

FRANCISCO DE GOYA

Retratos de amigos: Zapater y Moratín

Museo de Bellas Artes de Bilbao



María Teresa Rodríguez Torres

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao:
figs. 1, 2, 3, 5, 6 y 8-13
- © Museo de Bellas Artes, Zaragoza: fig. 7
- © Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: fig. 4

Texto publicado en:

B'06 : *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 2, 2007, pp. 145-179.

Con el patrocinio de:

Caja Duero

En la producción goyesca el retrato fue el género más apreciado por sus coetáneos. Maestro en captar la fiel expresión del retratado logra, por medio del tono de las carnaciones y el volumen del modelado, que los personajes conserven, a través del tiempo, la frescura y viveza del primer día de posado.

Este género retratístico podemos clasificarlo en tres grandes grupos: retratos de familiares, retratos de amigos y retratos de encargo o de oficio. En estos últimos juega un importante papel el empeño del autor por acertar y obtener notoriedad, que viene acompañada de doblones *florecidos*. Conseguido esto y asentada la fama, el factor que va a intervenir, común con el apartado de amigos, es el grado de simpatía o proximidad al efigiado, sometién-dole a una auténtica disección temperamental.

Una vez establecida esta clasificación, aún podríamos hacer, en el caso de Goya, otra en función de las distintas etapas de su formación, en las que, evidentemente, interviene la soltura de mano que adquiere en su proceso evolutivo como pintor, y que se traduce en una mayor rapidez, maestría y economía de medios hasta llegar, casi, al esquematismo de luces y sombras. Pero, aun así, mantiene, a lo largo de su vida, la intransferible impronta para encajar un retrato. Tan sólo modificará los materiales y la cantidad de pasta empleada, como veremos más adelante.

Dentro del apartado de amigos, el Museo de Bellas Artes de Bilbao cuenta entre sus fondos con un par de magníficos retratos de Goya: los de Zapater y Moratín. De los dos, sin duda, su verdadero íntimo amigo fue Martín Zapater y Clavería (1747-1803) [fig. 1]. Fruto de esa amistad es la profusión de cartas de Goya dirigidas a Martín, de las cuales un gran número ha pervivido y constituye un filón para conocer sus preocupaciones, vida familiar y ascenso profesional, parejo con el de Zapater, aunque en distinta vertiente.

La mención a su aspecto físico, en una de las cartas —«tu te conserbarás como en la escuela del Padre Joaquín»—, dio pie a Francisco Zapater¹, sobrino de Martín, para establecer que la amistad de Goya con Zapater se había forjado en los pupitres de las Escuelas Pías de Zaragoza. Jeannine Baticle² puso en duda esta teoría y para solventarla José Luis Ona, en un magnífico trabajo³, ha hecho un seguimiento por los archivos parroquiales y las diferentes congregaciones que impartían enseñanza gratuita en Zaragoza, haciendo

1 Francisco Zapater y Gómez. *Goya : noticias biográficas*. Zaragoza, 1868, p. 45.

2 Baticle 1995, pp. 30-31.

3 Ona González 1997, pp. 56-61.



1. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato de Martín Zapater, 1797
Óleo sobre lienzo. 83 x 65 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/10

hincapié en la costumbre de la época según la cual los niños acudían a la escuela más cercana, dentro de la parroquia donde estaban inscritos. Este estudio nos ha proporcionado valiosos datos sobre la niñez de ambos y sobre el *modus vivendi* de aquella comunidad.

Es de todos conocido que Goya vino al mundo en Fuendetodos el 30 de marzo de 1746. Martín nacería un año después, el 12 de noviembre de 1747, en Zaragoza, siendo bautizado en la parroquia de La Magdalena. Este dato ha llevado a Ona a deducir que la familia Zapater vivía en la calle de Puerta Quemada con la familia Vidal, pues, junto con ella, aparece inscrita en 1748. Pronto dejarían esa casa, ya que su nombre no se cita en el registro de 1752.

A los Zapater los volvemos a encontrar en 1757, realquilados en la vivienda de Gaspar Lorés, fabricante de carros, situada al otro lado de la ciudad, en la parroquia de San Pablo, donde también estaba asentada la congregación de las Escuelas Pías.

Como señala Ona⁴, el hecho de que siempre figuren como realquilados y en barrios artesanos confirma el origen modesto de la familia. No obstante, la suerte de Martín cambiará cuando, con diez años, es acogido por unos parientes ricos en calidad de pupilo, como correspondía a familiares de inferior condición, en la casona de don Francisco Alduy, ubicada en el Coso, frente al palacio de los condes de Sástago, dentro del ámbito de la parroquia de San Gil. Al estar como pupilo, no es extraño que su nombre se encuentre, en los registros, entremezclado con los de la servidumbre. Sin embargo, esa categoría social cambiará, pues su inteligencia y bondad le hicieron acreedor del cariño de sus ricos familiares, que depositaron en él su confianza y, al fallecer, su dinero y bienes.

Mientras tanto, en el periodo comprendido entre 1747 y 1757, Goya vivía en la casa de la Morería Cerrada, cerca de la cual existían tres escuelas: el convento de San Francisco, regido por franciscanos; el colegio de Santo Tomás de Villanueva, de agustinos calzados, y por último, enfrente de su casa, el convento de San Camilo, de clérigos regulares llamados *Agonizantes*. Por asociación de ideas con el nombre de su hermano Camilo, y porque éste también fue clérigo regular, podríamos suponer que las primeras letras las tomaría en el convento de San Camilo.

El rastro de la familia del pintor se pierde hasta 1761. En 1762 los Goya se mudan a la *Subidita* del Trenque, muy cerca del Coso, donde ya vivía Zapater, quien tenía, en ese momento, quince años, uno menos que su amigo Goya. Es entonces cuando coinciden, por primera vez, en la misma parroquia, San Gil, donde el futuro pintor recibirá el sacramento de la confirmación. En ese dominio parroquial se hallaba la escuela de los jesuitas, en el paraje conocido como las Piedras del Coso, y justamente al lado de la casa que Goya habitó entre 1762 y 1766.

Con arreglo a estos datos, es más probable que se conocieran en los jesuitas que en los escolapios, dado que Goya jamás perteneció a la parroquia de San Pablo, sede de esa congregación. Luego sería en San Gil donde, a dúo y con toda naturalidad, dada su edad y nuestros antiguos usos y costumbres, participarían a «cantazos» contra los mozos de otras parroquias.

Ambos amigos y correspondientes tuvieron un común origen humilde y una evolución similar⁵. Zapater adquirió su protagonismo social⁶ gracias al comercio y respaldado por la herencia de su tía, doña Joaquina Alduy, mientras que Goya progresó «a sólo» con la ayuda de su pincel, aunque también gozó, de algún «empujoncito»⁷ por parte de su cuñado, Francisco Bayeu.

4 Ibíd., p. 58.

5 Ibíd., p. 61.

6 Ansón 1992.

7 Arias Inglés 1998.

La amistad estaba sustentada en su mutua admiración y en la similitud de gustos, entre otros, la caza, los toros y la música. No en vano el apelativo *Lizano*⁸ y sus variantes: *lizanero* y *lizarrón*, con los que indistintamente ambos se motejaban, están relacionados con su afición a los «cantos a desafío», antecedente de las jotas de picadillo.

Zapater poseía una colección de cuadros y estampas de Goya que pasaron por herencia a su sobrino Francisco Zapater y Gómez. Algunos de ellos se pueden rastrear por la correspondencia de Goya y la de sus cuñados.

La primera mención la encontramos poco tiempo después de la salida de Goya para Madrid⁹, en una carta, de Fray Manuel Bayeu¹⁰ a Zapater, del 15 de febrero de 1775: «Ahora mismo me ocurre regalarle a vuestra merced 4 diseños que representan las Birtudes Cardinales, que me parece no será despropósito para el adorno de su Cuarto entre los cuadros grandes de mi Goya». Y en nota aparte especifica: «Los 4 cuadritos son de mi mano y están Pintados al fresco en la media Naranja de esta Iglesia». Por la fecha, los cuadros a los que se refiere Fray Manuel tuvieron que ser pintados en Zaragoza.

En otra carta, sin fechar, del mismo¹¹ se cita un borrón de Goya: «... mucho me alegrare ver el borron de Goya cuando Dios quiera darme proporción q^e aun no he bisto nada suyo desde que se fue y no quiere darme este gusto [...] An leído con admiración los padres el auto de Olabides». La referencia a Olavide¹² permite datarla en diciembre y posterior a la del 8 de diciembre de 1778¹³.

Probablemente se trate del mismo boceto que Goya ofrece a Zapater en carta del 7 de diciembre de 1778¹⁴: «Sabatini se me echo sobre unos guapos borrones que tenía y ya los abía destinado y no hibas mal librado y me he quedado en pelota: aquel que tenia antiguo del bayle en la Ronda y el fondo San Francisco el Grande. También si lo quieres lo pondrás en un rinconcito que por inútil se quedó». Alguna duda estilística le debió de surgir a Zapater sobre la autoría, pues Goya escribe el 9 de enero de 1779¹⁵: «El borroncito que tu tienes es de Francisco [Bayeu] la invención y mía la ejecución y todo importa tres caracoles que no merecen la pena de que sea mío ni suyo ni vale un cuerno». Lo que demuestra que ningún pintor de prestigio o seguro de sí mismo se apropia o se responsabiliza de obras ajenas.

En años posteriores continúa regalándole bocetos. Así, en carta del 3 de agosto de 1781¹⁶: «quedo en que será para ti alguno de los borroncillos». Dos años después, el 15 de enero de 1783¹⁷, uno de los de San Francisco el Grande: «también te embiare uno de los borradores del cuadro de San Francisco, bien entendido que está muy en borrón y el original está mudado, pero con todo podrás formar alguna hidea».

También sabemos por su sobrino que en su colección se encontraban el boceto de la *Santa Cena* para la iglesia de la Santa Cueva de Cádiz y los tres de la iglesia de San Fernando de Torrero de Zaragoza¹⁸, únicos testigos de su obra, ya que la iglesia fue destruida por los franceses durante la Guerra de la Independencia, perdiéndose los tres cuadros de altar que tanta admiración despertaron en Jovellanos¹⁹ camino del destierro.

8 Para el significado del término «lizanero», Rodríguez Torres 1995, pp. 64-68.

9 Goya sale de Zaragoza el 3 de enero de 1775 y llega a Madrid el 10, según consta en su *Cuaderno italiano* (ed. facs., Madrid, 1994, p. 47 [a]).

10 Bayeu y Subías 1996.

11 *Ibíd.*, p. 77, carta n.º 27.

12 La sentencia fue dada en octubre de 1778. Se le condenó a ocho años de reclusión en un convento de Sahagún.

13 Bayeu y Subías 1996, p. 75, carta n.º 26.

14 Goya 1982, p. 48, carta n.º 7.

15 *Ibíd.*, p. 49, carta n.º 8.

16 *Ibíd.*, p. 66, carta n.º 22.

17 *Ibíd.*, p. 93, carta n.º 38.

18 Ansón 1992, p. 216.

19 Diario de Jovellanos, 7 de abril de 1801. Jovellanos 1988.



2. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato de Martín Zapater, 1797
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Bastidor

Tal profusión de bocetos en manos de Zapater indica su preferencia por este género, aunque no exclusiva, pues también le encargó obras religiosas, entre ellas una Virgen del Carmen y un San Cristóbal, a los que Goya alude en su correspondencia.

Asimismo, y como no podía ser menos, dado su afecto y habilidad, le retrató en varias ocasiones. Uno de estos retratos, pintado en 1790, estuvo antiguamente en la colección Cramer de La Haya. A éste hace referencia una carta de Goya²⁰: «Con que no hagas burla narigón de m., que boy á hacer que me preparen el lienzo para tu cuadro que ya no viviré hasta que te lo aga». De un párrafo de otra carta, fechada el 5 de agosto de 1789: «si no as de benir, tampoco te retratare y ahora no seria como la otra bez», se deduce que hubo otro retrato²¹.

Pero sin duda el mejor ejemplar es el del museo de Bilbao, objeto de nuestro estudio. Procede de la colección de don Francisco Zapater en Zaragoza, de donde pasó a la de Portabella, litógrafo de Zaragoza. Vendido en 1906 a Paul Durand-Ruel, de París, fue adquirido por don Ramón de la Sota y Aburto y legado al museo en 1980.

Dedicado, firmado y fechado: «Goya a su Amigo Martín Zapater 1797», el formato actual es un óvalo, pero no fue así siempre. Tenemos un testimonio del año 1903 que nos lo proporciona Desparmet²². Según este autor, cuando vio el cuadro, en 1903, en casa del litógrafo Portabella de Zaragoza, el retrato estaba inscrito en un óvalo sobre la tela rectangular y medía 110 x 90 cm. En la ficha se reproduce la nota original según la cual este retrato estaba en mal estado, con numerosos craquelados y partes levantadas o escamas en los bordes. La zona central presentaba marcas de dos restauraciones antiguas. En la misma nota se especifica que la tela fue reducida más tarde a las dimensiones del óvalo: 83 x 64 cm. Es probable que lo viera de nuevo en la casa Durand-Ruel y que fuera éste quien quitara los bordes estropeados para «sanearlo», pues el bastidor [fig. 2] es un trabajo francés. La aportación de ambas medidas, antes y después de recortarlo, confirma la veracidad de la noticia.

20 Goya 1982, pp. 195-196, carta n.º 113.

21 En la colección de M. Widener, de Filadelfia, se cita un retrato de Zapater que desconocemos.

22 Desparmet Fitz-Gerald 1928-1950, n.º 376, texto vol. 2, p. 94 : «Portrait de Martin Zapater y Claveria/ Peint en 1797/ Toile: Hr 1,10 x Lr 0,90/ Il est représenté de face, grandeur naturelle, vu à mi-corps, dans un ovale peint sur la toile rectangulaire [...] / N.B. – Ce portrait était en très mauvais état lorsque je l'ai vu, en 1903, chez Don Portabella, lithographe à Zaragoza. On remarquait au bord de la toile de nombreuses craquelures et des parties écaillés. La partie centrale portait les traces de deux restaurations déjà anciennes. La toile fut réduite plus tard (Hr 0,83 x Lr 0,64); dimensions de l'ovale/ Dans les bas de l'ovale on lit: *Goya a su Amigo Marr Zapater 1797*».



3. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato del poeta Moratín, 1824
Óleo sobre lienzo. 60 x 49,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/101

Ansón Navarro²³ lo pone en duda basándose en que el conde de la Viñaza, que vio el cuadro en casa de Francisco Zapater, lo recoge como óvalo en su publicación de 1887. Sin embargo, también son recogidos como óvalos los cuatro bocetos de *La familia de Carlos IV* que pasaron a la infanta María Luisa, hija de Fernando VII, y que se encontraban en el Palacio de San Telmo. Ninguno de ellos era óvalo, sino que estaban enmarcados como tales, e incluso así figuran en los pies de las fotografías tomadas por el fotógrafo francés Laurent, y Mayer²⁴, en 1925, también se refiere a ellos como «oval en marco rectangular».

Podemos poner en relación con este retrato de Bilbao una carta jocosa²⁵ con un dibujo al final que no soportaría la prueba de alcoholemia a juzgar por el propio reconocimiento de los integrantes, «todos borrachos», confirmando el canto popular:

Cuando un pobre se emborracha
Y un rico en su compañía,
La del pobre es borrachera,
La del rico es alegría.

La carta no está escrita por Goya, pero el pintor sí forma parte del acontecimiento, pues su nombre aparece, como firmante, con una curiosa denominación: «Goya de Tus Glorias o de Goya». Es probable que ese «de Tus Glorias» haga alusión al hacedor de su «paso a la posteridad» por el hecho de ser retratado, comentario que, aún hoy, se pronuncia cuando se es fotografiado. Tampoco está fechada, pero por la referencia al premio de lotería que festejan en nombre del agraciado Zapater²⁶, quien les ha enviado manjares y vinos para su celebración, y por las felicitaciones de Pascuas, está escrita en diciembre de 1797:

Poderosísimo, generosísimo, y esplendísimo Señor Don Martín Zapater.
Mui Señor nuestro, y fr la mayor veneración y respecto. Envargados del aprecio y de el reconocimiento a la bondadosa generosidad de Vm. Y aun mucho más de los esquisitos manjares, delicados Vino y suavísimos licores, con que de orden suia hemos celebrado las felicidades, con que la suerte ha favorecido su envidiable dicha, y fortuna, no podemos dar a Vm. (como es de nuestra obligación que reconocemos y confesamos) tan cumplidas, y expresivas gracias quantas era merecedor por su garbo y esplendidez: Quien podría pensar, ni discurrir, que un cutre que un caribe como Vm. Habría sorprendido con tanta galantería nuestros animos, dispuestos (como tan interesados) á festejar, y aplaudir sus dichas; nadie; y así nos hemos exaltado a tal punto, que la alegría casi a pasado a ser inmoderado, ¡que brindis! Que repetición de botellas! Que cafee que Plus Cafee! Que botellas que copas por el aire! No hay mas que decir, sino que el cristal de la Casa se ha renobado y a todas estas solo se oian las alegres voces de viva Zapater, que excelente hombre, que buen Amigo: viva, y mas viba, saque Lotes y mas saque, a fee que tiene berdaderos Amigos que se lo celebren, y den gracias a el Altísimo porque ejercita con hombres tan digno sus bondades; concluimos nuestra función con toda felicidad, y alegría, pero que sorpresa tan nueba nos acomete en este instante! Un criado que trae un coche Simón, y un recado de parte el mismo Señor que ha dado el convite, nos tiene prebenido el Balcón sobre la villa para que nos divirtamos, y descansemos de las fatigas de la celevridad. O gran dia, dia feliz, en que se han aplaudido tantas felicidades, tantas dichas y tantas generosidades: no lo sera menor en el que reciba Vm esta. Como lo aplaudira! Como lo celebrara! Y como confesara que son verdaderos Amigos suios y que no desean otra cosa que las satisfacciones de Vm., sus dichas y sus regocijos, estos son sus mas agradecidos y atentos Amigos y servidores. Que Su Mano Besan.
Servidos de Damas no de Zambombos

23 Ansón 1992, p. 216.

24 Mayer 1925.

25 Goya 1982, p. 228, carta n.º 136.

26 Le tocaron dos lotes, de 1.500 y 6.000 reales, en los sorteos del Real Empréstito, a fines de noviembre y principios de diciembre de 1797.

Pascuas
Pedro de Garro
Francisco de Tus Glorias o de Goya
Pascuas Julian Baquero
El ultimo congregante de los Putos Sta. Maria Pascuas: Pasado en el serrallo de Musiu
Firmayre. En testimonio de verdad [cruz como las de notario]
Miguel Escorial
Todos Borrachos
El Rojete
Felices Pascuas: se las desea a V.M. muy de verasjo generoso Aragonese! Su fino amigo Francisco Diz
Pasquas Josef Zamora
Pascuas y salud y salud para fundar esta obra pia Antonio Ferrer
Pascuas de Nicolasa Lázaro, con su tortada como una rueda de coche
que rico pastel dengila, excelente
Josefa Bayeu.

El retrato de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) [fig. 3] procede de la colección de los marqueses de Silvela en Madrid. Fue legado por el escritor, junto con todos sus bienes²⁷, a doña Victoria Silvela, nieta de su gran amigo don Manuel Silvela, y en el testamento consta que Goya «lo hizo en Burdeos». Fue adquirido por el museo en 1932.

Como es sabido, Goya llega a esa ciudad a finales del mes de junio de 1824, pero en esa ocasión sólo se detendrá tres días, pues continúa viaje a París, donde permanecerá hasta septiembre. A mediados de ese mes regresa en compañía del suegro de su hijo, Martín Miguel de Goicoechea, su hija Manuela y el marido de ésta, José Francisco Muguiro, instalándose definitivamente en Burdeos, donde morirá cuatro años después, en 1828.

Aunque el retrato no está datado, la correspondencia de Moratín con el abate Juan Antonio Melón nos proporciona, no sin cierta ironía, los datos precisos para situarlo en el otoño de 1824. La primera referencia la encontramos en una carta fechada el 20 de septiembre²⁸: «Goya está ya, con la Sra. y los chiquillos, en un buen cuarto amueblado y en buen parage: creo que podrá pasar comodísimamente el invierno en él. Quiere retratarme, y de ahí inferirás lo bonito que soy, quando tan diestros pinceles aspiran a multiplicar mis copias».

Debió de empezar la obra poco después, ya que, a pesar de su aspecto de cuadro rápido, solucionado con cuatro brochazos, es un retrato pensado y con numerosas modificaciones, como veremos a lo largo del texto, que obligaría a Moratín a posar varias veces. Pudiera ser esta incomodidad el origen de su queja en una carta fechada el 30 de septiembre²⁹: «este Goya me trahe a mal traher, y no me deja un instante».

La siguiente noticia sobre Goya, en el epistolario de Moratín, la encontramos en una carta del 23 de octubre³⁰: «Goya está aquí con su D^a Leocadia; no advierto en ellos la mayor armonía». Para captar esta desavenencia se necesita un trato continuado e íntimo. En una visita no es fácil apreciarlo. Es posible que esta observación sea fruto de las obligadas sesiones a causa de la pintura ya que, a partir de ahí, las noticias sobre Goya se espacian. De hecho, no hay ninguna hasta el 22 de diciembre, y la siguiente no se producirá hasta marzo de 1825.

27 Con la excepción de la casa de Pastrana, que donó a la inclusa de Madrid, y de sus manuscritos, que pasaron a manos de Manuel Silvela, con quien vivía en Burdeos.

28 Fernández de Moratín 1973, p. 594, carta n.º 307.

29 *Ibíd.*, pp. 595-596, carta n.º 308.

30 *Ibíd.*, p. 596, carta n.º 309.



4. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato de Leandro Fernández de Moratín, 1799
 Óleo sobre lienzo. 73 x 56 cm
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
 N.º inv. 671

Retrato íntimo e informal, con Moratín sentado, ocupado en sus labores literarias y, por el atuendo casero —batín de paño pardo y pantalón azul oscuro³¹ casi negro—, pintado, o al menos dibujado, en la residencia del poeta.

Es palpable cómo Goya ha mejorado el aspecto de Moratín al no representar las informes y profundas marcas de la viruela sufrida en su niñez³² y causa de su carácter tímido y retraído³³. Únicamente unos trazos incisivos, junto a la nariz, arrastrando la pintura con un objeto rígido, probablemente el mango del pincel, pudieran insinuar una de esas huellas. Esta operación de estética, aún más acusada, la había realizado ya en su primer retrato, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [fig. 4], uno de los raros ejemplares, en la obra de Goya, sin marcas de pincel ni rugosidad alguna. Tan lisa está la cara, como si hubiera pasado un trapo, que se podría decir, salvando las naturales distancias, salida de los pinceles de Mengs. Moratín alude a este cuadro en una breve mención de su diario, el 16 de julio de 1799: «A casa de Goya, retrato»³⁴. Este modelo lo legó a la Academia, en cuya colección ingresó el 21 de enero de 1829³⁵.

El «aguapamiento» de Moratín del museo de Bilbao es general, pues, aunque sugiere el belfo caído o algo de papada, lo hace de forma discreta, menos señalada de la que el propio pintor se adjudica en sus autorretratos de 1815. De ahí que no sepamos si es natural, o entra dentro del «amejoramiento», el cabello oscuro, sin asomo de canas, en el que sólo unos toques rojos rompen la monotonía del negro.

La seguridad y soltura en el manejo del pincel nada dejan traslucir de la queja del pintor en una carta dirigida a Ferrer: «ni vista, ni pulso [...] todo me falta y sólo la voluntad me sobra»³⁶.

31 El aspecto hacía pensar en un pigmento negro, incluso al microscopio óptico. Sin embargo, el espectro obtenido por microscopía electrónica reveló un contenido elevado de hierro y aluminio que sugería la presencia de azul de Prusia. Una lámina delgada de la muestra ha permitido observar las grandes partículas de dicho azul.

32 Andioc 1998.

33 Él mismo confesaba en su biografía que, como consecuencia de la desfiguración del rostro, le quedó un rasgo característico para el resto de su vida: «Desapareció la seguridad de mis opiniones y sucedió a ella un temor de errar en lo que discurría, que me hizo silencioso y taciturno, y si bien en mi casa y entre los míos era alegre y sencillo, al presentarse persona poco íntima, hallaba en mí un muchacho reservado y poco social».

34 Fernández de Moratín 1968.

35 Piquero/González de Amezúa 1996, n.º 671; Julián Gállego Serrano en Zaragoza 1996, p. 186.

36 Goya 1981, pp. 389-390, carta n.º 273.

Técnica de los retratos

Tanto el retrato de Moratín como el de Zapater están confeccionados siguiendo las mismas pautas generales, aunque a simple vista no se aprecie. Esta técnica consiste en realizar, sobre la preparación, un dibujo muy elaborado de la cabeza, con abundante sombreado, y en aplicar una ligera capa de carnación, dejando parte del dibujo sin cubrir. Reforzando después, con abundante pasta, las zonas más iluminadas. La mejor forma de comprenderlo es someter ambos cuadros a una confrontación apoyándonos en la tradicional observación externa, pero utilizando los hoy en día imprescindibles métodos fisicoquímicos.

En Zapater [fig. 5], los trazos grises del dibujo afloran en la parte derecha del rostro y la carnación deja transparentar el sombreado de la nariz. En el caso de Moratín [fig. 6], la novedad radica en que utiliza un material más denso y oscuro para hacer el dibujo que, a juzgar por su aspecto y por la absorción de radiación infrarroja, debe de ser carbón.

Al adelgazarse la capa de pintura, de por sí fina, por el secado, deja transparentar el fuerte dibujo negro más de lo que en un principio hubiera deseado Goya, como evidencia el *Retrato de señora con mantilla* del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, a la que, por causa de este fenómeno, le ha «crecido» un tupido bigote [fig. 7]. Es el mismo procedimiento seguido en el retrato del Metropolitan Museum de Nueva York, fechado en 1820, del arquitecto Tiburcio Pérez, amigo cercano de Goya, a cuyo cuidado, y en su casa, quedó la pequeña Rosarito Weiss cuando el pintor se trasladó a Francia en 1824.

Otra diferencia que debemos tener en cuenta es la edad del representado. En el caso de Zapater, la lozanía y rubicundez se representa por la aplicación de amplias manchas rojizas en los pómulos y a lo largo de la cara, mientras que en Moratín se traduce en un tono más uniforme, propio del aspecto apagado y mortecino de la piel madura.

Esto último no siempre es así, pues hay excepciones, sobre todo cuando retrata a personajes de tez rubicunda, donde el rojo, con el paso de los años, se intensifica por la transparencia de la piel envejecida, que acentúa la capilaridad.

Detalle característico es el pintado de los ojos [fig. 8], como si los maquillara con kohl, rodeándolos con una línea negra, a modo de pestañas, fina en la parte inferior y más gruesa en el párpado superior, formando una almendra donde se insertan las distintas partes del ojo. Pero esta línea no sirve para situarlos, sino para resaltarlos, enmarcándolos, puesto que está añadida *a posteriori*. Un punto de luz en las pupilas, que sistemáticamente agranda un poco, es lo que le distingue de otros pintores de su entorno, seguidores y epígonos.

Soluciona el brillo de la esclerótica con unas pequeñas pinceladas blancas que rodean la pupila. En su última época, estas pinceladas del globo del ojo son sustituidas por un picoteado escaso de pintura, pero capaz de proporcionar el mismo efecto de lejos, y borroso muy cerca, como vemos en Moratín.

Separa los labios con una pincelada negra más tenue en sus retratos tempranos que en los últimos, donde, al utilizar carboncillo, esta separación es mucho más ancha y da sensación de profundidad, como se hace patente en el retrato de Moratín.

También es común un trazo largo continuo que perfila todo el lado derecho de la cara desde la frente, siguiendo la curvatura de la sien, hasta el mentón, aunque no es apreciable en los retratos ennegrecidos.

Toques de rojo en el lacrimonal y rosas en los párpados superiores, pómulos y una línea delgada rosácea a lo largo de la nariz, desde el puente al cartílago, alegran y remarcan el aspecto de vivacidad del retrato.

Termina iluminando con un manchón fuerte en la frente con abundante blanco de plomo, que rodea las cejas y se interna, en pico, en el puente del entrecejo. Su aspecto, a ojo desnudo, en ciertas zonas es lechoso, como si



5. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato de Martín Zapater, 1797
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle



6. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato del poeta Moratín, 1824
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle



7. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato de señora con mantilla
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Zaragoza
N.º inv. 91.13.1



8. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato de Martín Zapater, 1797
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle

hubiera abusado del diluyente (aguarrás). Pequeños toques en la punta de la nariz y en los músculos, que elevan los labios en la sonrisa, y que, en el caso de Zapater, está solamente insinuada, pero Goya es capaz de captarla.

Las radiografías son especialmente útiles para observar lo que venimos explicando y descubrir aspectos inapreciables con luz visible. Así, dos manchas blancas, debajo de los ojos, sugieren que éstos, en principio, estaban situados en una posición inferior.

El documento radiográfico del Zapater [fig. 9] muestra con toda claridad la intensidad de la mancha lumínica de la frente, que produce una gráfica de arrastre de pasta con el pincel y que es idéntica a la que encontramos en otros retratos y especialmente llamativa, a ojo desnudo, en la frente de la *Maja vestida*, y que la radiografía pondrá en evidencia. Otro punto de luminosidad acusado lo constituye la chalina, ligeramente reducida su tamaño con respecto a la idea inicial, y el chaleco, donde se puede identificar el tipo de pincel utilizado por las huellas horizontales que deja el arrastre de la pasta.

Un detalle curioso lo proporciona el cabello, cuya apariencia externa es negra. Sin embargo, la radiografía confirma que en la mezcla de pigmentos ha utilizado gran cantidad de blanco de plomo, sobre todo en el punto de arranque fuertemente iluminado, y en el lado derecho, que es donde, precisamente, incide la luz, mientras que el izquierdo apenas tiene contraste radiográfico.

En el caso de Moratín, la imagen radiográfica [fig. 10] está atenuada por la abundante cantidad de blanco de plomo en la preparación y el alto coeficiente de absorción de este pigmento en aceite, que proporciona un fondo blanquecino uniforme, lo que impide apreciar la gran variedad de trazos que se ven a ojo desnudo, sobre todo en las zonas oscuras. Como era de esperar, los puntos de mayor absorción radiográfica se concentran en el cuello de la camisa y en el rostro. En este último, una extensa mancha marca la iluminación de la frente y sien, con un mayor empaste en el pómulos, a lo largo de la nariz y comisura de la boca. El toque de luz, casi redondo, de la punta de la nariz, sugiere un golpe preciso de pincel que deja caer una gota de pintura. Otras pinceladas, de menor significación, modelan las zonas de baja intensidad lumínica del nostril y labio inferior, y dulcifican el conjunto.

Bajo el rostro se marcan otras facciones, en una fase de creación avanzada, que no coinciden en su orientación final. En un primer momento, la figura estaba colocada de perfil, con el ojo derecho situado más abajo y hacia su izquierda. El ojo actual tiene menos representación radiográfica por coincidir su línea inferior con la iluminación del párpado del primero. Entre ambas composiciones debe existir una capa de cubrimiento, al menos parcial, que tape la inferior, de forma que Goya pudiera dibujar, sin inconvenientes, la nueva cara. Con el paso del tiempo el dibujo se ha hecho patente en la superficie, emergiendo, mientras que el ojo de perfil se mantiene oculto, que, de no existir la mencionada capa, también afloraría. El cambio de orientación del rostro complica la imagen radiográfica, pues, al superponerse los empastes, contribuyen a resaltar la parte derecha del rostro, cuya luminosidad destaca frente a la que se aprecia en otras áreas.

El efecto de esta opacidad es una imagen muy contrastada, en la que la transparencia de las sombras se acentúa, como ocurre en el lado izquierdo de la cara, donde sólo una pequeña referencia del párpado permite situar el emplazamiento del ojo. La desaparición de la imagen radiográfica de esa parte se debe a la aplicación de una capa muy delgada de carnación, por ser zona de sombra, que descansa directamente sobre el fondo, sin coincidir con la composición inferior.

Igual falta de representación tiene el labio superior, resuelto con una pincelada de laca roja, y un trazo negro que le separa del inferior, ambos materiales de gran permeabilidad a los rayos X, que los hacen totalmente transparentes. Se localizan en negativo, gracias a la mayor densidad del labio inferior y de la zona supralabial que lo enmarcan. Un empaste de menor consistencia y aspecto líquido, como si tuviera exceso de aglutinante, cubre, en parte, el perfil de la primera nariz.



9. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato de Martín Zapater, 1797
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Radiografía. Detalle



10. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato del poeta Moratín, 1824
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Radiografía. Detalle

Esta superposición de caras, unida a los movimientos normales del soporte, es la responsable del fuerte craquelado que acentúa aún más el aspecto negruzco de la cara y produce una falsa impresión de desgaste.

Sobre la masa del pelo, sin definición, destaca la oreja con un grado de inclinación tan acusado que si, hipotéticamente, girásemos la cabeza hasta obtener la posición central, quedaría como empujada por el viento. Afortunadamente, esa sensación desaparece al mirar el cuadro, ya que el pelo de la patilla, al cubrirla en parte, equilibra la imagen.

Al cambiar la orientación de la cabeza de perfil a tres cuartos, parte del primitivo cuello de la camisa, más inclinado, ha pasado a ser cuello-papada de Moratín, y parte ha sido cubierto por el cuello del batín, a través del cual se clarea. Su visión, en la versión definitiva, ha quedado reducida al pico y a una estrecha línea que asoma bordeando a lo largo del cuello del batín. Restos, sin cubrir, del antiguo cuello, son unas rayas blancas diagonales que inciden en la cara del poeta.

El cuerpo, carente de contraste radiológico, está delimitado por unas tenues líneas blancas. En el lado derecho, la doble línea indica la reducción del volumen, corrección que también se aprecia a simple vista y permite reconstruir la imagen de un cuerpo más girado hacia su izquierda. Unas manchas blancas sobre el batín, de escasa densidad, reflejan la incidencia de la luz sobre el paño, sin que apenas haya definición del relieve de los pliegues. Una zona fotográficamente oscura, en el pecho de Moratín, podría ser una falta o abrasión de la pintura. La mano que reposa sobre la mesa parece sujetar una pluma de escribir, marcada por una línea diagonal, de mayor absorción radiográfica, situada entre los dedos índice y pulgar. Al suprimir este elemento, Goya ha tapado el pulgar y plegado el índice que lo sostenía. Igualmente ha corregido el perfil de las hojas de papel, una de cuyas esquinas se dobla sobre el borde de la mesa. Así lo indican unos trazos de la mesa, donde las huellas dejadas por la brocha siguen una inclinación distinta al veteado normal de la madera y recuerdan el canto de un libro.

Color y preparación

La delgadez de la capa pictórica es característica de Goya y común en ambos retratos. La diferencia estriba en la distinta preparación. Así, con Zapater [fig. 11] utiliza la más habitual en él, que consiste en una doble capa de similar grosor, con un espesor medio de 181 μm ³⁷ aplicada sobre la capa de cola de animal³⁸. La inferior rojo-anaranjada está compuesta mayoritariamente por tierra roja, y la superior, amarilla, donde se mezclan el ocre amarillo y el albayalde entrefino. Este tipo de preparación es el mismo que encontramos en los bocetos de la iglesia de San Fernando de Monte Torrero, en los de *La familia de Carlos IV* y en legión de otros retratos de su mano.

En el caso de Moratín es totalmente distinta. El soporte está acondicionado, como es norma, con una capa de cola animal y por encima una doble preparación de diferente color y espesor. La inferior amarillenta con un ligero tinte anaranjado, tiene un espesor máximo medido de 285 μm . Está compuesta por albayalde y tierras³⁹, entre las que encontramos ocre amarillo, tierra roja, con hematites, y cuarzo. Está aplicada en tres manos, con mayor concentración de albayalde en la primera y tercera. La superior, que llamaremos imprimación, es una fina capa blanca de albayalde que no supera los 35 μm de espesor. Es sorprendente la abundante presencia de gruesos granos de cuarzo o arena en la primera capa [fig. 12] y que no puede ser la sílice, acompañante natural de las tierras, pues, en ese caso, al ser molida conjuntamente, tendría un tamaño de partícula similar al resto de los componentes. Esta carga, añadida intencionadamente, sugiere una imprimación local, propia de los terrenos arenosos de la zona de Burdeos, ya que tenemos una precisa descripción de las preparaciones francesas, o al menos parisinas, proporcionada por Merimée, de dos o tres capas con albayalde como único componente⁴⁰.

El intenso granulado superficial, presente en la mayoría de las obras tardías de Goya, no se debe al cuarzo de la preparación, que está perfectamente englobado en ella, sino a la presencia de jabones metálicos formados al reaccionar el aglutinante, aceite de linaza, con el litargirio o minio añadido como secativo.

Lo inusual de la preparación y la regularidad con que está aplicada, indican la utilización de un lienzo preparado comercialmente⁴¹ por algún tratante de colores de Burdeos, ya que sabemos por una carta de Moratín⁴² a Juan Antonio Melón de 27 de junio, que las condiciones en las que llegó Goya no eran precisamente las idóneas para la engorrosa tarea de preparar cuadros: «Llegó en efecto Goya, sordo, viejo y débil, y sin saber una palabra de francés, y sin traer un criado (que nadie más que él lo necesita)».

Sin embargo, en las capas pictóricas es donde se aprecia con claridad la mano y las mezclas del artista, invariables a través del tiempo. Su manera consiste en aplicarlas muy delgadas, generalmente una sola que, en muchos casos, desaparece al jugar con la preparación, visible en numerosos puntos de la superficie. El espesor es muy similar, oscilando entre los 20-30 micrómetros, salvo en los puntos fuertemente iluminados y en ciertos detalles de la indumentaria, donde puede alcanzar los 125 μm .

37 La unidad de medida de los espesores se expresa en micrómetros (1 μm = 0,001 mm).

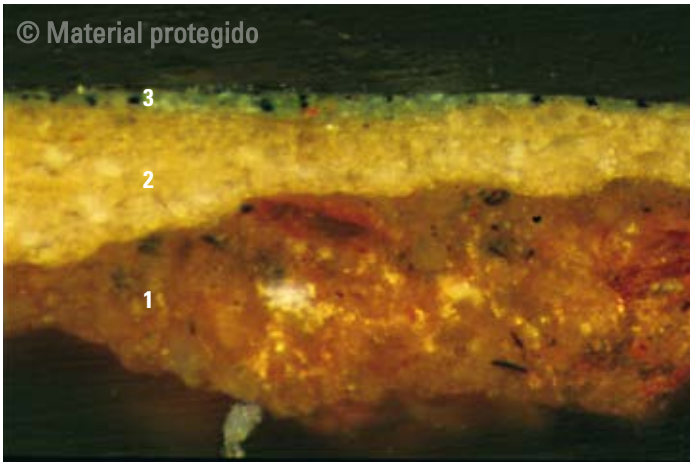
38 Cumple la función de rellenar los huecos formados por el entrecruzamiento de los hilos de la trama del tejido, de modo que se tapan los nudos y las irregularidades de la tela. Se impide así que el aceite empleado como aglutinante entre en contacto con las fibras para evitar su destrucción.

39 En las tierras se encuentran, en mayor o menor proporción, tres componentes: arcillas comunes (silicato aluminico potásico) + calcita (carbonato cálcico) y/o dolomita (carbonato cálcico magnésico) + óxidos de hierro y/o de manganeso.

40 J. F. L. Mérimée. *De la peinture a l'huile*. París, 1830, p. 242. Mérimée estuvo muy interesado en los procesos químicos para la obtención de colores y realizó numerosos viajes en busca de información. Fruto de su experiencia es el tratado de la pintura al óleo donde encontramos la referencia a las preparaciones parisinas: «... después del encolado una capa de cerusa extendida con cuchillo, una vez seca apomazar y aplicar una segunda capa y a veces una tercera...».

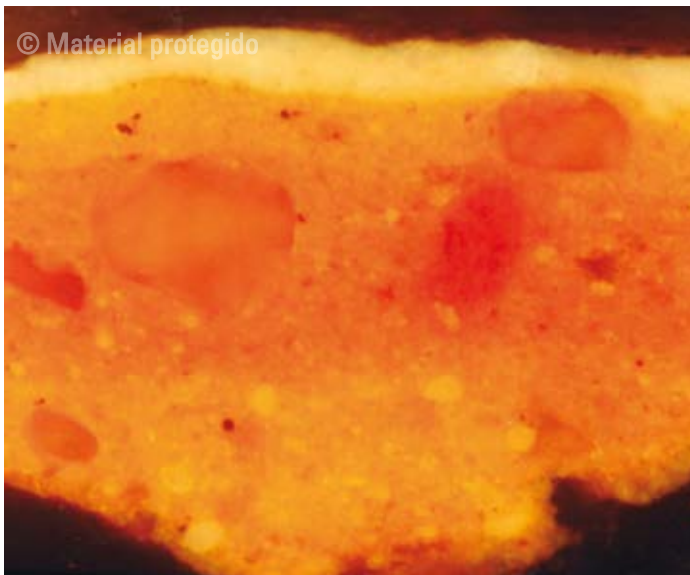
41 Sería interesante comprobar si los retratos pintados en Burdeos de Galos y Pio de Molina, de igual medida y técnica que el *Retrato del poeta Moratín*, tienen la misma preparación.

42 Fernández de Moratín 1973, p. 586, carta n.º 302.

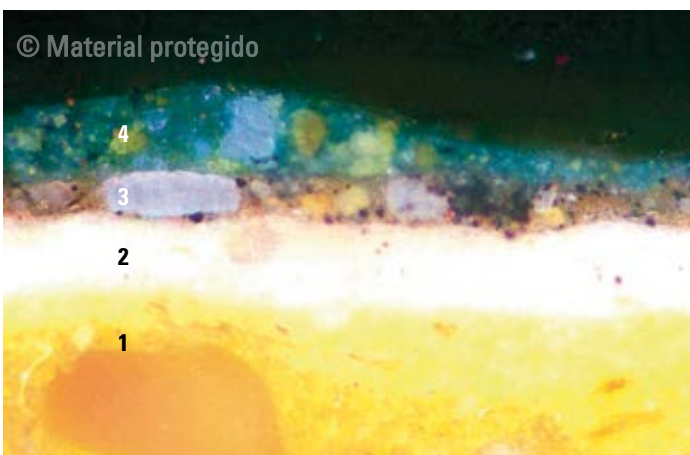


11. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato de Martín Zapater, 1797
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Corte transversal del fondo verde

1. Preparación: tierra roja, cuarzo, albayalde, dolomita. 65-80 μm .
2. Imprimación: albayalde, dolomita, ocre amarillo, trazas tierra roja y yeso. 50-80 μm .
3. Capa pictórica verde: tierra verde, albayalde, negro de huesos. 10 μm . Imagen tomada a 280x.



12. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato de Leandro Fernández de Moratín, 1799
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
 Corte transversal de la preparación. Se observan los gruesos granos translúcidos del cuarzo



13. Francisco de Goya (1746-1828)
Retrato del poeta Moratín, 1824
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Corte transversal del fondo verde

1. Preparación: albayalde, ocre amarillo, tierra roja, hematites, cuarzo y trazas de minio. 110 μm .
2. Imprimación: albayalde. 25-30 μm .
3. Capa pictórica parda: albayalde, dolomita, ocre amarillo, negro de huesos y trazas de tierra roja. 10-20 μm .
4. Capa pictórica verde: tierra verde, albayalde, hornaza (amarillo Nápoles), negro de huesos. 10-30 μm .

La única excepción a la simplicidad de la técnica corresponde al fondo de Moratín [fig. 13], por presentar una subcapa parda compuesta por tierras pardas ferruginosas, ocre amarillo, negro animal, albayalde y trazas de tierra roja. Esta capa podría interpretarse como referencia a otro elemento de fondo del retrato que, por algún motivo, decidió cubrir. La combinación de pigmentos que elige para dicho fondo –tierra verde, amarillo de Nápoles, negro de huesos y albayalde– origina un tono medio necesario para que la figura de Moratín se distancie y adquiera volumen. De este modo consigue representar la tercera dimensión en el plano.

Gracias al genio del artista que, en palabras del propio Moratín⁴³, «pinta que se las pela, sin querer corregir jamás nada de lo que pinta», el divino «Inarco»⁴⁴ y el «narigón de m.» han pasado a la posteridad libres de las ataduras del encargo, pero no por ello menos elaborados, como han puesto de manifiesto los documentos radiográficos.

Para concluir, señalaremos que ambos cuadros son magníficos representantes de los retratos de amigos, en los que no media pago y sí la voluntad del pintor de obsequiarlos de la mejor forma que sabía hacerlo: con sus pinceles, y fiel reflejo de lo que expresa en una de sus cartas: «Yo no quiero más fama, que el dar gusto a mis amigos»⁴⁵.

43 *Ibíd.*, pp. 629-630, carta n.º 338, a Juan Antonio Melón, 28 de junio de 1825.

44 Inarco Celenio es el seudónimo que Moratín adoptó a su ingreso en la academia de los Arcades de Roma, con algunas variantes: «Inarco Celenio Poeta Arcade» e «Inarco Celenio Poeta Arcade y férvido». Firma así algunas cartas dirigidas a su amigo Juan Antonio Melón desde Italia.

45 Goya 1982, p. 237, carta n.º 142.

BIBLIOGRAFÍA

Andioc 1998

René Andioc. «Sobre Moratín y Goya», *Goya y Moratín : en Burdeos, 1824-1828*. [Cat. exp.]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao ; Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998, pp. 9-36.

Ansón 1992

Arturo Ansón Navarro. «Retrato de Martín Zapater», *Goya*. [Cat. exp., Sevilla, Pabellón de Aragón, Exposición Universal]. Zaragoza : Pabellón de Aragón 92, 1992, pp. 216-223.

Arias Anglés 1998

Enrique Arias Anglés. «¿Bayeu contra Goya o viceversa?», *I Congreso Internacional de Pintura Española del Siglo XVIII : 15 a 18 de abril 1998, Marbella*. Marbella : Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 451-460.

Baticle 1995

Jeannine Baticle. *Goya*. Barcelona : Crítica, 1995.

Bayeu y Subías 1996

Manuel Bayeu y Subías. *Cartas de Fray Manuel Bayeu a Martín Zapater : fondo documental del Museo del Prado*. José Ignacio Calvo Ruata (ed.). Zaragoza : Institución «Fernando el Católico» ; Madrid : Museo del Prado, 1996.

Desparmet Fitz-Gerald 1928-1950

Xavière Desparmet Fitz-Gerald. *L'oeuvre peint de Goya : catalogue raisonné*. 2 vols. Paris : F. de Nobele, 1928-1950.

Fernández de Moratín 1968

Leandro Fernández de Moratín. *Diario : (mayo 1780- marzo 1808)*. René y Mireille Andioc (eds.). Madrid : Castalia, 1968.

Fernández de Moratín 1973

Leandro Fernández de Moratín. *Epistolario*. René Andioc (ed., introd. y notas). Madrid : Castalia, 1973.

Goya 1981

Francisco de Goya. *Diplomatario*. Angel Canellas López (ed.). Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 1981.

Goya 1982

Francisco de Goya. *Cartas a Martín Zapater*. Mercedes Agueda y Xavier de Salas (eds.). Madrid : Turner, 1982.

Jovellanos 1988

Gaspar Melchor de Jovellanos. *Obras completas*. José Miguel Caso González (ed., introd. y notas), t. 4. Oviedo : Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1988.

Mayer 1925

August Liebmann Mayer. *Francisco de Goya*. Manuel Sánchez Sarto (trad.). Barcelona ; Buenos Aires : Labor, 1925.

Ona González 1997

José Luis Ona González. *Goya y su familia en Zaragoza : nuevas noticias biográficas*. Zaragoza : Instituto «Fernando el Católico», 1997.

Piquero/González de Amezúa 1996

M^a Ángeles Blanca Piquero López ; Mercedes González de Amezúa y del Pino. *Los Goyas de la Academia : Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Barcelona : Lunwerk ; Madrid : Sociedad Estatal Goya 96, 1996.

Rodríguez Torres 1995

María Teresa Rodríguez Torres. «Retrato de M^a Luisa de Parma : un cuadro de Goya postergado y otras observaciones sobre el pintor», *Urtekaria 1994 : asterlanak, albistak = Anuario 1994 : estudios, crónicas*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995, pp. 43-72.

Zaragoza 1996 Saragossa 1996

Realidad e imagen, Goya 1746-1828. [Cat. exp., Zaragoza, Museo de Zaragoza]. Madrid : Electa España, 1996.