

## Goya y Francia, un ensayo sobre la recepción del gusto francés en la obra de Francisco de Goya

FRÉDÉRIC JIMÉNO SOLÉ\*

### Resumen

*Este ensayo estudia de forma sumaria la aportación del arte francés a la cultura visual de Goya, a través de toda su larga y prolífica carrera pictórica desde sus inicios académicos al exilio y muerte en Burdeos (1828), todo ello dentro del contexto español. Si durante su formación inicial con Francisco Bayeu, Goya y sus coetáneos copiaron regularmente modelos de Simon Vouet, fue en Italia, en la Academia de Francia en Roma, donde descubrieron otra realidad: los pintores franceses se interesaron de nuevo por el arte del Grand Siècle y de Nicolas Poussin. Es así, a través del gusto o la manera franceses como Goya interpretó frecuentemente la pintura de la escuela italiana en los murales de la cartuja de Aula Dei y en su obra religiosa, mezclada también con otros modelos como los de Pierre Subleyras y Sébastien Bourdon. Se trata de un renacimiento del clasicismo que coincide en España con un renovado interés por Velázquez y que marca la obra de Goya.*

### Palabras clave

*Nicolas Poussin, Sébastien Bourdon, Michel-Ange Houasse, Simon Vouet, Francisco de Goya, Francia, París, Academia de Francia en Roma, modelos, copias, estampa, cultura visual, Ilustración, Mad.*

### Abstract

*Dans cet essai où l'on devait étudier de manière synthétique l'apport de l'art français dans la culture visuelle de Goya, nous aborderons toute la carrière du peintre, depuis ses premières années jusqu'à sa mort en exil à Bordeaux (1828), en portant attention au contexte espagnol. Si durant sa formation initiale auprès de Francisco Bayeu, Goya et ses condisciples copièrent régulièrement des modèles de Simon Vouet, se fut en Italie, à l'Académie de France à Rome, où il découvrit une autre réalité: les peintres français s'intéressaient de nouveau au Grand Siècle et surtout à Nicolas Poussin. C'est grâce à ce goût pour les modèles français que l'on peut comprendre les peintures de la chartreuse de Aula Dei, mais aussi sa peinture religieuse où Goya interpréta des modèles italiens, souvent à travers l'interprétation que les Français en firent, notamment Poussin, mais aussi Sébastien Bourdon et Pierre Subleyras. Ce nouveau regard envers le classicisme coïncide avec le nouvel intérêt des Espagnols pour Velázquez qui va imprégner toute l'oeuvre de Goya.*

### Key words

*Nicolas Poussin, Sébastien Bourdon, Michel-Ange Houasse, Simon Vouet, Francisco de Goya, France, Paris, Académie de France à Rome, modèles, copies, estampe, culture visuelle, Lumières, Madrid.*

\* \* \* \* \*

---

\* Chargé de cours en histoire de l'art. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Dirección de correo electrónico: frdjimeno@gmail.com.

Para un historiador del arte, la idea de sintetizar en unas pocas páginas un tema tan complejo como la relación que pudo tener la obra de Goya con los modelos franceses es un encargo sumamente atractivo pero algo complejo de concretar y resumir. El gusto de Goya por los llamados modelos franceses que no ha sido objeto de estudios desde Enrique Lafuente Ferrari<sup>1</sup> o del esfuerzo contextualizador de Juan José Luna, Yves Bottineau o Jean Sarrailh,<sup>2</sup> aún necesita numerosas investigaciones para que se pueda comprender esta opción en todos sus términos.<sup>3</sup> La puesta en perspectiva de la obra de Goya en una Europa de las artes donde Francia desempeñó un papel destacado e inédito parece ser la manera adecuada de comprender este vínculo. Porque finalmente, si Goya adoptó posturas estéticas algo alejadas a las de sus colegas, es obvio, que se acercó a muchos artistas franceses y europeos, integrándose en corrientes habituales entonces; este enfoque es la manera de romper el mito del genio.

Finalmente, en este estudio, se recalcarán algunos puntos de la obra del maestro. Por ejemplo, la restauración de Nicolas Poussin y del clasicismo francés como modelo de buen hacer y maestría para un determinado renacimiento pictórico en Francia a finales del siglo XVIII. Goya, que pudo conocer estos nuevos principios durante su estancia romana se acerca mucho a esta manera de concebir el arte como una gramática, especialmente en su pintura religiosa. También es curioso observar el papel de los franceses como interpretes de modelos más antiguos que actualizan y, a veces, popularizan como Poussin respecto de Carracci o Watteau respecto de Flandes. Esto explica la dificultad para determinar el papel de una escuela que absorbe tanto como propone. Otro asunto, esta vez relativo a la historia de las ideas y su influencia en el arte, es la vinculación de Goya y sus obras más audaces con las imágenes relacionadas con la Revolución en la Francia de finales del siglo XVIII.

---

<sup>1</sup> LAFUENTE FERRARI, E., "Goya y el arte frances del siglo XVIII" y "Goya en el arte frances del siglo XIX", en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, pp. 95-113 y 241-249.

<sup>2</sup> SARRAILH, J., *La España Ilustrada de la segunda mitad del XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, (Paris, C. Klincksieck, 1954, 1.ª ed.); LUNA, J. J., *Miguel-Ángel Houasse (1680-1730) pintor de corte de Felipe V*, Madrid, Museo Municipal, 11/12-1981, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Patrimonio Nacional, 1981; BOTTINEAU, Y., *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières (1746-1808)*, Paris, De Broccard, 1986.

<sup>3</sup> Lo que hemos comenzado a hacer en nuestra tesis doctoral: JIMÉNO, F., *La Peinture espagnole et la diffusion des modèles français aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Les enjeux de la copie*, Thèse de troisième cycle sous la direction de Daniel Rabreau, Professeur en Histoire de l'Art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2005, 436 p. + 819 p. + 3 vol. de ilustraciones.

## I. La construcción de una cultura visual (1746-1775)

### I.1. *Las primeros años (1746-1769)*

Durante la primera etapa zaragozana, tres artistas influyeron grandemente en la formación del joven Goya: José Luzán, José Ramírez de Arellano y Francisco Bayeu. En la obra de José Luzán (1710-1785), el maestro con quien Goya aprendió los principios del arte de la pintura durante un periodo que se calcula entre 1759 y 1763, no se desvela un interés particular por el arte francés, a excepción del *San Gregorio rehusando el pontificado* copia de un modelo de Carle Vanloo grabado por Moles en París.<sup>4</sup> Pero sigue siendo un ejemplo algo tardío (hacia 1780) para ser tomado en cuenta aquí. De igual modo, se podría mencionar al escultor José Ramírez de Arellano (1710-1780) que regentó la *Academia del modelo para el estudio teórico y práctico del Dibujo* en Zaragoza durante los años de formación de Goya.<sup>5</sup> Si bien es una figura algo marginada de la historiografía goyesca, no hay que dejar de lado la labor destacada que tuvo en la enseñanza. Sobre todo, lo que más nos interesa para nuestro ensayo, es su formación en Madrid. Ramírez entró en el academia privada de Giandomenico Olivieri, escultor italiano que regentaba el programa de decoración esculpida del Palacio Real de Madrid, pero sin examen previo, lo que implica probablemente que ya estaba trabajando para la Corte.<sup>6</sup> ¿Colaboró con los escultores franceses que trabajaban en La Granja de San Ildefonso? Si esta hipótesis se probara documentalmente supondría que José Ramírez de Arellano poseía una cultura visual afrancesada mucho más importante de lo imaginado. Sus importantes rentas le hubieran permitido reunir una colección de modelos en consecuencia que sólo pudo influir favorablemente a sus alumnos, Goya el primero.<sup>7</sup>

Finalmente, la relación que tuvo el maestro y cuñado de Goya, Francisco Bayeu, con el arte francés es algo más compleja. El patriarca de los Bayeu fue maestro no sólo de Goya sino también de un buen número de pintores aragoneses entonces en actividad como José

<sup>4</sup> ANSÓN NAVARRO, A., *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, C.A.I., 1986, p. 136, n.º P. 64; JIMÉNO, F., "Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual Pere Moles en París", *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles-Arts de San-Jordi*, XIX, 2005-2006, pp. 153-185; también en la web [www.Ghamu.org](http://www.Ghamu.org), publications en ligne, introuvables.

<sup>5</sup> ANSÓN NAVARRO A. y CENTELLAS SALAMERO, R., *Goya y sus inicios académicos, dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, siglos XVI-XVIII*, Zaragoza, Palacio de Sástago, 10.X.1996/15.XII.1996, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1996, *passim*.

<sup>6</sup> TARRAGA BALDOS, M. L., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, Patrimonio Nacional, C.S.I.C., Instituto Italiano de Cultura, 1992, *passim*.

<sup>7</sup> BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana de los Ramírez (1710-1780)*, Madrid, Ministerio de la Cultura, 1983, *passim*.



Fig. 1. Francisco de Goya (1746-1828), Sueño de San José, 1772, pintura mural al óleo hoy sobre lienzo, 130 x 95.5 cm, Zaragoza, Museo de Zaragoza. © R. Garrido.



Fig. 2. Michel Dorigny (1617-1665), Sueño de San José, 1640, buril retocado al aguafuerte, 275 x 195 mm., París, Bibliothèque nationale de France (B.N.F.), Département des estampes et de la photographie (D.E.P.), Da 8. © B.N.F.

Beratón (1746-1796), Manuel Eraso (1744-1813), Diego Gutiérrez (hacia 1742-¿1808?), Buenaventura Salesa (1755-1819) o sus hermanos Ramón (1744-1793) y Manuel (1740-¿1809?).<sup>8</sup> Entonces, Bayeu, figura estelar de la escuela aragonesa, tenía una obra de sabor indudablemente italiano, muy cercano a los modelos de Corrado Giaquinto y Antonio González Velázquez, y nada de francés se observa en ella. Pero es curioso advertir en las obras de sus alumnos, entre ellos a Diego Gutiérrez, en este primer grupo de obras atribuidas tradicionalmente a Goya, una gran proximidad con la obra de Bayeu y un evidente parentesco con Simon Vouet que presta cierta coherencia a este grupo.<sup>9</sup>

Las copias de estampas francesas de interpretación no eran una novedad en Aragón, fueron introducidos durante el reinado de Carlos II (1665-1700). Modelos de Simon Vouet y de Nicolas Poussin, principalmente, pero también de Jacques Stella, Eustache Le Sueur o Charles Le Brun que fueron copiados por los principales pintores del viejo Reino. Los

<sup>8</sup> ANSÓN NAVARRO, A., *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, Cajalón, 2007, *passim*.

<sup>9</sup> En la obra de Goya, se suele observar esta coherencia en: GW 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 y GU 34, además de la *Exaltación del Nombre de Jesús* de Alagón o el tondo de Jaraba.



Fig. 3. Francisco de Goya, Descanso en la huida a Egipto, hacia 1767-1769, óleo sobre lienzo, 31 x 20 cm, colección particular, Suiza. © TDR.



Fig. 4. Pierre Daret (1610-1675 ó 1678), Virgen de la columna, 1640, buril, 202 x 200 mm., París, B.N.F., D.E.P., Da 7. © B.N.F.

modelos fueron difundidos gracias a estampas, dibujos y copias pictóricas, que dieron a conocer una gama variada de composiciones centradas en asuntos religiosos y muestras para las artes decorativas.<sup>10</sup> Bayeu, como lo revela el inventario de sus bienes (1795), poseía un libro de estampas de la obra de Simon Vouet.<sup>11</sup>

El caso más célebre y hoy bien estudiado acerca de la recepción del arte francés se observa en el oratorio del palacio de los condes de Sobradriel donde el joven Goya copió dos composiciones del pintor francés Simon Vouet (1590-1649).<sup>12</sup> Fechadas tradicionalmente hacia 1772, representan el *Sueño de san José*, que se situaba sobre el muro lateral derecho, y

<sup>10</sup> JIMÉNO F. y LOZANO, J. C., "La influencia francesa en la pintura aragonesa en tiempo de Carlos II (1665-1700)", en *Actas de las XII Jornadas internacionales de Historia del arte, El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, 22-26 de noviembre de 2004, Madrid, C.S.I.C., 2005, pp. 341-357; JIMÉNO, F., "Algunos modelos franceses en la pintura española del siglo XVII: Nicolas Poussin y Claude Vignon", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles-Arts de San Jordi*, XIV, 2001, pp. 65-83.

<sup>11</sup> MORALES Y MARÍN, J. L., *Francisco Bayeu*, Zaragoza, Moncayo, 1995, pp. 264-292.

<sup>12</sup> LOZANO, J. C. (dir.), *Goya y el palacio de Sobradriel*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 15 de diciembre del 2006-4 de febrero del 2007, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2006, *passim*. ANSÓN NAVARRO, A., "Goya y las pinturas del Oratorio del Palacio de los condes de Sobradriel en Zaragoza", RODRÍGUEZ GARCÍA, J. C., *El Colegio Notarial de Aragón y el Palacio de los Condes de Sobradriel*, Zaragoza, 2007, pp. 303-342.

el *Entierro de Cristo* que decoraba el techo. El *Sueño de san José* fue ejecutado por Simon Vouet hacia 1638 y decoraba la capilla D'Hachères, en la iglesia des Feuillants de París. Fue grabado por Michel Dorigny (1617-1665) y estampado en 1640. El *Entierro de Cristo* [fig. 1] fue grabado por Pierre Daret (1610-1675/1678) en 1641 [fig. 2], y su modelo decoraba la capilla del palacio episcopal de Meaux. La decoración estaba completada por una *Visitación* copia de un modelo de Carlo Maratta.

Se conocen otras referencias a modelos de Simon Vouet en obras fechadas antes del viaje a Italia (1769). Es el caso de un *Descanso en la huida a Egipto* [fig. 3], se observa como la figura de la Virgen se acerca mucho a las soluciones compositivas de Simon Vouet. Si son varios los modelos que han sido propuestos para este cuadro,<sup>13</sup> la *Virgen de la columna* [fig. 4] por estampa de Pierre Daret, en 1640, parece el más cercano. En la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos en Zaragoza*, la figura del anciano de la izquierda, envuelto en un gran manto malva interpreta de manera muy clara una figura de apóstol situada en una *Asunción* ejecutada por Vouet para la abadía de Pont-aux-Dames.<sup>14</sup> Goya pudo conocer este modelo gracias a un grabado de Michel Dorigny de 1640. En su *Huida a Egipto* estampada en 1771, Goya utilizó otra vez el mismo modelo para la figura de san José. También Diego Gutiérrez copió literalmente esta misma figura en la *Pentecostés* de la ermita de la Asunción de Abay, hacia 1775,<sup>15</sup> además de otros dos modelos de Vouet para el oratorio del palacio episcopal de Barbastro.<sup>16</sup>

## I.2. Goya en Italia (1769-1771)

Durante su estancia en Italia,<sup>17</sup> Goya beneficio de las enseñanzas de la Academia de Francia en Roma.<sup>18</sup> Institución de gran prestigio, albergó todos los jóvenes artistas que luego dominaron el panorama artístico francés del siglo XVIII. Un repaso a los principales pintores franceses

<sup>13</sup> ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, p. 60; P. E. Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2008, p. 245.

<sup>14</sup> ANSÓN NAVARRO, A., *op. cit.*, 1995, pp. 46-47.

<sup>15</sup> ANSÓN NAVARRO, A., *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, Cajalón, 2007, p. 88.

<sup>16</sup> CALVO RUATA, J. I., *Cartas de Fray Manuel Bayeu a Martín Zapater, fondo documental del Museo del Prado*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Madrid, Museo del Prado, 1996, p. 97, da a conocer los cuadros; JIMÉNO, F., "El papel de Francia en la pintura aragonesa del siglo XVIII", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, vol. LXXIV, 1998, pp. 136-137, identifica los modelos y las estampas utilizadas.

<sup>17</sup> MANGIANTE, P. E., *Goya e Italia*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2008, *passim*; SUREDA J. (dir.), *Goya e Italia*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008, *passim*.

<sup>18</sup> Curiosamente, en las dos recientes y voluminosas publicaciones sobre Goya e Italia, apenas se menciona a la Academia de Francia, etapa clave para comprender la obra del pintor...

que Goya pudo conocer daría la siguiente relación: Antoine-François Callet (1741-1823), Jules César Denis Van Loo (1743-1821), Jean Bardin (1732-1809), Jean-Antoine Julien llamado *Julien de Parme* (1736-1799), Jean Simon Berthélemy (1742/43-1811), François-Guillaume Ménageot (1744-1816), y Jean-Pierre-Laurent Houël (1735-1813). Pintores que ofrecieron a Goya una cultura visual mas rica y reciente en lo que concierne los modelos franceses.

Como ha demostrado muy claramente Ana Reuter,<sup>19</sup> el aragonés siguió los ejercicios de las «figuras de paño» en su *Cuaderno italiano*, durante clases impartidas en la Academia de Francia. Sirve de material comparativo, además, un interesante lote de dibujos a la sanguina conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, atribuido a Felipe de Castro, residente en Roma, entre 1733 y 1746. Los dibujos, parecidos a los de Goya, son el producto de unos ejercicios académicos introducidos por Nicolas Vleughels, director de la institución entre 1725 y 1737. Los mismos modelos utilizaron Edmé Bouchardon, Carle Vanloo, Michel-Ange Slodtz y Pierre Subleyras en obras conservadas en las colecciones del Museo del Louvre, en este característico e impersonal estilo académico, que dificulta toda atribución. Se practicaron también estos ejercicios durante el mandato de Charles Natoire (1751-1775) como lo demuestran varios dibujos, entre ellos, de Jean-Honoré Fragonard (hacia 1758-1760).

Tres pequeños lienzos aclaran más que otros la relación que pudo tener el maestro aragonés con la institución francesa: el *Sacrificio a Vesta* [fig. 5] y el *Sacrificio a Pan* [fig. 6], el primero firmado y fechado en 1771; de la segunda pintura existe una replica original con ligeras variantes.<sup>20</sup> Estas tres obras pertenecen a un grupo limitado del catálogo de Goya, atribuidas a éste y ejecutadas durante su estancia en Italia.<sup>21</sup> Los cuadros fueron descubiertos por Xavier Desparmet Fitz-Gerald en 1913 quien los publicó en un anejo de su catálogo de la obra de Goya acabado en 1928 y editado en 1950.<sup>22</sup> En 1954, el profesor José Milicua, en la revista italiana *Paragone* confirmó y estudió la atribución a Goya.<sup>23</sup>

Como otros pensionados franceses y pintores extranjeros afincados en la Ciudad Eterna, Goya pudo ejecutar obras para viajeros adinerados,

---

<sup>19</sup> REUTER, A., "El Cuaderno italiano de Goya", en Sureda J. (dir.), *op. cit.*, 2008, pp. 86-97.

<sup>20</sup> Francisco de Goya, *El Sacrificio a Pan* y *El Sacrificio a Vesta*, 1771, pintura al óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm, Zaragoza, sendas colecciones particulares (GW 22-23). La replica original del *Sacrificio a Pan* es algo más grande: 40 x 30 cm (GW 24).

<sup>21</sup> Se pueden mencionar los GW 19, 20, 21 (interpreta un modelo de Marco Benefial (1684-1764), 22, 23 y 24.

<sup>22</sup> DESPARMET FITZ-GERALD, X., *L'œuvre peint de Goya*, Paris, F. de Nobeles, 1928-1950, texte vol. II, p. 274.

<sup>23</sup> MILICUA, J., "Anotaciones al Goya joven", *Paragone*, V, 1954, pp. 19-21.



Fig. 5. Francisco de Goya, *El Sacrificio a Vesta*, 1771, pintura al óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm, Zaragoza, colección particular.  
© TDR.



Fig. 6. Francisco de Goya, *El Sacrificio a Pan*, 1771, pintura al óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm, Zaragoza, colección particular.  
© TDR.

a modo de *souvenirs*, menos valiosas que las pinturas de los maestros. Este contexto histórico puede explicar el hecho de que estas obras, que son copias o interpretaciones de modelos franceses contemporáneos, tengan temas y composiciones realmente muy en uso entonces en París y en el mundo académico francés. Se trata de obras que se podrían haber atribuido a cualquier pintor francés menor si una de ellas no estuviese firmada por Goya. El maestro, por estrechez económica o por facilidad, copió y/o interpretó modelos franceses quizá para subsistir, hasta aquí su importancia (o no) en la historiografía sobre Goya.

La escena del *Sacrificio a Vesta* es muy similar a un barro cocido de Alexis III Loir (París, 1712-1785),<sup>24</sup> firmado y fechado: «Loir 1772», expuesto en la Heim Gallery de Londres, en 1979 [fig. 7].<sup>25</sup> La escultura y la pintura tienen composiciones idénticas y un tamaño análogo (33 cm de altura por 24 cm de anchura para el Goya, y 35 cm por 24 cm para el

<sup>24</sup> Alexis III Loir (1712-1785), *Sacrificio a Vesta*, 1772, barro cocido, 35 x 24 cm, España, colección privada.

<sup>25</sup> *Recent acquisitions-Summer Exhibition*, London, Heim Gallery, 6.VI/31.VIII.1979, n° 25; LÓPEZ REY, J., "Tradition, réalité et imagination chez Goya", *L'œil*, novembre, 1979, pp. 24-33, p. 72.

Loir); por estas razones, una hipótesis pudiera ser que Goya copiase en 1771 el boceto definitivo de Loir o la misma terracota, acabada y firmada unos pocos meses después; también es posible la hipótesis de que Goya y Loir hubieran copiado un mismo modelo que de todas maneras no podría ser mucho más antiguo. Recuérdese que el *Sacrificio a Pan* y su réplica original se acercan a la producción romana de Clodion y, entre otras obras, a una terracota del mismo asunto que se suele fechar hacia 1770-1775.<sup>26</sup> Esta pareja de cuadrillos son el más claro ejemplo de la nueva cultura visual francesa que Goya pudo adquirir en Roma.



Fig. 7. Alexis III Loir (1712-1785), Sacrificio a Vesta, 1772, barro cocido, 35 x 24 cm, España, colección privada. © TDR.

### I.3. *Un nuevo lenguaje clásico:* *Nicolas Poussin (1771-1775)*

La estancia de Goya en Roma coincidió con la inclinación de los franceses por la obra de Nicolas Poussin y, de manera general, por la interpretación que la pintura francesa del reinado de Luis XIV hizo de la Antigüedad. Desde entonces, se convierte en un modelo del renacer para la pintura de historia; los franceses se nutren de la escuela nacional como de una gramática del buen hacer. Goya, en las pinturas murales de la cartuja de Aula Dei, se acerca demasiado a esta manera de componer de la pintura francesa del *Grand Siècle* como para que sólo sea una coincidencia.

Antes de su estancia en Italia, en un *Descendimiento de la Cruz* [fig. 8], Goya ya utilizó estos modelos franceses. La figura de la Virgen interpreta un modelo de Nicolas Poussin<sup>27</sup> grabado por primera vez por François Chauveau, en 1676, y en el mismo sentido de la composición que la obra de Goya por Étienne Picart *le Romain* (1632-1761) y, más tardíamente,

<sup>26</sup> BUENDÍA J. R., (ed. et com.), *Goya joven*, Zaragoza, Museo e Instituto "Camón Aznar", 21.11/20.12.1986, Zaragoza, Museo e instituto "Camón Aznar", 1986, p. 79, fig. 4.

<sup>27</sup> MANGIANTE, P. E., *Goya e Italia*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2008, pp. 43-44.



Fig. 8. Francisco de Goya, Descendimiento de la Cruz, hacia 1765-1766, pintura al óleo sobre papel, 36 x 20 cm, Suiza, colección particular. © TDR.



Fig. 9. Benoît II Audran, Descendimiento de la Cruz, 1754, buril retocado al aguafuerte Paris, B.N.F., D.E.P., Da 7. © B.N.F.

por Benoît II Audran (1754)<sup>28</sup> [fig. 9]. Las otras figuras se acercan mucho a la manera de componer de los franceses. Algunas, recuerdan, por su mismo espíritu, a algunas obras tardías de Nicolas Poussin como la *Lamentación sobre Cristo muerto* grabada por Pietro del Po (1610-1692) o, sobre el mismo tema, el cuadro hoy conservado en Dublín, grabado por Jean Pesne (1623-1700).<sup>29</sup>

Unos años después, sobre los muros laterales de la iglesia de la cartuja de Aula Dei, Goya pintó un serie de óleos sobre pared acerca de la vida de la Virgen que se suelen datar tradicionalmente entre 1772 y 1774.<sup>30</sup> La vinculación más evidente que existe con Francia se des-

<sup>28</sup> WILDENSTEIN, G., *Les graveurs de Poussin au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1957, pp. 6-7, y 113, n° 68.

<sup>29</sup> THUILLIER, J., *Nicolas Poussin*, Paris, Flammarion, 1994, p. 263, n° 224 y p. 264, n° 229.

<sup>30</sup> Sobre Aula Dei, dos autores han hecho "recientemente" un balance sobre el estado de la cuestión: ANSÓN NAVARRO, A., *op. cit.*, 1995, pp. 107-118 y BORRÁS GUALIS, G. M., "Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei", en Sureda J. (dir.), *Goya e Italia*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008, vol. II, pp. 122-131.



Fig. 10. Francisco de Goya, Visitación, pintura mural al óleo, Zaragoza, cartuja de Aula Dei, iglesia. © Arxiu Mas.



Fig. 11. Nicolas Poussin, La Muerte de Safira, hacia 1653-1654, óleo sobre lienzo, 122 x 199 cm, Paris, Musée du Louvre. © R.M.N.

vela en la *Visitación* [fig. 10] cuya composición se ha acercado a la *Muerte de Safira* [fig. 11] pintada por Poussin, hacia 1653-1654,<sup>31</sup> y grabada por primera vez por Jean Pesne, en 1685.<sup>32</sup> El óleo de Goya, se organiza por

<sup>31</sup> Nicolas Poussin, *La Muerte de Safira*, hacia 1653-1654, óleo sobre lienzo, 122 x 199 cm, Paris, Musée du Louvre.

<sup>32</sup> WILDENSTEIN, G., *op. cit.*, 1957, pp. 122-123, n° 75.

medio de tres construcciones cúbicas que forman una diagonal hacia el fondo de la composición. Las diferentes figuras se asientan sobre tres escalones que destacan a los protagonistas, la Virgen y santa Isabel. La perspectiva *de sotto in su* resalta las figuras algo esculturales. Se trata de un sistema de composición habitual en la obra de Sébastien Bourdon. En su *Sagrada Familia con santa Isabel y san Juan*, hoy en el Museo Magnin de Dijon, el primer plano de la composición se organiza alrededor de un escalón y tres cubos sobre los que se asientan las protagonistas y sus niños; un telón vegetal cierra el espacio. Es un sistema que se encuentra en otras muchas obras del pintor como el *Cristo y los niños* del Museo del Louvre.<sup>33</sup> La perspectiva arquitectónica utilizada por Goya en la *Visitación* es muy frecuente en la obra de Poussin como en: la *Peste de Azoth* (1630-1631), una de sus obras más famosas, conocida por varias buenas copias y estampada varias veces, el *Rapto de las sabinas* y la *Muerte de Safira* del Louvre, *Cristo y la mujer adúltera*, o el *San Pedro y san Juan curando al paralítico* de 1655.<sup>34</sup>

El esquema compositivo en la *Circuncisión* está constituido por un escalón de piedra, una pared de sillar en diagonal y un telón vegetal detrás del grupo titular que recuerdan modelos clásicos franceses como los de Bourdon. La pareja de ángeles, a la izquierda de la composición, responde a un esquema italiano. Algo similar se podría comentar de la sorprendente *Presentación de Jesús en el Templo*: un escalón, cubos y paredes organizan el espacio de una manera algo abstracta. En los *Desposorios de la Virgen*, los protagonistas se sitúan sobre varios escalones, detrás de ellos se puede observar una imponente estructura arquitectónica. Las figuras se encuentran aisladas en medio del espacio, en una composición algo aparatosa y rígida en la organización del espacio. Sólo algunas figuras secundarias situadas en el lado izquierdo equilibran la composición. Se trata de una solución espacial que permite dignificar el instante representado y que recuerda algunas obras francesas contemporáneas. Lo que más sorprende en este conjunto es la gravedad que se desprende como si Goya intentara transcribir en la pintura religiosa monumental las lecciones de los *Sacramentos* de Poussin.

En Aula Dei, se percibe claramente este ‘afrancesamiento’ pictórico, a veces algo escolar, que aparta a Goya de lo italiano y de los modelos de los Carracci, bien difundidos en Aragón. La llamada escuela boloñesa

---

<sup>33</sup> THUILLIER, J., *Sébastien Bourdon (1616-1671). Catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet*, Montpellier, Musée Fabre, 7.VII/15.X.2000, Strasbourg, Galerie de l'Ancienne Douane, 25.XI.2000/4. II.2001, p. 273, n° 132 y pp. 336-337, n° 202.

<sup>34</sup> THUILLIER, J., *Nicolas Poussin*, Paris, Flammarion, 1994, p. 251, n° 81, p. 255, n° 131, p. 262, n° 207, n° 210.

tenía un gran prestigio en Francia, y los franceses contribuyeron pródigamente a su difusión, coleccionando obras y estampando grabados. Pero sobre todo, interpretaron sus modelos de una manera que quería ser monumental y geométrica, sencilla y noble, con figuras escultóricas y expresivas que, a veces, no pudiendo escapar de la rigidez. Goya recobra la misma vena en el ciclo de Aula Dei.

## II. Goya en la corte de Carlos III (1775-1788)

### II.1. *Una clientela cosmopolita*

En Madrid, Goya continuó siendo protegido por su maestro Francisco Bayeu que dio los últimos toques a su formación artística. En la Academia privada que Bayeu tuvo en la Corte,<sup>35</sup> en lo que se refiere a Francia, aparecen numerosos modelos, y entre ellos, cinco volúmenes de estampas, uno de Simon Vouet,<sup>36</sup> otro de Rafael y de Nicolas Poussin,<sup>37</sup> uno de Joseph Parrocel,<sup>38</sup> un ejemplar de la anatomía de Edme Bouchardon,<sup>39</sup> y un último, sobre las decoraciones pictóricas de Charles Le Brun y de Eustache Le Sueur para el *hôtel Lambert* en París.<sup>40</sup> Entre las estampas sueltas se mencionan en el inventario de la testamentaría diez *Batallas de Alejandro*<sup>41</sup> y la *Historia de Meleagro*<sup>42</sup> que deberían corresponder a los celebrados modelos de Charles Le Brun además de ocho figuras de academia, de Carle Vanloo (1705-1765).<sup>43</sup> Finalmente, se menciona la *Pasión*

<sup>35</sup> Inventario de bienes (1795) en MORALES Y MARÍN, J. L., *Francisco Bayeu*, Zaragoza, Moncayo, 1995, pp. 264-292.

<sup>36</sup> MORALES Y MARÍN, J. L., *op. cit.*, 1995, p. 277: “Yd. Otro Estampas de Simon Bobet 340 [reales de vellón]”.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 277: “Otro Rafael y pusin 600 [reales de vellón]”.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 277: “Un Tomo en Estampas misterios de la vida de Cristo por Parrocel 090 [reales de vellón]”: PARROCEL, J., *Les Miracles de la vie de Notre Seigneur Jésus-Christ*, Paris, chez Audran [après 1696].

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 277: “Un Tomo de Anatomía de Buchardon Escultor 090 [reales de vellón]”: BUCHARDON, E., *L'anatomie nécessaire pour l'usage du dessin*, Paris, J. Fr. Chéreau, 1741.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 277: “Yd. Otro Galeria de las Pinturas de Carlos Lebrun y Eustaquio Lefour 340 [reales de vellón]”: *Les peintures de Charles Le Brun et d'Eustache Le Sueur qui sont dans l'hôtel du Châtelet cy devant la maison du président Lambert. Dessinés par Bernard Picard et gravés tant par lui que par différents graveurs*, Paris, Gaspard Duchange, 1740.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 278: “Yd. Quatro de las Batallas de Alejandro 015 [reales de vellón]” e “Yd. Seis de las Batallas de Alejandro 060 [reales de vellón]”.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 278: “Yd. Ocho de la historia de Meleagro 100 [reales de vellón]»: *Tapisseries de son Altesse royale Monseigneur le Duc d'Orléans représentant l'Histoire de Méléagre décrite au livre 8 des métamorphoses d'Ovide, exécutée sur les tableaux de l'illustre Charles Le Brun premier peintre du Roi de France, gravée par les soins et sous la conduite de B. Picart. Se vendent chez B. Picart à l'étoile à Amsterdam, 1713.*

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 278: “Yd. Quatro de figuras de Academia dibujadas por Van Loo 010 [reales de vellón]” y “Yd. Quatro figuras de academia de Carlos Banlob 016 [reales de vellón]”.

de Jacques Callot (1592-1635).<sup>44</sup> Si bien los modelos franceses anotados en el inventario son bien poca cosa comparados con los italianos, se observa una cierta coherencia. Se advierte, otra vez, una preeminencia de los modelos del siglo XVII. Asimismo, se corrobora la ausencia de estampas de interpretación de composiciones contemporáneas, ya que el volumen de Bouchardon y las estampas según Vanloo son más técnicos, de anatomía el primero, de academias el segundo; pertenecen también, a esta categoría los otros volúmenes franceses mencionados confirmando la importancia que ha tenido entonces Francia en esta categoría.<sup>45</sup>

La estrategia de la carrera de los dos principales pintores de la Ilustración española, Francisco Bayeu y Goya, modificó la percepción que podían tener del arte francés. La carrera de Francisco Bayeu en la Corte fue una marcha triunfal de un pintor que tenía una prodigiosa capacidad de invención para la decoración mural, un dominio técnico del fresco y una maestría en el dibujo que sorprendió al mismísimo Mengs.<sup>46</sup> Bajo el reinado de Carlos III (1759-1788), Mengs y Francisco Bayeu, siempre asociado a su hermano Ramón, suspendieron la carrera del ambicioso Goya que tuvo que dedicarse a géneros menores: cartones para tapices y retratos, nuevos géneros que le obligaron a tener una cultura visual adaptada a su renovada especialización.

En consecuencia, si Bayeu apenas trabajó para la clientela privada, salvo para los duques de Villahermosa (título aragonés de prosapia) y algunos pocos casos más, Goya alcanzó a convertirse en el retratista predilecto de la mayoría de los aristócratas, altos funcionarios y financieros del Madrid cortesano. Si bien Carlos III no parece haber tenido un interés particular por el arte francés, algunos miembros de la élite cortesana sí que tuvieron un gusto manifiesto hacia el arte, la moda y la actualidad franceses, especialmente parisinos. Relación algo distinta y más estrecha hacia Francia que no llegó a palacio hasta el reinado siguiente, de Carlos IV. Esta dicotomía puede explicar en parte esta cultura visual ‘afrancesada’ de Goya algo distinta a la de los Bayeu.

Ilustración de este gusto sería el caso ejemplar de la casa ducal de Osuna, uno de los principales clientes de Goya. Si los Osuna poseyeron

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 277: “Otro tomo con varias estampas de Salvator Rosa la pasión de colot retratos de Emperadores, principios de dibujo con otras de menor consideracion 040 [reales de vellón]”: *La Grande Passion* o *La Petite Passion* de Jacques Callot.

<sup>45</sup> Se pueden mencionar, entre los libros dedicados a las bellas artes: uno de perspectiva práctica en tres volúmenes, uno de emblemas y alegorías en cuatro volúmenes y un diccionario de iconología.

<sup>46</sup> ANSÓN NAVARRO, A. (ed. y comisario), *Francisco Bayeu (1734-1795)*, Zaragoza, Museo e Instituto “Camón Aznar”, Centro de exposiciones y congresos de Ibercaja, 18.IV/19.V.1996, Zaragoza, Ibercaja, 1996, *passim*.

algunas obras francesas tales como dos paisajes entonces atribuidos a Nicolas Poussin,<sup>47</sup> lo que más sorprende son las continuas compras que hacían en París.<sup>48</sup> Los duques hicieron venir de París, en 1781, para la decoración de su palacio en la Puerta de la Vega, numerosos muebles y objetos de arte francés<sup>49</sup> y para La Alameda, al jardinero Jean-Baptiste Mulot que se ocupó de componer el jardín de junio de 1787 a 1790;<sup>50</sup> fue otro jardinero francés, Pierre Provost, quien acabó las labores entre 1795 y 1810.<sup>51</sup> Los duques poseían una biblioteca con más de veinte mil volúmenes con colecciones de medallas y estampas francesas e inglesas, que contaba con ocho bibliotecarios a su servicio.<sup>52</sup> La relación de las compras se puede seguir página a página y posibilita el estudio de la recepción de modelos franceses y la ampliación de la cultura visual.

## II.2. *Los cartones para tapices, un escaparate popular del gusto francés*

Goya se instaló en Madrid con su familia, en enero de 1775 y Francisco Bayeu, preocupado por el futuro de su cuñado, le consiguió trabajo en la Real Fabrica de Tapices de Santa Bárbara para la cual Goya ejecutó los «cartones de tapices» utilizados como modelo del tejido. La llegada de Goya, de José del Castillo y de Ramón Bayeu (cuñado también de Goya), contratado el año anterior, supuso una notable evolución en las composiciones, y de los modelos de Teniers y de Wouvermans, se pasó a composiciones originales que interpretaban en algunas de ellas modelos franceses que sirvieron de base para la renovación del género. Obras que fueron consideradas por la historiografía tradicional como el escaparate francés de un Goya sensible a las propuestas novedosas de la vecina Francia.

El interés de la clientela francesa por los llamados ‘géneros menores’ favoreció la regeneración de un amplio repertorio de modelos flamencos y holandeses del siglo XVII que siempre gustaron a los coleccionistas

<sup>47</sup> “Dos países iguales, alto vara menos media tercia, largo vara y cuarta [*entre líneas*: cada uno]. En que se representa el cargamento de navios, fardos, rancho y gente que ocupa la ribera, con edificios, barcos, montañas y [*al margen*: los lexos con] variedad mui gustosa. Originales de Nicolo Pussini” en AGULLÓ Y COBO M. y BARATECH ZALAMA, M. T., *Documentos para la historia de la pintura española*, Madrid, Museo del Prado, 1994, t. II, p. 148, n° 21.

<sup>48</sup> Sobre este panorama, véase: SARRAILH, J., *La España Ilustrada de la segunda mitad del XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, (París, C. Klincksieck, 1954, 1.ª ed.), y BOTTINEAU, Y., *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières (1746-1808)*, Paris, De Broccard, 1986.

<sup>49</sup> BOTTINEAU, Y., *op. cit.*, 1986, p. 191.

<sup>50</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P., “La Alameda de Osuna: una villa suburbana”, *Estudios Pro-arte*, 2, 1975, p. 10.

<sup>51</sup> NAVASCUÉS, P., *op. cit.*, 1975, p. 10.

<sup>52</sup> HUMBOLDT, W. V., *op. cit.*, 1998, *Diario de Viaje a España (1799-1800)*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 125.

parisinos. Antoine Watteau (1684-1721), Nicolas Lancret (1690-1743) y Jean-Baptiste Pater (1695-1736) representarían el primer eslabón de esta renovación: En España, fue Michel-Ange Houasse (1680-1730), Primer pintor de Cámara de Felipe V de 1715 a 1730, quien ejecutó un nutrido grupo de obras de gran calidad y sumamente novedosas entonces. Si Goya hipotéticamente pudo conocer en Madrid, gracias, por ejemplo, a Houasse, a Charles de La Traverse (1726-1787), alumno de François Boucher o Jean Pillement (1728-1808), los modelos y los gustos fueron más bien difundidos por la estampa.

La posibilidad de identificar con exactitud los modelos utilizados por Goya en sus cartones se aleja a la vista de la gran popularidad de algunos de los temas tratados. En *La boda*, por ejemplo, Goya interpreta dos temas muy populares entonces, *La pirámide de la vida* y *La boda desigual*, cuyos modelos franceses e ingleses, pudo conocer por numerosas vías. Otros casos son más sutiles, por ejemplo, *El quitasol* interpretaría un modelo de Lancret, *Près de vous*, grabado por M. Horthmals,<sup>53</sup> pero también la *Vertumne et Pomone*, obra de Jean Ranc (1674-1735) que fue Primer pintor de cámara de Felipe V, sin que se conozca si Goya pudo ver un día dicha obra. Pese a todo, si muchos temas tratados por Goya se acercan a lo francés como el juego de niños o de adultos, el baile, la agricultura, el ataque a la diligencia... los temas más sociales a veces propuestos por el maestro, como los obreros heridos, están ausentes en los repertorios franceses conocidos, y dan a entender otras preocupaciones del pintor.

### II.3. *Un nuevo clasicismo en la pintura religiosa*

En la iglesia del Noviciado de la Compañía de Jesús en Madrid, dedicada a El Salvador, se conservaba la que podría considerarse como la única pintura pública de Michel-Ange Houasse, en la capital del reino: el retablo de San Francisco Régis compuesto por seis óleos ejecutados antes de 1722.<sup>54</sup> Son obras algo distintas de lo que se veía habitualmente en Madrid, donde los modelos derivados de lo italiano, de Giordano, Giaquinto y Tiepolo, fueron las fuentes inagotables de inspiración de la Ilustración española. La manera de componer de Houasse, sencilla y geométrica, muy propia de lo que se hacía en Francia entonces, sorprende. Se observa un trabajo sobre el vacío, un equilibrio en el número y disposición de las figuras escultóricas que revaloran el gesto y la expresión,

---

<sup>53</sup> TOMLINSON, J. A., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 75.

<sup>54</sup> LUNA, J. J., *Miguel-Ángel Houasse (1680-1730) pintor de corte de Felipe V*, Madrid, Museo Municipal, 11/12-1981, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Patrimonio Nacional, 1981, *passim*.



Fig. 12. Francisco de Goya, *Majas al balcón*, 1808-1812, óleo sobre lienzo, 162 x 107 cm, colección particular. © TDR.



Fig. 13. Joseph Flipart (atribución), *Cortesanas venecianas al balcón*, óleo sobre lienzo, 182 x 112 cm, Venecia, Colección Alessandro Brass (en 1941). © TDR.

un color más frío y metálico, un claroscuro más fuerte. Una manera que valora lo popular, la naturaleza, lo cotidiano, donde lo divino es más humano; la ausencia de estas glorias angélicas tan frecuentes en lo italiano es significativa de ello.

La pintura religiosa de Goya se acerca mucho a esta manera de componer y de entender lo espiritual.<sup>55</sup> Si *Aula Dei* significó los primeros intentos de Goya por interpretar los modelos clasicistas de origen francés, sobre todo Nicolas Poussin y Sébastien Bourdon, con una manera de componer aún escolar y algo geométrica, se observa después una evolución sensible hacia soluciones más cercanas a Houasse y a Subleyras cuya obra pudo conocer en Roma. Una evolución ciertamente coherente con las enseñanzas que Goya recibió en Roma, en la Academia de Francia, cuan-

<sup>55</sup> Tomamos como referencia las obras siguientes: GW.184-187, 236-247, 738-740, además del San Luis de Gonzaga del Museo de Zaragoza.

do los franceses se volcaron hacia su propia interpretación del clasicismo para renovar su propia manera de pensar lo religioso. Técnicamente, la proximidad estética entre Goya y el tándem francés Houasse/Subleyras es sumamente sugerente: figuras escultóricas, colores fríos, metálicos, con gamas cromáticas a veces muy limitadas, claroscuros potentes, con toques a veces más velazqueños. Si los franceses se interesan por Poussin o Le Sueur, los españoles, en un fenómeno análogo pero más limitado, se interesaron por Velázquez y Ribera. La distancia estética entre Goya y los dos pintores españoles más influyentes coetáneos, Maella y Bayeu, es muy notable.<sup>56</sup>

### III. La madurez de Goya (1788-1828)

#### III.1. *Carlos IV, una nueva manera de ver Francia*

La muerte de Carlos III, en 1788, cuyos gustos artísticos le acercaban más a lo italiano y las estrechas reglas estéticas de Mengs y sus coetáneos, y la sucesión de su hijo Carlos IV, supusieron una evidente ruptura en lo que concierne al gusto cortesano que se abrió a lo francés, hasta entonces reducido a un pequeño círculo. El óbito, asimismo, de Francisco Bayeu, en 1795, impulsó el ascenso de Goya en Palacio que obtuvo el título de Primer pintor de la Cámara del rey, empleo de su cuñado y mentor hasta entonces. Los nuevos gustos del monarca permitieron cuantiosas compras de arte contemporáneo francés y en lo que atañe a la pintura, de paisajes, de escenas de género y otros asuntos ejecutados por jóvenes artistas desconocidos hasta entonces en España: Jean-Louis Demarne (1744-1829), Philibert Louis Debucourt (1755-1832), Jean Victor Bertin (1755-1842), Anne-Louis Girodet (1767-1824), François Joseph Swebach (1769-1823)... Testimonios de las nuevas posibilidades que Goya tuvo de enriquecer su cultura visual gracias a un rey que por primera vez compró más en París que en Roma.<sup>57</sup>

Se observa como Goya descubre y se interesa, durante este mismo periodo por los acontecimientos revolucionarios que facilitaron ciertas

---

<sup>56</sup> BENITO DOMÉNECH, F., MENA MARQUÉS, M. y NAVARRETE PRIETO, B., *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*, Valencia, Museo de Bellas Artes-Catedral, marzo-mayo de 2002, Valencia, Generalitat valenciana, 2002.

<sup>57</sup> JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA J. y SANCHO J. L. (comis.), *Carlos IV mecenas y coleccionista*, Palacio Real de Madrid, 23 de abril al 19 de julio de 2009, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, *passim* y SANCHO, J. L., "Notas sobre la pintura de paisaje y marinas en los palacios de Carlos IV", en *Actas del I congreso internacional, Pintura española del siglo XVIII*, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 15/18-04-1998, Marbella, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 369-384.

experimentaciones estéticas. Las estampas revolucionarias ofrecieron a Goya una gama de expresiones, de volúmenes alterados emparentados claramente con su obra.<sup>58</sup> Otro tanto se podría afirmar acerca de las estampas contrarrevolucionarios que procedían de Inglaterra. La necesidad en Francia de representar los eventos revolucionarios, de cuajar la historia contemporánea en la memoria colectiva, de crear una nueva pintura para una nueva historia, obligó a los artistas franceses a pensar de forma diferente la pintura y sus modelos. Fueron estos pintores de la Revolución, algunos coleccionados por Carlos IV, quienes investigaron una nueva estética para una nueva era, modelos y modos que Goya pudo descubrir gracias a la pintura y la estampa.<sup>59</sup>

La evolución de la obra de Goya y sus similitudes con las experimentaciones estéticas de algunos pintores franceses contemporáneos son manifiestas. El uso de unas mismas fuentes de inspiración, produjeron ciertas similitudes y convergencias en el tratamientos de asuntos como la muerte, el sueño, el terror... Se observan convergencias temáticas con Jacques Gamelin (1738-1803) y el joven Antoine-François Callet (1741-1823), que coincidieron con Goya en Roma, o Esprit Gibelin (1739-1813) y su *Post equitem sedet atra cura* (Aix-en-Provence, Musée Granet).<sup>60</sup> También Goya como sus colegas siguió utilizando, descubriendo y adaptando modelos franceses anteriores a la Revolución, transformándolos en caricaturas sociales. En el *Capricho 55: Hasta la muerte*, interpreta claramente un pastel de Charles Coypel (1694-1752) grabado por Louis Surugue, *La locura engalana la decrepitud de los ajustes de la juventud*, estampado en 1745. Goya supo interesarse por estas nuevas orientaciones e integrarse afinadamente en este grupo de artistas que ofrecieron sorprendentes soluciones plásticas a una Europa en trance.

---

<sup>58</sup> HOFMANN, W. (dir.), *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789-1830*, Hamburger Kunsthalle, Múnich, Prestel, 1980. CARRETE PARRONDO, J., "Les estampes hétérodoxes en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle", *Gazette des Beaux-Arts*, XCVI, 1980, pp. 169-178; BORDES, P. y MICHEL R. (dir.), *Aux armes & aux arts! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988; JIMÉNO, F., "Las repercusiones de la Revolución francesa y del Imperio en la pintura española: el ejemplo de Antonio Carnicero (1748-1814)", en *Actas de las XII Jornadas internacionales de Historia del Arte, Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, 20-24 de noviembre de 2006, Madrid, CSIC, 2008, pp. 561-572.

<sup>59</sup> Véase sobre estas nociones, el último trabajo de BORDES, P., *Représenter la Révolution. Les Dix-Août de Jacques Bertaux et de François Gérard*, Vizille, Musée de la Révolution française, 25.VI/27. IX.2010, Lyon, Fage éditions, 2010.

<sup>60</sup> Se ofrece una visión algo sintética de estas circunstancias en: MAYNARD, M.N. y MICHEL O. (dir.), *Gamelin (1738-1803) et les peintres de son temps*, Carcassone, Musée des beaux-arts, 2 juillet-2 octobre 1999.

### III.2. Algunos modelos franceses en la obra tardía de Goya

Una referencia inédita a Francia que damos a conocer en este ensayo es el probable modelo para las *Majas en el balcón* [fig. 12].<sup>61</sup> La composición de Goya se acerca tan provechosamente que parece que su modelo es una pintura del francés Joseph Flipart (1721-1797), *Cortisanas venecianas al balcón* [fig. 13].<sup>62</sup> Flipart nació en París, en 1721 donde recibió una primera formación con su padre, el pintor y grabador Jean Charles Flipart (1682-1751) completada luego con el pintor Giacomo Amigoni y con el grabador Joseph Wagner, en Venecia, entre 1739 y 1750. Llegó a Madrid, en 1750, y fue nombrado Pintor de cámara de Fernando VI al año siguiente, protegido además por la reina Bárbara de Braganza. Residió y trabajó hasta su muerte en España, ocurrida en 1797 y pese a su longevidad, casi nada sabemos de la obra del francés.<sup>63</sup>

En este caso se puede evocar como los franceses, una y otra vez, gustaron inspirarse, interpretar, actualizar y renovar modelos flamencos e italianos algo más antiguos: Nicolas Poussin y Sébastien Bourdon en la escuela boloñesa, Antoine Watteau y Nicolas Lancret en la flamenca, y en el caso de Flipart, un francés que completó su formación en Italia, es obvio el papel que desempeñó como difusor del arte veneciano en Madrid. El reciente descubrimiento de un cuaderno de dibujos suyo coleccionado por la familia real española confirma la fuerte vinculación del francés con esta escuela<sup>64</sup> y muestra como de nuevo España se relaciona con Italia a través del gusto francés.

El parentesco que se observa entre los dos cuadros es tan estrecho que parece imposible la casualidad, incluso en el formato de los respectivos lienzos: 182 x 112 cm, el Flipart, 162 x 107 cm, el Goya; desconocemos por completo la manera en que Goya pudo conocer el modelo de su coetáneo

<sup>61</sup> Francisco de Goya, *Majas al balcón*, 1808-1812, óleo sobre lienzo, 162 x 107 cm, colección particular. En la reciente discusión (1995) sobre la autoría de las *Majas al balcón* propiedad del Metropolitan de Nueva York, el catálogo de la exposición no hace mención de la fuente francesa que se propone en nuestro estudio; véase "Majas on a Balcony: Is the Museum's Painting by Goya?", en IVES C. y ALYSON STEIN, S., *Goya in The Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of New York, 1995, pp. 64-66; la pintura del MET está clasificada como "attributed to Goya", p. 68.

<sup>62</sup> Joseph Flipart (atribución), *Cortisanas venecianas al balcón*, óleo sobre lienzo, 182 x 112 cm, Venecia, Colección Alessandro Brass (en 1941) en MORANDOTTI, A., *Mostra di pittura veneziana del settecento. Seconda mostra d'arte antica organizzata a cura di Antiquaria*, Roma, Palazzo Massimo alle colonne, Dicembre 1941.

<sup>63</sup> LUNA, J. J., "En torno a Charles-Joseph Flipart y su vinculación con la pintura en España durante la segunda mitad del siglo XVIII", en *Actas de las XII Jornadas internacionales de Historia del Arte. El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, 22-26 de noviembre de 2004, Madrid, CSIC, 2005, pp. 113-120.

<sup>64</sup> ANSÓN NAVARRO A. y CENTELLAS R. (com.), *Dibujo español del renacimiento a Goya. La colección de la reina María Cristina de Borbón*, Zaragoza, Palacio de Sástago, Sala de exposiciones de Cajalón, 7 octubre-8 diciembre 2008, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Cajalón, 2008, pp. 236-239, n° 65.

y empleado como él de la Corte. Resultan significativas las posturas algo similares, en la interpretación de la máscara, en el uso similar que Goya hace del balcón y como finalmente el aragonés hace de esta composición de género una obra maestra adaptando algunos pocos elementos.

Otro caso ejemplar del uso de modelos franceses y de la permanencia de los gustos clasicistas en la pintura religiosa de Goya, es la *Última Cena* pintada para la Santa Cueva de Cádiz. En ella, el de Fuendetodos reinterpreta claramente la *Eucaristía* pintada por Nicolas Poussin para Paul Fréart de Chantelou, en 1647,<sup>65</sup> un modelo bien difundido en España gracias al grabado de Jean Pesne (hacia 1680-1694), del cual existen copias en sentido inverso, una editada por Gantrel, otra grabada por Benoit I<sup>er</sup> Audran.<sup>66</sup>

El ejemplo postrero de la vinculación del arte de Goya con el gusto francés que podríamos señalar sería el retrato de Joaquina Téllez-Girón y Alonso-Pimentel; hija de los duques de Osuna y marquesa de Santa Cruz<sup>67</sup> fue su suegra, Mariana Waldstein, favorita de Lucien Bonaparte que visitó el taller de Jacques-Louis David (1748-1825), el 20 de agosto de 1801<sup>68</sup> donde pudiera haber contemplado el retrato de Madame Récamier.<sup>69</sup> Unos años después, Goya pintó a la marquesa influido quizás por la idea que sus clientes habían guardado de esta visita extraordinaria y de la composición creada por David.

### III.3. La estancia de Goya en Burdeos (1824-1828)

No se conoce con claridad el motivo real del exilio de Goya en Francia, y en concreto en Burdeos donde residió de 1824 hasta su muerte en 1828, después de una breve estancia en París. Si la represión de los liberales por el régimen vengativo de Fernando VII figura como la demostración incuestionable, aún está por vislumbrar objetivamente el apego del pintor por Leocadia y Rosario Weiss.<sup>70</sup>

Tampoco la venida de Goya avivó mucho la curiosidad de los franceses; no se advierte un interés local por el pintor ni su obra que apenas

<sup>65</sup> Sobre este programa véase LEÓN ALONSO A. y CRUZ VALDOVINOS J. M. (coord.), *La Santa Cueva de Cádiz*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2001, *passim*.

<sup>66</sup> WILDENSTEIN, G., *Les graveurs de Poussin au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1957, pp. 150-151, n<sup>o</sup> 96.

<sup>67</sup> Francisco de Goya, *La marquesa de Santa Cruz*, 1805, pintura al óleo sobre tela, 124.7 x 207.9 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

<sup>68</sup> BATICLE, J., *Goya*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 190 (1.<sup>a</sup> ed. francesa, 1992).

<sup>69</sup> Jacques Louis David, *Madame Récamier*, 1800, óleo sobre lienzo, 174 x 244 cm, Paris, Musée du Louvre.

<sup>70</sup> BOZAL, V., "Goya part pour Bordeaux", en Ribemont, F. y García, F. (dirs.), *Goya Hommages. Les années bordelaises, 1824-1828. Présence de Goya aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 6 mars-6 mai 1998, Bordeaux, Musée des beaux-arts, 1998, pp. 15-24; sobre la estancia en París de Goya véase la reciente revisión del hispanista AYMES, J.-R., en *Españoles en París en la época romántica 1808-1848*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 186-189.

se tomó en cuenta. Como quiera que fuese, Goya no estuvo aislado y algunos representantes de las bellas artes se relacionaron con el maestro tal como Pierre Lacour fils, conservador de la galería de pintura y director de la escuela gratuita de dibujo, o el editor litógrafo Gaulon, del que Goya hizo su retrato.<sup>71</sup>

En Francia, Goya siguió experimentado. Goya descubrió la litografía gracias a José María Cardano, en Madrid, su introductor en España, hacia 1819.<sup>72</sup> En 1825, elaboró cuatro nuevas piezas conocidas como los *Toros de Burdeos*, editadas por Gaulon, en cuyo taller conoció los progresos del arte. También halló en Burdeos la técnica de la pintura sobre marfil y un nuevo estilo para sus últimas pinturas cuyo sutileza de tonos las emparenta con las obras del *Romantisme* francés.

La fama y la fortuna crítica póstumas de Goya en Francia fueron crecientes y de mayor intensidad que en su patria española como han estudiado numerosos especialistas, destacando entre todos ellos Nigel Glendinning. Esbozemos abreviadamente los hitos más importantes y antiguos.

En 1834, se publicaron en Francia los primeros artículos sobre la obra de Goya: un texto anónimo para *Le Magasin pittoresque* con dos láminas, versiones de *Los Caprichos* por Granville,<sup>73</sup> otro en *L'Artiste* con una litografía intitulada el *Mariage burlesque*, interpretación del boceto de *La Boda* que su autor, Jean-Louis Gintrac, pudo ver en Burdeos cuando pertenecía a Javier Goya<sup>74</sup> y otra publicación sobre Goya y las corridas de toros en Zaragoza.<sup>75</sup> La primera monografía publicada sobre Goya fue el volumen de Laurent Matheron (1858), curiosamente dedicado a *Monsieur E. Delacroix* suprimida en las ediciones posteriores. ¿Théophile Gauthier, en 1842, no había comparado los *Caprichos* y los *Toros de Burdeos* con el estilo de Eugène Delacroix en sus ilustraciones del *Fausto*?<sup>76</sup>

Este ensayo se ha propuesto la puesta en perspectiva de la relación actualizada de la obra de Goya con el arte francés de forma cronológica a través de varios ejes de estudio. La investigación de las fuentes subraya la pluralidad de los modelos empleados. La potencia económica y cultural francesa de la época permitió importaciones, no sólo de estampas

<sup>71</sup> RIBEMONT F. y GARCIA F. (dirs.), *op. cit.*, 1998, *passim*.

<sup>72</sup> VEGA, J., *Origen de la litografía en España*, Madrid, Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, 1990, pp. 57-58.

<sup>73</sup> "Francisco Goya y Lucientes", *Le Magasin pittoresque*, 1834, première livraison, pp. 324-325.

<sup>74</sup> ROSE DE VIEJO, I., "Jean Louis Gintrac and Goya's *Las Bodas*", *Burlington Magazine*, august 1997, p. 529.

<sup>75</sup> DE CAMPOS, E., "La course aux Taureaux", *La Gironde*, 1833-1834, pp. 524-531.

<sup>76</sup> GAUTIER, T., "Francisco Goya y Lucientes", *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, Paris, I, 1842, p. 345.

sino también de toda una gama de muestras, y sobre todo de estilos que fueron imitados cuando París tomaba la potencia del menguante foco romano. La Revolución favoreció y aceleró este fenómeno con la llegada de artistas, de inmigrantes que huían, de obras que se vendían, facilitando los encuentros y la difusión de modelos.

Resulta innegable la importancia de Francia para la difusión y reinterpretación de los modelos italianos y flamencos más antiguos como la escuela boloñesa que siempre despertó pasiones en Francia. Hay de advertir del riesgo de limitarse a considerar todos los modelos como derivaciones de lo italiano cuando el gusto francés, y también el inglés, desempeñaron independientemente un papel principal. La pintura religiosa de Goya refleja muy bien el caso de la generación contemporánea de pintores franceses que redescubre algunos de los modelos del siglo XVII como los de Nicolas Poussin. Esto fue fruto, probablemente, de su estancia romana y de su manera personal de considerar el arte.

Goya poseyó una incansable curiosidad también técnica investigando las múltiples novedades aparecidas como el aguatinta o la litografía. Su insaciable curiosidad le proporcionó la oportunidad de experimentar continuamente. Algunos clientes de Goya como, por ejemplo, los duques de Osuna gustaron estar siempre al día, en especial de las novedades artísticas parisinas facilitando a Goya obras y modelos franceses hasta entonces inaccesibles para el aragonés en la Corte.

En una Europa de las artes donde los intercambios cada vez más numerosos facilitaron el conocimiento de un corpus de modelos cada vez mayor, España se integró perfectamente en este contexto, sensible siempre a la novedad. En cierta manera, todo no puede ser italiano; se observa en la pintura española de la Ilustración, y en concreto en la obra de Goya, aportaciones francesas pero también inglesas, seguramente secundarias pero destacables que interpretan y actualizan un admirado corpus italiano de los siglos XVI y XVII y que proponen nuevos modos de acercarse a la pintura, a otras teorías y estéticas. El interés de estos estudios sobre Francia, basados esencialmente en la recepción del grabado de interpretación, es concretar el papel de París como determinante del gusto sino como filtro de modelos italianos, flamencos y holandeses en el resto de Europa, y en este contexto facilitar la comprensión de la cultura visual en la obra de Goya.

