

Algunos años antes que el ojo fulgurante de Goethe se abriera a la luz del mundo, nació (1746) en un olvidado rincón de Aragón¹ el artista que culminó gloriosamente la célebre pintura antigua de su patria, a la vez que inauguró la nueva pintura, se puede bien decir, de toda Europa occidental: Francisco de Goya y Lucientes. En 1828, pocos años antes que Goethe, Goya expiraba en Burdeos; tierras francesas a las que, como legítimo hijo de su país, nunca fue capaz de adaptarse abiertamente, aunque de ellas brotó su fama hacia todo el mundo. Al largo de su vida, el gran alemán nunca supo nada de su contemporáneo español y cabe preguntarse qué hubiera pensado según su origen y conducta del lejano arte del *último español*. Habiendo vivido y sufrido tantas cosas, en el fondo el arte de Goya le hubiera parecido tan ajeno a su propia naturaleza como el arte de su *titánico* coetáneo, Beethoven, a quien Goya se parece tanto interior como exteriormente.

Quien con sus propios ojos ha visto la recóndita patria de Goya, nunca podrá olvidar la impresión que el suelo y el pueblo de ese terruño le han causado. Zaragoza, la ciudad en la que el joven Goya fue aprendiz,² es una mancha de colores envuelta por un verde oasis en una desértica, parda y rubia estepa, con el color morado y blanco de los Pirineos al fondo. Bajo el duro cielo español, tan distinto a aquel suave de Italia, los pobres ciegos, estoicos, en sus sayos azules y los enjutos payeses cubiertos con sombrero, cuando van a la iglesia, por sus calles, parecen verdaderos descendientes de los guerreros de Numancia y de los férreos conquistadores de las Indias Occidentales. Goya también era vástago de campesinos³ y no hay casi ningún otro ejemplo en la historia del arte de un hombre que con la obstinación de un campesino siguiera tan tercamente su propio camino por su época y entorno, insistiendo en su objetivo sin turbarse ni preocuparse y, sin embargo, fue el último pintor de corte del antiguo régimen.

Durante su juventud, España asistió a los espléndidos fuegos artificiales finales del Barroco italiano en la figura del veneciano Tiepolo (fallecido en Madrid el año 1770); luego se dejó influenciar por el arte de Mengs, clasicista alemán y amigo de Winckelmann, que en España consiguió una posición predominante.⁴ Después, Goya convivió con el fin del clasicismo francés y asistió al nacimiento de los jóvenes románticos, David y Proudhon, así como también Géricault, al que incluso sobrevivió; pero todo esto pasó sin casi dejar rastro en su obra. Él mismo consideró la naturaleza su verdadera maestra, y sus antecesores Velázquez y Rembrandt los artistas que tuvieron más influencia en su desarrollo; unas palabras que en boca de Goya no son ningún autoengaño, sino la pura verdad. Ni su estancia juvenil en Ita-

* El texto de Schlosser fue publicado de nuevo en 1927 con el título: «Goya. Eine Vorrede», en SCHLOSSER, J. VON, *Prälu-dien, Vorträge und Aufsätze*. Berlín: Julius Bard, 1927, págs. 388-393.

1. Francisco de Goya y Lucientes nace el 30 de marzo de 1746 en Fuendetodos, una pequeña población de la provincia de Zaragoza a la que se habían trasladado temporalmente sus padres, residentes en la capital de Aragón.

2. A partir de 1771, momento en el que Goya da por finalizado su viaje a Italia, el pintor trabaja en Zaragoza, ciudad en la que había empezado su aprendizaje artístico con el pintor José Luzán. Destacan sobre todo de este periodo sus incursiones en la pintura mural: el fresco de la *Adoración del nombre de Dios* para la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, la decoración del oratorio del palacio de los condes de Sobradiel y la decoración para la cartuja de Aula Dei.

3. Sabemos ahora que el padre de Goya era maestro dorador e hijo de notario y la madre tenía raíces hidalgas.

4. El pintor de origen alemán Anton Raphael Mengs estuvo desde 1761 y hasta su muerte en 1779 al servicio de Carlos III, aunque su presencia en España transcurrió de septiembre de 1761 a noviembre de 1769 y de julio de 1774 a enero de 1777. Pintor de cámara del Rey a partir del 23 de julio de 1761, cuando fue reclamado por Carlos III en Roma, y primer pintor desde el 22 de octubre de 1766, ejerció una decisiva influencia en el arte cortesano español.

lia siguiendo el esquema tradicional, ni su más tardía y superficial estancia en París dejaron huella alguna en él.⁵

En sus primeras obras religiosas, ciertamente, todavía trasluce el esquema barroco tradicional que en realidad no era de su agrado y, a pesar de que siempre permaneció como español devoto y católico, en esto demostró ser un hombre del nuevo tiempo. Como que la trascendencia tampoco no era cosa suya, en sus cuadros religiosos parece un tanto convencional, cuando no cae en lo fantasmagórico o en el tinte *picaresco* de su patria. Este es el caso de su obra tardía, el famoso ciclo mural de San Antonio de la Florida,⁶ en el que el milagro del santo se encuentra en medio del ruidoso hormigueo de un mercado español y unas lindas mujeres angélicas forman el coro. Goya parece obrar casi siempre como si viviese en su propia isla, sobre todo cuando, igual que Beethoven, la sordera lo separa del mundo que lo rodea y empieza a crear, tanto en la forma como en el contenido, desde su insólita o tal vez caprichosa alma. Tanto el retrato, la historia como la libre fantasía son su campo y en esto tiende al Romanticismo. Asimismo, en ningún momento, cuando le rodea el apogeo del Clasicismo, se deja contagiar por la tan elogiada Antigüedad y, si se refiere a ella alguna vez, como por ejemplo en las extrañas pinturas murales de su singular casa,⁷ la Quinta del Sordo, como se le solía llamar popularmente; se convierte en algo grotesco –casi al modo de Edgar Allan Poe–, un Romanticismo satánico de cosecha propia.

El espíritu de su arte siempre está enfocado hacia la realidad viviente y la vida, tanto la que le rodea como la que emerge de su más profundo ego. Incluso en las caras fantasmagóricas conserva la fría agudeza del observador, nunca le tiembla la mano, ni siquiera cuando es impulsivo, como en las terribles y sangrientas imágenes de la España napoleónica. Siempre representa la vida de su época dentro del contexto español, que no fue para nada tranquilo. De modo que nos conduce desde la España de los últimos Borbones, del príncipe de la Paz Godoy, a la invasión francesa, del rey José I hasta la restauración de Fernando VII, de la inquisición hasta el árbol de la libertad.

Goya utilizó todos los métodos de expresión, tanto pictóricos como técnicos, y casi resulta conmovedor ver al anciano experimentando la litografía acabada de inventar, pero quisieranlo o no, todos tuvieron que obedecer su temperamento diabólico. Este hombre no conoció nunca el áureo término medio, no menos que Beethoven, a quien nos recuerda una y otra vez: igual que él resulta inerte, indiferente o hasta insuficiente, cuando el tema no le interesa, o bien se alza hacia las más altas ideas, con vuelo tan atrevido que llega a rozar lo absurdo y hasta lo banal.

El carácter artístico de Goya no solo hay que buscarlo en el campo en el que fue más conocido y por primera vez, que es el del grabado, sino en su esfera más personal, como pintor,

5. Tradicionalmente se habían tratado estos dos viajes de Goya como acontecimientos secundarios, los cuales, como señala Schlosser, no habían dejado casi huella en su obra. Pero como se puso de manifiesto en la exhaustiva exposición celebrada en 2008 en Zaragoza, y en el correspondiente catálogo [SUREDA, J. (coord.), *Goya e Italia*, cat. exp., 1 de junio - 15 de septiembre de 2008, Museo de Zaragoza, 2 vols. Madrid: Turner, 2008], el viaje a Italia es el eje principal de la formación pictórica de Goya.

6. Goya realizó entre agosto y diciembre de 1798 el ciclo mural que decora el transepto, la cúpula y la parte superior del ábside de la ermita de San Antonio de la Florida de Madrid. En la cúpula se representa la escena principal, el *Milagro de san Antonio de Padua en Lisboa*. En la bóveda del ábside representó la *Adoración de la Trinidad*, mientras que los paramentos de la ermita están decorados con querubines y ángeles femeninos que sostienen cortinajes.

7. Las llamadas *Pinturas negras* realizadas al *secco* entre 1819 y 1823 decoraban en un principio la casa que el pintor tenía, a las afueras de Madrid, desde febrero de 1819. Los murales se trasladaron a lienzo a partir de 1874 a petición del banquero y cónsul alemán, el barón Frédéric Émile d'Erlanger, que había adquirido la casa. El alemán tenía pensado vender las obras en la Exposición Universal de París de 1878 pero no lo consiguió y las donó posteriormente al Estado español, con lo que en enero de 1882 las pinturas ingresaban en el Museo del Prado. Habitualmente las pinturas se han considerado de la mano de Goya, aunque en los últimos años ha habido algunos historiadores, como Juan José Junquera, que han cuestionado esta autoría. Véase JUNQUERA, J.J., «Las pinturas negras, bajo sospecha», *Descubrir el Arte*, 51, 2003, págs. 23-31; GLENDINNING, N., «Las pinturas negras de Goya y la Quinta del Sordo: precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera», *Archivo Español de Arte*, 307, 2004, págs. 233-246.

con la que consiguió también la más profunda influencia. A pesar de que principalmente a partir de finales del siglo XIX algunos cuadros de Goya pasaron a colecciones francesas, todavía hoy solo es posible llegar a comprender a este artista tan original y auténtico entre todos los españoles en su propia patria, sobre todo en el incomparable Museo del Prado de Madrid.

Todas las reproducciones de obras de Goya permiten tener una impresión de su estilo pictórico aún más imprecisa de lo que es posible en otros casos, algo que aún es menos posible cuando se usan las palabras para describir, aunque después de Richard Muther⁸ muchos lo intentaron con arriesgadas artes de ilusionismo. El arte de la palabra que más se acercó a Goya fue el de su primer y auténtico descubridor artístico, Théophile Gautier,⁹ y, aunque inicialmente lo acuñó solo para los aguafuertes, es válido para todo su arte: «Un rasgo cualquiera, una mancha negra, una raya blanca, son un personaje que vive, que se mueve, y cuya fisonomía se graba para siempre en la memoria».¹⁰

Goya empezó con la paleta veneciana, igual que otros grandes pintores, y avanzó hacia la más extrema reducción (al final casi solo utilizaba el blanco y el negro más profundo) –aquí uno también quisiera acordarse de las abstracciones instrumentales del último Beethoven–. La vivificación del instante –que es el recurso que uno de sus antepasados artísticos, Velázquez, utilizó por primera vez, causando la admiración posterior de los impresionistas hacia él y hacia Goya– viene captada con una fuerza, a veces, turbadora también en los casos en los que ya no se trata de algo visto desde el exterior. Por ejemplo, en las litografías de su vejez¹¹ resplandece el tendido de la plaza de toros en un tipo de vida fantásticamente irreal que a toda persona que ha asistido alguna vez a este tipo de espectáculo se le graba permanentemente en la mente. Esta vida inmediata de la superficie la poseen no solamente sus dos cuadros más conocidos, la *Maja desnuda* y la *Maja vestida* en Madrid, sino sobre todo sus retratos.

Igual que los frescos de su obra tardía, muchas veces sus retratos surgen del pincel con una aparente despreocupación, que si se tratara de otro artista lo consideraríamos una osadía, si no supiéramos la meticulosidad con la que este hombre tan cerril –al final de su vida totalmente retraído– preparó sus pinturas y aguafuertes y la sólida base sobre la que descansan sus improvisaciones. Cuadros como *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808* o la maravillosa *Pradera de San Isidro* muestran lo dicho de manera asombrosa, así como también lo hacen todas las obras que utilizan el efecto entrecruzado de negro y blanco, como el aguafuerte *Paisaje con peñasco y cascada*, que parece casi japonés. En la *Pradera de San Isidro* el maestro, que habitualmente no era muy abierto al paisaje, con el Madrid vibrante más allá del Manzanares, anticipa todo lo que se llegaría a conseguir de cualquier forma en el ocaso del siglo XIX.

En el Museo del Prado, Goya tiene un rival enorme, Velázquez –el «teólogo» de los pintores–, pero a su lado el aragonés no empalidece, sino que mantiene completamente su fuerza, y esto certifica por encima de todo su calidad. Es muy comprensible que inicialmente fuera de

8. MUTHER, R., *Francisco Goya*. Berlín: Julius Bard, 1904. (Hay disponible una traducción española, a partir de la versión inglesa, publicada en Madrid en 1909 por Saenz de Jubera Hermanos.) Richard Muther fue un escritor, crítico y historiador del arte alemán que entre 1902 y 1909 creó y dirigió la colección de monografías artísticas publicada por el editorial Julius Bard de Berlín, que llegó a más de 60 números (*Die Kunst: Sammlung illustrierter Monographien*). Aparte de ser el director de la serie, Muther escribió algunos de los volúmenes: Lucas Cranach (1902), Leonardo da Vinci (1903), Goya (1904), Rembrandt (1906), Velázquez (1907) y J.F. Millet (1907). Sus monografías, habitualmente, se basan sobre todo en la interpretación personal, por lo que suelen incurrir en errores. Véase SCHLEINITZ, R., *Richard Muther, ein provokativer Kunstschriftsteller zur Zeit der Münchener Secession. Die «Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert»: Kunstgeschichte oder Kampfgeschichte?* Hildesheim: Olms, 1993.

9. Théophile Gautier realizó su primer viaje a España en 1840 junto a su amigo Eugène Piot. Fruto de este viaje fue su obra *Tra los montes*, aparecida en 1843 y publicada de nuevo en 1845 con el título definitivo de *Voyage en Espagne*. Gracias a su relato, Gautier redescubre, en cierto modo, la obra de Goya al público francés.

10. GAUTIER, T., *Viaje por España*, Madrid: Espasa Calpe, 1932, vol. 1, pág. 173.

11. Schlosser se refiere a la serie de cuatro litografías que Goya realizó entre 1824 y 1825 durante su estancia en Burdeos y que se conocen como los *Toros de Burdeos*. En estas cuatro estampas Goya consigue el pleno dominio de la técnica litográfica, realizando escenas llenas de contrastes luminosos, gran movimiento escénico y de una complejidad turbadora.

su patria Goya estuviera reconocido por su obra gráfica y que llegara antes el aprecio por el sujeto o la curiosidad de sus obras, ya que eran más accesibles, que el reconocimiento de su calidad artística. Esto sucede sobre todo en las cuatro grandes series de aguafuertes,¹² elaboradas todas entre 1797 y 1815 –particularmente las célebres escenas que describen las atrocidades de la época napoleónica, los *Desastres de la guerra*– y que dentro de la obra gráfica de Goya fueron precedidas por los notables aguafuertes que reproducen obras de Velázquez¹³ (de 1778) y seguidas por las litografías¹⁴ creadas a partir de 1819 que la concluyen. Sus series de grabados ilustran más diáfananamente o en todo caso con máxima síntesis lo que fue el artista –una única unidad de calculadísima agudeza visual y ardentísimo corazón– y su gran libertad y singularidad a pesar de todos sus consagrados precursores. Nunca se mostró pusilánime, ni delante de las escenas más crueles –alguna vez escribe un «he visto» lapidario al margen¹⁵ ni delante de los rostros que se extienden hasta convertirse en una pesadilla y que envuelven al solitario sordo, al final también debilitado visualmente.

Callot captó las atrocidades de la Guerra de los Treinta Años¹⁶ con afilado punzón. ¡Qué contención y escenificación al lado de Goya, qué áspero resulta el aquelarre del francés,¹⁷ que tuvo gran influencia en el Romanticismo alemán ya que este no conocía a Goya! El insólito Romanticismo italiano del siglo XVIII empezó bastante tiempo antes que Goya con lo fantasmagórico y lo terrible. Pero las fantasías pictóricas grabadas en aguafuerte por Tiepolo,¹⁸ pese a su claridad solar y ambicioso carácter, están lejos de las sombrías de Goya. Más cercano al aragonés se encuentra, en el inquietante ocaso del Romanticismo precoz, el genovés Magnasco con sus monasterios, brujas, fantasmas y paisajes fantásticos; así como hay un eco de estas cosas en algunos de los *Capricci*¹⁹ de Piranesi y sobre todo de sus conocidas *Carceri* –que a los ingleses, con cierta razón, les recordaron a las alucinaciones producidas por el opio.

Pero, a pesar de todo, Goya se encuentra ciertamente en el mismo terreno nacional en el que la *novela picaresca* emprendió su camino en el mundo hasta nuestros días. El único predecesor que, por su carácter perverso es asimilable a Goya, es un maestro de la palabra, no del

12. Se refiere a los *Caprichos*, los *Desastres de la Guerra*, la *Tauromaquia* y los *Disparates*.

13. La que se puede calificar como la primera serie de grabados de Goya es la que realizó copiando las obras de Velázquez pertenecientes a la colección real. Se trata de 16 aguafuertes con toques esporádicos de aguatinta, punta seca o buril, publicados en 1778.

14. Como bien indica Schlosser, la producción gráfica de Goya concluye con un conjunto de estampas, no realizadas como una serie, donde el artista utiliza la novedosa técnica inventada por el alemán Aloys Senefelder en 1796, la litografía. Este grupo de estampas lo constituyen ocho litografías realizadas entre Madrid y Burdeos y la ya citada serie de cuatro litografías conocida como los *Toros de Burdeos*.

15. Con esta aclaración Schlosser quería referirse al cuadragésimo cuarto aguafuerte de los *Desastres de la Guerra* de Goya. Una estampa a la que Goya puso el título de *Yo lo vi*.

16. Schlosser está mencionando la serie de aguafuertes realizada por el grabador francés Jacques Callot bajo el nombre de *Les grandes misères de la guerre*. Se trata de dieciséis estampas que ilustran las crueldades de la guerra que ocupó durante treinta años (1618-1648) a las principales potencias de la Europa central y que se publicaron en París el año 1633. Callot también grabó otra serie menor de siete estampas con el nombre de *Les petites misères de la guerre* que publicó en 1636.

17. Con la palabra aquelarre (*Hexensabbat*) el historiador vienés no quiere indicar un grabado concreto de la gran serie de Callot, sino que intenta describir el ambiente general que traslucen *Les grandes misères de la guerre* del grabador francés. Por otro lado, Schlosser señala que estas estampas de Callot fueron una gran influencia para el Romanticismo alemán.

18. La incursión de Giambattista Tiepolo en la técnica del aguafuerte tuvo como resultado dos significativas series, los *Capricci* y los *Scherzi di fantasia*. La primera es una serie de diez aguafuertes que realizó entre 1733 y 1742 y que se publicó por primera vez en 1785. Los *Scherzi di fantasia*, con veinticuatro aguafuertes datados entre 1743 y 1757, constituyen la principal herencia gráfica del pintor veneciano, gracias a la cual sus contemporáneos llegarían a compararlo incluso con Rembrandt.

19. Giovanni Battista Piranesi publicó en 1750 la primera edición de sus catorce aguafuertes llamados *Carceri* bajo el título: *Invenzioni di Capricci di Carceri all'Acquaforte*. La inclusión del término *capricci*, con la voluntad de emular los citados *Capricci* de Tiepolo, provoca el hecho de que esta serie también se conozca a veces bajo este nombre. A pesar de todo, en la segunda edición de 1778 (con dos nuevos aguafuertes añadidos) Piranesi cambia el título de la serie por el título definitivo que ha llegado hasta nuestros días y que le da el nombre de *Carceri: Carceri d'Invenzione di G. Battista Piranesi Architetto Veneziano*. A pesar de todo, cuando Schlosser utiliza en el texto el término *capricci* no se refiere a las *Carceri* en concreto, sino que quiere utilizar el término como adjetivo general referido a toda la obra de Piranesi.

pincel o del punzón, su conterráneo Quevedo con sus *Sueños*.²⁰ En Goya hay por primera vez aquella mezcla de horror escalofriante y grotesco humor que lo hizo tan importante para la fría y sensual fantasía celta del Romanticismo francés.

La historia de la fama de Goya es un ejemplo fácil de cómo la fantasía literaria confunde la obra de un artista con su vida cotidiana, repitiendo el antiquísimo pecado original de toda historia del arte, y la completa con trazos anecdóticos fruto de la fantasía. Ya su juventud parece adornada por una historieta, repetida desde tiempos inmemoriales, del joven genio de la pintura que apacentaba las ovejas.²¹ Lo que al inicio impulsó el nombre de Goya más allá de su patria fue la obra gráfica que inicialmente, solo respecto al contenido, dio motivos suficientes para interpretar como romántica e intrépida su vida, con enredos y peleas de todo tipo, y por otro lado convertirlo en un defensor de los ideales de la revolución contra obscurantistas y opresores. Una especie de Don Quijote, aunque no lo fuera del todo, pero por su origen podría haber llevado dentro al otro prototipo de su patria, Sancho Panza.

Fue un hombre claramente visual, un observador, completamente dedicado a su arte, pero también un soñador solitario. De esta manera, como si se tratara de una novela de aventuras, narraron su vida al resto de Europa los cercanos franceses –eternos representantes de toda lectura recreativa–, detrás de la cual el artista casi desapareció; principalmente y de modo abundantísimo y disolutísimo en el libro de Yriarte (1867).²² Los tempranos y respetables esfuerzos de sus compatriotas para construir una imagen de su vida sobre una sólida base documental pasaron inadvertidos,²³ de modo que el artista en sí mismo quedaba relegado a un segundo plano, sobre todo porque no había suficiente fundamento previo para entenderlo y porque se tendió a verlo únicamente desde el punto de vista patriótico como último gran pintor de corte español. La gran aportación de los franceses fue el haber descubierto al artista Goya, uno de los más célebres; el poeta de la pintura Théophile Gautier los encabeza. Gautier, en su diario de viaje por España de 1843 lo reveló literariamente para Europa por primera vez. Inicialmente atraído por lo parentesco en su propia naturaleza, como escritor romántico muy interesado en la materia y finalmente como artista de la palabra brillante y formal y fundador de *l'art pour l'art* se adentró con fina intuición en la esencia y la existencia artística de Goya.

Delacroix, Daumier y otros siguieron artísticamente a Goya, pero la época en la que empezó su verdadera vigencia que daba la suficiente base para entenderlo fue el impresionismo, sobre todo el de Manet, que debe sus más extremas impresiones tanto a Goya como a Velázquez.

20. Aquí el historiador vienés utiliza la palabra *Traumgesichter* (literalmente: rostros de sueño) para referirse a los *Sueños* de Francisco de Quevedo, quien entre 1606 y 1623 compuso cinco narraciones cortas que habitualmente se han agrupado bajo el título de *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Más adelante, Quevedo escribió dos *sueños* más, titulados respectivamente *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos*, que con frecuencia se han publicado conjuntamente con los cinco primeros. Concretamente se publicaron en alemán los siete *sueños* (QUEVEDO, F. DE, *Quevedos Wunderliche träume*. [BRAMER, L.; MORECK, C.; BREDT, E.W. (eds.)]. Múnich: H. Schmidt, 1919) tres años antes de que Schlosser publicara su breve monografía sobre Goya.

21. Schlosser introduce aquí una referencia al mito vasariano del origen humilde de Giotto. Un recurso utilizado a lo largo de los siglos en la narrativa biográfica de artistas para mitificar el descubrimiento del talento artístico. Como señalaron Kris y Kurz, el recurso fue reutilizado para la mitificación de los orígenes artísticos de Andrea del Castagno, Andrea Sansovino, Domenico Beccafumi, Bernardino Poccetti, Francisco de Zurbarán y el mismo Francisco de Goya. Concretamente el mito cuenta que el joven Goya fue descubierto por un sacerdote dibujando un cerdo en una pared, así como el pintor de Asís pintaba una oveja, y este decidió llevárselo consigo a la ciudad para que aprendiera a pintar. El primero en introducir este mito sobre Goya fue Laurent Matheron, seguido de Francisco Zapater. Véase KRIS, E.; KURZ, O., *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*. Viena: Krystall, 1934 (*La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007); MATHERON, L., *Goya*. París: Schulz et Thuillier, 1858 (hay disponible edición española: traducción de G. Belmonte Müller. Madrid, Biblioteca Universal, 1890); ZAPATER, F., *Goya: Noticias biográficas*. Zaragoza: La Perseverancia, 1868.

22. YRIARTE, C., *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. París: Henri Plon, 1867 (hay disponible edición española: traducción de L. Canfranc y L. Lachen. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1997).

23. Schlosser se refiere principalmente a la obra ya citada de Francisco Zapater.

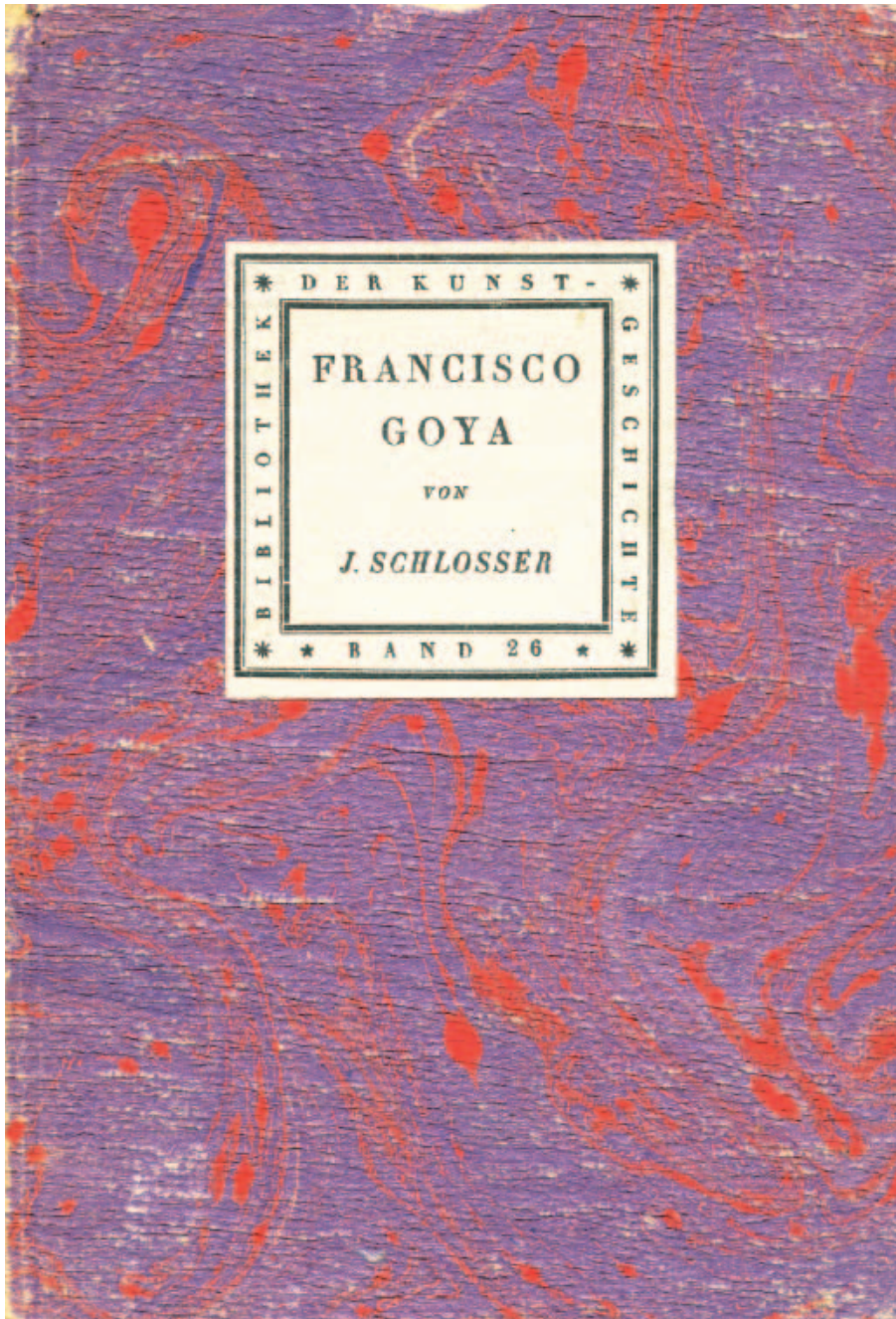
Por medio de esta activa corriente artística el arte del viejo maestro se vivificó y se abrió a la comprensión.

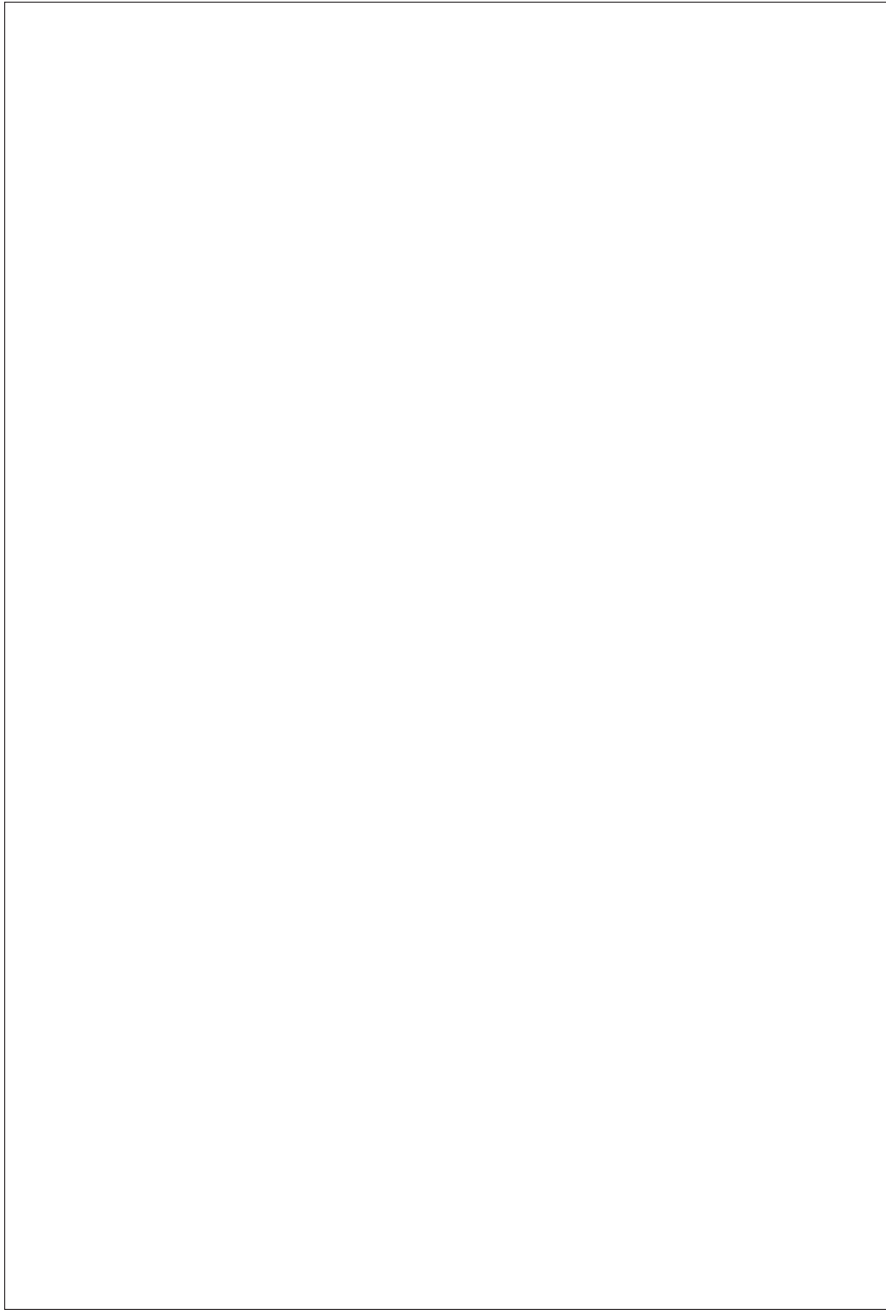
En Alemania llegó muy tarde el conocimiento y la reputación de Goya. Para Passavant, en 1853,²⁴ constituía el ejemplo del decaimiento del gusto artístico español.²⁵ Richard Muther –el profesor alemán que se tambaleaba en el laberinto del periodismo y que con su *Historia del arte del siglo XIX* (1893) se convirtió en el líder del esnobismo artístico, que a partir de los años noventa monopolizó la bibliografía alemana sobre Goya– fue el primero en vivificar a Goya en nuestras tierras gracias a su conocimiento del Impresionismo francés. Al otro lado, como un antídoto y al mismo tiempo como ejemplo brillante de la diligencia y integridad de los historiadores alemanes, está el libro sobre Goya de Valerian von Loga,²⁶ publicado en 1903: es el primero que dibuja de modo fiel y sincero el retrato del hombre y del artista, aunque en lo que se refiere a este último, a pesar de su excelente conocimiento y fino sentido estilístico, se quedó un poco corto.

24. Johann David Passavant fue un historiador del arte alemán y pintor del movimiento nazareno. Junto al historiador Gustav Friedrich Waagen fue de los primeros grandes *connoisseurs* del arte italiano. Passavant tenía previsto escribir un texto en forma de viaje artístico por España, como había hecho con sus viajes a Bélgica e Inglaterra, pero finalmente la obra tomó un carácter más enciclopédico y se publicó bajo el título *Die christliche Kunst in Spanien*. Esta obra es la primera monografía de arte español escrita por un alemán. PASSAVANT, J.D., *Die christliche Kunst in Spanien*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1853 (*El Arte cristiano en España* [BOUTELOU, C. (ed.)]. Sevilla: Imprenta y Librería de José Fernández, 1877).

25. «Cuán triste y visible fue la decadencia del arte en España a fin del siglo pasado y a principios del presente, lo prueba palpablemente el que fuera D. Francisco Goya de Madrid el primer artista de su tiempo, quien hasta los mismos asuntos sagrados los hizo con extremada ligereza y los rebajó a una manera insípida y descuidada». PASSAVANT, J.D., *El Arte cristiano...*, pág. 298. El traductor Boutelou no aceptó plenamente el juicio de Passavant y completó el texto con una nota al pie en la que defiende el arte de Goya.

26. LOGA, V. VON, *Francisco de Goya*. Berlín: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1903. Valerian von Loga fue un historiador del arte alemán y director de los Museos de Berlín. Como director destacó su labor de clasificación, a la que dedicó muchos años, de la colección de grabados y dibujos del Kupferstichkabinett. Sintió siempre gran atracción por Goya y por España, hecho que le llevó a realizar varios viajes a la península Ibérica, el primero en 1897 con una duración de medio año. Como especialista de pintura española de los siglos XV a XVIII, destaca su monografía sobre Velázquez: *Velázquez: Des Meisters Gemälde*. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt, 1905. Cabe resaltar también su monografía sobre *Las Meninas* de Velázquez: *Las Meninas: ein Beitrag zur Ikonographie des Hauses Habsburg*. Viena: Tempsky, 1909. Aparte fue el traductor de la monografía sobre Velázquez de Aureliano de Beruete al alemán. Pero sus dos obras más importantes son la monografía sobre Goya y su vasta obra sobre la pintura española. La primera, como escribe Schlosser, es una de las primeras monografías científicas de gran calado sobre el aragonés publicadas fuera de España y que incluyen un extenso y razonado catálogo de su obra. Por otro lado, dedicó toda su vida a la redacción de una gran monografía sobre la pintura española desde el siglo XIV al XVIII, pero la muerte le sorprendió antes de poder publicarla. Algunos de sus amigos y discípulos publicaron la obra en 1923 compilando todo el material que Loga había dejado. Se trata de la obra más completa sobre la pintura española realizada hasta aquel momento en tierras no hispánicas. LOGA, V. VON, *Die Malerei in Spanien vom XIV. bis XVIII. Jahrhundert*. Berlín: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1923.





FRANCISCO GOYA

VON

JULIUS SCHLOSSER

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

B I B L I O T H E K
D E R K U N S T G E S C H I C H T E
H E R A U S G E G E B E N V O N H A N S T I E T Z E

B A N D 2 6

Copyright by E. A. Secmana, Leipzig 1922

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

Ein paar Jahre, bevor sich Goethes sonnenhaftes Auge dem Licht der Welt öffnete, ist (1746) in einem verlorenen aragonesischen Flecken der Künstler geboren worden, der die glorreiche alte Malerei seiner Heimat ebenso glorreich abschließt, als er zugleich die neue, man kann wohl sagen ganz Westeuropas, einleitet: Francisco de Goya y Lucientes. Wenige Jahre vor Goethe ist er 1828 in Bordeaux gestorben, auf französischem Boden, dem er sich, auch darin wieder ein echtes Kind seines Landes, niemals freundlich anzupassen vermocht hat, von dem aber sein Weltruhm ausgegangen ist. Der große Deutsche hat zeitlebens nie etwas von diesem spanischen Zeitgenossen gehört, und es ist fraglich, wie er die nach Herkunft und Lebensführung ihm so fernliegende Kunst des „letzten Spaniers“ angesehen hätte; sie würde ihm, der so viel durch- und überlebt hat, wohl so wesensfremd erschienen sein, wie im tiefsten Grunde die eines andern „titanischen“ Zeitgenossen, Beethovens, mit dem Goya übrigens innerlich wie selbst äußerlich eine gewisse Ähnlichkeit hat.

Wer Goyas engere Heimat je mit Augen erblickt hat, wird niemals den Eindruck vergessen können, den ihm Boden und Volk dieser Scholle gemacht haben. Zaragoza, die Stadt, in der der junge Goya in die Lehre gegangen ist: ein Farbenfleck, eingebettet in das Grün einer Oase in gelbbrauner Wüstensteppe, mit den violetten und weißen Pyrenäen als Hintergrund, unter dem harten spanischen Himmel, so ganz anders als der milde Italiens; die blinden stoischen Bettler in ihren Blaukitteln, die turbangeschmückten hagerschnigen Bauern, die zur Kirche kommen, in seinen Straßen, echte Nachkommen der Kämpfer von Numantia und der stahlharten Konquistadoren Westindiens.

Ein solcher aragonesischer Bauernsproß ist auch Goya gewesen, und es gibt kaum ein zweites Beispiel in der Kunstgeschichte, daß ein Mann mit hartem Bauernschädel, der dennoch der letzte Hofmaler der alten Zeit gewesen ist, so hartnäckig seinen Weg durch seine Zeit

und Umgebung verfolgt hat, unbeirrt und unbekümmert sein Ziel verfolgend. In seiner Jugend hat Spanien das glanzvolle Schlußfeuerwerk des italienischen Barocks in dem Venezianer Tiepolo (gestorben 1770 in Madrid) gesehen; dann verfällt es dem Einfluß des deutschen Klassizisten und Winckelmannfreundes Mengs, der hier die Stellung eines Diktators gewonnen hat; Goya hat dann das Ende des französischen Klassizismus und das Aufkommen der jungen Romantiker miterlebt, David, Prud'hon, Géricault sogar überlebt; aber das alles ist nahezu spurlos an ihm vorübergegangen. Er selbst hat die Natur als seine eigentliche Lehrerin bezeichnet, seinen großen Landsmann Velazquez und Rembrandt als die Künstler, die auf seine Entwicklung Einfluß gehabt haben; das ist, aus diesem Munde, keines der selbstbetrüglichen Künstlerbekenntnisse, sondern einfache Wahrheit. Weder sein Jugendaufenthalt nach überlieferter Schablone in Italien, noch sein späterer rein äußerlich zustande gekommener in Paris haben irgendwelche Spuren bei ihm hinterlassen. In seinen religiösen Frühwerken wirkt natürlich das überlieferte Barockschema nach, aber dergleichen war überhaupt nicht seine Sache und schon darin ist er, obwohl stets gläubiger spanischer Katholik geblieben, ein Mensch der neuen Zeit. Transzendenz war nun einmal nicht sein Fall, und so wirkt er in seinen religiösen Bildern leicht konventionell oder verfällt ins Spukhafte, wenn nicht in den „pikaresken“ Ton seiner Heimat. Das ist der Fall in seinem Alterswerk, dem berühmten gewordenen Freskenkreis von San Antonio de Florida, wo das Wunder der Heiligen mitten in das lärmende spanische Marktgewimmel gestellt ist und hübsche Engelfrauen den Chorus bilden. Er wirkt fast immer wie auf einer selbstgeschaffenen Insel; und vollends als ihn, wie Beethoven, Taubheit von der ihn umgebenden Welt scheidet, schafft er, gleich diesem, aus seinem eigensten, oft schrulligen Innern heraus, formal wie inhaltlich. Bildnis,

Geschichtsbild, freie Phantasie — darin neigt er der Romantik zu — ist sein Feld; niemals, in der vollsten Blüte des Klassizismus um ihn her, hat die vielgelobte Antike ihn auch nur irgendwie berührt; und greift er einmal, wie in den absonderlichen Wandgemälden seines eigenen Sonderlingsheims, der Quinta del Sordo, des Landhauses des Tauben, wie es der Volksmund nannte, zu ihr, so verwandelt sie sich in eine Grotteske fast vom Schlage Edgar Poes, in eine satanische Romantik ganz eigenen Wuchses. Immer ist sein Sinn auf Leben und lebendige Gegenwart gerichtet, sei es in die ihn umdrängende, sei es die aus seinem tiefsten Ich hervorstehende; und selbst in den spukhaftesten Gesichtern bewahrt er die kalte Schärfe des Beobachters; nie zittert ihm die Hand, auch wo er am leidenschaftlichsten beteiligt scheint, wie in den furchtbaren Blutbildern aus dem napoleonischen Spanien. Das Leben seiner Zeit hat er, immer in ausgesprochen spanischem Rahmen, begleitet, und an Bewegung war es wahrlich nicht arm; so führt er uns aus dem Spanien der letzten Bourbonen, des „Friedensfürsten“ Godoy, der französischen Invasion, König Josephs zur Restauration Ferdinands VII., von der Inquisition zum Freiheitsbaum. Alle malerischen und technischen Ausdrucksmittel hat er versucht, und es ist fast rührend zu sehen, wie noch der Greis nach der neuesten Erfindung des Steindrucks griff; aber sie müssen alle, wohl oder übel, seinem dämonischen Temperament gehorchen. Die goldene Mittelstraße hat dieser Mensch niemals gekannt, so wenig als Beethoven, an den wir immer wieder erinnert werden: wie dieser ist er, packt ihn sein Stoff nicht, flau, gleichgültig, ja unzulänglich oder hebt sich zu den höchsten Eingebungen, so kühnen Fluges, daß er das Aberwitzige, ja Abgeschmackte zu streifen vermag.

Goya's künstlerisches Wesen ist nicht sowohl auf dem Gebiet, auf dem er zuerst und zumeist bekannt geworden ist, dem der Graphik, zu suchen, sondern in seiner eigen-

sten Sphäre, als Maler, von der aus er auch den stärksten Einfluß geübt hat. Allein, obwohl besonders seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts manches Bild Goyas namentlich in französische Sammlungen gewandert ist, so kann man diesen eigen- und urwüchsigsten aller Spanier auch heute noch wirklich nur in seiner Heimat selbst, vor allem im unvergleichlichen Museum des Madrider Prado kennen lernen. Alle Abbildungen vermögen, in noch viel geringerem Grade, als dies bei anderen möglich ist, nur einen höchst ungefähren Begriff seines malerischen Stils zu vermitteln; und noch viel weniger vermag das in Worten zu geschehen, obgleich dies seit R. Muther immer wieder in den halsbrecherischsten Gauklerkünsten versucht wurde. Am nächsten ist ihm wohl die Sprachkunst seines ersten und eigentlichen künstlerischen Entdeckers, Theophile Gautier, gekommen, und dessen Wort, mag es auch zunächst auf die ganz gleichzuwertenden Radierungen Goyas gemünzt sein, gilt für seine ganze Kunst: „Ein hingekratzter Zug, ein schwarzer Fleck, ein weißer Streifen, und siehe, eine Person steht da, die lebt, die sich bewegt und deren Physiognomie sich für immer in unser Gedächtnis eingräbt.“

Mit venezianischer Palette hat Goya begonnen, und gleich manchem andern großen Maler — auch hier möchte man sich fast wieder an die instrumentalen Abstraktionen des letzten Beethoven erinnert finden — ist auch er zur äußersten Beschränkung (zuletzt fast nur mehr Weiß und tiefstes Schwarz) vorgeschritten. Das Leben des Augenblicks — es ist die von einem seiner künstlerischen Vorfahren, Velazquez, zuerst angeschlagene Note, die diesen wie Goya selbst unsern „Impressionisten“ so teuer gemacht hat — wird auch dort, wo es sich nicht mehr um äußerlich Geschautes handelt, mit einer oft unheimlichen Kraft festgehalten; in den Steindrucken seiner Alterszeit flimmert die Sonnenseite der Arena in dem phantastisch unwirklichen Leben,

das sich jedem, der dieses Schauspiel miterlebt hat, unvergeßlich einprägt. Dieses unmittelbare Leben der Oberfläche haben nicht nur seine beiden am populärsten gewordenen Bilder, die nackte und bekleidete Maja in Madrid, sondern vor allem seine Bildnisse.

Wie das Freskowerk seines Alters sind sie häufig mit einer anscheinenden Sorglosigkeit hingestellt, die man bei einem andern fast Frechheit nennen würde — wüßte man nicht, wie sorgfältig dieser eigensinnige, zuletzt fast nur mehr nach innen lebende Mensch seine Bilder und Radierungen vorbereitet hat und auf wie festem Grunde diese anscheinenden Improvisationen ruhen. Gemälde wie die Füsilierung im Maiaufstand 1808 oder die wundervolle Romeria di S. Isidro — wo dieser sonst der Landschaft nicht gerade zugängliche Meister in dem verflimmernden Madrid jenseits des Manzanares vorausgenommen hat, was das spätere neunzehnte Jahrhundert nur irgend erreichen konnte —, auch solche ganz auf Strichwirkung in Schwarz-Weiß gestellte Sachen, wie die fast japanisch aussehende Radierung des Wasserfalls, zeigen das in verblüffender Weise. Im Prado-Museum hat Goya einen furchtbaren Nebenbuhler, Velazquez, den „Theologen“ der Maler; daß er neben ihm nicht verblaßt, sondern sich in seiner ganzen Kraft behauptet, zeugt wie nichts anderes für ihn.

Es ist leicht verständlich, daß Goya außerhalb seiner Heimat zuerst durch sein graphisches Werk bekannt geworden ist und daß der gegenständliche Anteil, die Kuriosität, sich hier weit früher einstellte, auch zugänglicher war als seine Einschätzung vom künstlerischen Standpunkt aus. Es handelt sich hier vor allem um die vier großen Folgen radiierter Blätter, sämtlich zwischen 1797 und 1815 entstanden, namentlich die berühmten Szenen aus den Greueln der napoleonischen Zeit, die *Desastres de la guerra*; sie werden eingeleitet durch die merkwürdigen Radierungen nach Velazquez (von 1778)

und abgeschlossen durch die Lithographien (seit 1819). Aus ihnen erhellt am deutlichsten, jedenfalls am übersichtlichsten, was der Künstler Goya, diese einzigartige Einheit von schärfstem, kühlestem Beobachterauge und glühendstem Herzen, war, und wie vollkommen selbständig und einzig er trotz aller nachweisbaren Vorstufen auch hier ist. Niemals ist er schwach geworden, nicht vor den greuelvollsten Szenen — er schreibt gelegentlich ein lapidares *hé visto, ich hab's gesehen*, an den Rand — nicht vor den zur Last eines Alpdrucks gesteigerten Gesichtern, die den einsamen Tauben, zuletzt auch in seiner Sehkraft Geschwächten umdrängen. Callot hat die Greuel des Dreißigjährigen Krieges mit spitzer Nadel festgehalten; wie zahm und theatermäßig wirken sie neben Goya; wie nüchtern ist im Grunde der Hexensabbat des Franzosen, der auf die deutsche Romantik, die jenen nicht kannte, so stark gewirkt hat! Den Ton des Spukhaft-Grausigen hat die merkwürdige italienische Romantik des achtzehnten Jahrhunderts geraume Zeit vor Goya angeschlagen. Aber Tiepolos radierte Malerphantasien sind trotz aller Abenteuerlichkeit in ihrer sonnigen Helle weit von den Spukgestalten Goyas entfernt; etwas näher kommt ihm in der unheimlichen Dämmerung der frühesten Romantik der Genuese Magnasco mit seiner Kloster-, Hexen-, Gespenster- und Landschaftsromantik; sowie manches davon auch in Piranesi's *Capricci* und vor allem in seinen berühmten „*Carceri*“ — Engländer haben sich vor ihnen nicht ganz mit Unrecht an Opiumträume erinnert gefunden — weiterklingt. Aber auch hier steht Goya durchaus auf nationalem Boden, auf demselben, von dem aus der „*Schelmenroman*“ seinen Weltweg bis heute angetreten hat; der einzige Vorgänger, der sich ihm an dämonischer Gewalt vergleichen läßt, ist aber ein Meister des Worts, nicht des Pinsels oder der Radiernadel, sein Landsmann Quevedo mit seinen „*Traumgesichten*“. Bei

ihm findet sich zuerst jene Mischung von lähmendem Grauen mit fratzenhaftem Humor, die Goya dann der keltischen kalt-sinnlichen Phantasie der französischen Romantik so teuer gemacht hat.

Die Geschichte von Goyas Ruhm ist ein Schulbeispiel, wie die literarische Phantasie das Werk eines Künstlers mit seinem äußeren Leben verwechselt und, die uralte Erbsünde aller Kunstgeschichte wiederholend, dieses letztere anekdotisch mit Zügen, die aus dem ersten genommen sind, aufbaut. Schon seine Jugend erscheint aufgeputzt mit einem seit grauen Tagen wiederholten Geschichtchen von dem jungen schafehütenden Malergenie. Was zuerst über die Grenzen seiner Heimat hinausgedrungen war und seinen Namen bekannt gemacht hatte, war sein radiertes Werk, das zunächst, rein stofflich betrachtet, Veranlassung genug gegeben hat, einen romantisch abenteuerlichen Lebenslauf herauszulesen, Liebes- und Raufhändel aller Art, und ihn anderseits zu einem Vorkämpfer für die Ideale der Revolution, gegen Finsterlinge und Unterdrücker zu machen, zu einer Art Don Quijote, während er das alles nicht war, aber schon seiner Abkunft nach etwas von dem andern Urtypus seiner Heimat, dem Sancho Panza in ihm gesteckt sein mag; ein klarer, ganz seiner Kunst hingeebener Augenmensch und Beobachter, freilich auch ein einsamer Träumer. So wurde sein Leben als ein spannender Abenteuerroman, hinter dem der Künstler fast verschwand, zuerst Europa von den ewigen Trägern aller Unterhaltungslektüre, den französischen Nachbarn, erzählt; am ausgiebigsten und hemmungslosesten in dem Buche von Yriarte (1867). Die früh einsetzenden redlichen Bemühungen seiner Landsleute, sein Lebensbild auf festem urkundlichen Boden aufzubauen, blieben unbekannt und unbeachtet; der Künstler als solcher kam dabei, vor allem weil die eigentliche Voraussetzung für sein Verständnis fehlte, kaum recht zu Wort, höchstens vom Standpunkt vaterländischer Eingee-

nommenheit für den letzten großen Hofmaler Spaniens. Diesen Künstler Goya, einen der größten, aufgefunden zu haben, ist die große Tat französischer Künstler; der Malerpoet Théophile Gautier geht an ihrer Spitze; in seinem spanischen Reisebuch von 1843 hat er ihn zuerst literarisch für Europa entdeckt, zunächst angezogen durch das Verwandte in seiner eigenen Natur, und als Romantiker stark stofflich beteiligt, endlich als Führer einer glänzenden formalen Wortkunst und Begründer der *l'art pour l'art*-Bewegung mit feinem Spürsinn in Goya's Wesentlichkeit und Künstlerschaft eindringend. Künstlerisch haben dann Delacroix, Daumier und andere von ihm gelernt; die Zeit, in der er aber seine eigentliche Wirksamkeit begann, die ihm den nötigen Hintergrund des Verständnisses gab, war die des Impressionismus, vor allem Manets, der ihm, wie dem Velazquez, die stärksten Eindrücke verdankt. Durch dieses Mittel lebender Kunst wurde nun erst die Kunst des alten Meisters lebendig und dem Verständnis erschlossen.

Sehr spät ist Goya in Deutschland bekannt und gewürdigt worden. Für Passavant war er 1853 noch das Musterbeispiel des verfallenen spanischen Kunstgeschmacks. Wirklich lebendig hat ihn bei uns, auf dem bezeichnenden Umweg über den französischen Impressionismus, erst Richard Muther, der im Irrgarten der Journalistik taumelnde deutsche Professor, gemacht, der mit seiner Geschichte der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts (1893) der richtige Anführer für all das Kunstsnobtum geworden ist, das sich seit den neunziger Jahren im deutschen Schrifttum über Goya breitmacht. Neben ihm steht als Gegengift, zugleich als ein leuchtendes Beispiel redlichen deutschen Gelehrtenfleißes das Buch Valerian v. Logas über Goya von 1903: das erste richtig und treu gezeichnete Bildnis des Menschen und Künstlers, wenn der letztere auch, trotz Logas reicher Kenntnis und feinem Stilgefühl, etwas zu kurz gekommen scheint.

A B B I L D U N G E N

*

1. Selbstporträt Goyas. Radierung. Aus den „Caprichos“
2. Porträt des Herzogs von San Carlos. (Madrid, Privatbesitz)
3. Porträt der Doña Isabel Corbo de Perce. (London, National-Gallery)
4. Porträt der Schauspielerin La Tirana. (Madrid, Privatbesitz)
5. Porträt der Marquise de la Solana. (Madrid, Privatbesitz)
6. Porträt des Malers Asensi. (Sevilla, Galeria di San Telmo)
7. Porträt des F. Guillemardet. (Paris, Louvre)
8. König Ferdinand VII. als Kronprinz. Studie zu dem Familienbild im Prado
9. Ausschnitt aus dem Kuppelfresko von San Antonio de la Florida
10. Die Wasserträgerin. (Budapest, Nationalgalerie)
11. Der Maibaum. (Berlin, Nationalgalerie)
12. Die nackte Maja. (Madrid, Prado)
13. Exekution in den Straßenkämpfen vom 2. Mai 1808. (Madrid, Prado)
14. Que viene el coco (Der Popanz). Radierung. Aus den „Caprichos“
15. Mala noche (Schlimme Nacht). Radierung. Aus den „Caprichos“
16. Y no hay remedio (Keine Hilfe mehr). Radierung. Aus den „Desastres de Guerra“
17. Las camas de muerte (Die Totenbetten). Radierung. Aus den „Desastres de Guerra“
18. Stierkampf. Lithographie. Aus den „Toros de Burdeos“
19. Radierung aus den „Proverbios“
20. Der Wasserfall. Radierung



1. Selbstportrat Goyas. Radierung. Aus den „Caprichos“

B, D, K, 20



2. Porträt des Herzogs von San Carlos
(Im Besitz des Conde de Villagonzalo, Madrid)



3. Porträt der Doña Isabel Carbo de Porcel
(London, National-Gallery)

B.D. K. 26



4. Porträt der Schauspielerin La Tirana
(Madrid, Privatbesitz)



5. Porträt der Marquise de la Solana
(Madrid, Privatbesitz)



6. **Portrait des Malers Asensi**
(Sevilla, **Galeria di San Telmo**)



7. Porträt des F. Guillemardet
(Paris, Louvre)



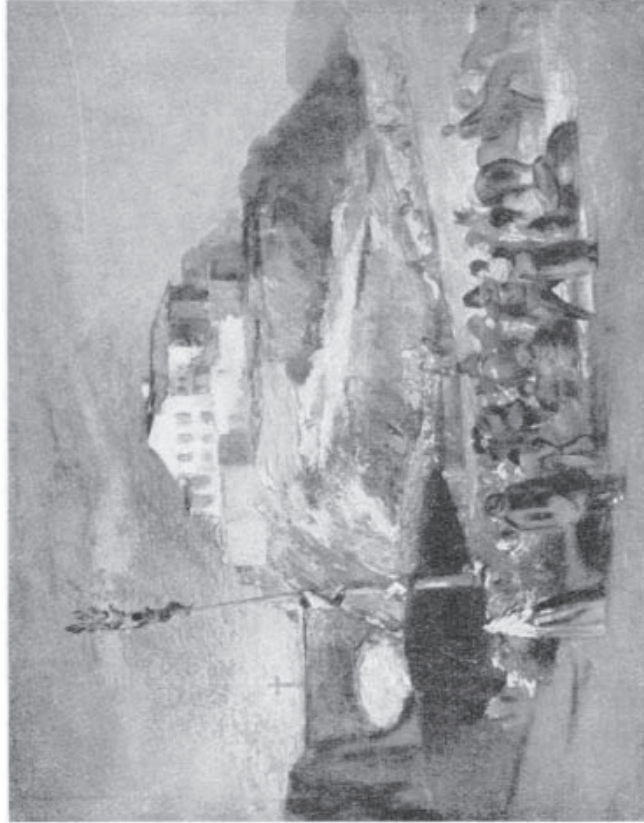
8. König Ferdinand VII. als Kronprinz
Studie zu dem Familienbild im Prado



9. Ausschnitt aus dem Kuppelfresko von San Antonio de la Florida



10. Die Wasserträgerin
(Budapest, Nationalgalerie)



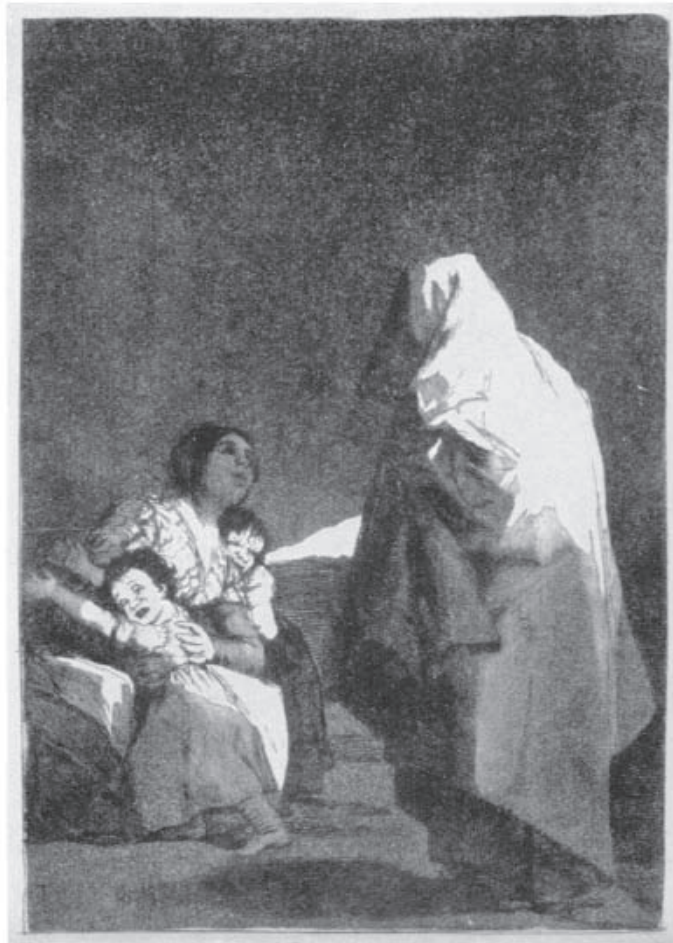
11. Der Malbaum, (Berlin, Nationalgalerie)



12. Die nackte Meje. (Madrid, Prado)



13. Ejecución en los campos de San Martín vom 2. Mai 1808. (Madrid, Prado)



14. Que viene el coco (Der Popanz)
Radierung. Aus den „Caprichos“



15. Mala noche (Schlimme Nacht)
Radierung. Aus den „Caprichos“



16. Y no hay remedio (Keine Hilfe mehr). - Ratierung. Aus den „*Desastres de Guerra*“



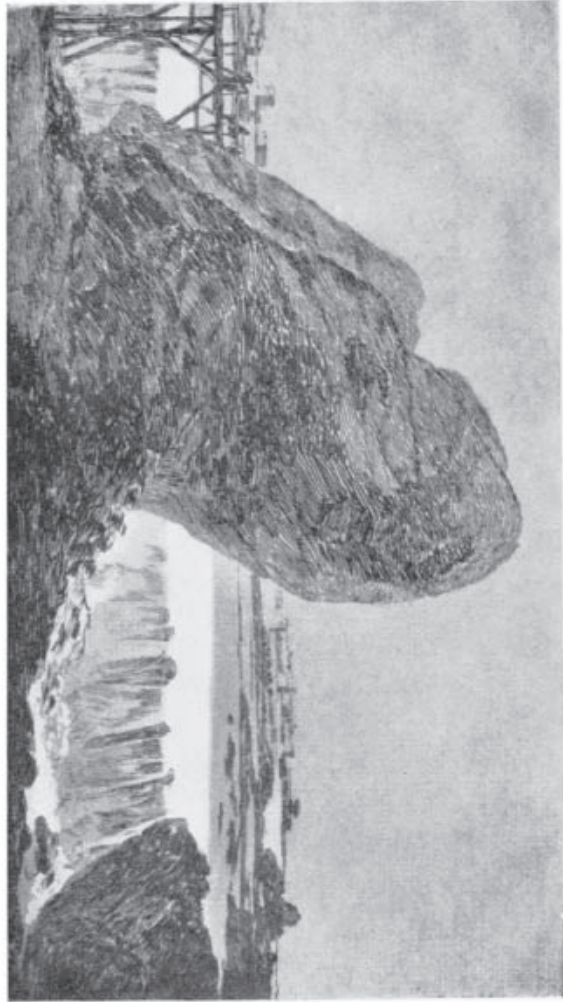
17. Las camas de muerte (Die Totenbetten). Radierung. Aus den „Desastres de Guerra“



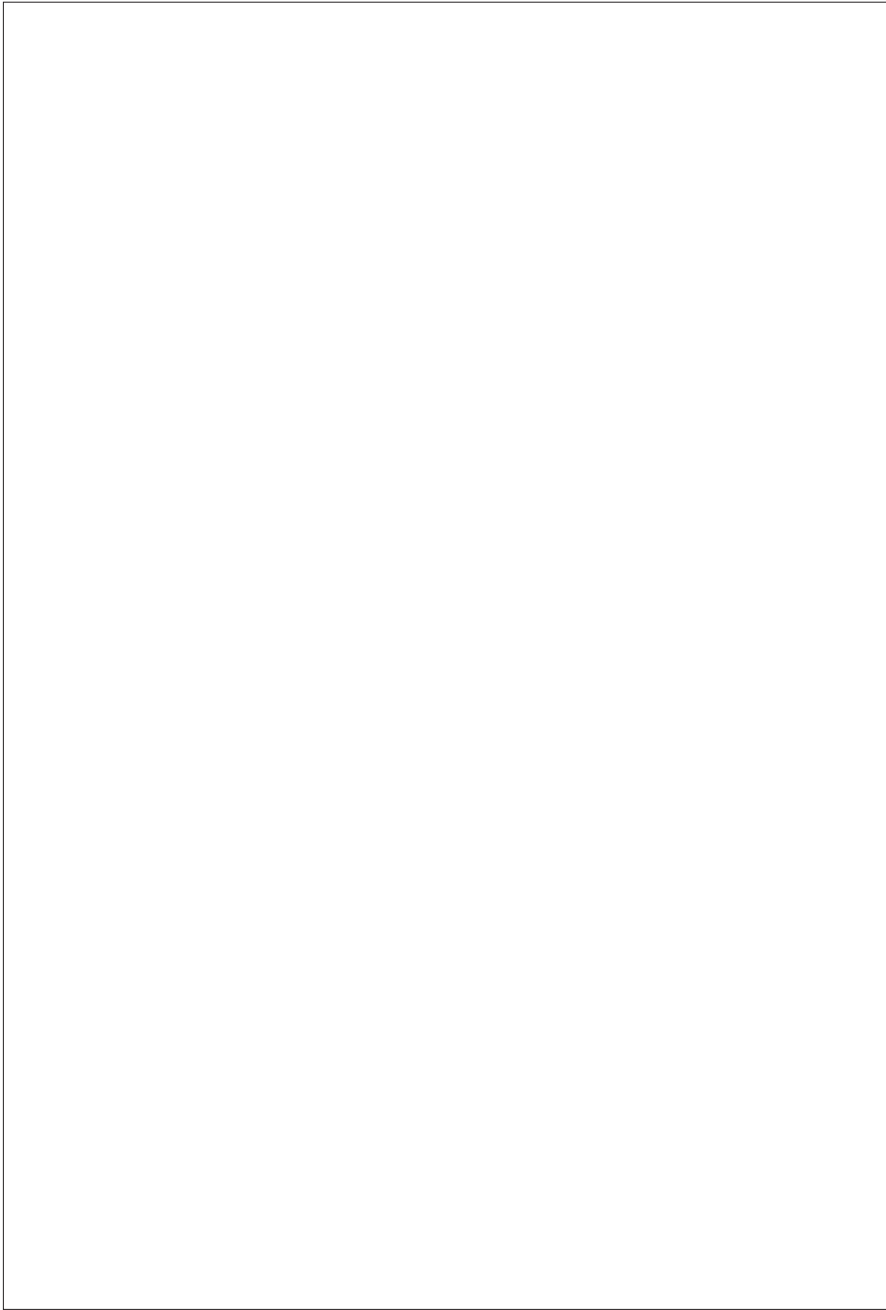
18. Stierkampf. Lithographie. Aus den „Tours de Barbeaux“

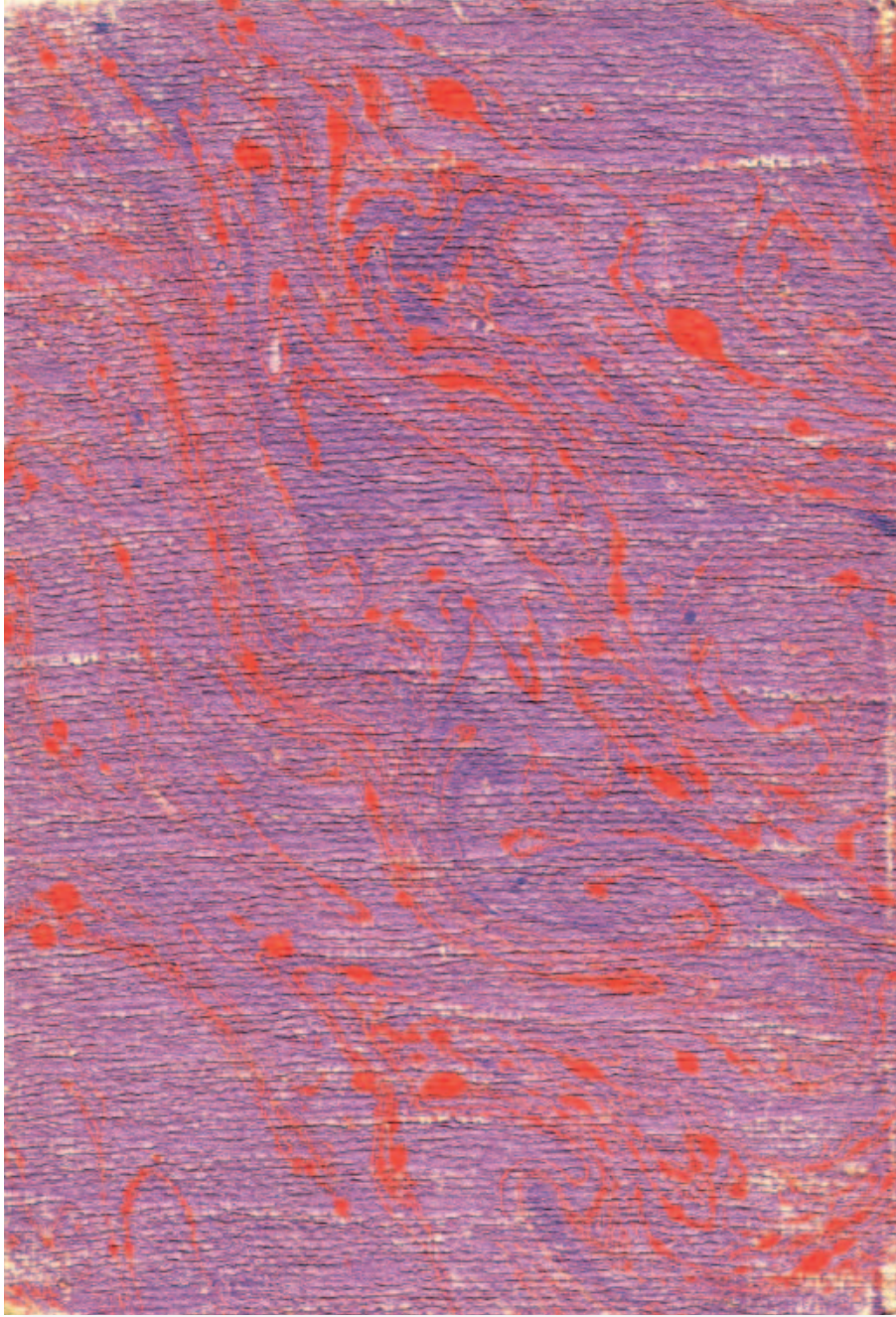


19. Radierung: „Aus den „Proverbios““



20. Der Wasserfall Redlarung





ACTA/ARTIS, revista científica del projecte i grup d'investigació ACAF/ART, enquadrat en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, promou l'estudi, la crítica i el debat en el camp de l'art, l'arquitectura i els processos de creació visual que, prioritàriament –encara que no exclusivament–, es van generar al voltant de la Mediterrània entre els segles XV i XVIII. S'estructura en tres apartats: el primer, d'articles d'investigació; el segon, d'anàlisi d'exposicions i publicacions, i el tercer, «Arxiu», recupera figures i aportacions històricament rellevants en el camp dels estudis sobre l'art modern.

En l'apartat d'articles científics d'aquest número, Rocío Carande estudia el programa ornamental de la nau capitana de la Santa Lliga en la batalla de Lepant. Candela Perpiñá aprofundeix en el significat de la música angèlica des de les primeres representacions medievals fins al Renaixement. Francisco José Martínez examina el significat teològic i polític de les imatges de la Trinitat trifacial que van sorgir fonamentalment en territori americà des del segle XVI fins al XVIII. El cicle mural del Chiostrò degli Aranci de Florència és analitzat per Eloi de Tera en relació amb la pintura florentina postmasacciana i amb les innovacions pictòriques que es produeixen durant el primer quart del segle XV a Flandes i Portugal. Sergio Rossi investiga la probable relació d'alguns aspectes iconogràfics del cicle mural quatrecentista de la Capella Sixtina amb la conjura dels Pazzi. La valoració europea de Velázquez és plantejada per Eva March a través dels relats escrits en el segle XVIII per viatgers i estudiosos anglesos.

«Arxiu» recupera la figura de Julius von Schlosser i publica el facsímil i la traducció crítica de la seva monografia sobre Goya.

ACAF/ART

El projecte de recerca ACAF/ART té com a objectiu desenvolupar cartografies analítiques i crítiques vinculades a l'àmbit mediterrani en època moderna. Per la seva transversalitat, resulten profitoses per a historiadors de l'art, historiadors, sociòlegs, geògrafs culturals, antropòlegs i altres col·lectius de recerca que centren el seu interès en l'art i les produccions visuals, arquitectòniques, urbanístiques i monumentals dels segles XV al XVIII, i són a més socialment útils per ordenar, conservar i difondre la memòria visual i material d'aquest període històric en la seva dimensió local i global.

Publicacions

1. *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Sílvia Canalda, Carme Narváez i Joan Sureda (eds.)
2. *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*. Eva March i Carme Narváez (eds.)
3. *Caravaggio, 400 anys després*. Rosa Maria Subirana Rebull, Joan Ramon Triadó i Anna Vallugera (eds.)

Revista *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*

Director: Joan Sureda

