

## Gabinete Francisco de Goya

Láminas de cobre grabadas, pertenecientes a las series:

*Pinturas de Velázquez*, 1788

*Caprichos*, 1796-1799

*Desastres de la Guerra*, 1810-1820

*Tauromaquia*, 1815-1816

*Disparates*, 1819-1823

CN: 156-391

Ref.: Carderera, 1863, 239-242 — Viñaza, 1887 — Maura, 1914, 187-189 — Esteve, 1922 — Lafuente, 1972 — Carrete, 1979, 286-293 — Carrete, 1984, 106-133 — Carrete, 1987, 34-38 — Carrete, *Toros*, 1990, 62-65 — Carrete, *Gabinete*, 1990, 15-74 — Carrete, 1991, 55-57 — *Instantáneas*, 1992

Exp.: [Arles, Space Van Gogh; Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando] Carrete, *Toros*, 1990 — [Frankfurt, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut] Carrete, 1991

El arte del grabado tiene una serie de peculiaridades técnicas por las que el artista no realiza directamente la obra sobre papel que el espectador observa —la estampa—, sino una lámina de cobre sobre la que mediante distintos procedimientos técnicos, directos o indirectos, graba la imagen que desea multiplicar. Hasta hace unos años estos soportes no tenían un valor artístico en sí mismos sino en cuanto que eran un medio para la producción de estampas. Desde el momento en que las láminas dejan de ser estampadas, y tal es el caso de las de Goya, estos soportes pasan a ser considerados obras de arte en tanto que son el producto que el propio artista realiza directamente con sus manos. Esto último es de gran importancia en el caso del grabado, pues implica el conocimiento y control de una serie de técnicas que solamente el artista es capaz de controlar y valorar en su justa medida. Francisco de Goya, quizás como aquellos artistas dotados de ese genio que les hace diferentes, aprendió todos y cada uno de los procesos técnicos que llevan a la creación de una estampa; y si bien adquirió estos conocimientos de forma más o menos autodidacta, es decir, sin asistir para ello a las clases de la Academia de la que era miembro, supo sin embargo saber adecuar a cada necesidad expresiva una técnica concreta: aguatinta, aguafuerte, aguada, toques de escoplo y punta seca.

*Aún aprendo* dice un expresivo dibujo a lápiz realizado en los últimos años de su vida durante su estancia en Burdeos. Actitud positiva ante el conocimiento que, al igual que le llevó a aprender las técnicas calcográficas, le conducirá también a la litografía y dará como fruto otras de sus obras sobre papel más destacadas, la serie de los *Toros de Burdeos*.

Pero volviendo a la obra sobre cobre, lo primero que debemos destacar es su aspecto renovador, no sólo en las formas sino también en los contenidos. De la técnica ya hemos comentado el dominio que Goya demuestra, pero lo hace al margen del lenguaje académico, especializado en el grabado de reproducción mediante la aplicación tiránica de la teoría de trazos desarrollada un siglo antes en Francia. Las series de Goya, incluso las estampas grabadas al aguafuerte que copian los cuadros de Velázquez, abandonan este lenguaje que trata de traducir fiel y fríamente el original, encaminándose más bien hacia una búsqueda de medios expresivos que sean propios del grabado. Esta búsqueda le llevará al abandono de la copia de cuadros y estampas, simple ejercicio de aprendizaje, para volcarse en la creación libre que le permitirá "hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches".

Bajo estos planteamientos Goya dedicará su producción gráfica a la realización de obras muy personales en las que plasmará sus preocupaciones y críticas, sus sentimientos y aficiones, sus tristezas y esperanzas. La evidente modernidad for-



mal de estas obras, al mismo tiempo que el claro contenido crítico de la mayor parte de ellas, motivó su escaso éxito comercial, cuando no la retirada de la venta o la no publicación en vida del artista. Así los *Caprichos* hubieron de ser retirados de la venta y regalados al rey para evitar problemas con la Inquisición; la *Tauromaquia*, pese a tratar un tema de honda raigambre popular, tuvo también escaso éxito por la crudeza y modernidad de muchas de sus estampas; los *Desastres* no fueron publicados por temor a las represalias políticas, y no vieron la luz hasta 1864, año en el que también fueron estampados por vez primera los *Disparates*. Afortunadamente y pese a estas vicisitudes, las láminas han llegado hasta nuestros días, y casi por un azar del destino, la práctica totalidad de ellas se conservan en la Calcografía Nacional de esta Real Academia.

El ingreso de estas láminas en la Calcografía ha seguido caminos dispares en función de las series. Las 13 láminas de las *Pinturas de Velázquez*, junto con las del *Agarrotado* y *San Francisco de Paula*, ingresaron en la Real Calcografía en 1790; los 80 cobres de los *Caprichos*, tras ser cedidos por Goya en 1803 al rey a cambio de una pensión real a favor de su hijo, fueron depositados ese mismo año en la Real Calcografía; las 82 láminas de los *Desastres* —4 de ellas grabadas al dorso con dos *paisajes*— y las 18 de los *Disparates*, quedaron en la Quinta del Sordo tras la salida de Goya hacia Francia, pasando en 1828 a ser propiedad de su hijo Javier que las guardó hasta su muerte en 1854. Vendidas por su nieto, llegaron a manos de Jaime Machén quien en julio de 1856 las ofreció al Estado, que pese a los informes favorables, rechazó su compra, si bien en 1862 fueron ofrecidas a la Academia que las adquirió por “unos 28.000 reales”, mientras que las láminas número 81 y 82 de los *Desastres* fueron donadas a la Academia en 1870 por Lefort; y finalmente los 33 cobres de la *Tauromaquia*, siete de ellos grabados también al dorso que, tras diversos avatares, fueron adquiridos en 1979 por la Real Academia al Círculo de Bellas Artes, que las tenía depositadas en la Calcografía Nacional desde 1936.

Resta finalmente destacar, que por acuerdo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, las láminas han dejado de ser estampadas, pasando de este modo a ser objeto artístico museable, esto es, digno de ser expuesto y figurar en lugar destacado entre las obras maestras del grabado y, evidentemente, de la Academia que las guarda y expone con carácter permanente en el Gabinete Francisco de Goya, creado a tal efecto en la Calcografía Nacional en 1990, según diseño de los arquitectos Federico Correa y Alfonso Milá.

J.M.M.

---

## *Libro de la pintura antigua*

FRANCISCO DE HOLANDA

---

"Libro de la Pintura Antigua. Compuesto por un famoso varón portugués: grande i excelente pintor: llamado Francisco de olanda [...]. Dirigido al muy Alto y poderoso Rey Don Johan 3 de portugal. Añadido un breve tratado del Sacar al Natural por el mesmo autor. Trasladado nuevamente de portugués en castellano por un Maestro de la mesma arte [Manuel Denis]" [manuscrito]. — Acabose de trasladar a 28 de febrero de 1563. — 186 p., 19,5 x 14 cm.

Dibujos a lápiz y tinta

Encuadernación en pergamino

A: 361/3

El *Libro de la Pintura Antigua* fue escrito por el pintor miniaturista y teórico portugués Francisco de Holanda en el año 1548. La obra no llegó a imprimirse en su tiempo, pero sí se conocía su existencia en el ámbito artístico de la Península. Pronto fue traducida al castellano, en 1563, por otro pintor portugués afincado en España, Manuel Denis, tan solo una década después de haberse compuesto la obra y todavía en vida de su autor. El manuscrito de la versión castellana que se conserva en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se puede considerar como el más directo testimonio del manuscrito original de Francisco de Holanda del cual se desconoce su paradero.

Ambos textos, original y traducción, quedaron inéditos hasta el siglo XIX. Las primeras iniciativas para su publicación parten de la época de Carlos III. Don Pedro Rodríguez de Campomanes<sup>1</sup> ya menciona a Francisco de Holanda y su obra en su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (Madrid, 1775), en el que manifiesta que la obra la poseía el escultor y académico Felipe de Castro<sup>2</sup>. Ceán en su *Diccionario Histórico* desarrolla un capítulo dedicado a Francisco de Holanda y también habla de que el libro perteneció a Felipe de Castro, e insiste en el deber de hacerlo público<sup>3</sup>. Seguramente el manuscrito en castellano de 1563 llegaría a la Academia a través del insigne escultor y académico, que fue Director General, quien contribuyó a la formación y ampliación de la Biblioteca con la donación de sus libros.

Dentro del ámbito de la Academia se habló repetidas veces de la conveniencia de su publicación. La edición portuguesa la llevó a cabo el historiador Joaquín de Vasconcellos en Oporto, en el año 1896, tras una serie de rastreos que le llevaron a dar con una copia en portugués del original. El propio doctor Vasconcellos en sus contactos con la Academia de Madrid en las primeras décadas de este siglo instaba a los responsables del Centro a sacar una edición de la versión castellana. Y así en el año 1919 el conde de Romanones, que entonces presidía la Corporación dió su aprobación a la realización de tal empresa, dejando el encargo en manos del profesor Elías Tormo, quien contó a su vez con la colaboración de F.J. Sánchez Cantón, que trabajó especialmente en las cuestiones lingüísticas y estilísticas del texto castellano. Salió por fin a la luz en el año 1921. El libro está encabezado por un prólogo y estudio a cargo de los profesores citados, tras el que se transcribe íntegro y literal el texto de la obra de Francisco de Holanda traducido al castellano por Denis.

Francisco de Holanda, como teórico sobre todo, se incluye en el marco de influencias del Renacimiento italiano en la Península Ibérica. Nació en Portugal en el año 1518, hijo de artista, se inició dentro del círculo artístico de su país patrocinado por la corte. Tendría contacto con la formación clásica a través de la literatura y de los humanistas con los que convivió en Évora en el palacio del

Infante Cardenal don Alfonso. A los 20 años y protegido por el rey Juan III de Portugal emprendió su viaje a Italia, con una preparación propicia para que allí desarrollara un amor sin límite por la “antigüedad resucitada”, y por el arte italiano y su teoría.

El libro *De la Pintura Antigua o Diálogos de la Pintura* lo compuso Holanda al regresar a su patria hacia el año 1548, y en él refleja todos sus convencimientos acerca de lo que debe ser el arte de la pintura, y en general las vivencias de su estancia en Italia. Allí vivió dentro del círculo más selecto, con un grupo de artistas, teóricos y humanistas encabezados por Miguel Ángel, su héroe; y todos ellos aparecen en su obra como protagonistas de los diálogos.

Ésta es la parte más importante en lo que a originalidad se refiere. Está compuesta por cuatro diálogos, dentro de la tradición predilecta de los tratadistas italianos, en los que, como actores, aparecen el propio Holanda, Miguel Ángel y otros artistas de su círculo. En estos diálogos se exponen ideas, se establecen comparaciones, y se trata de describir el mundo ideal y platónico que a ojos de Holanda llena el arte y la vida italiana. Pretendía sobre todo transmitir el pensamiento de Miguel Ángel y, a través de su libro, despertar en los círculos artísticos de su país su propio fervor, así como divulgar las enseñanzas que traía de Italia<sup>4</sup>.

Sus teorías y el tratado comenzarían a tener influencia en España a partir de su casi inmediata traducción, aunque cabe pensar que la formación artística de Francisco de Holanda ya se conociera antes. El artista portugués ya había tenido contactos con la corte de Carlos V en España, y cuando Felipe II acometía su política de construcciones, seguramente conocía la formación de Holanda, además de como pintor y teórico, como ingeniero militar a través de sus dibujos y diseños traídos de Italia<sup>5</sup>.

M.T.G.M.

- 1 M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1901, vol. 4, pág. 117
- 2 Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua, por F. de Holanda (1548), versión castellana de Manuel Denis (1563)*, Madrid, 1921, notas preliminares y estudio de E. Tormo y F.J. Sánchez Cantón, pág.29 [BSF: A-687]
- 3 J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. II, pág. 295
- 4 J. Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, 1986, págs. 249-254
- 5 E. Tormo, *Os desenhos das Antigualbas que vio Francisco D'Ollanda, pintor português (1539-1540)*, Madrid, 1940. Reproducción facsímil del código de Francisco D'Ollanda que se custodia en la Biblioteca de El Escorial