

Goya (aún) aprende

Los viajes
del conocimiento

Malena Manriqué

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA



Goya (aún) aprende

Goya (aún) aprende

Los viajes del conocimiento

Malena Manrique

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Malena Manrique

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2024

Ilustración de cubierta: JJ Beeme

Colección: De Arte, n.º 25
Directora de la colección: Concepción Lomba Serrano

Prensas de la Universidad de Zaragoza
Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España
Tel.: 976 761 330 puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

La colección De Arte de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

ISBN 978-84-1340-753-1

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 441-2024

Prefacio

Francisco de Goya y Lucientes es uno de los artistas sobre los que más (y peor) se ha escrito. Con todo lo que se sabe ya sobre él, la dificultad de conocimiento que plantea al investigador sigue siendo notable por muchos motivos. Hace algunos años fue teatro de desencuentros entre academia y museo a causa de polémicas como la de *El coloso*. Algunos estudiosos¹ vieron en ello un signo de involución que amenazaba con minar los fundamentos mismos de la historia del arte. Concretamente alertaban de que el análisis de la obra como artefacto cultural y su contexto histórico estaría pasando a un segundo plano, desplazado por el juicio del experto que atribuye y desatribuye cuadros en virtud de un criterio subjetivo o, cuando menos, ambiguo.² La cuestión es que el atribucionismo, usado y abusado en los estudios sobre Goya, no es un método. Aísla de su contexto la obra, nuestra fuente primera y documento al que hay que interrogar (aunque no el único), limitándose a identificar a su ejecutor, lo cual es más relevante para el mercado del arte que para el conocimiento de las piezas.

Desde 1994, año de la exposición del Museo del Prado «Goya, el capricho y la invención», asistimos a un proceso de expurgo del catálogo de sus obras. Proceso muy necesario pero arduo y que, como vemos, reúne pocos consensos por el modo en que se ha realizado a veces, sin propiciar debate científico y

1. Cfr., por ejemplo, Jesusa Vega, «Pasión y técnica. El método en las humanidades», en Jorge Sebastián (ed.), *Cultura visual contemporánea. XIII Coloquios*, Valencia, Fundación Mainel, 2009, pp. 91-103, cuyas apreciaciones resumo.

2. Cosa bien distinta es el criterio de autenticidad que todo historiador debe manejar para situar la obra correctamente en el horizonte de su época, y no solo para discernir lo que es original de lo que no lo es, partiendo en primer lugar del análisis de sus aspectos materiales, con todas las herramientas que pone a su disposición la tecnología actual y las distintas metodologías de la historia del arte (iconología, sociología del arte, etcétera). Por eso la Universidad Complutense redactó y publicó en *ABC* un manifiesto el 16 de julio de 2009 titulado «En defensa del método científico en la historia del arte», disciplina que «estudia un patrimonio visual y arquitectónico que posee un carácter específico, distinto de otros documentos históricos, por lo que exige una metodología propia [...] basándose en las fuentes técnicas y documentales, evitando las valoraciones subjetivas que no se pueden demostrar».

levantando polvaredas mediáticas. En julio de 2019 participé en unas jornadas de estudio en Monte Santa Maria Tiberina (Umbría) tituladas «Territorio Goya», en las que Bruno Mottin, conservador emérito del Centro de Investigación y Restauración de Museos de Francia, subrayó la necesidad de esta tarea crítica y describió el ejemplar *modus operandi* de su equipo. Tras la descatalogación de *El coloso*, los estudios de Carmen Garrido (Museo del Prado) sobre la técnica de las *Pinturas negras* —demasiado retocadas como para ser consideradas fiel testimonio del último Goya— o la atribución de *La lechera de Burdeos* a Rosario Weiss, ahijada del pintor, los franceses se plantearon prudentemente la revisión integral de todos los Goyas atesorados en museos galos, poniendo en marcha hace diez años un programa de análisis y estudio, con un protocolo metodológico unificado, aplicable a 26 lienzos del pintor (y su taller). Mottin argumentaba, apoyándose en un rico aparato de microfotografías de altísima resolución, que el proceso creativo de los autorretratos de Castres y de Bayona, por ejemplo, era distinto, evidenciando los mecanismos de copia utilizados profusamente en el primero y adjudicando la precedencia al original del museo de Bayona. A favor de la iniciativa de Mottin juega el hecho de que ha trabajado con colecciones públicas. Bien distinto y mucho más difícil es discriminar el original de la copia cuando tenemos obras en colecciones particulares. Es el caso del primer autorretrato de Goya, del que se conocen varias versiones: entre ellas, una en el Museo Goya de Zaragoza (antes Camón Aznar), y otra, particularmente interesante, en colección privada italiana. Llevamos desde 2013 pidiendo una confrontación entre ambos lienzos, pues es el único modo de dilucidar la supuesta autoría goyesca del segundo. Personalmente tengo mis dudas —aunque renombrados expertos han emitido peritajes favorables—, y así lo expresé en una charla celebrada en el Colegio de España en Bolonia en 2019.

En aquel lejano 2013 se llevó al Museo de Zaragoza para ser examinado por un comité de restauradores y de historiadores del arte, entre ellos el profesor Gonzalo Borrás en representación de la Universidad de Zaragoza, y en ese momento todos concordamos en que, hasta que no se realizara un estudio comparativo de ambos lienzos, no se podía dar nada por seguro. Ni en un sentido ni en otro. La propiedad se ha mostrado siempre disponible a realizar esta comparación con el magnífico lienzo del Museo Goya, conocido como autorretrato de bodas y fechado en torno a 1773, pero durante los dos años que permaneció en comodato en los almacenes del Museo de Zaragoza nunca se organizó la proyectada jornada científica, perdiéndose una oportunidad de ampliar horizontes de estudio en relación con el taller de Goya, sus posibles colaboradores y las abundantes copias de obras de Goya realizadas durante la segunda mitad del siglo XIX, motivadas por la aparición de las primeras biografías y monografías dedicadas al artista.

Gran paradoja esta renuencia a indagar, vista la actualidad y presencia que el personaje tiene en ámbitos culturales y mediáticos. Pero aquí surge otra dificultad: todavía hoy asistimos a mixtificaciones, resultado de apropiaciones interesadas por parte de políticos o gestores culturales, o a juicios críticos deformados por una visión miope y torpemente enaltecedora de su figura en España. En el extranjero, escritores y artígrafos italianos como Dino Formaggio o Alfredo De Paz arriesgaban interpretaciones fuertemente condicionadas por una visión tópica de España, y esto sucedía en pleno siglo xx. Los problemas que plantean este tipo de valoraciones son el tema de la introducción, titulada «Goya *all'italiana*». Paráfrasis de la célebre comedia siciliana del cineasta Pietro Germi, la expresión alude a la ligereza en el pensar y actuar, que perjudica el conocimiento del pintor de Fuendetodos y que, no solo entre críticos italianos, sigue encontrando caldo de cultivo precisamente en las primeras etapas de su carrera³ y en su viaje a Italia. Ambos son objeto de reflexión en la segunda parte de esta monografía, titulada «Goya y sus maestros», que se centra en esos ámbitos y circunstancias, aunque será necesario partir del testimonio de Javier Goya acerca de aquellos que su padre más veneraba: la naturaleza, Velázquez y Rembrandt. Los débitos de Goya con los dos últimos han sido ya tratados por otros investigadores con abundante y cumplida bibliografía. En cambio, me parece oportuno profundizar en los modelos de sus inicios, que calladamente estudió sin elevarlos a su olimpo personal, desarrollando algunos temas que ya apunté en una edición crítica de los textos del *Cuaderno italiano* para Prensas de la Universidad de Zaragoza. Concretamente su lectura del clasicismo y de las antigüedades grecorromanas, que es más bien epidérmica y está teñida de academicismo francés. El contexto romano que Goya vive a su llegada en 1769 es, ciertamente, el de la época dorada del Grand Tour, cuando las élites culturales europeas, y sobre todo británicas, viajaban a Italia tras las gloriosas huellas del antiguo Imperio romano. La fiebre por las antigüedades inflamaba también a los artistas extranjeros, sobre todo nórdicos, ingleses y centroeuropeos de ámbito protestante, que estaban forjando en Roma, ya desde mediados del siglo xviii, un cambio de sensibilidad preludio del arte moderno europeo, y que solo apreciaremos en toda su riqueza en el Goya maduro hacia el cambio de siglo (los *Caprichos* se publican en 1799). Por mucho que se le haya querido relacionar con aquellos artistas, sus intereses y expectativas en Roma son otros. Analizando testimonios conservados en cartas y autobiografías, he podido constatar cuán lejanos están de algunas opiniones goyescas, recogidas a su vez en un

3. Como ya dijera Gonzalo M. Borrás (2010), «abordar el estudio e investigación de esta etapa de la vida y obra de Goya supone un esfuerzo añadido de revisión crítica de la historiografía goyesca, ya que en ella se ha venido produciendo la repetición sistemática de noticias sin apoyo documental o directamente erróneas, así como el olvido de otras más relevantes, a las que no se había prestado la atención suficiente o que hoy pueden ser interpretadas de manera distinta a la luz de lo conocido». Cfr. «Goya antes del viaje a Madrid (1746-1774)», en *El arte del Siglo de las Luces*, Barcelona, Círculo de Lectores (col. Galaxia Gutenberg), p. 316.

informe académico, cartas, una breve autobiografía y la biografía redactada por su hijo Javier.

En pocas palabras, Goya llegó a Roma en un momento clave para el arte moderno europeo, pero qué pudo percibir de todos aquellos fermentos es otra cuestión. Todo parte del redescubrimiento del arte antiguo grecorromano y de las excavaciones arqueológicas de Pompeya y Herculano. Existieron varios modos de aproximarse a estos vestigios, que los artistas de aquellas procedencias reelaboraron en suelo patrio después de estancias más o menos prolongadas en Italia. El resultado es lo que Giuliano Briganti llamó «neoclasicismo romántico», por oposición al neoclasicismo propiamente dicho que triunfará más tarde con Jacques-Louis David en la década de 1780.⁴ Su común denominador es la abrumadora experiencia por parte de estos creadores —en desventaja por tradición y formación cultural— de las ruinas, de las esculturas y del ideal antiguo de belleza clásica. Sentimiento de inferioridad que sublimaron en una práctica dibujística asidua, absolutamente libre y desprejuiciada, que hoy no dudamos en calificar como prerromántica. Al mismo tiempo, esas aproximaciones al arte grecorromano fueron contradictorias. Los hubo que se dieron al estudio afanoso de las estatuas y memorizaban cada músculo y cada expresión para penetrar aquel arcano de belleza, como el escultor sueco Sergel o el pintor provenzal Gibelin; otros, como Julien de Parma, leyeron con avidez a Homero y a Virgilio para empararse de su estilo épico y trasladar a su pintura aquellos temas clásicos; y también quien, como George Stubbs, volvió en 1756 a su Liverpool natal pensando que la naturaleza era superior a cualquier tipo de arte, de modo que emprendió una indagación estética totalmente nueva sobre el horror y la fealdad, contradiciendo la retórica antigua que está en la base del clasicismo artístico, y que aconsejaba la mesura en la representación de las emociones para no alterar la belleza formal. Goya, en Roma, no se aleja un ápice de estos principios consolidados, pero tampoco estudia el arte grecorromano con ese afán emulador.

Este momento auroral de su carrera debe ser estudiado, por tanto, evitando proyectar sobre él las características de su arte posterior. Para ello nos será útil el concepto de poética. El uso de la poética como herramienta hermenéutica ha sido de los más fecundos en la historia crítica del arte y de la literatura, y puede entenderse de dos maneras: una es programática, y se expresa en declaraciones y reflexiones del artista; otra, dialéctica, establece un nexo entre las situaciones vitales, culturales y artísticas del autor que interfieren en el acto creativo, como explicaba el crítico literario Walter

4. Remito al esclarecedor ensayo del crítico italiano titulado «Inglese a Roma nel secolo XVIII», en Joselita Raspi (ed.), *Pittori europei in Italia. Pittori italiani in Europa. Gli scambi culturali tra '400 e '700. Metodologia e storia delle componenti culturali del territorio*, Milán, Gerini Studio, 1990, pp. 45-58.

Binni.⁵ Autor de un modélico ensayo interpretativo sobre las *Rimas* de Miguel Ángel,⁶ afirmaba que la facultad inventiva (*grande fantasia*) no se sustenta en una personalidad pobre, carente de savias culturales e históricas. De acuerdo con esta acepción, el abordar las poéticas individuales nos sitúa en el punto adecuado para recuperar todos aquellos aspectos que explican la experiencia de cada artista en su interacción con el trasfondo cultural y vital en el que crea. Los avatares del joven Goya en Roma distan mucho de ser el punto álgido de una experiencia de vida, «tanto más intensa cuanto más artísticamente realizada, pero tanto más profunda artísticamente cuanto más ha mutado en arte todas las fuerzas morales, intelectuales y culturales que lo nutren».⁷ Ahí tenemos, en primer lugar, el *Aníbal vencedor* recientemente adquirido para el Museo del Prado, que le valió una mención de honor en el concurso internacional de pintura de la Academia de Bellas Artes de Parma de 1771. Es un lienzo de gusto rococó, un tanto retardatario, porque el pintor que Goya estudió principalmente en Roma, como revelan las fuentes de inspiración del *Aníbal*, era Corrado Giaquinto, pullés que trabajó para la corte madrileña antes de que lo desplazara Anton Raphael Mengs y empezaran a soplar nuevos vientos. En un cortometraje producido por la Fundación del Garabato, estrenado en el Museo de Zaragoza en 2021, narrábamos la peripecia del cuadro, largo tiempo olvidado y reencontrado en la extraordinaria colección de la Fundación Selgas-Fagalde (su venta —Goya siempre en disputa— ha sido reciente motivo de polémica). Analizando en ese trabajo el meditado proceso creativo goyesco se aprecia el salto adelante que supone en su modo de componer, en que aprende a articular diversos planos para que la escena gane profundidad.

Siguiendo con la empresa de encuadrar a Francisco de Goya en Italia, en ese complejísimo ambiente de encrucijada cultural sobre el que, además, pesaban graves acontecimientos políticos (la expulsión de los jesuitas y la ruptura de relaciones diplomáticas del Ducado de Parma con España), he podido constatar también que la posterior «inquina» de Goya contra las academias de bellas artes —«no hay reglas en la pintura», escribió en 1792— es muy relativa en ese momento. Probablemente, sin el tibio espaldarazo del jurado en el concurso de Parma (que alaba el cuadro pero no lo premia) no habría podido lanzar su carrera. De hecho, el *Sacrificio a Vesta* (colección particular zaragozana), otra de sus obras seguras, se puede relacionar perfectamente con ese academicismo francés al que aludía, de moda entonces, y con su peculiar reelaboración del arte antiguo. París nunca miró a Roma como un rival artísti-

5. Vid. las consideraciones de Eugenio Garin a propósito de la metodología de Walter Binni, *Poetica, critica e storia letteraria* (Laterza, 1963): «Alle origini della nozione di poetica», en Lanfranco Binni (coord.), «*Poetica, Poesia e Metodo Storico-critico*», Il Ponte. Rivista di Politica, Economia e Cultura Fondata da Piero Calamandrei, LXVII, n.º 7-8 (2011; monográfico), p. 16.

6. Walter Binni, *Michelangelo scrittore*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, p. 10.

7. Vid. Eugenio Garin, «Alle origini della nozione di poetica», en Binni (coord.), «*Poetica, Poesia e Metodo...*», p. 19.

tico y el gusto por temas y motivos de la Antigüedad clásica no exigía todavía recreaciones filológicas. Entonces la Antigüedad era, ante todo, un repertorio genérico de motivos transformables en deliciosas piezas de colección para una clientela de gusto exquisito.

Preguntarse por las raíces del arte de Goya y su compleja evolución tiene su interés. Es tanto como reflexionar sobre el misterio de la creación artística y del «genio», que no es tan espontáneo y sobrenatural como pareciera a primera vista. De ahí el título de este libro, que pone el acento en el componente formativo del talento del pintor y evoca seguramente su archiconocida estampa del viejo apoyado en muletas con la leyenda «Aún aprendo». Es una traducción directa del «Ancora imparo» inscrito bajo el retrato grabado de Miguel Ángel Buonarroti por William Blake, y publicado como ilustración de las *Conferencias sobre la pintura* de Henry Füssli en 1801 para la Real Academia de Artes de Londres. Este paralelismo revela la percepción que Goya tenía de sí mismo como artista. Existe además un testimonio suyo, escrito al final de su informe sobre la enseñanza de las artes para la Real Academia de San Fernando (1792), que avala su sempiterna condición de «aprendiz». En él se excusaba por la torpeza de su mano con la pluma, pues «la he tenido ocupada toda mi vida deseando conseguir el fruto de lo que estoy tratando».⁸ Mucho se ha hablado ya sobre la aguda conciencia artística de Goya, sobre su propensión a explorar nuevos temas y técnicas prácticamente hasta su muerte, así como sobre sus tendencias disruptivas; pero todas estas actitudes no se fraguaron de inmediato. Excavando en esa etapa juvenil, culminada con el breve periplo por Italia, se confirma que ese hacerse y mutarse en arte todos aquellos factores de su larga peripecia vital e histórica fue un proceso no siempre reconducible a la experiencia cosmopolita romana. Por ejemplo, allí estudió a otro artista, hoy poco conocido, que se llamaba Marco Benefial. Había fallecido antes de su llegada, aunque su memoria seguía viva porque había trabajado para comitentes españoles. Y sin embargo, la osadía expresiva de algunos dibujos del romano, necesariamente reprimida en sus cuadros de altar por motivos de decoro religioso, solo es comparable a la de algunas obras bastante posteriores del aragonés. En su juventud, Goya observa escrupulosamente ese decoro en la representación de los personajes.

Buceando más atrás en la gran tradición artística italiana, sin embargo, qué duda cabe de que existen ciertos paralelismos entre un nutrido corpus de obras goyescas y ciertas prácticas de Leonardo da Vinci, por ejemplo. Sin embargo, dichas obras son la meta de otra búsqueda, que no es tan solitaria como parece —pues atraviesa como una corriente subterránea toda la historia del arte—, aunque sí introspectiva. «El pintor en su laberinto» es el título

8. Francisco de Goya, *Diplomatario*, ed. de Ángel Canellas, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981, p. 312.

de la tercera parte de este estudio, cuyo primer capítulo («Garabato y procesos creativos») pone en relación algunas tesis y producciones gráficas de Leonardo da Vinci y seguidores con la pulsión dibujística que fue connatural a Goya. Una vez más se demuestra el carácter acrónico del garabato en la creación artística, como adujo Ernst Gombrich y como ha ilustrado abundantemente la reciente exposición de Villa Medici (Roma, 2022): *Garabato. De Leonardo da Vinci a Cy Twombly*. Los artistas sacaron provecho de estos «dibujos sin dibujo» mucho antes del advenimiento de las vanguardias del siglo xx, y Goya no es una excepción: esta práctica, fuera de los cánones, contribuyó a cimentar su arte visionario a medida que progresaba en ese «viaje interior»⁹ hacia las fuentes más personales y recónditas de su creatividad. Con esta perspectiva abordamos el análisis iconológico del *Capricho 43* («El sueño de la razón produce monstruos») y sus dibujos preparatorios en el segundo capítulo. La importancia de la visión interior del artista, ya subrayada por Valeriano Bozal (2005) en sus interpretaciones de la estampa, se revela con toda su fuerza en ese momento epifánico de la carrera de Goya, y prefigura ese «desaprender», ese apartarse de los modelos consagrados del que se jactaba abiertamente Picasso, para abrir nuevos caminos al arte.¹⁰

9. Metáfora que, en otro sentido, ha sido aplicada a un rasgo definitorio del arte de Goya: el de su continua evolución, como ha señalado Manuela B. Mena, «Goya: el viaje interior», en *El arte del Siglo de las Luces*, Barcelona, Círculo de Lectores (col. Galaxia Gutenberg), 2010, pp. 337-376. Aquí propone un recorrido jalonado, en su mayor parte, por obras de las colecciones reales «que tuvo ante su vista durante toda su vida como una fuente de recursos en caso de necesidad», estableciendo, en consecuencia, que «a veces se puede ver dónde dirigió sus miradas» en una suerte de diálogo con los maestros del pasado, y subrayando el carácter solitario creativo de muchas de sus búsquedas (*ib.*, pp. 374-376).

10. «Cuando tenía la edad de esos niños, yo podía dibujar como Rafael; me llevó muchos años aprender a dibujar como ellos». Así lo dijo al crítico Herbert Read en una carta publicada en *Times* el 27 de octubre de 1956. *Cfr.* Susan Ratcliffe, *Oxford Essentials Quotations*, 5.ª ed., Londres, Oxford University Press, 2017. La traducción es mía.

Índice

Prefacio.....	9
<i>Goya all'italiana</i>	17
Un ADN aragonés.....	22
Español pero no demasiado	26
Goya y sus maestros	39
Los años de aprendizaje (1763-1769).....	39
«Corazón Zaragoza».....	39
Madrid: «el tiempo que estuve en esa Corte».....	43
Los años itinerantes (1769-1771).....	48
El magisterio insuperable de la naturaleza.....	48
No solo el <i>Grand Tour</i>	54
El entorno de los pensionados españoles en Roma.....	60
El eje diplomático Roma-Parma.....	67
Los dogmas de Preciado, director de pensionados.....	72
La memoria del pintor Marco Benefial.....	79
La poética de Benefial y su ascendiente sobre Goya	86
Roma, crisol del arte europeo	101
Juan Adán y los escultores de Carrara	104
¿Vacas de la Maremma o Minotauros?.....	106
Un frío resplandor en la noche: estatuaria clásica y sublime pictórico	120

¿Neoclasicismo o neopaganismo?: la Academia de Francia y Julien de Parme.....	128
Neoclasicismo y academicismo francés: los <i>refusés</i> de <i>strada</i> Felice	141
El pintor en su laberinto.....	159
Goya y Leonardo da Vinci.....	159
Garabato y procesos creativos	162
El <i>grotto</i> como reducto creativo	166
El «Capricho» 43: sueño de bestias	174
Sueño, razón, enigma.....	174
La noche oscura de los sentidos	178
Goya chamánico: la reviviscencia del pasado	181
Una «confederación de almas».....	185
El ojo animal y la luz azul de la sabiduría	188
Bibliografía esencial	197
Goya y las ideas artísticas de su tiempo	197
Goya y los procesos creativos.....	199

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en febrero de 2024

Colección De Arte

- 1 Jesús Pedro Lorente (ed.), Ángel Azpeitia, *Exposiciones de arte actual en Zaragoza: reseñas escogidas 1962-2012* (2013).
- 2 Amparo Martínez Herranz (coord.), *La España de Viridiana* (2013).
- 3 Chus Tudelilla Laguardia, *Mathias Goeritz. Recuerdos de España (1940-1953)* (2014).
- 4 Malena Manrique Ara (ed.), *Goya a vuelapluma. Los escritos del Cuaderno italiano* (2014).
- 5 Alberto Prieto Aguaza, *Ventanas, espejos y sombras: imagen analógica y textualidad en Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle* (2014).
- 6 Isabelle Leymarie, *Del tango al reggae. Músicas negras de América Latina y del Caribe* (2015).
- 7 Antonio Bayona de la Llana y Julián Gómez Rodríguez, *Pilar Bayona. Biografía de una pianista* (2015).
- 8 Marisancho Menjón Ruiz, *Salvamento y expolio. Las pinturas murales del Monasterio de Sijena en el siglo xx* (2017).
- 9 María del Mar Agudo Romeo, Alfredo Encuentra Ortega y Juan Francisco Esteban Lorente (eds.), Juan Horozco y Covarruvias de Leyva, *Trescientos emblemas morales* (2017).
- 10 Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela, *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo* (2017).
- 12 Ana Asión Suñer, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980). Testimonios de una transición olvidada* (2018).
- 13 José Antonio Val Lisa, *Juan José Gárate. Tiempo y memoria* (2019).
- 14 Lola Caparrós Masegosa, *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)* (2019).
- 15 Vinciane Trancart, *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)* (2019).
- 16 Ascensión Hernández Martínez, *Las ciudades históricas y la destrucción del legado urbano español. Fernando Chueca Goitia* (2019).
- 17 Valeriano Bozal, *Otra España negra* (2020).
- 18 Marie-Angèle Orobon y Eva Lafuente (coords.), *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)* (2021).
- 19 Carlos Mas Arrondo, *Pablo Gargallo. La luz habitada* (2021).
- 20 Julián Díaz Sánchez, *Pensar la historia del arte. Viejas y nuevas propuestas* (2021).
- 21 Magdalena Illán Martín, *Aurelia Navarro. Semblanza de una artista contra corriente* (2021).
- 22 Julio A. Gracia Lana, *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea* (2022).
- 23 Arantza Argudo Martínez, *Mujeres dibujantes de cómic español en los años del boom (1975-1992)* (2023).
- 24 Fernando Ramos Arenas, *Enfermos de cine. Una historia cultural de la cinefilia en España, 1947-1967* (2024).



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



Francisco de Goya vivió y creó apasionadamente, con la continua insatisfacción del eterno aprendiz que decía ser. En su búsqueda de la excelencia artística diversos maestros, no siempre confesados, le acompañaron. Desde sus modestos principios en Zaragoza, su trayectoria vital está marcada por el viaje y, en especial, por el viaje de conocimiento. Es fundamental el que le llevó a Roma en 1769. En aquel ambiente cosmopolita su aptitud innata de dibujante y su interés por el potencial expresivo que le brindaba el estudio del natural encontraron terreno abonado, a diferencia de otros artistas e intelectuales mucho más interesados por el arte antiguo grecorromano. Definitiva para fraguar su poética, sin embargo, será otro tipo de exploración, cuyo manifiesto gráfico es el Capricho 43, del que en este libro se ofrece una nueva lectura iconológica.

