue publicado en la revista *Blanco y Negro*, núm. 2.050, 31 de agosto de 1930, en la sección “Actualidades”, con el título “Un valioso legado al Museo del Prado”. Se reproducían los “cinco cuadros de Goya”: “Retrato del General Ricardos”, “San Antonio de la Florida”, “La gallina ciega”, “La tormenta” (título que se le da a *El Coloso*), “El herido”. Agradecemos la colaboración del Archivo de ABC, en especial la de Federico Ayala Sorensen.
4. Agradecemos a la Profesora Petrou su ayuda, así como a Hugo Glendinning y Julián Vidal.
5. Buen ejemplo de su modo de trabajar es el *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Pérez de Guzmán, marqués de Santa Marta* (Madrid, 1875).
6. Entre los escritos de Poleró se encuentra el titulado *Arte de la restauración*, publicado de nuevo por A. Díaz Martos, “Aportaciones a la Historia de la Restauración. Reimpresión de los tratados de Poleró y De la Roca con los informes del restaurador Gato de Lema”, en *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, 12, 1972, pp. 101-145.
7. Lo cierto es que esta interpretación tampoco es unánime entre los profesionales del Museo del Prado ante la evidencia de que esa parte de la pintura presenta erosiones que manifiestan una clara manipulación cuya intención actualmente se desconoce. En la reunión que tuvo lugar el 16 de febrero de 2009, en la cual los responsables del museo nos mostraron la documentación técnica que habían reunido, se consideraron rastros que en opinión de la dra. Carmen Garrido eran susceptibles de ser interpretados como números. Agradecemos al Museo del Prado las facilidades que nos ha ofrecido.
8. Por otro lado, sospecha la dra. Mena que pudo estar contaminado por el título que originalmente dio Goya a la serie de estampas cuya primera edición se llevó a cabo en 1863, pero lo cierto es que la Academia de San Fernando precisamente obvió la denominación original que figura en el ejemplar que era propiedad de Valentín Carderera y los tituló escuetamente *Desastres de la guerra*.
9. Véase Jeannine Baticle y Cristina Marinas, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, París, 1981, p. 272, Annexe n^o 23 (versión española de la cita por Nigel Glendinning).
10. Véase Nigel Glendinning, *Goya y sus críticos*, trad. María Lozano, Madrid, Taurus, 1982, p. 90.
11. Lo recoge A. Palomino en 1715 al tratar de la pintura al óleo: “los azules y los blancos, necesitan de labrarse con aceite de nueces, para mantenerse”, en *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 99. Agradecemos al Museo del Prado que nos haya facilitado esta detallada información.
12. A. Canellas López, Francisco de Goya. *Diplomatario*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1981, núm. 245. Sabemos que también encontró enormes dificultades para dibujar y grabar.
13. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, P^o 24.968 (1841), f. 247

LA TÉCNICA ARTÍSTICA COMO MÉTODO DE CONOCIMIENTO, A PROPÓSITO DE EL COLOSO DE GOYA*

Por JESUSA VEGA

Fundación Lázaro Galdiano / Universidad Autónoma de Madrid



1. Francisco de Goya: *El coloso*, detalle. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Las diferentes metodologías que han ido construyendo el edificio de la Historia del Arte parten de la realidad de la existencia de la obra que, como producto de la creación humana, lleva impresa en ella las coordenadas espacio-temporales de cuándo fue elaborada y los avatares por los que ha pasado a lo largo de su vida. Como cualquier objeto del pasado, la obra de arte emite la información, la dificultad reside en que el historiador sea capaz de interpretarla correctamente para,

seguidamente, proceder a contextualizarla. Esto ha dado lugar a un continuo devenir interpretativo donde, como es lógico, son los intereses de quien o quienes lo llevan a cabo los que al fin prevalecen. Pero, precisamente la vocación de ciencia que desde un principio tuvo la Historia del Arte es la que ha ido generando diferentes metodologías para, además de problematizar su objeto de estudio –la obra de arte en su doble condición de testimonio del pasado y objeto del presente sometido-



2. Francisco de Goya: *El coloso*. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

do a los intereses contemporáneos—, disciplinar la subjetividad del historiador en aras del mejor conocimiento de la obra, de la producción de un artista y su entorno cultural, y de la época en la que vivió.

LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS COMO MÉTODO

Ciertamente, fue entre las paredes de los museos donde echó algunas de sus más sólidas raíces la Historia del Arte como disciplina. Clasificar y ordenar las colecciones para proceder a redactar inventarios y catálogos, no sólo fue una labor primordial y prioritaria para conocer y reconocer el patrimonio, el legado cultural recibido, sino también el método más eficaz de contribuir a su salvación y conservación como agente portador de memoria histórica y, en consecuencia, señal de identidad. No obstante, y siendo esto como hemos dicho necesario, desde la década de los años sesenta del siglo XX, y como consecuencia de los planteamientos de la “Nueva Historia del Arte”, se hizo evidente que esa “Historia del Arte” era muy limitada, entre otras razones por tratar a la obra como un *unicum* aislado y descontextualizado de su origen e integrado en una nueva realidad, la del museo, que genera su propia historia.

Ahora bien, igualmente se comprobó que para la recuperación del medio histórico y geográfico donde

se gestó la obra era fundamental partir de ella misma y tratar de recorrer a la inversa el proceso de creación, recuperando el conocimiento físico de la obra, es decir, su materialidad. Hasta Norman Bryson tomó conciencia desde sus planteamientos de la materialidad de la pintura al subrayar que “para poder superar con éxito la doctrina de progreso hacia la Cópia Esencial hace falta algo mucho más sutil que una sociología general, pues junto a la historia de la producción de las nociones, normas de conducta, mitos, valores y creencias sobre los que una sociedad construye su particular realidad, ha de ponerse otra historia, que es la de la pintura como *práctica material*”¹.

Resulta evidente lo importante que es para el historiador del arte considerar la práctica. Esto conlleva la selección de materiales, los procedimientos y los resultados, actos que desarrolla todo artista en un lugar y tiempo concretos. Estos actos dan origen a esos artefactos o realidades que conocemos como obra de arte, fruto de la manipulación del hombre de una época, en una sociedad determinada. Este método de indagación o medio de conocimiento es lo que se denomina “técnica artística” y, efectivamente, ha sido en el museo donde más se ha practicado ya que ha ido muy parejo a otra de las actividades fundamentales que tienen lugar en él: la intervención y restauración de las obras de arte para su mejor conservación. Pero esta misma relación demuestra que, como cualquier otro método, no tiene ni puede tener un fin en sí mismo, sino que, como afirma Silvia Bordini, hay que insertarlo “dialécticamente en el ámbito de una compleja trama de confrontaciones entre otros datos y otros métodos”².

En conclusión, entendemos por “técnica artística” todo aquello que interviene en la creación física de la obra hasta que se convierte en objeto de percepción. Técnica artística es, en palabras de Bordini, “procedimiento cognoscitivo y manual, y a la vez producto; elaboración, modo de uso de los materiales y los instrumentos, proceso de la génesis de la obra, y vehículo de su transmisión al futuro y de las transformaciones experimentadas en el tiempo”. Por lo tanto, el estudio de las técnicas es una actividad crítica, es un método para enfrentarse al objeto que cuenta, a su vez, con instrumentos auxiliares para llegar a conocerle mejor.

Estos renovados planteamientos en el estudio de la obra de arte han sido acogidos con distinta fortuna en las diferentes instituciones docentes y museísticas, pero hay algunos casos que merecen ser mencionados porque reflejan, no sólo las nuevas inquietudes y sensibilidades que se van desarrollando, sino también la riqueza que ofrece a la sociedad actual esta forma de estudio. Quizás por la fecha en que se inició y la envergadura del proyecto deba citarse en primer lugar el programa desarrollado por la National Gallery londinense titulado “Art in the Making”, cuya andadura comenzó en la década de los ochenta como resultado de la iniciativa conjunta de David Bomford, Christopher Brown y Ashok Roy, entonces Senior Restorer, Chief Curator y Head of the Scientific Department de la institución respectivamente. Sus frutos se han ido pre-



3. Francisco de Goya: "Nada ello lo dice", *Los desastres de la guerra*, 69, prueba de estado. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

sentando en sucesivas exposiciones y los resultados han sido recogidos en sólidas publicaciones algunas de las cuales se han traducido al castellano por Ediciones del Serbal (la pionera *Rembrandt. Materiales, métodos y procedimientos* de 1988 que ha visto la luz en 1996 y la referente a *La pintura italiana hasta 1400. Materiales, métodos y procedimientos*, en 1995).

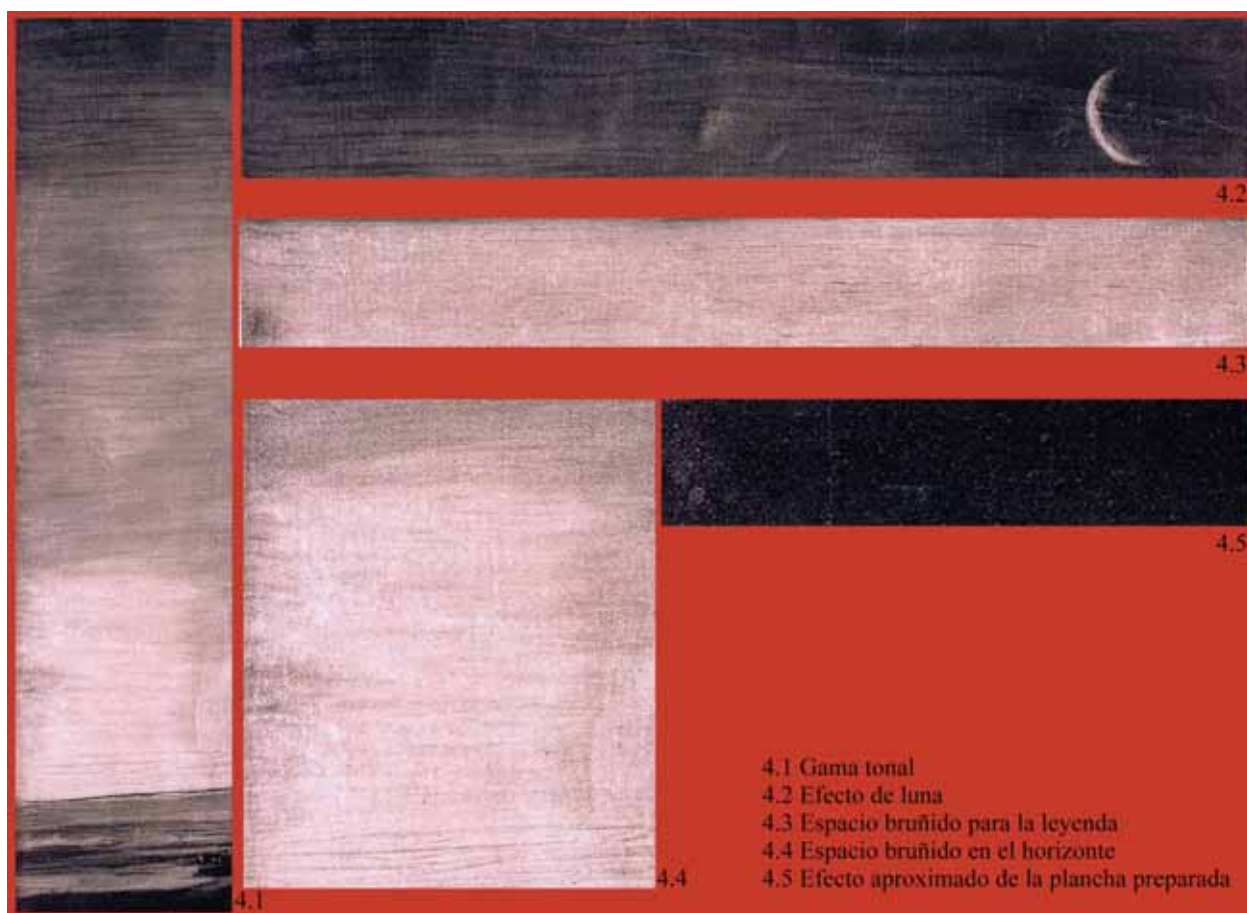
Desde unos planteamientos diferentes, pero en ese mismo objetivo de educar en las técnicas artísticas, el Museo Thyssen-Bornemisza en Madrid inició hace unos años un programa de itinerarios didácticos a través de su colección. Dirigido en un principio a profesores y alumnos de enseñanza secundaria, el interés que despertó hizo que se abriera a universitarios y al público en general. Los responsables de dichos itinerarios fueron Carmen Bernárdez, Profesora Titular de Historia del Arte, y Ángel Llorente, Catedrático de Instituto. En 2005 fueron publicados por la editorial Akal (*Las técnicas artísticas. Museo Thyssen-Bornemisza*). Actualmente se están incorporando a la red para que puedan ser utilizados a través de Educathyssen y, además, desde 2006 se ha implementado esta línea de trabajo con la celebración anual de un curso con prácticas de taller. Finalmente, para el próximo mes de marzo de 2009 se está organizando un curso universitario titulado "Una historia material del arte. Las técnicas como procesos culturales", dirigido por Carmen Bernárdez.

El último caso que, por el tema que nos va a ocupar, considero que debe ser mencionado es el de la Calcografía Nacional en Madrid. Desde 1982, bajo la dirección del Subdelegado, Juan Carrete, se desarrolló a través del Gabinete de Estudios y el Taller de estampación un programa sistemático de documentación, es-

tudio y recuperación de las técnicas tradicionales de grabado y estampación, así como de conservación de las láminas de cobre de la institución. A través de la organización de actividades, exposiciones y publicaciones se acercó al público el arte del grabado español tratando siempre de contextualizarle entre las otras actividades artísticas y recuperando su historia, especialmente la época dorada del siglo XVIII con particular atención a Francisco de Goya. Así en 1989 se inauguró la exposición *La formación del artista, de Leonardo a Picasso*, y al año siguiente se abrió el Gabinete Francisco de Goya, una sala destinada a la exposición permanente de láminas de cobre del maestro, de modo que el público pueda conocerlas y contemplarlas. En ella siempre hay una selección de las doscientas veintiocho piezas que conserva la institución³, verdadero tesoro si tenemos en cuenta que, hasta donde alcanza nuestro conocimiento, sabemos que durante toda su vida grabó doscientas treinta y cinco.

LA IMPORTANCIA DE LAS FUENTES

A la información que aporta la materialidad de la obra de arte se suma la que suministra la documentación. Las fuentes donde se trata sobre todo lo relacionado con las técnicas permiten conocer el modo en que los artistas hacen acopio de los materiales y las distintas maneras de hacer. Además, a través de ellas se puede acceder al lenguaje específico de cada una de estas maneras, lenguaje que ha sido creado y enriquecido tanto por los artistas como por los aficionados o estudiosos. Así es posible evaluar la manera en la que estos textos se dirigen tanto a los propios artistas como



4. Francisco de Goya: *El coloso*, detalles.

a los interesados por las artes. De este modo, nos introducimos en la actividad que se desarrolló, en los usos, convenciones, experimentaciones y normas.

Dentro de las fuentes escritas no cabe duda que los libros de recetas, tratados y manuales son los más específicos para estudiar las técnicas artísticas y acceder al conocimiento sobre el proceso de creación de las obras de arte. En estos textos se encuentran los modelos o paradigmas de unas prácticas y también la diversidad y variedad que cada una de ellas va generando. La lectura de las fuentes como es lógico ha de ser crítica. Hay muchos puntos oscuros en esas descripciones debido, por un lado, al secretismo —recuérdese que era habitual en los contratos de aprendizaje estipular el compromiso del maestro a revelar los secretos de su arte al aprendiz y el de éste a no divulgarlos—, entre otras razones porque tener la exclusividad del conocimiento de una técnica artística era asegurarse su práctica cuando existía la demanda. Por otro lado, la falta de claridad se debe a que se tiende a dar por sabido lo común en el lugar donde se sitúa el que escribe quien, normalmente, no tiene una proyección ni histórica ni territorial muy amplia. Es más, en ocasiones lo que se hace es una actualización de las prácticas sin detener-

se en más explicaciones. Pero por su parte éstas demuestran que en la mayoría de los casos la práctica está regida, y valga la redundancia, por el sentido práctico: se compendia la información de aquello que está en uso, o no ha caído definitivamente en desuso, y en función de ello se van variando los contenidos y se van especializando las publicaciones.

Este tipo de fuentes suministra al historiador una información de referencia y con ella podemos, desde la óptica del siglo XX, establecer un baremo de calidad en función de ella: el concepto de calidad es cambiante por lo que el historiador siempre tiene que tratar de delimitar qué cualidades reunía en una época determinada. En este sentido, hay que tener presente que la técnica y la habilidad o maestría no implican por sí solas la calidad de la obra. Contando con esta información podemos hacer una valoración de la capacidad de innovación y los recursos del artista quien partía, en gran medida, de los conocimientos que encontramos en estas fuentes, donde se reunía el saber que era común. El mejor ejemplo que podemos citar es el que se refiere a la *Instrucción para grabar en cobre*, escrita por Manuel de Rueda, y publicada en la madrileña imprenta de Joaquín Ibarra en 1761.



5. Francisco de Goya: “Nada ello lo dice”, dibujo preparatorio para *Los desastres de la guerra*, 69. Museo Nacional del Prado, Madrid.



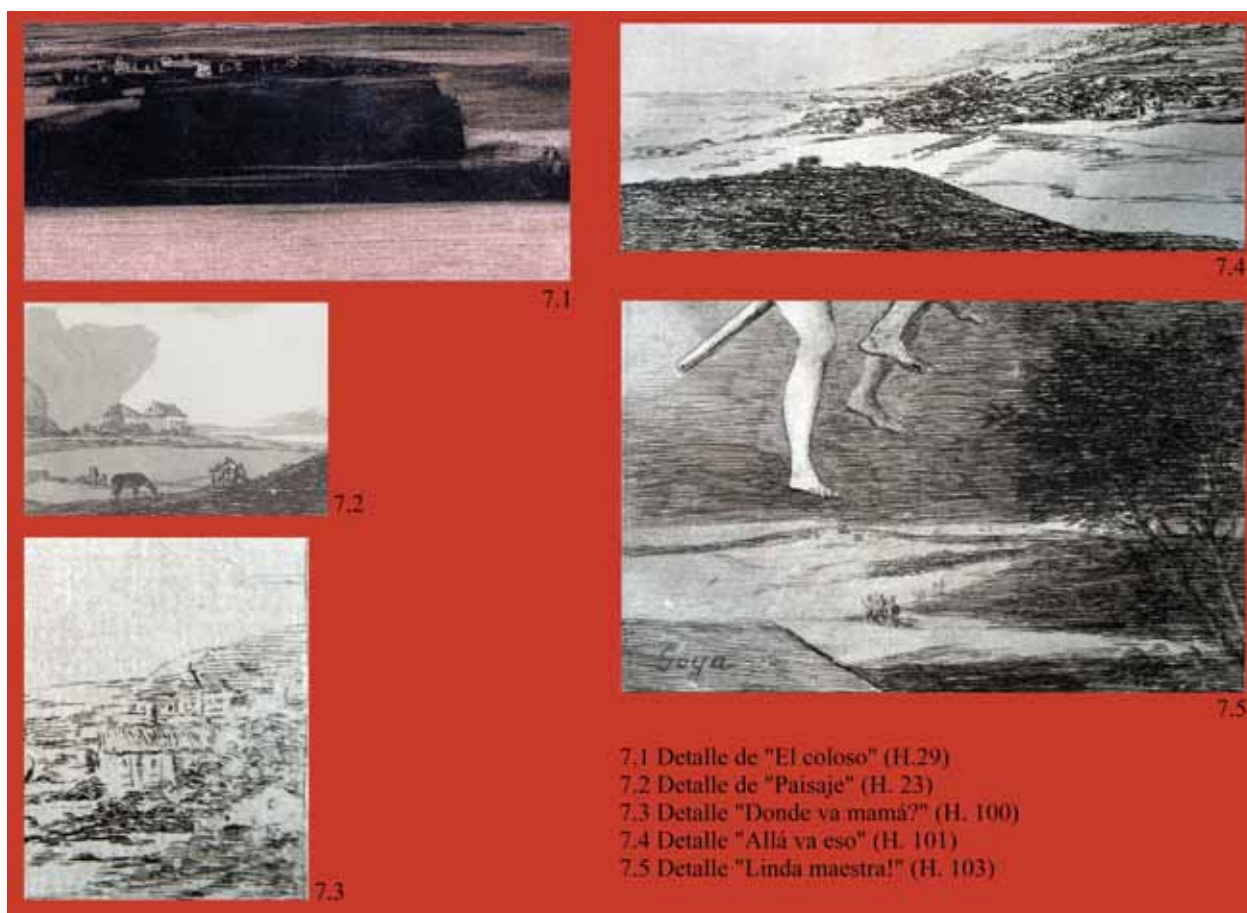
6. Francisco de Goya: *El coloso*, detalle.

La aparición de este manual habría sido impensable si no hubiera tenido lugar un cambio sustancial en relación a la práctica del grabado en España. Para no alargarnos en este tema, es suficiente decir que su fomento y enseñanza fue un asunto de Estado porque se consideró de interés general para el progreso del país, siendo el modelo francés el que se tuvo como referencia. En el prólogo Manuel de Rueda declara que se dirige a grabadores y curiosos de este arte, “registrando en sus máximas, reglas, y observaciones, el camino que ha traído hasta nuestro tiempo”, despreciando “las menos usadas”, escogiendo “las más practicables” y añadiendo “las omitidas u olvidadas”. En sus páginas y en la valoración que se hacía de este tipo de literatura encontramos el paradigma del arte del grabado dieciochesco⁴, sus aspiraciones y limitaciones. De este modo podemos reubicar las audacias y genialidades de Francisco de Goya. El aragonés fue el gran maestro en la combinación del aguafuerte con el aguatinata. Esta última técnica fue muy novedosa –su invención se sitúa en 1768 por el francés Jean Baptiste Le Prince, razón por la que no está descrita en el manual de Rueda. Su llegada a España fue relativamente tardía, a mediados de la década de los ochenta y, salvo en el caso de Goya, no tuvo mucha fortuna en nuestro país.

En conclusión, el estudio de la técnica referido a las obras y a los contextos culturales que las vieron nacer nos proporciona un medio eficaz para individualizar el comportamiento del artista: el tipo de soporte, la manera de prepararlo, los materiales y útiles con los que trabaja, el proceso de elaboración de la idea y la transmisión de ésta a la materia permiten una variedad casi infinita de posibilidades, por lo que en cada una de estas decisiones y maneras de actuar se refleja la

personalidad y la forma de trabajar del artista, ya sea referido a un momento determinado de su vida, ya a su trayectoria cuando nuestro horizonte es el conjunto de su producción. Al referirse a la pintura, Bryson lo expone de esta manera: “Es absurdo, evidentemente, suponer que cualquier miembro de la sociedad por muy asimilados que tenga los códigos culturales de su comunidad, será capaz, una vez provisto de pintura y pinceles, de producir a partir de un esbozo una imagen plenamente formada que alcance los niveles normales de calidad vigentes en la sociedad. Además de los códigos generales de la realidad, la particular práctica significativa que es la pintura posee sus propios códigos, códigos que no pueden dominarse simplemente por respirar la atmósfera de una determinada cultura. Abordar la imagen desde la sociología o la antropología del *conocimiento* es ignorar la imagen como producto de una *técnica*. Si se pasa por alto la naturaleza concreta de la técnica, el análisis de la imagen cae inmediatamente en la simplificación”⁵.

No obstante, con relativa frecuencia los análisis y la investigación empírica de los datos concretos tienden a prevalecer sobre el estudio de la obra en su totalidad. Si para trabajar es necesario individualizar materiales y procedimientos, después es preciso estudiarlos de manera crítica para emitir un juicio sobre la obra en su conjunto, combinando el estudio y la mirada histórica, la mirada artística (estética) y la precisión analítica de los datos del laboratorio. Son los historiadores del arte los que hacen esta labor. Con su trabajo recuperan la historia de las técnicas y su transmisión, estudian la cultura material de la que son portadoras las obras, evalúan los procesos de actualización o intervención de los que han sido objeto y, finalmente, emitiendo un



7.1 Detalle de "El coloso" (H.29)
 7.2 Detalle de "Paisaje" (H. 23)
 7.3 Detalle "Donde va mamá?" (H. 100)
 7.4 Detalle "Allá va eso" (H. 101)
 7.5 Detalle "Linda maestra!" (H. 103)

7. Francisco de Goya: *El coloso*; *Paisaje*; *Caprichos* 65, 66 y 68.

juicio crítico sobre ello, revalorizan y contextualizan el conocimiento adquirido.

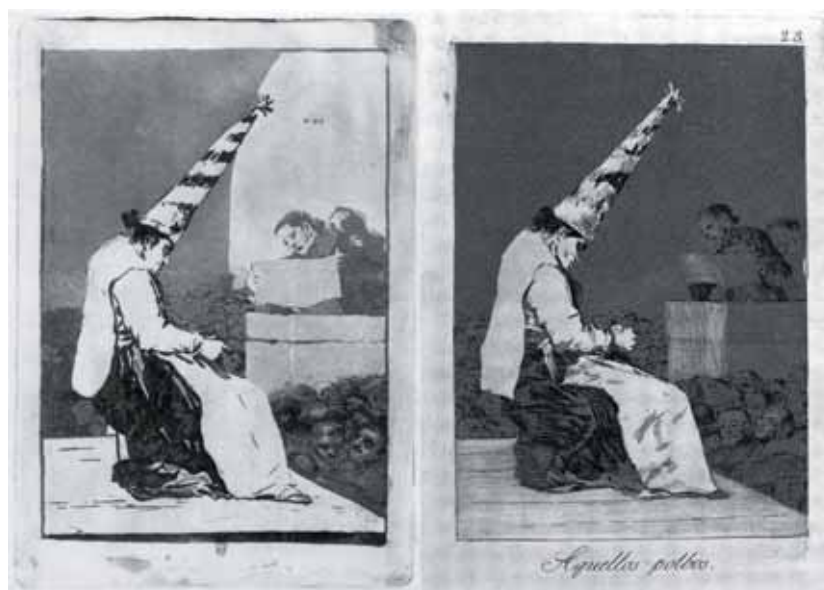
EL COLOSO DE GOYA COMO PROBLEMA

Las cuestiones suscitadas en relación a la pintura de *El coloso* y su ausencia en la exposición celebrada en el Museo del Prado (Madrid) titulada *Goya en tiempos de guerra*, han puesto de actualidad, entre otras cosas, la estampa del mismo tema, obra también de Francisco de Goya, que sí figuraba en la muestra (núm. 28 del catálogo). Es más, simultáneamente otra prueba estaba expuesta al público en la Biblioteca Nacional de España (Madrid) (fig. 1), con motivo de la exposición *Miradas sobre la Guerra de la Independencia* (núm. 184 del catálogo). Mientras que en el catálogo de la pinacoteca Manuela Mena Marqués se inclina a considerarla como obra grabada hacia 1800, en la publicación que acompañó a la muestra de la biblioteca se dan las fechas 1808-1814. Por su parte, el grabador, estudioso y coleccionista de Goya, Tomás Harris, autor del catálogo de referencia de la obra gráfica del pintor, *Goya Engravings and Lithographs*

(Oxford, Bruno Cassirer, 1964, núm. 29)⁶, la considera obra tardía pero, apoyándose en la documentación, anterior a 1818; de esta misma opinión era Eleanor Sayre (*The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Boston, Museum of Fine Arts, 1974, núm. 231). Finalmente, Juan Carrete Parrondo la data entre 1810 y 1818 (*Goya. Estampas, grabado y litografía*, Barcelona, Electa, 2007, núm. 114), siguiendo en este sentido la fecha que figura en el *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional* (Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, núm. 71).

Lamentablemente no conservamos la lámina de cobre en la que Goya grabó este gigante, y tampoco se hizo una edición para la venta al público aunque, como veremos, sí parece que el pensamiento del artista era llevarla a cabo. En consecuencia, sobre las intenciones del pintor con esta obra estamos verdaderamente ayunos de información aunque, cuando se sitúa en el contexto de su producción y de la época, es posible penetrar en sus significados, de ahí el interés que comporta el estudio de la documentación y de la técnica artística para la datación de la obra.

La documentación que conocemos en directa relación con este grabado es muy escasa. Prácticamente



8. Francisco de Goya: "Aquello polvos", estampa descartada, prueba única, Bibliothèque Nationale, París (izqda.) *Capricho* 23, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (drcha.)

se reduce a la nota escrita por Mariano Goya, nieto del artista, que actualmente se encuentra en el Departamento de Estampas y Dibujos del Museo Británico (Londres, 1862-7-12-186). Dicha nota perteneció a Valentín Carderera y en 1862 la adquirió la institución junto a un retrato dibujado a lápiz del Duque de Wellington (G-W, 898). Dice así:

En una [a]lacena tapada de la posesión se han encontrado entre papeles muy interesantes lo siguiente
 Un retrato de la Rita-Luna actriz del tiempo de Moratín
 Un dibujo hecho en Alba de Tormes después de la batalla de Arapiles del Duque de Wellington por el que se hizo el retrato
 Un ejemplar del cuadro de familia
 Otro de un gigante cuyas láminas fueron rotas
 Las estampas que acompañan de los toros rotas las láminas
 Guardado todo el año 1818 según los apuntes sin saberse con que objeto⁷.

La posesión a la que se refiere el documento es la casa de campo que tenía Goya en Madrid, la conocida Quinta del Sordo, y quizá el motivo para que esto se hubiera guardado fue el traslado a su nueva residencia en 1819. Los tres últimos asientos se refieren a estampas de las cuales no han sobrevivido los cobres.

El grabado del "cuadro de familia", es decir, la reproducción de la pintura velazqueña de *Las meninas* (H. 17), fue en su momento un verdadero desafío para el pintor. Perteneció al segundo grupo de la serie velazqueña, hacia 1785. Por entonces tuvo lugar una innovación muy importante en la manera de trabajar del artista: comenzó a utilizar resinas o polvo de colofonia para grabar, es decir, se inició en la técnica indi-

recta del aguatinta. Conservamos suficientes pruebas de estado como para saber el empeño que puso Goya en reproducir los juegos de claroscuro y las dificultades que encontró para generar el efecto de profundidad. Por su falta de pericia, cuando aplicó el aguatinta y continuó trabajando con la ruleta acabó por arruinar lo conseguido y, posiblemente, la lámina. Es decir, en este caso, como se ve por el documento, no consta que fuera destruida intencionadamente, algo que no sorprende porque estamos en los inicios de la carrera de Goya como grabador. Por entonces era un desconocido y sus estampas no eran buscadas por los coleccionistas. Probablemente, ni siquiera él había tomado conciencia de la importancia de este acto para la construcción de su fama como grabador, entre otros motivos porque tampoco debía tener muy clara su carrera en este arte, dado que los enredos y dificultades que le produjo la serie contribuyeron a que abandonara la empresa y su interés por el grabado.

En el caso de las estampas de toros, el escrito se refiere a las rarísimas pruebas de las láminas que fueron desechadas para formar parte de *La tauromaquia* (H. 244-247), cuya primera edición vio la luz en 1816. Es muy probable que se tratara solamente de dos láminas trabajadas por ambas caras pues, por lo menos en siete casos, los cobres fueron reutilizados (H. 237-243), tras desechar el pintor la primera versión. Lo más interesante es que fueron "rotas" voluntariamente, lo que significa que era plenamente consciente de la importancia de este gesto, propio de un artista moderno, y el único que podía garantizar que no volvieran a estamparse —téngase en cuenta que las rechazadas pero reutilizadas han sido repetidamente estampadas. Habían pasado treinta años, para entonces Goya sabía lo que era el tortuoso camino de la fama y conocía el mercado.



9. Francisco de Goya: "Por que fue sensible", *Capricho 32*. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

Según el documento, la misma suerte corrieron "las láminas" del gigante, y ahí viene nuestra primera sorpresa ya que la expresión está en plural. En la descripción que hace Harris (H. 29) de las pruebas conocidas no indica que haya dos cobres distintos y, desde luego, las estampas que han estado expuestas en Madrid la pasada primavera proceden del mismo. No obstante, la querencia al tema que, como veremos más adelante, demostró el pintor y la técnica innovadora que utilizó, hacen posible que hubiera intentos fallidos y lo grabara más de una vez. Este mismo comportamiento lo tuvo en 1815 con algunas de las escenas de *La tauromaquia*, y especialmente con la que se refiere a la "Muerte de Pepe Hillo", suceso que conmocionó a los aficionados taurinos entre los cuales se encontraba el maestro. Consta que, por lo menos, la grabó tres veces: en las dos primeras reutilizó el cobre (H. 241 y 242) y la tercera fue la que pasó a ser la última estampa de la serie (H. 236).

Otra de las consecuencias que se derivan del documento de Mariano Goya es la expresa voluntad que hubo por conservar las pruebas. Caben muchas conjeturas sobre esta decisión, pero lo más fácil es considerar que quisiera guardar testimonio de su trabajo, quizá con la intención de volver sobre ello una vez que estuviera instalado en su nueva casa. Pero nunca retomó la labor. Lo cierto es que todos los indicios llevan a pensar que, una vez hecho el traslado, Goya no vol-

vió a grabar en Madrid, entre otros motivos, porque estuvo muy entretenido pintando las paredes de su nuevo domicilio y experimentando, con el joven José María Cardano, la nueva y revolucionaria técnica de la litografía.

Los enseres relacionados con el grabado debieron quedar embalados tal cual llegaron de la calle Valverde cuando se fue a vivir a orillas del Manzanares. En el inventario levantado por Antonio Brugada, probablemente en 1823⁸, se anota la existencia de "siete cajas de objetos y cobres". La escasez de información hace difícil creer que se embalaran en ese momento sin señalar, aunque fuera de manera somera, lo que había dentro, era tan fácil como añadir escenas de guerra, toros y disparates. Como observó Glendinning⁹, debían encontrarse allí todos los cobres correspondientes a sus últimas series. Este tipo de cajas son muy difíciles de manipular sobre todo por el peso del cobre, de ahí también que fueran numerosas porque no podían ser muy grandes. En cuanto a los objetos, cabe pensar en alguna herramienta y otros enseres relacionados con este arte, pues sabemos que Goya grababa en su casa, por lo menos así lo hizo durante los años de la guerra, aunque no tenía tórculo para tirar las pruebas¹⁰.

Finalmente la rareza de la prueba referente al "gigante" no implica que fuera muy considerada por el nieto del artista, sino todo lo contrario. En la misma nota se especifica el "valor que se quiere": por el ejemplar de *Las meninas* 1.300 rs; por "el del gigante" 160 rs.; mientras que por "cada una de los toros" 120 rs. No era una prueba única la que se guardaba en el domicilio familiar pero sí rara y por entonces éstas ya eran cotizadas. En la actualidad tenemos noticia de seis pruebas y no cuatro como dice Mena Marqués¹¹: Harris anota cinco, la sexta es la que actualmente se encuentra en el museo de Boston, y cuya entrada en la colección es de 1965. Este ejemplar, y el que se conserva en The Metropolitan Museum of Art (Nueva York), corresponden al primer estado descrito por Harris, las cuatro restantes al segundo. No obstante, las diferencias son mínimas y algunas derivan de la estampación y no de lo grabado en el cobre. El mismo Rueda advierte de la dificultad de "la impresión de este grabado" porque "las luces, y golpes claros han de ser muy limpios, y profundos, y el impresor no puede poner la mano en ellos para sacar la tinta, singularmente, cuando son estrechos, sin despojar lo que está al lado; y por esto se servirá de un pequeño palo puntiagudo, en cuya punta esté envuelto un lienzo húmedo, para llegar a los lugares, en que la mano no puede entrar"; además la tinta tiene que ser blanda y el entintado hay que hacerlo con la mano, debiendo ser repetitivo y enjuto (p. 166).

Entre las pruebas que conservamos se singulariza la que actualmente se encuentra en la Bibliothèque Nationale (París), porque es probable que fuera la que se encontró en la alacena si tenemos en cuenta su procedencia, Mariano Goya, y que en el verso figura la siguiente inscripción: "Por Goya, después de tiradas 3 pruebas se rompió la lámina". Posiblemente esto lo añadió el nieto de cara a su venta. No obstante, como hemos visto no era por la que más dinero pedía, y hay

una gran diferencia con respecto a la prueba de *Las meninas*, de modo que no consideraba que tuviera fácil salida, quizás por el tema. Efectivamente, se puede argumentar que tampoco era alto el precio que se pedía por las pruebas de los toros pero esto, como veremos, se debe muy posiblemente a cuestiones de mercado.

La primera noticia que tenemos de la estampa de *El coloso* la da Valentín Carderera en 1863 y dice así: “Fue en 1859 cuando, por primera vez, el nieto de Goya nos mostró la prueba única, que media 29 centímetros de alto por 21 centímetros de ancho”¹². Por esos años había muchos toros goyescos en el mercado ya que la segunda edición, estampada en la Real Calcografía, se había publicado en 1855, y también se refiere a ella el erudito español¹³. Dadas las circunstancias que rodean a esta edición, incluso se puede pensar que fue el mismo Mariano Goya quien la auspiciara, si tenemos en cuenta que las láminas de cobre no eran propiedad de la institución y no figura en ningún sitio quién la encargó. Por otro lado, la primera noticia de que estos cobres están a la venta es al año siguiente de la edición, data del 20 de febrero de 1856, cuando un tal León Pérez de Bobadilla las ofreció al Estado; cuesta creer que el nieto, en la desbordante actividad que desarrolló tras la muerte de su padre por sacar rentabilidad de su herencia, perdiera oportunidad tan lucrativa.

Hay una última observación que cabe hacer en relación a las pruebas de *El coloso*. En ninguna de ellas se ha encontrado marca de aguas pero, como observa Harris, en las que se conocen el papel empleado fue verjurado y muy similar al del molino español Morato. Es interesante tener en cuenta que este tipo de papel lo empleó Goya en una prueba de estado de *La tauromaquia* y es frecuente en algunas pruebas de *Los disparates*, mientras que las pruebas de estado de *Los Desastres de la Guerra* se estamparon en Romani. Este tipo de papel es el que se usó para el ejemplar de esta serie que perteneció a Juan Agustín Ceán Bermúdez y que actualmente se encuentra en el Museo Británico. En él están encuadradas además tres pruebas correspondientes a los prisioneros (H. 26-28). Si Goya hubiera tenido alguna prueba de *El coloso* por entonces se la habría dado a su amigo; tampoco debía disponer de ella cuando terminó *La tauromaquia* porque en el ejemplar que le perteneció, actualmente también en el Museo Británico, sólo encuadró una prueba de estado de *Modo de volar*, composición perteneciente a *Los disparates*.

En definitiva, hay que pensar que las pruebas de *El coloso* se tiraron por entonces (fig. 2), es decir, poco después de *La tauromaquia* (1815-1816), cuando estaba trabajando en *Los disparates* (1817-1819) y antes de que finalizara 1818. Recordemos que el pintor no llegó a formar un álbum de su última serie para regalárselo a su amigo y no consta que éste llegara a poseer una prueba del “gigante”, lo que explica que Carderera, que conoció bien la colección del ilustrado pues en buena parte fue a parar a sus manos¹⁴, no tuviera noticia de su existencia hasta 1859.

Por la huella dejada en el papel no parece que la plancha fuera muy gruesa y por la técnica que utilizó



10. Francisco de Goya: “Hasta su abuelo”, *Capricho* 39. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

Goya, la manera negra, es muy probable, como ya advirtiera Harris (t. I, p. 27) que la comprara preparada. El estudioso británico subraya que difícilmente se puede pensar que el pintor hiciera esta tediosa tarea, pero además las deficiencias que se observan en las láminas de *Los desastres de la guerra* evidencian que no sabía hacerlo con propiedad, ni siquiera para técnicas que requerían menos trabajo. Por otro lado, esta parte del grabado nunca debió interesarle. Hay que recordar que Goya siempre se presentó como pintor y no como grabador, y en calidad de tal, sobre todo a esas alturas de su vida, estaría acostumbrado a que en su taller le prepararan los soportes. Por último, cuando practicó la técnica de la litografía, en la que se inició en febrero de 1819, se desentendió por completo de todo el proceso de preparación y tratamiento de la piedra.

En definitiva, hay que pensar que el pintor compró la plancha preparada en el mercado madrileño —desde mediados del siglo XVIII era posible hacerlo— y por las características de la misma —la preparación se había hecho con aguainta y no con graneador— Harris debe estar en lo cierto al considerar que era de importación y venía del Reino Unido. A esta conclusión se llega no sólo porque los cobres que adquirió para *La tauromaquia* y *Los disparates* llevan estampado el sello de la firma londinense Pontifex —se dedicaba a fa-



11. Francisco de Goya: "Mujer en prisión", estampa descartada, prueba única. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

bricar planchas de cobre para grabadores al aguafuerte y diseñadores de telas¹⁵, sino también porque precisamente en aquel país era muy común por entonces el grabado a la manera negra sobre plancha de cobre preparada al aguatinta, y no de manera mecánica con el graneador. Este cambio en la manera de preparar el cobre fue un verdadero avance porque, como explica Rueda, siendo una técnica propia "para el uso de los pintores, aficionados al dibujo", la preparación mecánica de los cobres era "más difícil y dilatada" que para otras técnicas, pues se requerían por lo menos "veinte turnos", veinte pasadas, del graneador para obtener "un grano bien negro y unido" (pp. 157-158).

Por último, acabada la Guerra de la Independencia se normalizó el comercio con el extranjero y hay que recordar que dada la alianza que había existido con los ingleses durante la contienda, periodo en el cual también existieron intercambios comerciales, las relaciones mercantiles fueron fluidas en los años inmediatos al final de la misma. De hecho, los cobres que utilizó Goya para *La tauromaquia* se fabricaron entre 1806 y 1813, y los de *Los disparates* en 1813, de modo que es muy posible, como apunta Glendinning, que llegaron a la Península durante la guerra, incluso que los trajeran las tropas de Wellington. Hay que tener en cuenta que tanto el grabado como la imprenta

eran instrumentos necesarios y habituales en los ejércitos, y a partir de 1815 serán progresivamente sustituidos por la litografía.

Lo que resulta más difícil creer es que Goya encargara expresamente un cobre preparado para grabar a la manera negra, pues no era una técnica que se utilizara por los grabadores españoles. Pero esto también es posible. En España se conocían estampas hechas con esta técnica desde hacía tiempo y eran apreciadas por los que gustaban de ellas¹⁶; entre otros el Infante Gabriel que compró quince "estampas de humo" en "Casa del Alemán", sita en la madrileña calle de la Montera, a finales de diciembre de 1775. Y por el mismo texto de Rueda se sabía que no todos los asuntos eran "propios para este género de grabado, sino aquellos que piden oscuridad; como los efectos de la noche o pinturas bastante oscuras" (p. 164). Ambas cosas pudieron motivar al pintor quien, además, había experimentado en sus propias carnes, al grabar *Los desastres de la guerra*, la escasez de aguafuerte y, en consecuencia, el trabajo y las dificultades que ofrecía el aguafuerte para construir ambientes oscuros y nocturnos: desde la misma portada, hasta "Las Camas de la muerte" (estampa 62), escena del hambre en Madrid, o el sobrecogedor capricho enfático "Nada. Ello lo dice" (estampa 69) (fig. 3).

En cualquier caso, fuera porque este tipo de cobre preparado lo encontró en el mercado o porque mediara un encargo, es muy posible que Goya se hiciera con más de una lámina aunque no haya quedado rastro. Pensemos que era una manera novedosa de trabajar —que al final acabó siendo única— y esto comportaba, a pesar de la destreza y maestría que tenía entonces en el grabado, un proceso mínimo de aprendizaje y riesgos, y por propia experiencia lo sabía. Entonces la anotación en plural de Mariano Goya no sería un error, sino una constatación de lo ocurrido.

Lo que sí podemos concluir, a la vista de las pruebas, es que se trataba de un cobre excelentemente preparado ya que en aquellas partes en las que Goya apenas ha intervenido, abajo a la izquierda (fig. 4.5), se puede apreciar todavía la uniforme densidad de la capa de resinas que se aplicó, su finura de grano y la manera regular en la que actuó el aguafuerte. Pensemos que de su igualdad y fineza depende "toda la hermosura de este grabado", como explica Rueda (p. 161). En definitiva, antes de empezar a trabajar el pintor tenía entre sus manos un cobre que, al entintarlo y estamparlo, ofrecía un rectángulo de un negro denso y profundo, aproximadamente de 285 x 210 mm, con un bello efecto aterciopelado¹⁷.

LA TÉCNICA DE EL COLOSO

A pesar de los puristas¹⁸ que consideran que la preparación con aguafuerte no es ortodoxa, y por tanto no se puede hablar de una manera negra en sentido estricto, lo cierto es que *El coloso* está grabado así, porque el artista parte de una superficie oscura en la que tiene que ir abriendo la luz. "En sustancia", como escribe Rueda, "es lo mismo que dibujar con blanco so-

bre papel negro” (p. 163). La denominación que da a la técnica este autor es grabado al humo, así se denomina también en la cuenta del Infante Gabriel, pero también se hace eco de la expresión francesa “arte negro” y de la otra voz extranjera que era común por entonces: “media-tinta” (p. 157), derivada de la expresión italiana *mezzotinta*.

No conservamos el dibujo preparatorio aunque debemos dar por descontado que existió. Esa fue la manera de trabajar de Goya durante toda su vida y es difícil creer que se iniciara en una nueva técnica sin esta guía. Si existió, es muy probable que el efecto fuera similar al del dibujo que hizo para *Nada ello lo dice* (Museo del Prado, Madrid) (fig. 5) para el que cubrió parcialmente el papel con tinta común, razón de su mal estado actual. Pudo seguir este sistema, pero también le resultaría fácil sacar una prueba del cobre y sobre ella dibujar con blanco.

No ha quedado rastro del modo en que fue transferido el dibujo, pero ya Rueda advierte que se haga calcando, frotando el papel por detrás con greda y, como ésta no es muy permanente, repasándolo luego con lápiz plomo o tinta china, siempre con cuidado de no arañar la superficie. Dado que se asemeja al dibujo en claroscuro, el grabador comienza a trabajar por las luces y aquellas partes que son más claras. Para ello Goya se sirvió exclusivamente del bruñidor —su rastro es claramente visible en toda la estampa—, y en ningún momento utilizó el buril y el rascador, como dice Mena Marqués, al explicar la técnica¹⁹. El primero es incompatible con este tipo de grabado y el segundo, siempre de dimensiones pequeñas, se utiliza puntualmente para cortar el metal en las planchas preparadas mecánicamente.

A medida que el grabador bruñe el cobre, dependiendo de la intensidad y la fuerza con la que proceda, va obteniendo las luces. Para lograr un buen resultado es fundamental la destreza en el manejo de esa herramienta, tanto para evitar errores, sobre todo porque estando preparada con resina la plancha es aún más complejo reponer el grano, como para obtener el modelado y la riqueza tonal. Ésta puede ir desde el negro más profundo, que es el que ofrece la plancha preparada como punto de partida, hasta el blanco más brillante si se llega a pulir el metal. En la parte izquierda de la estampa (fig. 4.1) es posible disfrutar de la riqueza de tonos que obtuvo Goya y del rastro horizontal dejado por el bruñidor hasta el punto que, en la parte clara de la zona inferior, se puede ver que llegó a arañar el cobre en una especie de apresuramiento (fig. 4.4), como diría Manuel de Rueda, para concluir pronto. Este detalle permite que comparemos la diferencia que hay entre el blanco expresivo de la composición y el monótono trabajo que se aprecia en la parte inferior (fig. 4.3), donde el aguatinado se ha bruñado de un modo regular y mecánico. Esta zona probablemente ni la tocó el pintor, ya que ese blanco se abrió para acoger la leyenda. Ahora bien, el hecho de que exista este espacio quiere decir que la obra estaba lo suficientemente avanzada como para pensar en grabar la letra y que, en un principio, Goya estuvo contento con el resultado. En otras palabras, entre los motivos por los



12. Francisco de Goya: “Buen viaje”, *Capricho* 64. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

que se destruyó la lámina parece que no tuvieron tanto que ver las cuestiones artísticas.

Es excepcional ver el ritmo y el sentido que imprimió Goya al bruñidor (fig. 6) para modelar el cuerpo del gigante: la manera curva con la que da forma al glúteo derecho, el modo ondulante con el que transmite la musculatura de la espalda, el efecto brillante que crea para transmitir la tensión de la parte superior de ésta, los trazos paralelos y más bien rectos para el muslo... Parece como si la herramienta de metal se hubiera transformado en un pincel y el precioso color bistre de la tinta de imprimir en un pigmento cálido de textura aterciopelada. Y a la vez los efectos pictóricos alcanzados no tienen nada de la blandura que caracteriza a la técnica, y la distancian por completo de la monotonía de la que a veces adolece este tipo de grabado. Todo lo contrario, Goya construye un cuerpo torneado, sólido, compacto y vigoroso, y a la vez sensible pues si algo destaca en él es esa piel tersa y límpida en la que hasta la luz de la luna se refleja.

El tratamiento de la luz que ha llevado a cabo es otra de las grandezas de la obra. Para valorarla es preciso suprimir la parte inferior y tener en cuenta que el formato es más cuadrado (253 x 210 mm aprox.) (fig. 1). Las partes menos iluminadas son: la superior, donde asombra la vibrante finura y delicadeza con la que ha grabado esa luna creciente, casi parece estar repro-



13. Francisco de Goya: *El coloso* (izqda.); *Capricho 64* (drcha.), detalles.

duciendo un eclipse (fig. 4.2); y la inferior, donde todavía nos deja más perplejos el modo en que ha hecho los núcleos de población con pequeñas incursiones del bruñidor para modelar unos edificios altos y grandes que le permiten construir perfiles urbanos. Estos en ningún caso resultan comparables, como pretende Mena Marqués^{xx}, con los que Goya grabó al aguafuerte en *Los caprichos*, donde es la punta del aguafuerte la que va dibujando con pequeños y concisos detalles las casas (fig. 7.3) o la vegetación (fig. 7.4-5). Por el uso del aguatinata se podría comparar con el detalle de las casas que figuran en uno de los paisajes (fig. 7.2) –grabados efectivamente por los años del cambio de siglo–, pero tampoco tienen nada que ver.

Pero esta referencia a *Los caprichos* nos permite ver la sustancial diferencia que hay entre la técnica y la destreza alcanzada por Goya en la estampa de *El coloso* y las estampas satíricas que publicó en 1799, y el modo de trabajar el aguatinata en uno y otro caso. Como hemos comentado, fue en los años ochenta del siglo XVIII cuando Goya comenzó a trabajar con la técnica indirecta del aguatinata, en la reproducción de las pinturas de Velázquez. Abandonó la empresa y no se volvió a interesar por el grabado hasta una década más tarde, con posterioridad a la crisis de salud, entre cuyas secuelas más graves se encuentra la sordera.

Las primeras ideas para *Los caprichos* se encuentran en el llamado “Álbum de Madrid” o “Álbum B”, en el que Goya estaba trabajando ya en la primavera de 1794, pues en la página 80 del mismo anota: “Máscaras de Semana Santa del año 94”. Al parecer, en febrero de 1797 Goya tenía grabadas 72 láminas de la serie y se preparaba para hacer la primera edición. Pero esto no ocurrirá hasta dos años más tarde y la serie contará además con ochenta estampas (H. 36-115). Otras cinco fueron rechazadas por diversas razones (H. 116-120), pero lo interesante es que sólo repitió una de las composiciones, *Aquellos polvos*, *capricho 23* (H. 58) (fig. 8). Este caso es oportuno mencionarlo porque se trata precisamente de una lámina grabada exclusivamente al aguatinata que, como el resto de las estampas de la serie en las que Goya se sirve sólo de este medio, no resultó del todo satisfactoria: ésta la repitió, dos las incorporó –*Por que fue sensible* (H. 67) (fig. 9) y *Asta su abuelo* (H. 74) (fig. 10), *Caprichos 32* y *39* respectivamente–, y una la descartó –*Mujer en prisión* (H. 117) (fig. 11).

Si los *Caballos de Velázquez* ha sido considerada la serie en la que Goya aprendió a grabar al aguafuerte, *Los caprichos* es el campo de experimentación del aguatinata. Pero no se podría entender el desarrollo que tuvo este arte en manos del maestro sin la figura de Bartolomé Sureda quien, cuando regresó a España en 1797, trajo consigo el procedimiento de grabar que había desarrollado en Inglaterra Paul Sandby. Con él era mucho más fácil grabar al aguatinata ya que facilitaba enormemente la articulación de las reservas de barniz. Con este sistema de trabajo Goya dio el gran salto y el aguatinata pasó de ser una técnica tonal a un medio expresivo –esto también le liberó en la manera de dibujar, entre otras razones porque el procedimiento se parecía bastante a dibujar con pincel a la aguada.

Parece que fue Sandby quien tuvo la idea de servirse del alcohol para aplicar la resina y emplear la técnica del azúcar para captar el efecto de los toques del pincel y facilitar el trabajo²¹. Una de las grandes dificultades que encontraba el grabador en la técnica del aguatinata era que debía partir de las reservas de barniz, es decir, de las áreas que debían protegerse de la acción del ácido para que permanecieran blancas. Esta manera de trabajar era precisamente opuesta a la forma habitual de proceder en el dibujo o la pintura. Para invertir el proceso, y además asegurarse de que las partes dibujadas eran posteriormente mordidas por el

14. Francisco de Goya: “Si amanecemos nos vamos”, *Capricho 71*. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.





15. Francisco de Goya: "Así sucedió", *Los desastres de la guerra* 47, prueba de estado. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

ácido, Sandby dibujaba con un fluido que no atacara al cobre al cual se había incorporado azúcar. Ultimado el trabajo, se cubría con el barniz protector propio del grabado al aguafuerte y, seguidamente, se introducía en agua. El azúcar al humedecerse aumenta de volumen y despegaba el barniz protector de la plancha dejándola al descubierto. Seguidamente se limpiaba y se aplicaba la resina suspendida en alcohol aunque, a finales del siglo XVIII, se generalizó el uso de la caja de resinas. Las sucesivas reservas de barniz y la diferencia de grano de la resina permitían la superposición de capas y con ello aumentar la gradación tonal. Con la utilización de un grano muy fino se lograban efectos similares a la aguada, pero sin las dificultades que comportaba su control cuando se deseaba grabar una superficie amplia. En la técnica de la aguada, que se empleaba también por aquel tiempo en Inglaterra para el grabado de caricaturas, es difícil controlar la acción del ácido porque se procede a aplicar directamente el aguafuerte con pincel sobre el cobre pulido, desengrasado y desnudo. Los mejores ejemplos de la aplicación que hizo Goya de estos recursos están precisamente en esas láminas en las que sólo graba al aguatinata, cuyo aspecto es muy similar a las escasas muestras de su pericia en este arte que nos dejó Bartolomé Sureda²².

El uso del bruñidor en todo el conjunto de la serie es bastante restrictivo. Se trata sobre todo de una técnica auxiliar para borrar o eliminar y, en algunas ocasiones, para suavizar las transiciones de las reservas de barniz o de las distintas capas de aguatinata. De ahí que el lenguaje plástico de *Los caprichos* sea muy dramático, se caracteriza por los fuertes contrastes entre los blancos brillantes de las reservas de barniz y las masas tonales del aguatinata que, por lo general, están muy claramente delimitadas, no son frecuentes las suaves transiciones. Por su parte, con el lenguaje lineal del aguafuerte es con el que Goya crea el volumen, de-

limita los contornos y fija las figuras en el espacio. Esto se aprecia claramente si repasamos los *caprichos* 32 y 39 —la mujer parece estar sentada en el aire (fig. 9) y el burro resulta plano (fig. 10)—, o si comparamos las dos versiones del *capricho* 23 (fig. 8). Efectivamente, como apunta Mena Marqués, Goya utilizó el bruñidor en unas breves zonas para el *capricho* 64, *Buen viaje* (fig. 12), pero desde luego no se sirvió exclusivamente del aguatinata. Salta a la vista que la parte lineal de la composición está hecha con aguafuerte y en algunas partes reforzada con el buril o el escoplo, porque precisamente la uniformidad de la capa tonal del aguatinata hacía que se perdiera la figura. Es más, Goya no se aventuró a tocar o matizar con este útil la parte del paisaje. Por último, basta comparar la manera de trabajar aquí con *El coloso* (fig. 13) para comprobar la diferencia y la destreza desarrollada por el maestro en el manejo del bruñidor. En cuanto a los efectos nocturnos, el pintor no los tenía solucionados por estos años y el mejor ejemplo es *Si amanece nos vamos* (fig. 14) con ese delicioso, por ingenuo, cielo estrellado.

Tras grabar *Los caprichos* nuevamente parece que Goya pierde interés por el grabado. Entre las pocas obras que se pueden anotar en torno a esos años del cambio de siglo se encuentran dos *Paisajes* (H. 23 y 24), que no llegaron a publicarse aunque estaban bastante terminados. Sabemos que son anteriores a 1810 —ante la falta de materiales Goya decidió partir en dos las láminas para grabar al verso cuatro *Desastres* (H. 133-135 y 150)—, pero precisamente por la manera en que utilizó el aguatinata y el reducido uso que hizo del bruñidor hay que fecharlos hacia 1800.

El año de 1810 es clave en la trayectoria de Goya grabador porque nos consta que estaba trabajando en *Los desastres de la guerra*. Por esa falta de material que comentábamos, y por la mala calidad de muchos de ellos, esta serie se va a convertir en un verdadero



16. Francisco de Goya: "El torso Belvedere", *Cuaderno italiano*, hoja 28, Museo Nacional del Prado, Madrid. "Esto es peor" (detalle), *Los desastres de la guerra* 37, The British Museum, Londres. *El coloso* (detalle), Biblioteca Nacional de España, Madrid.

reto para el pintor. Tendrá que desarrollar su ingenio y valerse de recursos para poder obtener del cobre esos efectos dramáticos que tanto le gustaban y que sabía obtener ya con facilidad con la combinación del aguafuerte y el aguainta. Esta serie es donde alcanza la definitiva maestría con la punta del aguafuerte, pero sobre todo donde desarrolla su habilidad en el uso de la aguada y el manejo del bruñidor. Un ejemplo paradigmático es la estampa 47, *Así sucedió* (fig. 15) ante la cual se puede decir que estamos viendo al maestro de *El coloso*. De todas formas, como veremos, la relación de este último con la serie de la guerra va mucho más allá de la técnica, no olvidemos que lo aprendido en los años de la guerra tendrá su más inmediata aplicación en *La tauromaquia*, verdadero alarde de plasticidad pictórica en la que concurrió además la excelente calidad de los materiales.

EL COLOSO EN LA IMAGINERÍA GOYESCA

La figura masculina sentada que vemos en la estampa es efectivamente una transposición del Torsor Belvedere, escultura clásica a la que Goya tuvo especial querencia. Por el denominado "Cuaderno italiano", nos consta que la dibujó desde diversos ángulos en sus años mozos, y que lo que más atrajo su atención fue la potencia muscular que transmitía el fragmento escultórico. De las distintas perspectivas en las que vio y dibujó la escultura, la que finalmente se impondría en el mundo goyesco es la de espaldas un poco ladeada, según lo vemos en la hoja 28 del citado cuaderno (fig. 16). Prácticamente una transposición literal del mismo es lo que hizo en la estampa 37 de *Los desastres de la guerra*: *Esto es peor* (fig. 16).

Por el rostro de este hombre que ha sido tan brutalmente ensartado, no sólo aprehendemos la saña y el furor de sus verdugos, sino también la premeditación que existió: el tronco del árbol fue previamente afilado y el extremo de la punta aflora por la espalda. Por la prueba de estado sabemos que entre los detalles que Goya trabajó nuevamente se encuentran los ojos. En un principio tenía los párpados cerrados, pero final-

mente los dejó entreabiertos, dando un aspecto más feroz al suplicio padecido. Si aislamos el tronco de la cabeza, que por otro lado parece estar pegada y no unida de manera natural, y de las piernas, comprobamos fácilmente cómo se ha transferido este modelo de referencia del ámbito de la belleza al escenario de la tortura.

El monumento escultórico clásico está modelado con delicadeza: con un suave punteado introduce breves pero elocuentes sombras, que transmiten la tersura del mármol pulido, y con intensas líneas refuerza el contorno. Ese efecto de piedra tallada se intensifica por el modo en que ha mutilado el antebrazo. Pero la piedra se transforma a nuestros ojos en piel porque Goya le ha añadido unas piernas dislocadas y desproporcionadas. Es interesante el tratamiento dado a esta unión en la parte media del muslo: sobre el punteado del aguafuerte ha trabajado con la punta seca y, así, la diestra mano del pintor transforma la superficie pulida en piel, del mismo modo que el monumento de la belleza se torna en un monumento del horror.

Visualmente *El coloso* está en clara relación con esta imagen incluso más de lo que en un principio podría parecer, pero no en el contenido. Nos ocuparemos de lo visual: la distorsión y la desproporción que existe entre el torso y la cabeza es la misma, ésta resulta añadida y demasiado pequeña. Aún más, en un primer momento la cabeza de *El coloso* estaba prácticamente de perfil, y apoyaba la mejilla en la mano izquierda²³, pero finalmente el pintor la giró, dándole el mismo ángulo que al atormentado. Todavía es fácilmente visible el intento de borrar este cambio (fig. 17). Su rastro es como una sombra blanca, en un efecto fantasma similar al de las primitivas fotografías cuando la gente se movía. Como consecuencia de ese cambio, la sombra que ha quedado hace que la cabeza sea mayor y por tanto da la impresión de ser más proporcionada al cuerpo. En contraste, el pintor no ha marcado la diferencia entre el fragmento escultórico y el añadido humano, ni hay alusión alguna a tortura o lucha.

El posible significado está en otra parte y obviamente el referente es la pintura inventariada en 1812 con el número 18 y que comparte la misma denomina-



17. Francisco de Goya: *El coloso*, detalle.



18. Francisco de Goya: "El buitre carnívoro", *Los desastres de la guerra* 47, prueba de estado. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

ción: "un gigante". Habría muchos motivos para detenerse en el cuadro. Por ejemplo, nos revela parte de esa actividad privada de Goya en la que desde que cayó enfermo siempre encontró nuevos campos de creatividad; por otro lado, es una muestra donde no sólo altera y disloca definitivamente el orden tradicional de las proporciones, sino también libera la composición de las ataduras de la perspectiva, planteamiento que se afianza con los años en la pintura pero que, efectivamente, ya estaba presente en *Los caprichos*. También es un ejemplo de la manera eficaz que tuvo Goya para protegerse en un reino como España, donde la libertad siempre estuvo celosamente vigilada, cuando no directamente amenazada. Pero si en *Los caprichos* fue suficiente ampararse en la risa y la sátira, en *El gigante / El coloso* y en los "caprichos enfáticos" de *Los desastres de la guerra* será a través de la alegoría. Con ella el pintor dará rienda suelta a su pensamiento y a su visión de los acontecimientos. En ambos casos, su capacidad figurativa parte de la inspiración literaria, expresión de su grandeza y universalidad. En el *desastre* 74 cita textualmente un verso del poema *Los animales parlantes* de Casti, y esta fábula es la que alimenta la imagería creada para tratar la lucha de los liberales, la conspiración de los serviles y el retorno del absolutismo; por su parte, en la pintura, es el poema patriótico de Juan Bautista Arriaza "La profecía del Pirineo"²⁴.

El guardián tutelar de España en la composición de Arriaza es un gigante, un ente abstracto ajeno al rey, los políticos y los militares, que hace frente al enemigo con sus puños, enemigo que no son los franceses, ni siquiera Francia, sino Napoleón y sus ejércitos –sus águilas feroces según el poeta–, cuya invasión Goya representaba en otro cuadro de dimensiones similares, hoy en paradero desconocido, en esta forma: "una gran águila se cierne sobre los Pirineos, haciendo sombra con sus alas ex-

tendidas sobre toda la Península y sus gentes que huyen despavoridas ante ella"²⁵. Se da la circunstancia de que ambos personajes –el gigante y el águila– aparecen poco después, y siguiendo el curso de los acontecimientos, en las estampas de Goya. Conociendo la trayectoria del pintor, resulta realmente difícil creer que asumiera una imagería que no hubiera creado él mismo.

El águila dejó de sobrevolar y sus grandes alas extendidas fueron reemplazadas por otras desproporcionadamente pequeñas, como si estuvieran recortadas; y en lugar de asustar a las gentes es ella la que demuestra pavor. Nos referimos a la estampa 76 de *Los desastres de la guerra: El buitre carnívoro* (fig. 18), con el cual se refiere Goya al ocaso y destierro de Bonaparte a mediados de 1814. Desde luego, es muy interesante el modo en que ha representado la caída de Napoleón: el protagonista es un paisano con un tridente de labranza echándole. Es como un testimonio y casi homenaje postrero a ese pueblo que se enfrentó al ejército más potente y lo venció, pueblo que está representado alegre y festivo tras él. En el centro sitúa a la jerarquía eclesiástica rodeada de devotos y pronta, como siempre, a bendecir el nuevo tiempo. Finalmente, a la derecha representa a un grupo que se aleja, como si no se olvidara de aquellos que emprendieron el camino del exilio, muchos de ellos militares, pero también algunos amigos.

En el caso del gigante, pasó de la lucha / defensa, orgulloso y erguido, a la melancolía, sentado, reflejando el ánimo de muchos españoles, un sentimiento colectivo del que su creador participaba. Si en las estampas postreras de la serie de *Los desastres de la guerra* Goya expresaba su esperanza en la resurrección de la Verdad, coincidiendo con el fallido levantamiento de Espoz y Mina el 15 de septiembre de 1814, en 1816 los ánimos debían ser muy distintos. El 19 de septiembre de 1815 había fracasado el levantamiento de

Juan Díaz Porlier y fue ajusticiado; el 21 de febrero de 1816 ocurrió lo mismo con la conspiración organizada por Vicente Richart, la conocida como “Conspiración del triángulo”, que fue terriblemente torturado, ahorcado y su cabeza expuesta en la Puerta de Alcalá.

De todas formas, al margen de los posibles significados de la estampa, como decía anteriormente resulta difícil creer que Goya se sirviera de una imaginaria creada por otro, sobre todo si tenemos en cuenta que años más tarde la melancolía del gigante se transformó en un profundo sueño: “Gran coloso dormido” (GW, 1713) se lee en la página 3 del *Album G*, hecho en Burdeos, la ciudad que finalmente escogió para vivir lejos de España. La lucha, la melancolía y el sueño, tres estados con los que efectivamente se puede caracterizar el devenir de los españoles durante el reinado de Fernando VII.

NOTAS

* Este estudio se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación HUM2005-0612/ARTE.

1. N. Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza, Madrid, 1991, p. 33.
2. S. Bordini, *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1995, p. 7.
3. Lamentablemente en estos momentos la sala, única en su género, se encuentra cerrada siendo su futuro muy incierto.
4. Sobre este tema son fundamentales los estudios desarrollados por J. Carrete Parrondo; en relación específica a los manuales véase la introducción a la edición facsímil publicada en colaboración entre la Calcografía Nacional y Edicions 6a Obra Gráfica (Palma de Mallorca y Madrid, 1990), titulado “La enseñanza del arte del grabado. Práctica y manuales”.
5. Bryson, *op. cit.*, p. 34.
6. Su colección, en la cual hay valiosos ejemplares procedentes de la que reunió el mentor de Goya en cuestiones de grabado, Juan Agustín Ceán Bermúdez, se encuentra actualmente en el Museo Británico (J. Wilson Bareau, *Goya's Prints. The Tomás Harris Collection in the British Museum*, British Museum Press, Londres, 1996).
7. En todos los casos se ha optado por actualizar la ortografía para facilitar la lectura.
8. Como ya advirtiera J. Batlle, lo más lógico es pensar que se levantó cuando el pintor regaló la casa a su nieto el 17 de septiembre de ese año (Goya, Crítica, Barcelona, 1995, p. 304), del mismo modo que hizo inventario en 1812 cuando, tras el fallecimiento de su esposa, trató de abandonar el país.
9. N. Glendinning, *La problemática historia de los Disparates y su interpretación carnavalesca*, en la colección *Francisco de Goya grabador. Instantáneas. Disparates*, Caser, Madrid, 1992, p. 21.
10. Sobre la actividad desarrollada por el pintor durante la guerra es muy ilustrativa la documentación que se refiere a su depuración cuando regresó Fernando VII (A. Canellas López, *Diplomatario*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 1981, doc. CXXXIII); en el inventario de 1812, publicado por F. J. Sánchez Cantón, “Cómo vivía Goya”, *Archivo Español de Arte*, 73, 1946, pp. 73-109, no figura ningún tórculo, máquina especializada y costosa que sólo algunos profesionales llegaban a tener.
11. En el catálogo de la exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Museo del Prado, Madrid, 1988, p. 360.
12. La estampa de la Biblioteca Nacional de España perteneció a Carderera. Es importante tener en cuenta que por aquellos años se estaban tirando pruebas de las láminas de *Los desastres de la guerra*, colección que no llegó a publicar Goya y de la que no se tenía noticia, sólo un grupo muy reducido de personas sabía de su existencia; todavía en 1863, fecha de la primera edición, la condición de afrancesado de Goya era un tema espinoso.
13. V. Carderera, “François Goya”, *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1863, p. 248; el coleccionista se equivoca al decir que las láminas de *La tauromaquia* habían sido adquiridas por la Calcografía (p. 241).
14. Posteriormente muchas de ellas pasaron a la Biblioteca Nacional de España. E. Santiago Páez, “El gabinete de Ceán Bermúdez. Un capítulo en la historia de las colecciones de la Biblioteca Nacional”, en *Ydiuma Universal. Goya en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1996, pp. 53-67.
15. Para todo lo relacionado con la firma Pontifex y compañía, que estaba ubicada en varias casas de Shoe Lane, bocacalle de Fleet Street en Londres, véase Glendinning, *La problemática historia...*, *op. cit.*, p. 19, n. 1.
16. J. Martínez Cuesta, *Don Gabriel de Borbón y Sajonia. Mecenas ilustrado en la España de Carlos III*, Pre-Textos, Valencia, 2003, p. 361.
17. Una de las mayores dificultades para percibir la sutileza y belleza del grabado radica precisamente en que sólo es posible apreciarlas cuando se ven directamente los originales pues, al menos por el momento, no hay una fotomecánica capaz de transmitirlo.
18. Entre éstos se encuentran E. Sayre, M. Mena Marqués y J. Carrete Parrondo.
19. En el catálogo de la exposición *Goya y el espíritu...*, *op. cit.*, p. 360.
20. En el catálogo de la exposición *Goya en tiempos de guerra*, Museo del Prado, Madrid, 2008, p. 186.
21. Véase A. Griffiths, *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*, British Museum Publications Limited, Londres, 1980, p. 96.
22. Para todo lo relacionado con Bartolomé Sureda, sus actividades e iniciativas véase el catálogo de la exposición *Bartolomé Sureda (1769-1851). Arte e industria en la Ilustración tardía*, Museo Municipal de Madrid, Madrid, 2000.
23. En esta cuestión difiere de la interpretación de Harris quien cree que se trata del brazo derecho.
24. N. Glendinning, “A Solution to the Enigma of Goya's ‘Emphatic Caprices’ Nos. 65-80 of the Disasters of War”, *Apollo*, 193, 1978, pp. 186-191; “Goya and Arriaza's profecía del Pirineo”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26, 1963, pp. 363-366; y “El Coloso de Goya y la poesía patriótica de su tiempo”, *Dieciocho*, 27/1, 2004, pp. 47-57.
25. Fue descrito por J. Taylor en su *Voyage Pittoresque en Espagne* (París, s.f., pp. 115-116) porque estuvo expuesto en la Galería Española del Louvre, y sobre la misma añadía: “Esta última obra es una de las composiciones más grandes y sublimes que jamás se hayan concebido en la historia de la pintura. Y el propio Goya es el artista más original que ha nacido en España”. Que no figure en el inventario no significa que no estuviera pintado, pues de hecho tampoco figuran las láminas de los *Desastres de la guerra* y, hoy en día, se considera que no fue exhaustivo posiblemente debido a las circunstancias. Solo se puede añadir que *El Coloso* mide 1,16 x 1,05 m y según los cálculos dados en la descripción *El Águila* mediría aproximadamente 1,10 x 0,91 m.