

El Coloso y su atribución a Goya

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

EL COLOSO EN LA COLECCIÓN FERNÁNDEZ DURÁN

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

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

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

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

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

EL INVENTARIO DE 1812

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



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

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

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

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

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

EL COLOSO Y LA CRÍTICA PERIODÍSTICA

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

EL COLOSO EN LA BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

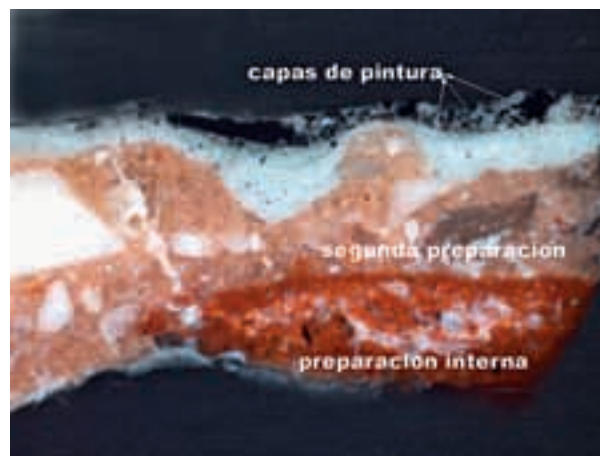
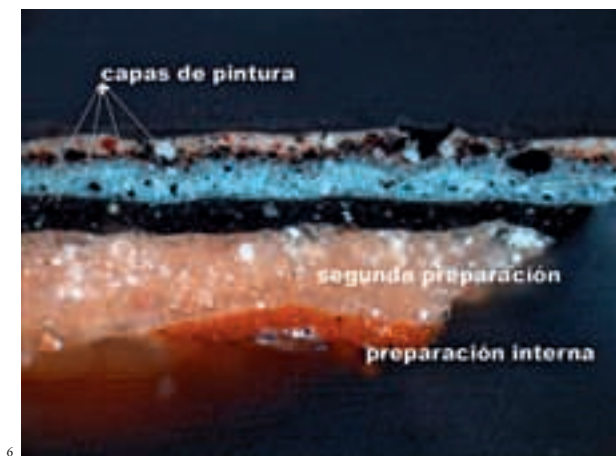
de los bienes de Goya, más o menos visible, así como *El huracán*, destruido en el Jockey Club de esa ciudad, y *La cucaña*, en la Alte Nationalgalerie de Berlín. Todas ellas están consideradas por la bibliografía moderna como de Eugenio Lucas, lo que no es de extrañar, pues su nombre se convirtió en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

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

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

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

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



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

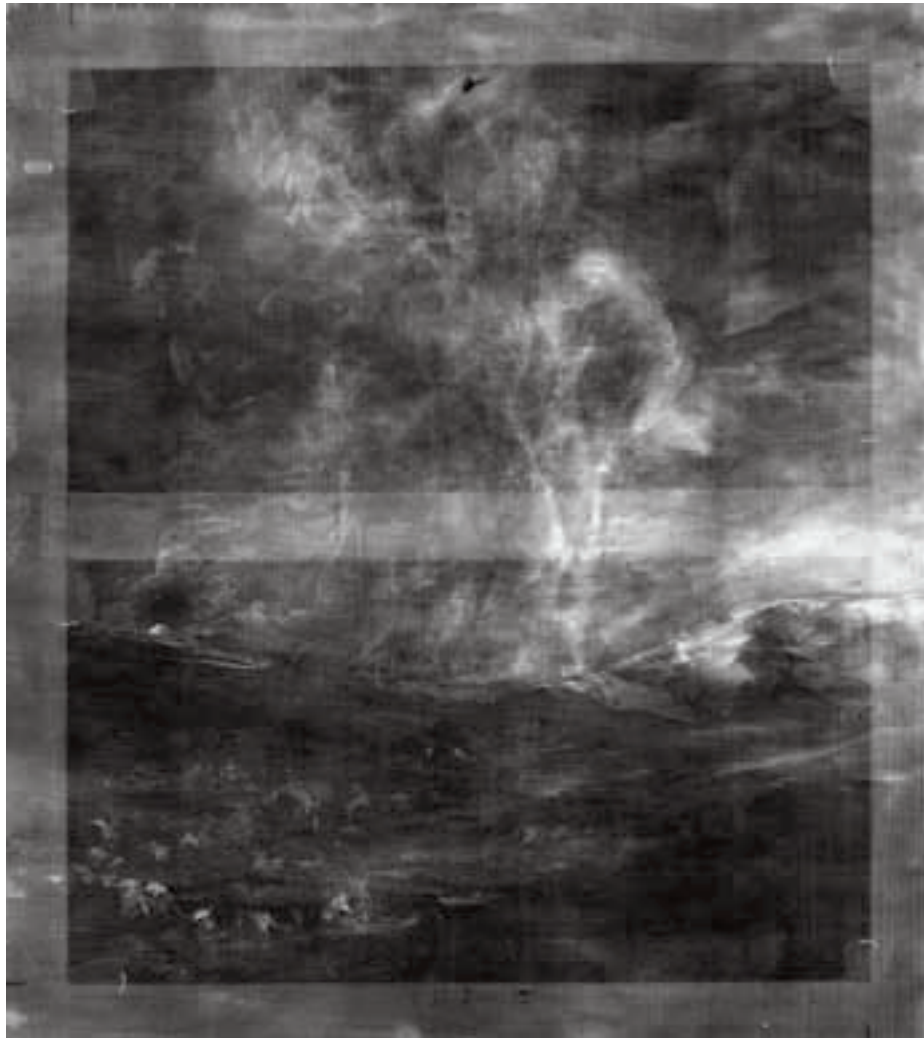
otros lugares⁵⁵. Las numerosas y variadas explicaciones, sin embargo, no terminaron de convencer a todos. Sánchez Cantón seguía, aún en 1966, buscándole un significado al cuadro. En el pie que explicaba una de las primeras fotos en color del *Coloso*⁵⁶, un detalle de la parte baja con la muchedumbre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

CARACTERÍSTICAS MATERIALES Y TÉCNICAS DEL COLOSO

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

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

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



7. *El Coloso*, radiografía.

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

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

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

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

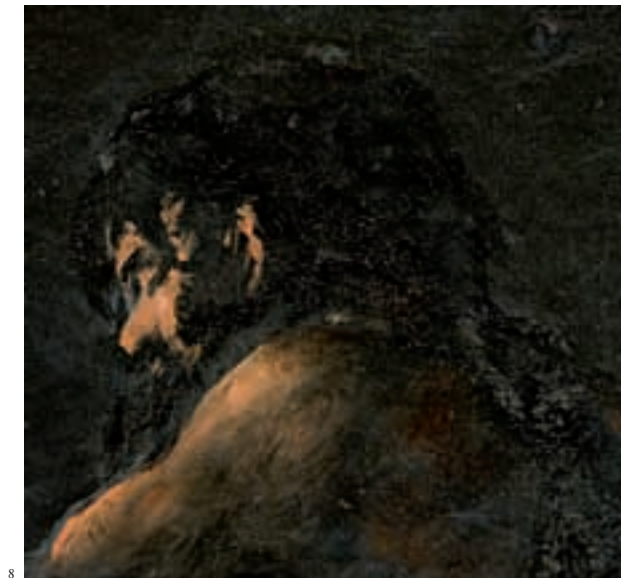
capa de imprimación del lienzo, mientras que Goya se valió siempre de esta preparación, generalmente rojiza, como base y medio tono muy activo en la elaboración de sus composiciones. No necesitó tampoco superponer unas capas a otras para conseguir con limpieza inusual el modelado, la luz y la sugerencia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

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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

EL PAPEL DE ASENSIO JULIÁ

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

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



17

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



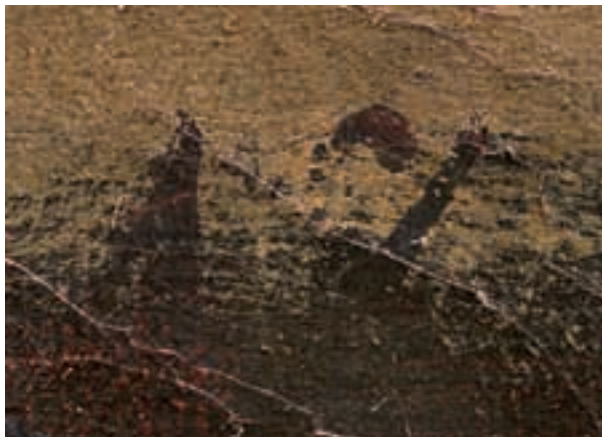
18

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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



21

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

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

ría de los cuadros que se le atribuyen son de formato pequeño, aunque alguno llegó a alcanzar gran tamaño. Son escenas muy teatrales, de toque sombrío y prerromántico, de naufragios y suicidios –como los que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 21)– o duelos de oficiales franceses y españoles durante la guerra de la Independencia. En varias ocasiones, además, Juliá copió obras de Goya, como el *Autorretrato con el médico Arrieta*, de 1820, citado por Cardenera¹⁰⁷, del que hizo dos o tres versiones, o las *Majas al balcón*, anterior-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8. X. DE SALAS, «Lista de cuadros de Goya hecha por Carderera», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 20 (1931), p. 175, y V. CARDERERA, «Biografía de don Francisco de Goya», *El Artista*, vol. 11 (1835), pp.

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

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

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

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

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

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

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

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

16. El inventario de 1874 está incluido en la partición de los bienes de la marquesa de Perales, en 1877. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos (en adelante AHP) 33.872, fols. 2.569 y ss. (inventario en fols. 2.578 y ss.), publicado por primera vez en M. AGULLÓ COBO y M.T. BARATECH ZALAMA, *Documentos para la historia de la pintura española*, vol. 11, Madrid, 1996, p. 160, valorado por N. GLENDINNING, en «Representaciones de la Guerra de la Independencia: *El dos de mayo* y *Los fusilamientos*», en *Goya*, Madrid-Barcelona, 2002, pp. 282-283.

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

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

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

19. Véase nota 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38. *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

85. *Ibidem*, núms. 39, 26, 90-91.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

108. AHN Estado, leg. 3.132.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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