

## Goya e Italia: el enigma sin fin

MARÍA ELENA MANRIQUE ARA\*

### Resumen

*Con el cambio de siglo se ha renovado notablemente el panorama de los estudios sobre Goya e Italia, principalmente en lo que concierne al contexto artístico romano de los años de su estancia y a la búsqueda de sus huellas en la obra coetánea y posterior del artista aragonés, con enfoques metodológicos variados: el formalista-atribucionista, de los italianos Paolo Mangiante (1992 y 2006) y los respectivos preparadores de los catálogos para las exposiciones de Roma (2000) y Parma (Fundación Magnani Rocca, 2006); o el transversal, acorde con la orientación de los estudios culturales, y más concretamente, visuales, ensayado en algunos capítulos del catálogo de la muestra zaragozana de 2008. Lejos de zanjar la cuestión, dichas publicaciones han puesto de manifiesto las numerosas incógnitas que siguen planteando importantes documentos, así el Cuaderno italiano, y la necesidad de avanzar en el catálogo crítico del Goya joven.*

### Palabras clave

*Historiografía de Goya, viaje a Italia, artistas extranjeros en Roma, pintura del Settecento.*

### Abstract

*Con l'iniziare del ventunesimo secolo si è arricchito non poco il panorama degli studi su Goya e l'Italia, per quel che riguarda, soprattutto, il contesto artistico romano del suo soggiorno e la ricerca delle fonti italiane dell'opera coeva e posteriore dell'artista aragonese, anche con svariate orientazioni metodologiche: quella formalista, degli italiani Paolo Mangiante (1992 y 2006) e dei corrispettivi curatori dei cataloghi per le mostre di Roma (2000) e Parma (Fondazione Magnani Rocca, 2006); o quella trasversale, in accordanza con gli studi culturali o piuttosto visuali, applicata in qualche capitolo del catalogo della mostra saragozana del 2008. Ben lungi dal chiudere il dibattito, queste pubblicazioni rendono più che mai evidente l'occorrenza di indagare ancora sui documenti, il Cuaderno italiano, e di andare avanti col catalogo critico delle opere giovanili di Goya.*

### Key words

*Storiografia di Goya, Viaggio in Italia, artisti stranieri a Roma, pittura del Settecento.*

\* \* \* \* \*

---

\* Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: malenamanrique@libero.it.

## 1. Antes de la exposición *Goya e Italia*

La exposición que pudo verse entre el 1 de junio y el 15 de septiembre de 2008 en el Museo de Zaragoza, bajo el título *Goya e Italia* y comisariada por Joan Sureda, tuvo una gran repercusión mediática y fue señalada como auténtica divisoria científica para los estudiosos de este campo. Anteriormente, sin embargo, se habían dedicado ya magnos esfuerzos a confrontar la figura de Francisco de Goya con el ambiente artístico y cultural italiano, fundamentalmente romano, en torno a las fechas en que el artista aragonés viajó al país cisalpino, justo a comienzos de la década de los años setenta del siglo XVIII. El primero de ellos se concretó en la monografía del profesor genovés Paolo Erasmo Mangiante de 1992, de la que en 2006,<sup>1</sup> presentó una nueva versión notablemente aumentada y corregida con respecto a la anterior. El segundo es la exposición promovida por la Fundación Magnani Rocca de Parma, celebrada entre el 9 de septiembre y el 3 de diciembre de 2006 bajo el título *Goya e la tradizione italiana*.<sup>2</sup>

Mangiante se enfrentaba a una de las etapas peor conocidas de la biografía y del arte goyescos, cuya única noticia fiable —gracias a la cual se sabía de su viaje a Italia— era la participación del pintor aragonés, en 1771, en el certamen internacional de pintura convocado anualmente por la Real Academia de Bellas Artes de Parma.<sup>3</sup> Su punto de partida fue el importante artículo publicado en 1954 por Roberto Longhi, quien centró por primera vez la cuestión del Goya romano en sus justos términos, demostrando la necesidad de ver como un todo la pintura italiana y española desde finales del siglo XVI, en razón de los intercambios artísticos habidos entre ambos países. A partir de esta intuición, aparece clara la filiación de toda la pintura goyesca —cuya desenvoltura de pincel recuerda a la de Giordano—, que fluye del rico venero *del barroco napolitano* (y casi di-

---

<sup>1</sup> Ésta última, de la que fui traductora, vio la luz dos años más tarde, coincidiendo con los fastos de 2008, año de la Exposición Internacional celebrada en Zaragoza bajo el lema *Agua y desarrollo sostenible*. Véase MANGIANTE, P. E., *Goya e Italia*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2008; y, del mismo autor, *Goya e l'Italia*, Roma, Palombi, 1992.

<sup>2</sup> TOSINI PIZZETTI, L. F. y S., (coords.), *Goya e la tradizione italiana*, (Catálogo de la exposición, Fundación Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parma, 9 de septiembre-3 de diciembre de 2006), Milán, Silvana Editoriale, 2006.

<sup>3</sup> *Tal es el único recuerdo que ha quedado de la estancia de Goya al otro lado de los Alpes*, escribió Laurent Matheron a mediados del siglo XIX, transcribiendo la reseña del *Mercurio de France* de 1772 sobre la convocatoria del año anterior. Véase *Goya*, trad. de G. Belmonte, Madrid, 1890, pp. 26-27. Antes todavía, véase MANTZ, P., “Francisco Goya”, en *Archives de l'art français. Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts de France*, vol. I, 1851-1852. Posteriormente, dieron más detalles BAUDI DI VESME, A., “Un quadro perduto di Francesco Goya”, en *Miscellanea di studi storici in onore di Giovanni Sforza*, Lucca, Tipografia Baroni, 1920, pp. 681-688; y COPERTINI, G., “Note sul Goya”, extracto del *Annuario per l'Anno Scolastico 1926-1927 del R. Liceo Ginnasio Gian Domenico Romagnosi*, Parma, Officina Grafica Fresching, 1928.

ría español) que se manifiesta en Roma con *Giaquinto*, vigente en Italia y en España hasta la llegada de Mengs.<sup>4</sup>

Habrá que esperar casi cuarenta años, pues, hasta el *Goya e l'Italia* del citado estudioso genovés para contar con un panorama estructurado del mundo artístico romano que pudo conocer Goya. Además de plantear la huella de la tradición italiana en su arte posterior, dicho libro analiza en detalle la lección de los contemporáneos romanos, anclados unos en el *barocchetto* de Giaquinto y sus epígonos, coqueteando otros con el incipiente neoclasicismo, caso de Batoni; hace asistir a Goya a la eclosión del interés por la pintura *tratta dal vero*, orientación de los pensionados de la Academia de Francia en Roma y de artistas como Pier Leone Ghezzi o Gaspare Traversi, señalando asimismo la cercanía de obras como los cartones para tapices a la pintura de género practicada entonces en Roma por Taddeus Kuntze; y lo muestra atento a la sensibilidad romántica de Hubert Robert, Claude-Joseph Vernet o Giovanni Battista Piranesi. Todo esto, sin olvidar los grandes maestros italianos de los siglos precedentes, renacentistas y barrocos, de los que Mangiante encuentra ecos en algunas de las obras realizadas por Goya a lo largo de su carrera. Entre las aportaciones de esta primera monografía de Mangiante hay que recordar además las propuestas de atribuciones de obras a este Goya primerizo, sobre las que sería interesante, al menos, discutir; también algunas pinceladas



Fig. 1. Cubierta del catálogo de la exposición celebrada en Parma, en 2006.

<sup>4</sup> LONGHI, R., "Il Goya romano e la cultura di via Condotti", *Paragone*, 53, Florencia, 1954, p. 32. La traducción es mía. Precisamente en la época en que Goya concursaba ante la Academia de San Fernando (1763-1766), estaba acaeciendo aquel cambio de gusto en la Corte que no era el más propicio para hacerle triunfar: Mengs, llamado a Madrid en 1761, un año antes que Tiepólo, se convertirá en el nuevo referente para jóvenes artistas españoles en alza: Bayeu, Maella o Castillo. Véase también el artículo de José Milicua en el mismo número de *Paragone*, en el que dio a conocer los dos cuadros del *Sacrificio a Pan* y el *Sacrificio a Vesta*, que Goya realizó presumiblemente durante su estancia romana, señalando su ascendencia giaquintesa: "Anotaciones al Goya joven", *Paragone*, 53, *op. cit.*, pp. 5-28. Que Goya seguía interesándose en Roma por el arte de Giaquinto lo ha confirmado el *Cuaderno italiano*, con sendas copias de las pechinas por él decoradas al fresco en San Nicolás de los Lorenese, cerca de Piazza Navona.

sobre el entorno romano que frecuentó, de acuerdo con lo apuntado por Zagórowski<sup>5</sup> sobre su estrecha relación con Kuntze y su vecindad en palacio Tomati, sito en via Sistina.

En 2006, motivado sobre todo por el importante hallazgo del *Cuaderno italiano*,<sup>6</sup> abundó en lo ya expuesto. El modo de abordar este documento manifiesta el interés de este estudioso por desvelar las raíces italianas del arte goyesco. Así, trajo a colación algunos de los dibujos allí contenidos para confirmar sus tesis: por ejemplo, la observación atenta por parte de Goya de los programas decorativos de la Santissima Trinità degli Spagnoli en via Condotti, o de santa Caterina di Siena en via Giulia, y su interés por Giaquinto o Domenico Corvi, artistas que trabajaron en tales iglesias; también, la de su proximidad a los ensayos costumbristas de los pensionados franceses de palacio Mancini, o su toma de contacto con temas y personajes propios de la poética neoclásica. Por otro lado, los estudios y bocetos del *Cuaderno* relativos al *Aníbal, vencedor, contemplando Italia desde los Alpes*, enviado al concurso de Parma, le permiten corroborar que también esta tela es un auténtico *collage* de inspiraciones italianas.<sup>7</sup>

La Fundación Magnani Rocca [fig. 1], propietaria del gran lienzo goyesco de *La familia del infante don Luis*, pintado por Goya en torno a 1784, prosiguió analizando, en la dirección de Mangiante, los débitos italianos del arte goyesco, planteándose en primer lugar Fred Licht qué pudo aprender Goya de la tradición retratística de aquel país. A partir de la identificación, propuesta por Anna Lo Bianco en otro capítulo, de la fuente visual de uno de los dibujos del *Cuaderno*, se trató también de contextualizar la estancia italiana de Goya en el ámbito de la Roma europea, pero al margen de los circuitos oficiales, lo que explicaría su atención a artistas como Marco Benefial o Domenico Corvi, alejados de la Accademia di San Lucca, o su convivencia al amparo de Kuntze, que Lo Bianco da por cierta aunque Mangiante nunca logró contrastarla.<sup>8</sup> Al igual que éste, pasa revista a los principales ciclos decorativos en iglesias y casas patricias, ejecutados en torno a las fechas del *soggiorno* goyesco, señalando asimismo

<sup>5</sup> ZAGÓROWSKY, O., voz "Kuntze", en *Polski Słownik Biograficzny [Diccionario biográfico polaco]*, 1971, vol. 16, fasc. 69, pp. 205-07, "Kuntz (Kuntze) Taddeus (Zielona Gora, 1732-Roma, 1793), pintor polaco".

<sup>6</sup> Adquirido por el Museo del Prado en octubre de 1993 y dado a conocer en la exposición, comisariada por Manuela Mena y Jesús Urrea, titulada *El Cuaderno italiano (1770-1786). Los orígenes de Goya*, que tuvo lugar en dicho museo entre el 2 de marzo y el 30 de abril de 1994.

<sup>7</sup> *Lo que constituye su método habitual a la hora de abordar composiciones complejas y ambiciosas en estos años italianos, por ejemplo Juno confía a Hércules la Vaca Io, Príamo recoge los despojos de Héctor, o Baco y Ariadna* (MANGIANTE, 2008, p. 216).

<sup>8</sup> *De esta hospitalidad Zagórowsky debería haber publicado la documentación que tenía en sus manos, tal como afirmaba Gassier, P. (1983), pero desafortunadamente había emigrado a Australia y, a pesar de mis pesquisas, ya no ha sido posible hallarlo* [MANGIANTE, 2008, p. 55, nota n.º 16].

el ascendiente que pudieron ejercer sobre Goya los talleres de los artistas más cotizados del momento, verbigracia Pompeo Batoni o Giovanni Battista Piranesi, frecuentados a menudo por jóvenes artistas extranjeros. Por último, tampoco olvida poner en relación al artista aragonés con anticipadores del Romanticismo como Füssli, que precisamente se hallaba en Roma en 1770. Poco más aportan a lo ya recogido por Mangiante las páginas que Giovanna Damiani dedica a la participación goyesca en el concurso de Parma, aunque introduce brevemente los orígenes y fundación de dicha academia, así como la naturaleza del certamen. Teniendo en cuenta los repetidos fracasos de nuestro pintor ante la madrileña Academia de San Fernando, sugiere, sin ahondar en la cuestión, si no fue ésta la principal motivación para ir a Italia, y subraya el interés que tiene el cuadro del *Aníbal* para conocer la producción italiana de Goya, quien parece haber producido en aquellos momentos un mayor número de telas con temas clásicos y mitológicos, como las publicadas por Mangiante en 2004.<sup>9</sup> Michele Frazzi, por su parte, profundizando en las relaciones entre la obra gráfica de Goya y los grabadores italianos a propósito de los *Caprichos*, los confronta con la obra homónima de Giovan Battista Tiepólo, así como con sus *Scherzi di fantasia* (realizados entre 1748 y 1757), que Goya ciertamente debió conocer. La selección de obras en muestra usaba también como piedras miliars del itinerario formativo goyesco las obras y artistas aludidos por Lorenza Mochi Onori en el catálogo de la exposición monográfica romana sobre Goya, que tuvo lugar en 2000<sup>10</sup> [fig. 2].

Enriquecido así el horizonte de estudios sobre el argumento, se abre camino la exposición comisariada por Sureda, cuyo *objetivo germinal ha sido el de cartografiar el universo creativo de la Roma en la que vivió Goya, una Roma dominada tanto por la cultura visual del barocchetto romano-napolitano y del rococó francés, como por el emergente gusto por el clasicismo arqueológico, y en la que en la periferia del poder emergía un prerromanticismo visionario alentado por la percepción sentimental de la Antigüedad*.<sup>11</sup> La ilustración de estos “mundos romanos”, título del cuarto ámbito expositivo, sigue las hormas de sus precedentes bibliográficos, siendo más novedosa, en cambio, la

<sup>9</sup> ERASMO MANGIANTE, P., “Pintura de tema mitológico del joven Goya”, *Goya. Revista de arte*, 299, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2004, pp. 85-98.

<sup>10</sup> MOCHI ONORI, L., “Roma al tempo di Goya. Aspetti della pittura nella seconda metà del Settecento”, en Mochi Onori, L. y Strinati, C., (comis.), *Goya*, (Catálogo de la exposición, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini), Roma, Edizioni De Luca, 2000, pp. 27-35. En 1989, la Ca'Pesaro de Venecia acogió también una monográfica sobre Goya, más de carácter divulgativo, que no pretendía profundizar en la cuestión que nos ocupa [fig. 3].

<sup>11</sup> SUREDA, J., “Goya e Italia: del *Aníbal* a *Los Caprichos*”, en Sureda, J., (ed.), *Goya e Italia*, (Catálogo de la exposición, Museo de Zaragoza, 1 de junio-15 de septiembre de 2008), Madrid, Turner, Fundación Goya en Aragón, 2008, vol. I, p. 22.



Fig. 2. Cubierta del catálogo de la exposición celebrada en Roma, en 2000.

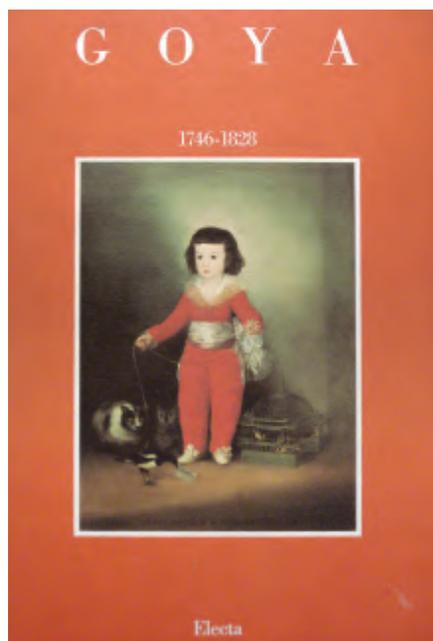


Fig. 3. Cubierta del catálogo de la exposición celebrada en Venecia, en 1989.

aportación relativa a la estela del arte italiano en la obra posterior de Goya, pues indaga *no solo en lo formal sino en lo que de expresión visual de la realidad del yo y de concepto del mundo tiene la práctica artística [...] llevando la exploración en lo fundamental hasta 1799*, año de publicación de los *Caprichos*.<sup>12</sup> Cabe destacar, a este respecto, lo mostrado en las secciones tituladas “La Arcadia”, “Naturalezas adversas”, “Lo clásico y lo religioso”, “Sueños y monstruos” o “El sueño poético de la muerte”, y las contribuciones de diversos investigadores a propósito de estos temas, recogidas en el segundo volumen del catálogo.<sup>13</sup>

Además de los estudios transversales y *rizomáticos*, en expresión deleuziana del comisario que delata su orientación metodológica,<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Véase HYDE MINOR, V., “Francisco de Goya y el gusto arcádico”, pp. 133-137; HERRERO CARRETERO, C., “Los tapices de Goya entre lo arcádico y lo popular”, pp. 139-149; TREMPER, J., “Naturaleza adversa: la catástrofe natural en la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII”, pp. 151-155; VALVERDE, I., “Sublime heterodoxia: Henry Fuseli y su círculo en Roma”, pp. 157-169; JACOBS HELMUT, C., “Los monstruos del sueño de la razón: el mundo visionario de Goya”, pp. 171-175.

<sup>14</sup> Con ello pretende *eliminar toda la carga mítica que ha comportado el tema, así como los estrictos problemas de atribución y de relaciones inmediatas de causa-efecto que en ocasiones, como se ha visto, han encorsetado el estudio de la cuestión italiana*. Véase “Goya fuit hic. Leyenda, mito e historia del Goya romano:

cumplían con la función de contextualizar la experiencia italiana de nuestro pintor diversos textos que analizaban la tradición italiana en Zaragoza y en la corte,<sup>15</sup> el mundillo artístico romano que se encontró Goya a su llegada —traducción de lo ya escrito por Anna Lo Bianco para el citado catálogo de la Magnani Rocca—, o la pintura parmesana del ducado borbónico por aquel entonces.<sup>16</sup> De este tenor son los centrados en las figuras de Mengs<sup>17</sup> y Piranesi,<sup>18</sup> decisivas en la formación y orientación artísticas del pintor de Fuendetodos. Por último, mencionaremos el artículo de Maria Elisa Tittoni,<sup>19</sup> más anecdótico para la cuestión central, o sea, cómo Goya se apropia elementos pasados y coetáneos del gran arte italiano, coadyuvantes de su genio posterior, al punto de ser considerado por Mangiante (1992, p. 13) un *pintor italiano, o mejor aún, romano* hasta su reclutamiento como cartonista para tapices en 1775, expresión que busca subrayar su perfecta asimilación de aquel ambiente artístico.

Debatido esto, quedan sin agotar en absoluto los temas directamente relacionados con el viaje, la estancia y el catálogo de obras allí realizadas por el aragonés, del que pudimos ver una depurada selección en el quinto ámbito de la exposición zaragozana, en compañía de obras posteriores de Goya que retoman motivos romanos, o de pinturas de otros artistas cercanas al espíritu de las mismas. Respecto del viaje y la estancia son muchas todavía las incógnitas por resolver. Comenzando por la participación en el concurso de Parma, ésta estuvo ambientada en la exposición con algunos retratos y obras de los académicos que juzgaron a Goya, yesos y pinturas presentados por artistas diversos en otras convocatorias, amén de los documentos relativos a la de 1771 (carta de participación de Goya, proyecto y distribución de premios), acompañados de un ejemplar de las constituciones de la academia y, por supuesto, el cuadro del *Aníbal* más sus dos bocetos preparatorios; únicas novedades, la nómina de los rivales de Goya y algunas pinceladas para encuadrar en la literatura de la época

---

de toreador a vecino de Piranesi”, Sureda, 2008, vol. II, p. 33, donde recoge la deriva historiográfica sobre dicha cuestión.

<sup>15</sup> Véase LUNA J. J., “La tradición italiana y francesa en Zaragoza y en la corte: los maestros de Goya”, pp. 35-43.

<sup>16</sup> Véase FORNARI SCHIANCHI, L., “La pintura en Parma en la corte de los Borbones”, pp. 113-121.

<sup>17</sup> Véase ROETTGEN, ST., “Arte, fortuna y gloria: Anton Raphael Mengs entre Roma y Madrid”, pp. 75-79; NEGRETE PLANO, A., “Anton Raphael Mengs y los modelos en yeso de la estatuaria clásica”, pp. 81-85.

<sup>18</sup> MARIANI, G., “Piranesi visionario”, pp. 109-111.

<sup>19</sup> Véase TITTONI, M. E., “Poder papal y fiestas populares en la Roma de Clemente XIV”, pp. 67-69.

el tema propuesto a los pintores,<sup>20</sup> argumento que Sureda desarrolló el mismo año 2008 en otra publicación.<sup>21</sup>

No habiéndose podido documentar ninguna vinculación de Goya con la romana Accademia di San Luca durante su estancia, según concluye Angela Cipriani,<sup>22</sup> el catálogo de Joan Sureda no se detiene a explicar las motivaciones que le llevaron a probar suerte, en cambio, ante la Real Academia de Bellas Artes de Parma.

## 2. Algunas cuestiones pendientes después de 2008: el contexto del concurso de Parma<sup>23</sup> y la edición del cuaderno italiano

En vísperas de la participación de Goya, el certamen de la academia de bellas artes del pequeño ducado borbónico pasaba por horas bajas. Sus principales problemas hasta entonces habían sido la escasez de participantes y la poca calidad de los cuadros presentados, que llevaron a suspenderlo varias veces durante su primera década de andadura. Las cartas cruzadas con Pompeo Batoni, académico delegado en Roma, revelan la necesidad de conseguir concursantes con un cierto nivel. Podía haber pesado también en tan manifiesto desinterés la dificultad de los asuntos históricos propuestos, como ya advirtió también Batoni, que exigía documentarse previamente y comportaba, por tanto, un largo tiempo de ejecución. Todo esto obraba más a favor que en contra de Goya, quien, tras haberse visto relegado en el concurso madrileño por el hermano del teniente director de Pintura de la propia Academia (tal era el cargo de Francisco Bayeu), y seguro de sus fuerzas a juzgar por lo que logró hacer, debía de estar convencido de que, pese al alto nivel exigido, su mejor opción era apostar por Parma.

Goya había marchado a Italia con el objetivo de conseguir el reconocimiento profesional que las autoridades académicas españolas le habían negado. Si quería dejar de ser un anónimo artesano dorador de retablos, como su padre, y disputarse encargos de categoría —léase proyectos mu-

---

<sup>20</sup> Véase la portadilla VII del primer volumen del catálogo, p. 115; así como las fichas correspondientes a las obras expuestas en el segundo volumen, pp. 246-257.

<sup>21</sup> SUREDA, J. y POU, A., *Los mundos de Goya (1746-1828)*, Barcelona, Lunwerg, 2008, pp. 53-70. El grueso del capítulo III, titulado “El concurso de Parma”, lo dedica a analizar el cuadro del Aníbal desde el punto de vista compositivo-narrativo.

<sup>22</sup> Véase “Goya y la Accademia del Disegno di San Luca: apuntes sobre un encuentro fallido”, pp. 71-73.

<sup>23</sup> Adelanto aquí algunas conclusiones de la investigación que desarrollé posteriormente a mi trabajo como documentalista en Parma para la exposición comisariada por Joan Sureda y que verá la luz con el título *Goya versus Aníbal: apuntes entre Roma y Parma*, Varese, Fondazione Scarabocchio, 2011.

rales al fresco en monumentos que eternizaran la memoria del pintor, éste sí con categoría de artista—, debía seguir el ejemplo de los que le precedieron. El más reciente era el del alumno de Giaquinto, Antonio González Velázquez, a quien se le encomendó pintar la cúpula de la Santa Capilla del Pilar nada más volver de Roma, hacia 1752. Existen motivos para pensar que estaba muy bien informado sobre la marcha del concurso parmesano, por frecuentar el entorno de los pensionados aragoneses en el *quartiere spagnolo*, al lado de la Academia de Francia,<sup>24</sup> en permanente contacto con la de Parma.

Volviendo a las cuestiones pendientes del catálogo de la ambiciosa muestra zaragozana, podemos estar de acuerdo en que no es baladí saber dónde residió nuestro pintor en la ciudad eterna, *ya que conociéndolo y habida cuenta de que Goya realizó probablemente el viaje por su cuenta y riesgo sin apoyo económico oficial alguno, se podría llegar a saber cuáles pudieron ser, si los hubo, sus patrocinadores, el clima cultural en el que se consolidó su formación e incluso el círculo de amistades que pudo entablar en el ámbito de lo social y artístico.*<sup>25</sup> Afrontar el desafío de Parma, que creo fruto de las vivencias compartidas con los artistas que poblaban abundantemente el citado *quartiere spagnolo*, haría atendible la noticia acerca de la hospitalidad brindada por el pintor polaco Tadeusz Kuntze en Strada Felice, allí ubicada. Por desgracia está basada en testimonios orales improbables de los descendientes de la hija de Kuntze y del pintor José Madrazo y la revisión de los *stati animarum* realizada por Marian Wnuk en 1995 no ha podido confirmarla.<sup>26</sup> Sureda la descarta,<sup>27</sup> sin embargo, y, apoyándose en las búsquedas de Gallego, abona una hipótesis tan imposible de verificar hasta ahora como la anterior.

Ésta se apoya en la anotación de la palabra “Trastiber” en la página 44 (r) del *Cuaderno italiano*, barrio donde se encuentra la iglesia de los Santi Quaranta Martiri e San Pasquale Baylon y el convento de los frailes menores observantes descalzos españoles. Esta institución, según Gállego, podría haber acogido caritativamente a un Goya sin muchos recursos económicos —de lo que no solía quedar constancia en los *stati animarum*—, en razón del carácter aragonés supuestamente conferido por la reciente advocación de san Pascual Bailón hacia 1738. Ante el silencio de esta fuente, concluye que *solamente podemos apelar a varios hechos objetivos para*

<sup>24</sup> Así parece confirmarlo la copia de *lo Scorticato* de Houdon, Mangiante, 2004, p. 85.

<sup>25</sup> SUREDA, J., “Goya y Roma”, vol. I, p. 93.

<sup>26</sup> MANRIQUE, M. E., “Nuevas perspectivas sobre el Goya romano”, en *Inventio. Becarios* 2007/2008, Roma, Real Academia de España, 2008, pp. 115-116.

<sup>27</sup> Si bien reconoce que (2008, vol. II, p. 33) *la no verificación documental de tal circunstancia no excluye, evidentemente, que Goya llegase a conocer a Kuntz en Roma, lo cual daría razón de las fluidas relaciones que se pueden establecer entre sus obras.*

considerar como válida esta posible permanencia en el convento trasteverino: las anotaciones de Goya en su cuaderno, que son pocas pero bastante significativas en mi opinión, en las que recurre a la primera persona del plural como si estuviese aludiendo a un grupo en el que se incluye, y la existencia de un espacio netamente español —para ser más precisos, aragonés— y de advocación religiosa en el que el pintor podría haber encontrado un apoyo.<sup>28</sup> ¿Se refiere a la frase entrecortada que aparece en la citada página 44 (r), cuya transcripción literal es *nos[trazo interrumpido] los que tienen les*, pero que Gallego y Monterde leen como *no son los que tienen las*<sup>29</sup> [fig. 4]?

Goya nunca usa en el *Cuaderno* la primera persona del plural, salvo cuando anota la fecha de su salida de Zaragoza hacia Madrid en compañía de su esposa Josefa Bayeu y un hijo recién nacido, a no ser que interpretemos ese *nos* como *nosotros*, débil fundamento en cualquier caso, en absoluto objetivo, para lo que pretende Gallego, quien además trae a su terreno la intuición de Anna Lo Bianco sobre el interés de Goya por Gaspare Traversi, domiciliado en la parroquia de Santa María in Trastevere y autor de un retrato del ministro general de los franciscanos menores, Pedro Juanete de Molina, cercano a la concepción goyesca del género. Cierto que la patria aragonesa de éste último, que acabó su segundo mandato en 1768, y la presencia en esta iglesia de obras de Maella, Preciado de la Vega o Joaquín Durán, que compartía casa con Juan Adán al tiempo de la estancia romana de Goya, podría haber hecho del convento franciscano un lugar de referencia para los artistas de la corona aragonesa, pero no existe ningún apoyo documental que relacione siquiera lejanamente al pintor de Fuendetodos con este contexto, y mucho menos en el *Cuaderno italiano*.

Las menciones al Trastévere y quizá, aunque no es seguro —como explico en la edición crítica de los textos del *Cuaderno* que estoy ultimando para Prensas Universitarias de Zaragoza—,<sup>30</sup> la zona del Laterano en la misma página, son las únicas referencias a la geografía urbana de Roma.

<sup>28</sup> GALLEGO, R., “Francisco de Goya: vivir...”, p. 54. En la memoria de investigación realizada durante su estancia en la Academia de España en Roma, en el curso 2008-2009, no aporta nada nuevo a lo ya dicho en el catálogo de la exposición zaragozana. Véase “El *Cuaderno italiano* como instrumento de la permanencia de Goya en Italia”, *Anuario de la Real Academia de España en Roma. 2009*, Roma, Real Academia de España en Roma, 2010, pp. 148-157.

<sup>29</sup> MONTERDE, C. y GÁLLEGO, R., “Las páginas del *Cuaderno italiano*”, pp. 99-107. Sus autoras no varían en lo sustancial la versión ofrecida en la edición facsimilar del Museo del Prado de 1994, reeditada en 2008 por el Gobierno de Aragón y la Fundación Amigos del Museo del Prado. No ofrece más interés que el de formar parte de un catálogo con intención totalizadora, si bien es necesario advertir que la transcripción completa que acompaña a la descripción de cada una de sus páginas no está exenta de errores: véanse los de p. 3 (a), p. 84 (r), p. 159 (a), p. 169 (a), p. 170 (r), p. 172 (r), guarda trasera, que corrijo en la edición crítica que he preparado.

<sup>30</sup> GOYA, F., *Cuaderno italiano*, ed. de María Elena Manrique, Zaragoza, PUZ (colección Larumbe), (en prensa).



Fig. 4. Cuaderno italiano, páginas 44 r y 45 a  
(ca. 1770-1788, pluma sobre papel verjurado, 180 mm x 125 mm. Museo del Prado).

Concretamente Goya se refiere a unas *puertas*, que tienen que ser Porta Portese y Porta Settimiana en el Trastévere.<sup>31</sup> Atravesándolas se conectaba con via della Lungara, que conducía al corazón de la ciudad santa, la basílica de San Pedro del Vaticano. Poco más se puede deducir de tan escuetas anotaciones sin caer en inútiles especulaciones, y para conjurar tal peligro, debemos por fuerza interrogar críticamente al texto, a los escritos contenidos en el *Cuaderno*, que es algo más que un cuaderno de *schizzi*, como ciertamente ya se ha dicho sin explorar ni agotar, sin embargo, ninguna de sus otras facetas: la de vademécum de pintor, libreta de contabilidad, agenda personal o carnet de viaje, con la excepción de Anna Reuter, que abre su estudio monográfico sobre el *taccuino* goyesco para el catálogo zaragozano de 2008,<sup>32</sup> contrastando el elenco de ciudades apuntadas por Goya en la p. 39 (a) y en la guarda trasera con los itinerarios descritos en las guías de viaje de la época. Pasa por alto, no

<sup>31</sup> Resulta imposible conocer el sentido de la última frase, desfigurada por un anacoluto que no tiene, desde luego, ningún sentido retórico y responde más bien al fluir inconsciente del monólogo interior de Goya.

<sup>32</sup> "El *Cuaderno italiano* de Goya", pp. 87-97.

obstante, las precisiones de Federica Cappelli del año 1996, que ya había esclarecido cuestiones relacionadas con el itinerario goyesco por la península italiana, e identificado correctamente las localidades mencionadas en dicha guarda.<sup>33</sup>

También dedica algunas líneas al listado de materiales de la primera página, que presenta algún error de transcripción, y a las recetas de “aglutinantes italianos” —más bien de barnices grasos al aceite— de la página 8 (r), sugiriendo vagamente que dicho listado y recetas *podrían indicar que Goya se estaba preparando para un trabajo, con el que podrían tener algo que ver los cuadri... 22, mencionados en la cabecera de la lista, o las estampas... 76 que Goya anota antes de enumerar los pinceles*. Empero el grueso de su artículo aborda más bien la libreta de *schizzi*, concretamente las primeras páginas con estudios de figuras humanas envueltas en paños al modo de las academias, que compara acertadamente con lo realizado por los pensionados franceses en Roma y el español Felipe de Castro, allí residente entre 1733 y 1746.

En relación también con algunas incógnitas del *Cuaderno italiano*, por último, es necesario aludir al artículo de Gonzalo Borrás<sup>34</sup> para el catálogo de Joan Sureda en que repasa el estado actual de los estudios sobre el ciclo de pinturas murales de la cartuja de Aula Dei. Útil por la revisión documental que aporta, pues no siempre las noticias de archivo se dan ni se interpretan correctamente —como estamos viendo a propósito de los apuntes italianos de Goya—, replantea la cuestión de su datación trayendo a colación algunas fechas y noticias de pagos a Goya por la cartuja de Aula Dei, presentes en las páginas 90 (r) y 91 (a) del *Cuaderno*, y las contrasta con la documentación obrante en la cartuja con resultado negativo. Concluye que *tal vez la clave de esta incógnita se encuentra en los números que Goya apunta en la misma página 91a [...] y que son de muy difícil interpretación, ya que no consta ni el tipo de moneda a que se refieren las cantidades ni a qué se han aplicado*.

Por mi parte, he podido comprobar que en esas páginas Goya debió de hacer una especie de balance contable de su trabajo en Aula Dei hasta el 16 de agosto de 1774, registrando ingresos y gastos relativos a tareas de dorado más que de pintura. La naturaleza de las cuentas que aparecen en páginas anteriores permite aún deducir que fue Francisco quien ob-

---

<sup>33</sup> CAPPELLI, F., “Nuove note sul *Cuaderno italiano* di Francisco Goya”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 3, Universidad Complutense, Madrid, 1996, pp. 239-244. Por ejemplo, no es cierto que Goya se refiera con el topónimo “la bila”, entre Broni y Casteggio, simplemente a una casa de campo, o sea, a “una villa”, como apunta Reuter (2008, p. 87, nota 8), sino a La Villa di Santa Giuletta, Cappelli, 1996, pp. 242-243.

<sup>34</sup> “Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei”, pp. 123-131.

tuvo el encargo y administró el dinero, comprando materiales y pagando la mano de obra de los doradores de los marcos y de las peanas de los santos que adornan la nave de la cartuja. Resulta imposible, en cambio, precisar a partir de ellas algo más sobre la cronología de los trabajos, aunque el *Cuaderno*, como concluye Borrás, permite al menos establecer dos etapas, según se colige del apunte de p. 51 (a) con la enumeración de los cuatro temas correspondientes a lo murales de la cabecera de la iglesia, de dos de los cuales hallamos bocetos en la misma libreta (pp. 80 (r)-81 (a); pp. 82 (r)-83 (a)).

En cuanto a su propuesta de relacionar las aludidas recetas de barnices de la p. 8 (r) o la cuenta de colores de la p. 116 (r) con Aula Dei, las pesquisas que he realizado sobre las primeras permiten, en cierto modo, responder afirmativamente. La restauración está revelando que Goya incorporó barnices a los colores al óleo en la escena de los *Desposorios*<sup>35</sup> —aunque la resina utilizada es de conífera y no copal, como dice el *Cuaderno*—, con un talante experimentador a tono con la época en que arreciaba la polémica sobre la deficiente conservación de las pinturas al óleo, perfectamente reflejada por la literatura artística de la época.<sup>36</sup>

Resulta más difícil aún pronunciarse sobre la idoneidad de algunos de los colores mencionados en la p. 116 (r), para las técnicas a seco empleadas en pintura mural. Ya sea la hornaza o el enigmático “berlino” se resisten a la identificación, no habiéndose puesto todavía de acuerdo los estudiosos sobre su composición. No es extraño, dado que no menudean los estudios sobre las antiguas técnicas artísticas ni sobre sus fuentes. Faltan asimismo análisis de laboratorio llevados a cabo sobre las propias obras que determinen su empleo efectivo por los pintores, y hay escasas referencias documentales a su uso.

De lo dicho hasta ahora se desprende que uno de los pocos documentos fehacientes de la estancia italiana de Goya, presenta todavía no pocos problemas textuales hasta ahora ignorados, por haberse concentrado la mayoría de los investigadores en arrancarles sus secretos a las imágenes que celosamente sigue guardando en muchos casos. La tarea de la edición crítica se convierte así en insoslayable, pero no es la única. Proseguir el catálogo crítico del *Goya joven* se revela empresa todavía más ardua, desde que José Rogelio Buendía comisariara la exposición homónima en 1986.

---

<sup>35</sup> Agradezco a José Félix Méndez, a la empresa Tracer y al equipo de restauradores que están trabajando en Aula Dei, singularmente a Olga Malo y a Almudena Mora, que me hayan facilitado los resultados de los análisis químicos de muestras de pigmentos, realizados por Enrique Parra.

<sup>36</sup> Véanse los títulos recogidos por BORDINI, S., en *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995, pp. 104-105 y 111-152.

En conclusión, aunque breve en el tiempo, la vinculación de Goya con Italia habría de tener efectos duraderos en su arte, como los recientes hitos historiográficos sintetizados en este artículo se han preocupado de demostrar. Pero la investigación sobre esta etapa de su carrera sigue abierta, sobre todo por lo que atañe al *Cuaderno italiano* (¿hubo otros?) y a las obras que salieron de su mano en aquel período.