

DURERO

Alberto Durero

Rembrandt Harmenszoon van Rijn

REMBRANDT

GOYA

Francisco de Goya y Lucientes

# DURERO

Alberto Durero

Rembrandt Harmenszoon van Rijn

# REMBRANDT

# GOYA

Francisco de Goya y Lucientes

**La Lonja**  
**Museo Ibercaja Camón Aznar**

---

15 mayo - 2 septiembre  
2012



La exposición Durero-Rembrandt-Goya, que se presenta simultáneamente en la Lonja y el Museo Ibercaja Camón Aznar, nos ofrece la irreplicable oportunidad de conocer, disfrutar y admirar la obra grabada de tres de los más grandes maestros del arte universal, que, además de su condición de referentes indiscutibles en el universo de la pintura de sus respectivas épocas, e incluso de toda la historia del arte hasta nuestros días, realizaron aportaciones decisivas y de ilimitada trascendencia al arte del grabado, en el que los tres son considerados cumbres insuperables.

De Durero (Núremberg, 1471-1528) se muestran en la Lonja y el Museo Ibercaja varias de sus series fundamentales, como la *Vida de la Virgen*, la *Pasión grande* y la *Pasión pequeña*, todas ellas xilografías, y la *Pasión sobre cobre*, donde Durero manifiesta su extraordinaria maestría con el buril, además de un interesante conjunto de obras no seriadas (que recogen temas religiosos, mitológicos, alegorías, retratos) entre las que destacan algunas que son auténticos iconos del arte de todos los tiempos, como *Melancolía*, *El caballo grande*, *El caballero*, *la muerte y el diablo*, y otra muy singular por sus características formales y su excepcional tamaño: el *Gran carro triunfal de Maximiliano I*.

De Rembrandt (Lieden, 1606–Amsterdam, 1669) se han reunido en el Museo Ibercaja y la Lonja un destacado conjunto de estampas de temática religiosa, dedicadas sobre todo a la infancia de Cristo (*La adoración de los pastores*), a su vida pública (*La resurrección de Lázaro*) y a la Pasión (*El Descendimiento*), a las que se suman una selección de temas de género, varios desnudos (*El artista y su modelo*) y algún paisaje, además de un excelente grupo de retratos, que van desde los familiares (*La madre de Rembrandt con la mano en el pecho*) hasta las efigies de algunos destacados miembros de su entorno social (*Willemsz van Coppenol*), obras todas ellas que demuestran la excepcional pericia con el aguafuerte y la punta seca de uno de los maestros más indiscutibles y admirados de todos los tiempos.

De Goya (Fuendetodos –Zaragoza–, 1746–Burdeos, 1828) podemos admirar una vez más, y sólo en su instalación habitual del Salón Dorado y la segunda planta del Museo Ibercaja, la totalidad de su obra grabada: los 13 aguafuertes basados en pinturas de Velázquez; los 80 Caprichos en que critica las miserias de la sociedad del momento; las 82 estampas de los *Desastres de la guerra*, en las que denuncia la violencia, los sufrimientos y las terribles consecuencias de la guerra; las 40 pintoresquistas imágenes de la *Tauromaquia*, probable divertimento paliativo de la reciente tragedia bélica; los 22 oníricos *Disparates*, en los que reflexiona sobre lo absurdo de la existencia y el fatal triunfo del dolor y la muerte; las 4 excelentes litografías de los *Toros de Burdeos*, que son no sólo demostración de su muy rápido y admirable dominio de la nueva técnica de la litografía (después de haberse convertido en un consumado maestro del aguafuerte, el aguainta, la punta seca, el buril), sino también y sobre todo una reafirmación más, aun en la vejez, del afán de aprender y el espíritu indómito y la inagotable creatividad de un genio.

Nos alegra mucho que una vez más haya sido posible llevar adelante un proyecto cultural de esta significación gracias a la capacidad de colaboración y a la excelente sintonía que existe desde hace ya muchos años entre el Ayuntamiento de Zaragoza y la Obra Social de Ibercaja, que por fortuna redundan en beneficio de todos los zaragozanos y aragoneses.

## DURERO

8

Alberto Durero

14

Vida de la Virgen

22

Pasión grande

26

Pasión pequeña

40

Pasión sobre cobre

48

Obra no seriada

58

Gran carro triunfal de Maximiliano I

64

Cronología

Rembrandt Harmenszoon van Rijn

66

## REMBRANDT

Temas religiosos

76

Temas de género, desnudos y paisajes

106

Retratos

116

Cronología

126

## GOYA

128

Francisco de Goya y Lucientes

138

Cuadros de Velázquez

144

Caprichos

160

Desastres de la guerra

176

Tauromaquia

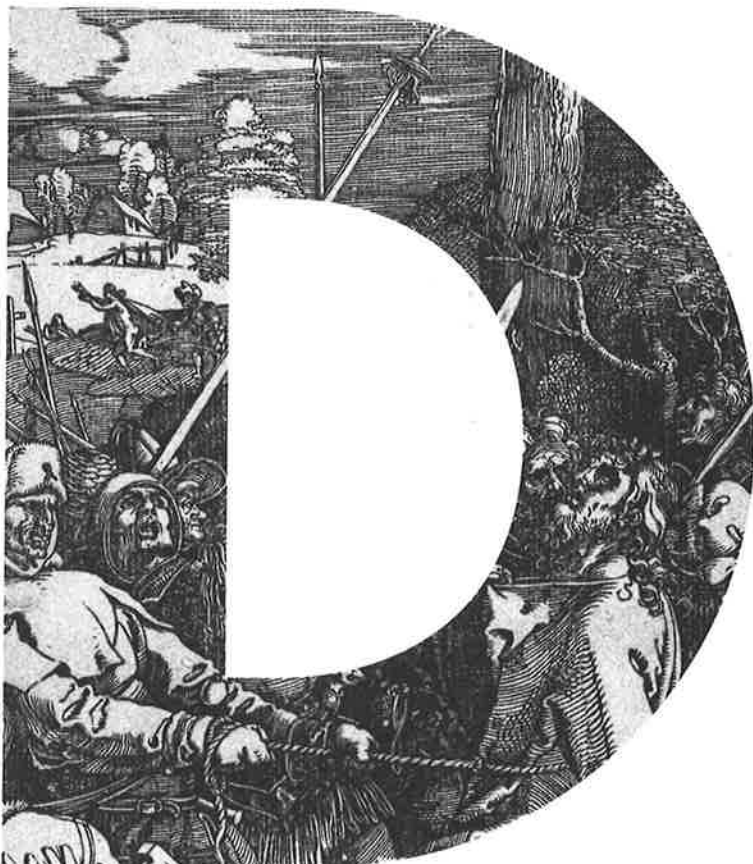
182

Disparates

188

Cronología

# DURERO



Alberto Durero (Núremberg, 1471-1528), hijo de un orfebre de origen húngaro, se inició en la pintura a los doce años de edad en el taller de su padre. De hecho, su primer *Autorretrato* es de 1484, realizado a punta de plata. Superada la oposición inicial de su padre, que quería que fuese orfebre, en 1486 entra en calidad de aprendiz en el estudio de Michael Wolgemut, el primer pintor y xilógrafo de Núremberg. ●●●

- Dispone ya de unos conocimientos avanzados, gracias también a las relaciones profesionales que mantenía su padre con los grandes maestros de Flandes, y además conocía las obras de Jan Van Eyck y de Roger van der Weyden. Por otra parte, su formación como orfebre predispone a Durero al dibujo. Así, durante los tres años que pasa en el taller junto a Wolgemut, el artista desarrolla su actividad gráfica, y colabora en la ilustración de libros de grabados en el taller de Anton Koberger. Pero además de esta labor, que se convertirá en su vocación y que el artista cultivará toda su vida, Durero aprende de Wolgemut otras técnicas pictóricas: la acuarela, la témpera y la tinta al aceite.

En 1490, animado por su padre, de quien realiza un primer retrato ya aquel mismo año, realiza un largo viaje que se prolongará cuatro años. Así es como en 1492 llega a la ciudad de Colmar con el deseo de conocer a Martín Schongauer, el gran pintor y grabador alemán cuyos excepcionales grabados ya conocía; pero el maestro había muerto hacía un año. Durante su estancia en Basilea, como hu esped de uno de los hermanos Schongauer, Durero se afirma como xil grafo e inicia su actividad como ilustrador de libros, entre los cuales los más célebres son seguramente las *Epistolae Beati Hieronymi* y los grabados para las *Comedias* de Terencio.

Después de esto, el artista prosigue su actividad en Estrasburgo, donde probablemente pinta el célebre *Autorretrato con flor de cardo*, que quizá pueda considerarse un regalo de compromiso, dado que el cardo simboliza la fidelidad conyugal, y de hecho en 1494 Durero se casa con Agnes Frey en Núremberg. Desde sus años de formación Durero desarrolla una nueva imagen del artista, principalmente como hombre culto, un intelectual que posee vastos conocimientos, dominado por una curiosidad insaciable. En su ambicioso proyecto personal cuenta con la ayuda de su amigo Willibald Pirckheimer, descendiente de una antigua familia aristocrática de Núremberg, que mantendrá un estrecho vínculo con Durero durante toda la vida. Es Pirckheimer quien lo inicia en la lectura de los clásicos latinos y griegos y en los estudios filosóficos, transformando al artesano nacido en el taller medieval de su padre en uno de los más grandes artistas modernos. Durero alcanzará consciencia plena de esta nueva dimensión durante su viaje a Italia en busca de los orígenes del gran movimiento renacentista que fue una combinación de mito y de ciencia, como encarnó aquel modelo insuperable de artista y científico que fue Leonardo Da Vinci.

En su primer viaje a Italia, Durero llega a Venecia atravesando el Tirol, la región de Alto Adige y el Trentino; el testimonio de esta experiencia quedará plasmado en sus dibujos, en acuarelas y *gouaches* de belleza sorprendente y memorable. Son las primeras vistas modernas que no se han convertido en símbolo, sino que aparecen como testimonio de una inmediatez inédita: como si el hombre hubiera abierto sus ojos al mundo por primera vez.

Además de Venecia, Durero visita Mantua, Padua y seguramente Pavía, donde estudiaba su amigo Pirckheimer, que ya había residido en Padua entre 1488 y 1491. Tenemos noticias sobre esta estancia en Italia, pero podemos imaginar que la gran emoción derivada de lo visto durante su permanencia allí tuvo un peso más importante de lo que suele admitirse. Sin duda Durero llegó a ver las obras de Mantegna, de Bellini, de los Vivarini, y también conoció al arquitecto Jacopo de Barbari, de quien deseaba sobre todo aprender las reglas de la perspectiva.

De sus relaciones personales en Italia nos transmite una imagen fehaciente el crítico Roberto Longhi en uno de sus ensayos sobre el artista: "Semejante al principio a un Pollaiuolo o un Verrocchio, acaba pareciéndose más a Schiavone y a Zoppo. Cabe también preguntarse si el primer viaje a Venecia, alrededor del año 95, no lo llevaría antes a Murano, al estudio de Bartolomeo Vivarini, que al taller de Bellini en Venecia".

De hecho, uno de sus cuadros, *Virgen del Patrocinio*, realizada para un convento de Bagnacavallo y que actualmente se encuentra en la Fondazione Magnani Rocca de Parma, nos permite suponer que Durero conocía bien las obras de los pintores italianos, y que también debió visitar Bolonia, donde seguramente pudo ver el retablo de *Los comerciantes*, de Cossa.

Fruto de su primera estancia en Italia, evidentemente provechosa, es una formidable producción de lienzos, grabados y xilografías. Las quince tablas del *Apocalipsis*, de 1497, constituyen una síntesis extrema del mundo medieval, con un nuevo componente renacentista: el mismo que encontramos en grabados célebres como *El hijo pródigo*, *El paseo*, *La penitencia de San Juan Crisóstomo* o *San Jerónimo en el desierto*.

En 1497 realiza también el segundo *Retrato del padre*, hoy día en la National Gallery de Londres. En 1498 comienza su serie de xilografías para la *Pasión grande*, y pinta el *Autorretrato con guantes*, actualmente en El Prado; en 1499 presenta el *Retrato de Oswolt Krel* y *El matrimonio Tucher*. El año 1500 es muy prolífico para Durero, que ejecuta diversos cuadros muy importantes en su carrera: el *Autorretrato con pelliza*, hoy día en Múnaco, en el que el artista se retrata como Salvador Mundi; el *Llanto sobre Cristo muerto*, también en Múnaco, y el *Político de los siete dolores*, para la Schlosskirche de Wittenberg.

Durante los años 1501 y 1502, el artista realiza además el *San Eustaquio* y *La gran Fortuna*, grabados que son testimonio de una absoluta madurez. En 1502, año en que fallece su padre, Durero comienza algunos estudios sobre animales y plantas, que denotan una observación infatigable, minuciosa y científica de la realidad (*Lebrato*, *Cabeza de gamo*,

*El terrón pequeño, Lirios, Peonías*). De 1503 son *El terrón grande* y una serie de retratos, entre los que figura el carboncillo de su amigo Pirckheimer. Entre 1503 y 1504 realiza el *Altar de Jabach*, el *Altar de Paumgartner* y *La adoración de los magos*, hoy día en la galería Uffizi. Es también la época en la que concluye la obra *El pecado original*, donde los estudios sobre la anatomía humana manifiestan su máximo desarrollo.

En 1505 Durero emprende su segundo viaje por Italia, con destino a Venecia, donde llega probablemente en enero de 1506, tras haberse detenido en Florencia y, sin duda, en Padua, dado que su rostro aparece en un fresco atribuido a Giulio Campagnola, que se encuentra allí por entonces en la Scuola del Carmine.

Precedido de la fama de sus notables grabados, ya es toda una celebridad en Venecia, donde reside cerca de los Fugger, en la comunidad alemana asentada en la ciudad de la laguna. Allí participa de la vida cultural y humanística, y conoce a Aldo Manuzio, Pietro Bembo, Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio, Giorgione y Lorenzo Lotto. Adquiere objetos preciosos y libros de autores clásicos publicados en los talleres venecianos, destinados a la gran biblioteca de Pirckheimer. Pero también percibe la envidia de sus colegas venecianos que, bajo una aparente indiferencia, intentan aprovecharse de las ideas de sus diseños, y declara su admiración tan sólo por el viejo Giovanni Bellini que, como dice el propio Durero en una carta a Pirckheimer: "...ha hablado bien de mí en presencia de muchos gentileshombres... y ha acudido a mí personalmente para pedirme en alguna ocasión que hiciese algo para él".

En Venecia pinta *La fiesta del Rosario*, un retablo de altar para la Iglesia de la nación alemana en San Bartolomeo, obra que hoy se encuentra en Praga. Terminará este lienzo un año después del *Retablo de san Zacarías* de Giovanni Bellini, del que conserva las referencias venecianas locales: desde la tienda verde a espaldas de la Virgen a la figura de Santo Domingo, pasando por el ángel músico situado al pie del trono.

A su vez, el lienzo de Durero lo estudiará –sumido en una auténtica conmoción intelectual– Lorenzo Lotto, junto con las otras obras de esta segunda estancia en Venecia, como *La Virgen del jilguero*, hoy en Berlín, el *Jesús entre los doctores*, que hoy se conserva en el Thyssen, el *Retrato de un joven*, hoy en el Palazzo Rosso de Génova, y los dos *Retratos de mujer* de Viena y de Berlín. Resulta útil comparar estos dos retratos para ver cómo, en el espacio de pocos meses, el artista ha introducido un cambio en su estilo, mediante el paso de una tensión lineal de corte nórdico a un suave color homogéneo de gusto veneciano. De este mismo período son también la *Virgen de las montañas* y el *Retrato femenino*, hoy en Hampton Court.



En Bolonia, en 1506, Durero conoce a Jacopo de Barbari y también a Luca Pacioli, siempre poseído por el deseo de conocer a fondo, por medio de su enseñanza, el “arte secreto de la perspectiva”.

Una vez de regreso en Núremberg pinta, todavía bajo la impresión del clasicismo italiano, las dos figuras a tamaño natural de *Adán y Eva*, una versión edulcorada de los dos personajes que ya figuraban, con un talante más tenso, en el grabado de *El pecado original*. En 1508 pinta *El martirio de los diez mil*, hoy en Viena, y proyecta el *Altar Heller*, pintado en gran parte en su taller. Entre 1509 y 1511 retoma la actividad gráfica, editando las series de xilografías de *El Apocalipsis*, la *Pasión grande*, la *Vida de la Virgen* y la *Pasión pequeña*. De 1511 es *La adoración de la Trinidad*, hecha para la capilla de Todos los Santos en la Zwolfbruderhaus de Núremberg, hoy en Viena, en la cual el artista parece proponer una versión nórdica de las armonías contemporáneas de Rafael, y que culmina en *La disputa del Sacramento*. De 1512 son *La Virgen de la pera* de Viena y los dos retratos, de *Carlomagno* y de *El emperador Segismundo*, además de los grabados en cobre de *San Jerónimo en el desierto*.

En 1513 publica la *Pasión sobre cobre* y entre ese año y 1514 —en que fallece su madre— realiza gran parte de sus obras maestras gráficas: *El caballero*, *la muerte y el diablo*, *San Jerónimo en su estudio* y *Melancolía*. En 1515 graba *El rinoceronte* y trabaja en los dibujos para el *Libro de horas de Maximiliano I*. Comienza también las 192 tablas para la xilografía del *Arco de Triunfo de Maximiliano I*, lo cual le proporciona una pensión anual de cien florines. En 1516 pinta las cabezas de los apóstoles *Felipe* y *Santiago*, conservadas hoy en la galería Uffizi, *La Virgen del clavel* y el *Retrato de Michael Wolgemut*, un sentido homenaje a su antiguo maestro, que en sus últimos años aún conservaba una viva y límpida mirada. De 1518 son *El suicidio de Lucrecia*, *La Virgen rezando* de Berlín y el proyecto para *El cortejo triunfal de Maximiliano I*, convertido más adelante en una grandiosa xilografía. En 1519 pinta dos retratos del emperador Maximiliano I, que murió precisamente ese año, y *Santa Ana con la Virgen y el niño*.

Ese mismo año visita Suiza con su amigo Pirckheimer. En 1520 parte de viaje a Amberes, para obtener de Carlos V la renovación de su pensión, que le había sido interrumpida. En todas partes es recibido con honores, ya sea en Bamberg, en Frankfurt, en Maguncia y, por último, en Amberes, donde se encuentra con los artistas Quentin Metsys, Patinir, Van Orley y Luca di Leyda. En sus diarios, Durero escribe con satisfacción que la gente lo honraba como a un gran señor en las recepciones. Ese mismo año visita en Malines a Margarita de Austria; también acude a Bruselas y a Aquisgrán para asistir a la coronación de Carlos V, quien en noviembre de ese año le renueva la pensión.

Incansable, movido por su insaciable curiosidad naturalista, visita Zelanda con la intención de poder ver un animal inmenso del que se contaban fantasías; pero cuando llega la marea ya ha desencallado al animal de la orilla. Estando en Zelanda enferma, y permanece todo el invierno en Amberes, donde realiza retratos al carboncillo y pinta acuarelas de animales. En ese mismo año pinta otras obras: el *San Jerónimo* que ahora está en Lisboa y los retratos de *Lorenz Sterck* y del *Matrimonio Planckfeld*. Tras su regreso a Núremberg, se dedica a sus investigaciones científicas y a estudios de urbanismo y de fortificación, además de trabajar en la perspectiva, tema por el que tuvo gran interés toda su vida.

Del año 1523 son los grabados de *El arzobispo Alberto de Brandeburgo* y, probablemente, el *Ecce Homo* que se encuentra hoy en Pommersfelden. De 1524 es el *Retrato de gentilhombre* conservado en El Prado, mientras que en 1525 pinta la célebre acuarela *El Diluvio*, que comenta en un escrito donde describe la angustia y el terror que sentía ante un fenómeno natural de tal magnitud. Ese mismo año publica un *Tratado de las proporciones*.

En 1526 realiza las dos copias de los *Apóstoles* que se encuentran hoy en Múnaco, la *Virgen de la pera*, hoy en la galería Uffizi, los retratos de *Jacob Muffel*, de *Hieronimus Holzschuher* y de *Johann Kleberger*, y el grabado de *Erasmus de Rotterdam*, que desde hacía años deseaba que Durero le hiciera una efigie. En 1527 pinta la obra monocromática *Camino del Calvario* y publica un *Tratado sobre las fortificaciones*.

En 1528 el artista fallece en Núremberg, y su amigo Pirckheimer se encarga de redactar el epitafio para su tumba: “*Quidquid Alberti Dureri mortale fuit, sub hoc conditur tumulo*” (“En memoria de Alberto Durero. Todo lo que de mortal había en él está enterrado en esta tumba”). Poco después de su muerte se publicó, en una edición en alemán y otra en latín, su obra sobre las proporciones: *De simmetria partium in rectis formis humanorum corporum libri*.

## VIDA DE LA VIRGEN

Esta serie de diecinueve xilografías más un frontispicio vio la luz en 1511, acompañada de un texto latino escrito por Benedict Schwalbe (Benedictus Chelidoniumus). Algunas de estas ilustraciones fueron impresas en hojas sueltas y circularon de ese modo antes de su presentación como volumen. Aunque su cronología no es bien conocida y las opiniones no son siempre coincidentes, puede afirmarse que muchas de las estampas se realizaron entre 1502 y 1505, durante el lapso anterior al segundo viaje de Alberto Durero a Italia, desde el verano o el otoño de 1505 hasta febrero de 1507; así lo prueba el *Encuentro de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada*, fechado –lo que resulta excepcional para un grabado de la época– en 1504 (abajo, a la izquierda), así como la realización, alrededor de 1506, de varias copias de la serie por parte de Marcantonio Raimondi. La talla de las matrices se realizó bajo la supervisión del propio Durero, quien intervino directamente en algunas de las estampas.

En 1510 la serie se completó con *La muerte de la Virgen* y la *Asunción y Coronación de la Virgen*, que muestran –especialmente la segunda– una madurez de estilo que volvemos a encontrar en las últimas estampas de la *Pasión grande*, en particular en la *Resurrección de Cristo*, así como una renuncia al hieratismo y la solemnidad, con la finalidad de “impactar al observador a través del sentimiento y las asociaciones concretas” (E. Panofsky). Si a finales de la década de 1400, el contexto artístico y cultural justificaba la presentación de temas de “gran estilo” como la *Pasión de Cristo* y *El Apocalipsis*, el nuevo siglo exige, en cambio, una narración trágica pero al mismo tiempo terrenal, un tipo de historia que podría incluir elementos de naturaleza más “familiar”, tanto en lo humano como en el orden arquitectónico. Durero trata así de fusionar en esta serie grupos humanos “terrenales” en espacios científicamente contruidos, terreno por donde lo llevaban sus intereses artísticos en ese momento en las cuestiones relativas a la representación del espacio tridimensional.

En tal sentido, la *Asunción y Coronación de la Virgen* ya presenta las características peculiares de la obra gráfica post-veneciana del artista: el llamado “medio tono gráfico”, que le permite a Durero obtener un innovador efecto luminoso y tonal del claroscuro con una pureza de líneas, un modelado y una pericia magistral, por encima de los grabados anteriores.

La *Vida de la Virgen* y la *Pasión pequeña* se pueden considerar como si se tratara de un solo proyecto, dado que tres de sus escenas constitutivas (la *Anunciación*, la *Natividad* y *Cristo se despide de su madre*) están presentes en ambas series.



*San Joaquín y el Ángel*, ca. 1504  
Xilografía, 296 x 210 mm



*La ofrenda de San Joaquín es rechazada, 1504*  
Xilografía, 295 x 212 mm



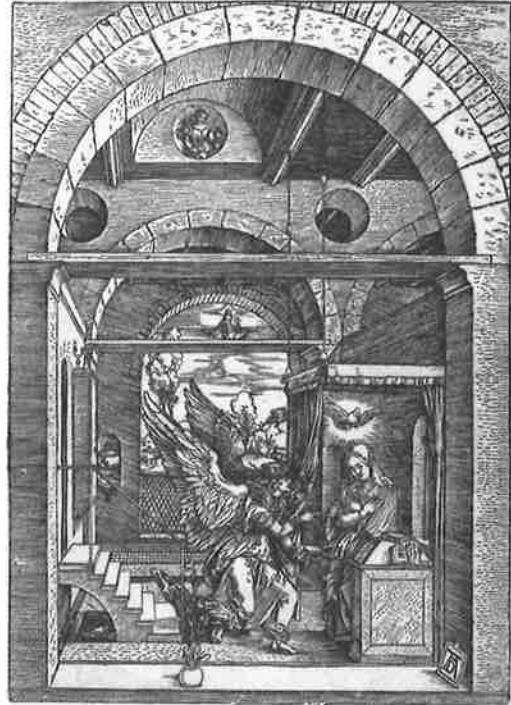
*El encuentro de Santa Ana y San Joaquín ante la Puerta Dorada, 1504*  
Xilografía, 296 x 209 mm



*La presentación de María en el templo, ca. 1503*  
Xilografía, 300 x 210 mm



*Los desposorios de la Virgen, ca. 1504*  
Xilografía, 293 x 208 mm



*La Visitación*, ca. 1504  
Xilografía, 300 x 211 mm

*La Anunciación*, ca. 1503  
Xilografía, 298 x 211 mm

*La Natividad*, ca. 1504  
Xilografía, 298 x 210 mm

*La Circuncisión*, ca. 1504-1505  
Xilografía, 296 x 210 mm



*La adoración de los Magos*, ca. 1503  
Xilografía, 296 x 209 mm

*La huida a Egipto*, ca. 1504-1505  
Xilografía, 298 x 210 mm

*La presentación de Jesús en el templo*, ca. 1505  
Xilografía, 293 x 200 mm

*Jesús entre los doctores*, ca. 1503  
Xilografía, 297 x 210 mm





*Jesús se despide de su madre*, ca. 1504-1505  
Xilografía, 296 x 208 mm



*Asunción y Coronación de la Virgen*, 1510  
Xilografía, 296 x 207 mm



*Los Glorificación de la Virgen*, ca. 1502  
Xilografía, 297 x 212 mm



*Impressum Nurnberge per Albertum Durer pictorem. Anno christiano Millesimo quingentesimo vndecimo.*

*La Virgen sobre luna creciente*, ca. 1511  
Xilografía, 203 x 196 mm

## PASIÓN GRANDE

Aunque el arte cristiano se interesó poco en la vida pública de Cristo, sí fue prolífico en la representación del ciclo de la Pasión, que durante la Edad Media será un tema predilecto para los artistas, ya que la muerte de Cristo y la redención del pecado original constituyen, junto con la Resurrección, el dogma fundamental de la religión cristiana. La Pasión de Cristo, que encuentra su fuente literaria en cada uno de los Evangelios, relata los acontecimientos que se suceden desde el prendimiento de Jesús hasta su Crucifixión, aunque suele ampliarse con episodios anteriores y posteriores a la misma.

El grabado era el medio más eficaz para llevar a cabo estos ciclos narrativos. Sin contar las dibujadas, Durero dedicará tres series al tema de la Pasión: la *Pasión grande*, la *Pasión pequeña* (ambas sobre madera) y la *Pasión sobre cobre*.

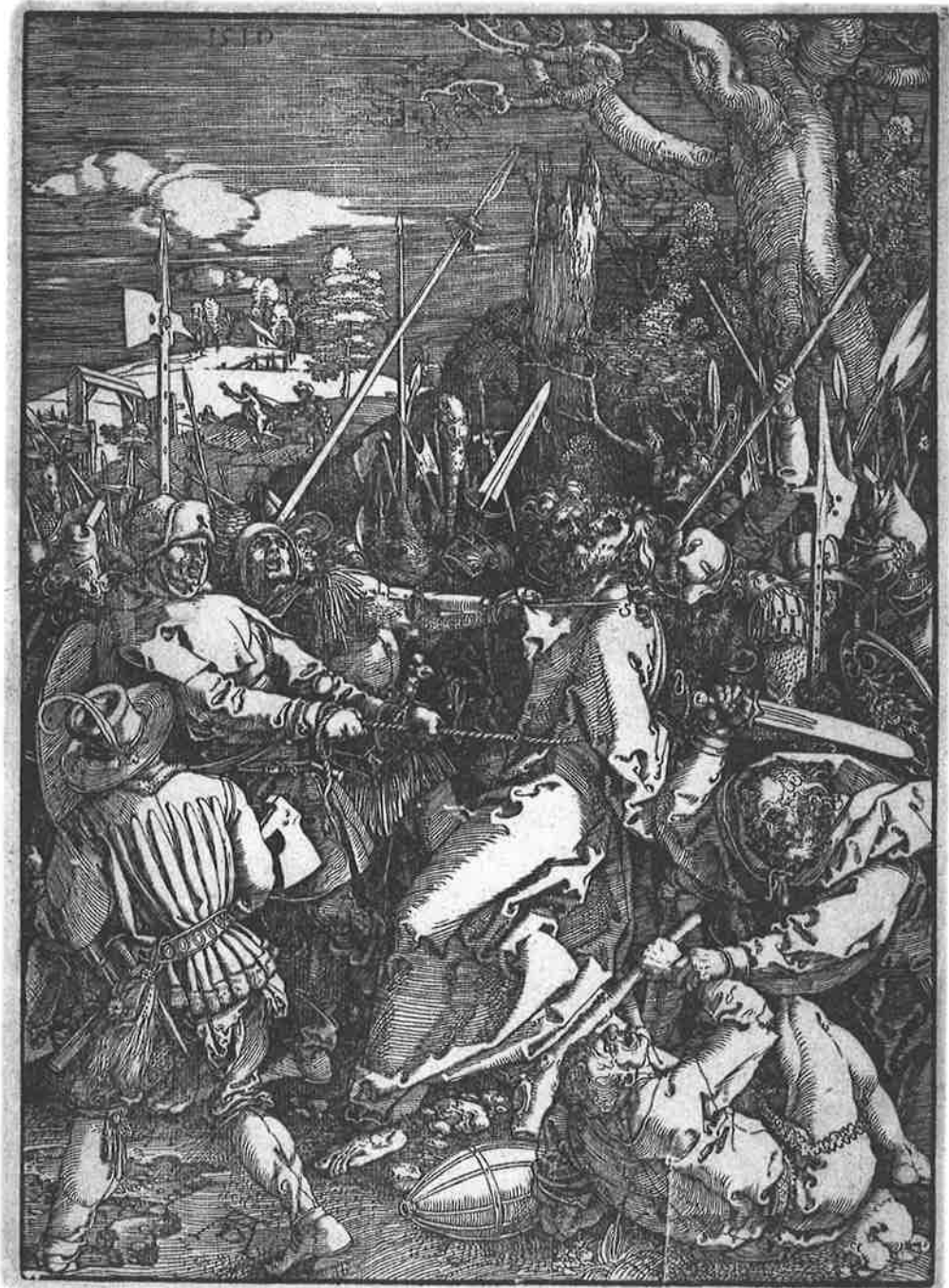
La *Pasión grande* (que debe su nombre al formato excepcionalmente grande de las imágenes) está compuesta por doce xilografías y forma (junto con *El Apocalipsis* y la *Vida de la Virgen*) el trío de series magistrales de Durero, los que el mismo denomina "grandes libros", que edita en 1511. Como la *Vida de la Virgen*, agrupa un conjunto de xilografías ya existentes que completa con algunas otras piezas, si bien la obra presenta una diversidad gráfica que refleja su evolución estilística en el curso de los diez años precedentes. Durero solicita a su amigo, el monje agustino Benedict Schwalbe (Benedictus Chelidoniumus), la redacción de un texto latino que imprime en el reverso de las hojas.

La elaboración de las planchas no siguió el orden de la narración. Las siete primeras, datables entre 1496 y 1499 y que inicialmente aparecieron en hojas sueltas, pertenecen al período de gran intensidad que precedió al segundo viaje de Durero a Italia. Las otras planchas se grabaron a su retorno y llevan la fecha de 1510. El frontispicio, *Varón de Dolores*, fue grabado el último, en 1511.

Si la *Pasión grande* tuvo menos resonancia que *El Apocalipsis*, cuyo tema fantástico era más insólito, su trascendencia no fue menos profunda, ya que sus grandes estampas, de trazo firme y composición cada vez más estructurada, la diferencian de una simple ilustración destinada a la devoción y la transforman en una obra independiente, significativa por sí misma, cuyos valores estéticos fueron reconocidos ya en su época. Las siete reediciones tardías publicadas en los siglos XVI y XVII aparecieron sin texto. Como el resto de la obra de Durero, la *Pasión grande* suscitó múltiples copias e inspiró a los artistas del siglo siguiente.



*Oración en el huerto*, 1496-1497  
Xilografía, 392 x 277 mm



*La traición de Cristo, 1510*  
Xilografía, 394 x 280 mm



*Ecce Homo*, ca. 1498  
Xilografía, 392 x 284 mm



*Deposición en el sepulcro*, 1497-1500  
Xilografía, 384 x 278 mm

## PASIÓN PEQUEÑA

Es una serie de xilografías compuesta por treinta y seis escenas más el frontispicio, probablemente realizada a lo largo de 1509 y 1510. Estas fechas sólo figuran en el *Cristo ante Herodes* y el *Cristo con la Cruz* (1509), la *Expulsión del Paraíso* y la *Verónica* (1510), pero pueden atribuirse a los demás grabados por su clara afinidad técnica y estilística con los cuatro fechados. Publicada en 1511 en forma de libro con un texto de Benedict Schwalbe (Benedictus Chelidoniumus), la serie fue precedida por algunas estampas que circularon aisladamente y de las que se conservan las pruebas de imprenta hechas por el propio Durero.

La serie tuvo un éxito inmediato y duradero, como demuestran las copias hechas por Marcantonio Raimondi (a las que Durero respondió presentando una demanda) y las de Mommard, publicadas en Bruselas en 1587. La fidelidad de estas últimas es tal que pueden ser confundidas con los originales. En esta ocasión se presenta una valiosa reimpresión de las tablas originales, talladas en madera de peral y conservadas en el Museo Británico de Londres, realizada en Venecia en 1612 por Daniel Bissuccio, y que incluye, en la parte posterior de cada lámina, un comentario de Mauricio Moro, de los Canónigos de San Giorgio en Alga.

Originalmente, el frontispicio de la *Pasión pequeña* fue el *Varón de dolores*, que sugería la idea de la Pasión perpetua, pero en la edición veneciana esta imagen se sustituyó por un medallón con el perfil de Durero. La serie comienza con *El pecado original* y la *Expulsión del Paraíso* para continuar con la *Anunciación*, la *Natividad* y *Cristo se despide de su madre*. De los treinta y seis grabados en madera, las escenas pertenecientes propiamente a la Pasión son veinticuatro, impregnadas de emociones típicamente humanas: la ira (*Cristo expulsa a los mercaderes del templo*), la tristeza (*Cristo lava los pies de los discípulos*), o bien la fuerza de la emoción y el drama, siempre expresadas en forma clara y directa. En algunos de los grabados (*Cristo ultrajado* y *Cristo en la cruz*) es evidente la intención de Durero de destacar el carácter brutal, incluso horrible (el *Descendimiento de la Cruz*) de las escenas.

La *Pasión pequeña* influyó en los planteamientos formales de muchos artistas italianos, en especial en los frescos de Pontormo en el monasterio del Valle de Ema y las pinturas de Romanino en la catedral de Cremona; y el *Cristo expulsa a los mercaderes del templo* se convirtió después en objeto de atención para Rembrandt, que hizo una copia del mismo.

LA  
**PASSIONE**  
 DI N. S. GIESV CHRISTO  
 D'ALBERTO DVRERO  
 DI NORIMBERGA.

Spofa in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro,  
 Canon. della Congr. di S. Giorgio in Alega.

*Dedicata*  
 All' Altezza Sereniffima dell' Arciduca FERDINANDO d' Austria,  
 Duca di Borgogna, Conte di Tirolo, &c.

CON LICENZA DE' SVPERIORI, E PRIVILEGI.

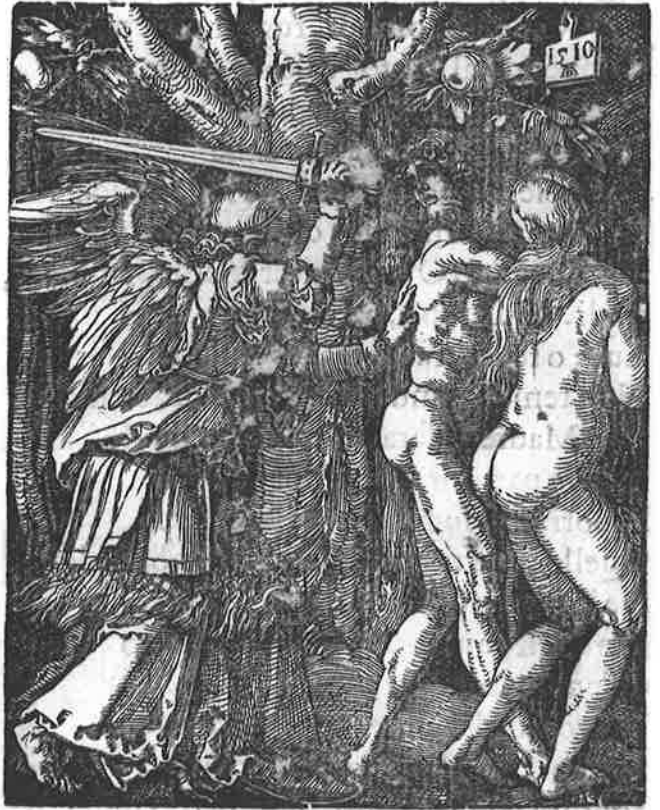


IN VENETIA, M. DC. XII.  
 Appresso Daniel Biffuccio.





*El pecado original, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



*La expulsión del paraíso, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



*La Anunciación, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



*Natividad de Cristo, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



*Cristo se despide de su madre, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Entrada triunfal en Jerusalem, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Cristo expulsa a los mercaderes del templo, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Oración en el huerto, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



*Cristo lavando los pies a los discípulos, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*La última cena, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Traición y captura de Cristo, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Cristo ante Pilatos, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



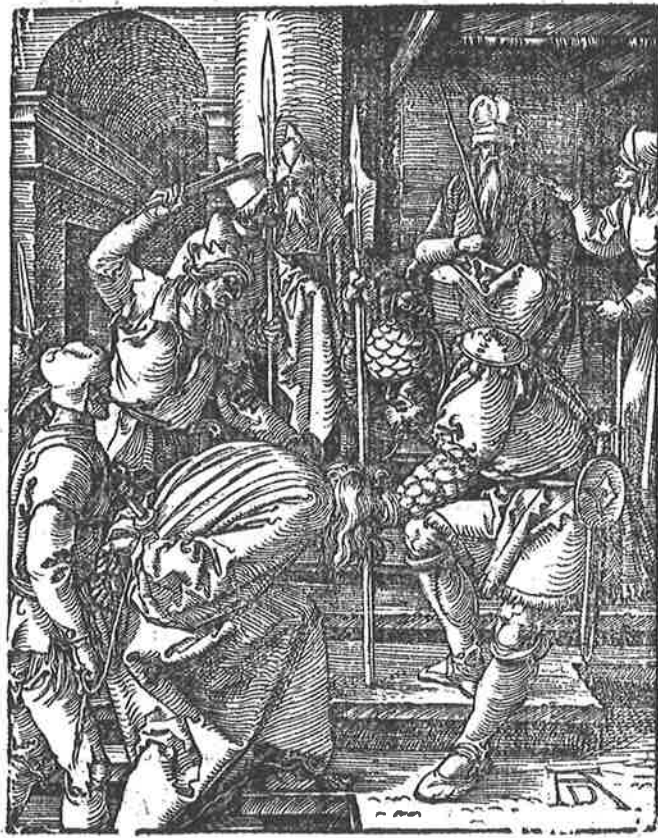
*Pilatos se lava las manos, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



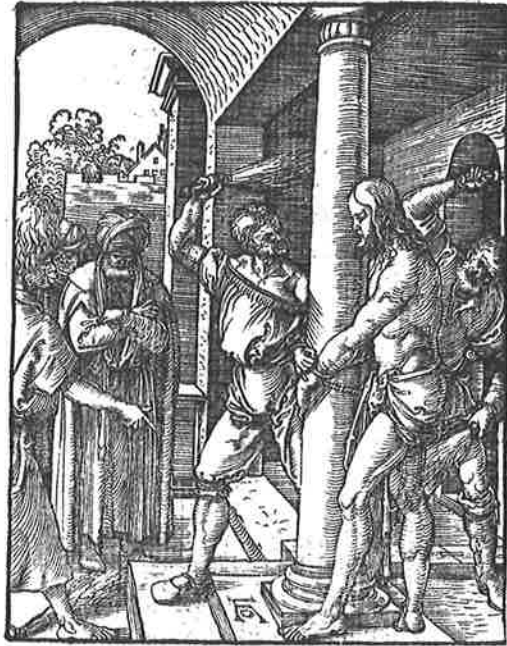
*Cristo ante Herodes, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



*Cristo ante Caifás*, 1509-1510  
Xilografía, 126 x 97 mm



*Cristo ante Anás*, 1509-1510  
Xilografía, 126 x 97 mm



*El escarnio de Cristo, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Cristo flagelado, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Cristo coronado de Espinas, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Ecce Homo, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



*Cristo llevando la cruz, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Santa Verónica entre San Pedro y San Pablo, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*La Crucifixión, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Cristo en la cruz, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm





*Descendimiento de la cruz, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



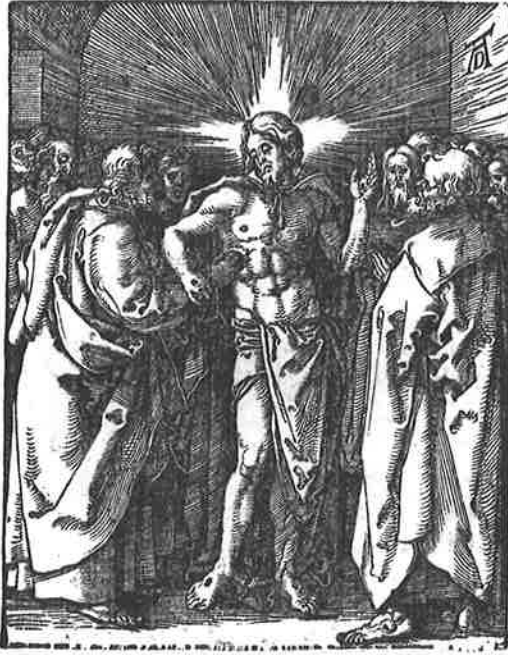
*La Lamentación, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



*Deposición en el sepulcro, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



*La Resurrección, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

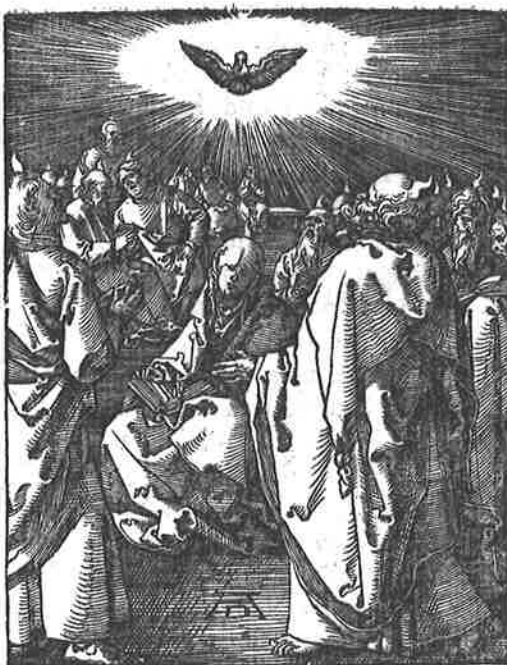


*La duda de Santo Tomás, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Aparición a María, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97

*Aparición a María Magdalena, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Cristo en Emaús, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm



*La Ascensión, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*Descenso de Cristo al limbo, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*El descenso del Espíritu Santo, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

*El Juicio universal, 1509-1510*  
Xilografía, 126 x 97 mm

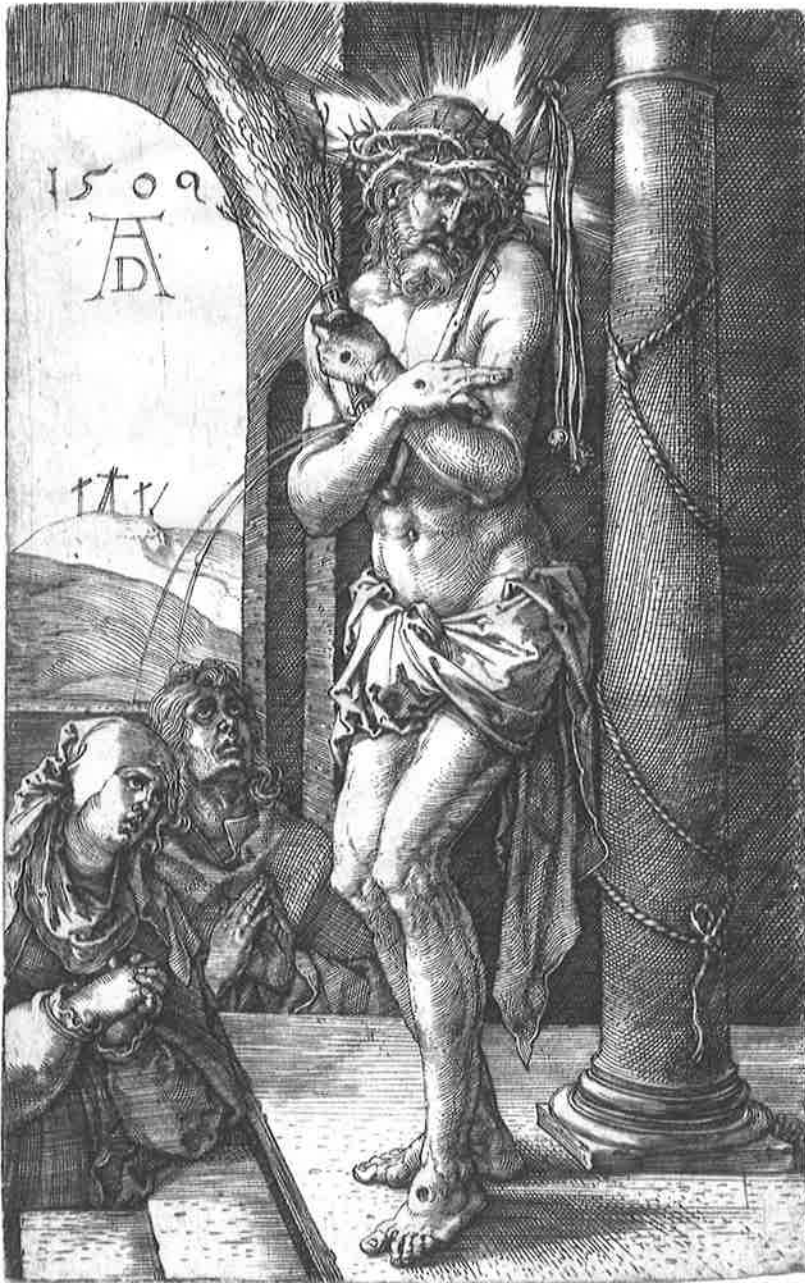
## PASIÓN SOBRE COBRE

Elaborada entre 1507 y 1513, y publicada en este último año, la serie se compone de dieciséis grabados a buril que nunca se editaron en conjunto y, por tanto, fueron concebidos con fines no ilustrativos, presumiblemente destinados a los amantes del arte. En efecto, en el siglo XVI algunos coleccionistas los atesoraron a la manera de las miniaturas iluminadas típicas de los siglos XV y XVI.

En el Museo de Arte de la Universidad de Princeton existe una copia encuadrada, tal vez única, en la que cada grabado se acompaña de un texto escrito a mano: posiblemente un libro de oraciones entregado por Durero al Elector de Sajonia, su patrón.

Los episodios que tratan propiamente de la *Pasión* son catorce, y algunos de ellos (la *Oración en el huerto*, la *Traición de Cristo* y *Cristo ante Pilatos*) provienen de la *Pasión verde*, que son once dibujos a lápiz –sobre papel verde, de ahí su nombre– realizados en 1504, casi seguramente no por el propio Durero, sino por sus colaboradores. Según Panofsky, las escenas grabadas, con la excepción de la *Lamentación*, deben considerarse “nocturnos”, lo que, en la representación de la *Traición de Cristo* no es un hecho excepcional, pero sí es raro, por ejemplo, en la *Crucifixión*. En general, la novedad de la ambientación de los “nocturnos” consiste principalmente en su utilización en el campo específico de los grabados. Los dos que completan la serie son el *Cristo de los Dolores* (*Cristo en la columna*), que constituye el frontispicio, y *San Pedro y San Juan curando a un cojo*, que fue añadido por Durero en 1513, cuando la serie ya estaba terminada, para completar dieciséis estampas y aprovechar el folio completo, evitando desperdiciar papel.

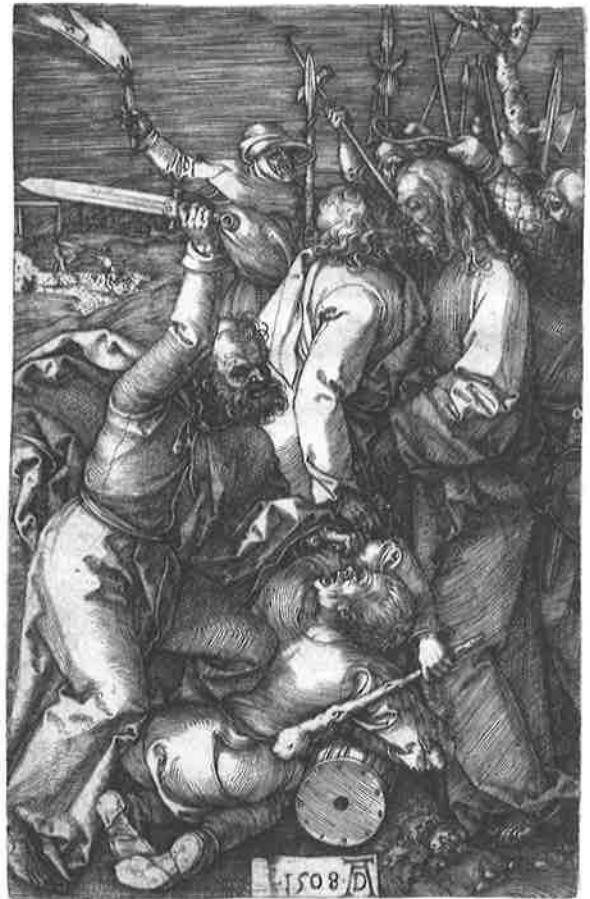
A pesar de su relativa brevedad en comparación con la *Pasión pequeña*, la *Pasión sobre cobre* posee una precisión de estilo y una atención extraordinaria a los detalles, cuyo objetivo es mostrar la dignidad del sufrimiento espiritual que caracteriza a la figura de Cristo en el momento culminante de la *Oración en el huerto*. En la serie puede apreciarse una marcada influencia de importantes pintores, entre los cuales cabe mencionar a Andrea del Sarto, que en 1515, en el *Sermón de San Juan Bautista*, ubicado en el claustro de los Scalzi en Florencia, sitúa en primer plano al personaje del *Ecce Homo* de la *Pasión*, con las mismas características de estilo y composición.



*Cristo de los Dolores*, 1509  
Buril, 122 x 76 mm



*La Oración en el huerto*, 1508  
Butil, 115 x 71 mm



*El prendimiento de Cristo*, 1508  
Butil, 118 x 75 mm



*Cristo ante Caifás*, 1512  
Butil, 117 x 74 mm



*Cristo ante Pilatos*, 1512  
Butil, 118 x 75 mm





*Pilatos se lava las manos*, 1512  
Buril, 117 x 75 mm



*La Flagelación*, 1512  
Buril, 118 x 74 mm



*Cristo coronado de espinas*, 1512  
Buril, 118 x 74 mm



*Ecce Homo*, 1512  
Buril, 117 x 75 mm



*Cristo llevando la cruz*, 1512  
Butil, 117 x 74 mm

*La Crucifixión*, 1511  
Butil, 114 x 78 mm

*La Lamentación*, 1507  
Butil, 115 x 71 mm

*Deposición en el sepulcro*, 1512  
Butil, 117 x 74 mm



*La Resurrección*, 1512  
Butil, 119 x 75 mm



*El descenso de Cristo al limbo, 1512*  
Butil, 117 x 74 mm



*San Pedro y San Juan en la puerta del templo, 1513*  
Butil, 118 x 74 mm

**OBRA NO SERIADA**



*Escudo de armas con calavera, 1503*  
Butil, 220 x 156 mm





*La Sagrada Familia con tres liebres, 1496*  
Xilografía, 392 x 280 mm

*Lucha entre Hércules y Caco, ca. 1496*  
Xilografía, 390 x 283 mm

*La Sagrada Familia con cinco ángeles, ca. 1503-1504*  
Xilografía, 213 x 147 mm

*El baño de los hombres, ca. 1496*  
Xilografía, 387 x 282 mm



*Santos patronos de Austria, 1515*  
Xilografía, 154 x 268 mm

*El cardenal Alberto de Brandeburgo, 1523*  
Buril, 174 x 120 mm

*Federico el Sabio, Elector de Sajonia, 1524*  
Buril, 188 x 122 mm





*El caballero, la muerte y el diablo, 1513*  
Buril, 246 x 190 mm



*El martirio de santa Catalina, ca. 1498*  
Xilografía, 387 x 284 mm



*El rapto sobre el unicornio, 1516*  
Aguafuerte, 306 x 210 mm



*La adoración de los Magos, 1511*  
Xilografía, 291 x 218 mm



*Willibald Pirckheimer, 1524*  
Butil, 181 x 115 mm



*San Bartolomé, 1523*  
Butil, 122 x 76 mm

*San Simón, 1523*  
Butil, 118 x 75 mm

*La Virgen con el niño al pie de la muralla, 1514*  
Butil, 143 x 95 mm

*La Virgen con el mono, 1498*  
Butil, 191 x 124 mm



*San Eustaquio*, 1501  
Butil, 355 x 259 mm



*El caballo grande, 1505*  
Butil, 167 x 119 mm



*La Trinidad (Trono de la Gracia), 1511*  
Xilografía, 392 x 284 mm

*La Virgen, Reina de los ángeles, 1518*  
Xilografía, 310 x 212 mm

*San Francisco recibe los estigmas, 1503-1504*  
Xilografía, 210 x 144 mm

*Éxtasis de santa María Magdalena, 1504-1505*  
Xilografía, 213 x 144 mm

## GRAN CARRO TRIUNFAL DE MAXIMILIANO I

Esta xilografía, compuesta por ocho planchas, se imprimió por primera vez en 1522 y es consecuencia de un gran proyecto de monumento gráfico promovido por el emperador Maximiliano I, que concibió la realización de un *Arco de triunfo* y un *Cortejo triunfal* con la intención de glorificar su reinado, invitando a Durero a colaborar en una obra ingente que precisó la participación de multitud de grabadores.

El *Arco de triunfo* es un grabado impreso a partir de 192 planchas, con unas medidas de 3,5 x 3 metros. El programa lo inició en 1507 el emperador, que encargó su elaboración al historiador Johannes Stabius y se ocupó personalmente de la supervisión. El proyecto lo realizó el arquitecto Jorg Kölderer a partir de diseños de Durero, que parece haberse limitado a presentar los bocetos y a colaborar con su amigo Willibald Pirckheimer en los temas iconográficos. De tallar los grabados se encargó a la firma de Hieronymus Andreae.

El *Arco de triunfo* debía completarse con un *Cortejo triunfal*, de 54 metros de longitud, parte de cuyos grabados se realizaron entre 1516 y 1518. A la muerte del emperador en 1519 sólo se habían concluido los grabados del *Arco de triunfo*, pero no así los del *Cortejo triunfal*, ya que la versión definitiva del mismo sólo había sido aprobada por el emperador un año antes, de modo que los trabajos quedaron interrumpidos.

La composición del *Gran carro triunfal*, que debía ser la culminación del cortejo, fue revisada por Pirckheimer y la obra se convirtió en una pieza autónoma que ya no encajaba en la procesión coral. De este modo, el *Gran carro triunfal de Maximiliano I* se publicó en 1522 como una obra diseñada y realizada exclusivamente por Durero.

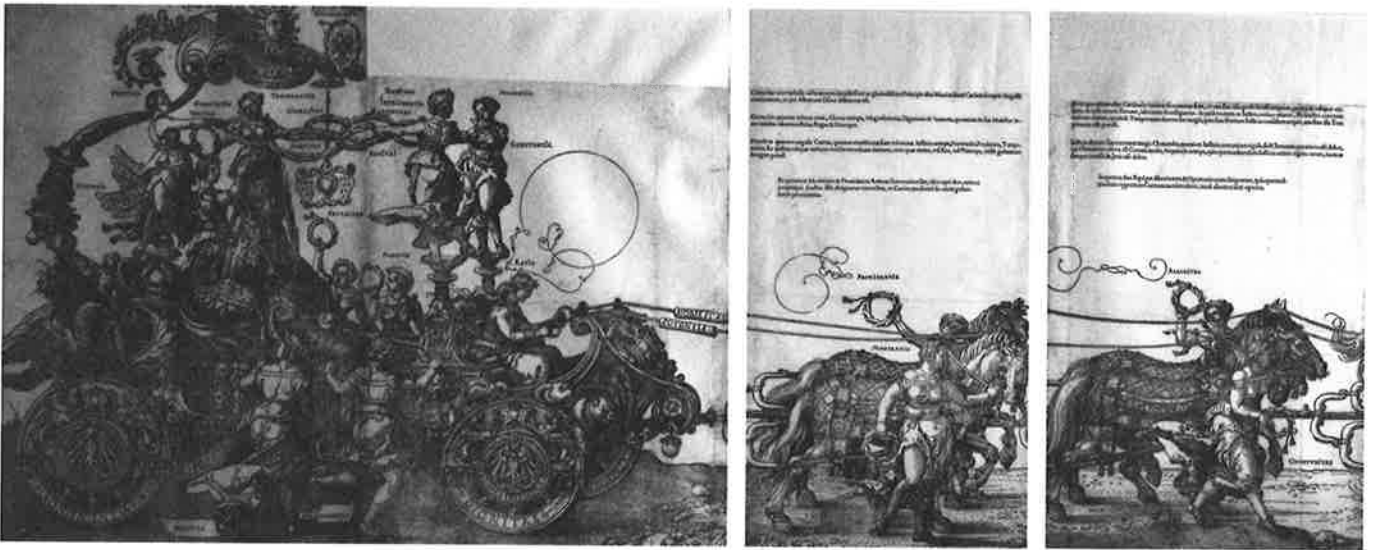
La obra incluía un complejo simbolismo del “auténtico príncipe”: Maximiliano, con la corona de Carlomagno, se sienta en el trono de una carroza tirada por doce caballos y rodeado de veintidós alegorías femeninas. En su mano sostiene un cetro y una rama de palma, y a sus pies están la espada y el globo imperial. El carro se decora con águilas, leones, dragones y grifos. Detrás hay una victoria alada que lleva inscritas en sus alas las victorias de Maximiliano.

El emperador está protegido por las cuatro virtudes cardinales (justicia, templanza, fortaleza y prudencia) que danzan en torno suyo y simbolizan la verdad, la tolerancia, la bondad, la ecuanimidad, la humildad, la devoción, la sabiduría y la moderación. Las ruedas del carro representan la magnanimidad, el honor, la dignidad y la fama. Las virtudes situadas a los lados son la seriedad, la perseverancia, la seguridad y la confianza.

El carro es tirado por la razón, en cuyas manos están el poder y la nobleza. Los doce caballos son la prudencia y el dominio de sí mismo, la felicidad y la disposición favorable, la velocidad y la firmeza, la inteligencia y la virilidad, la audacia y la generosidad, la experiencia y la habilidad. El sol, situado sobre la cubierta de la que se halla suspendido un corazón con una corona de laurel, dice: “Lo que puede el sol en el cielo, lo puede el emperador en la tierra. El corazón del rey está en las manos de Dios”.

El estilo decorativo de esta obra ya está presente en algunos dibujos a pluma de Durero, en los que el artista buscó nuevas posibilidades de expresión a través de un lenguaje lineal que no aspira a traducirse en volumen, espacio y color, sino que actúa con planteamientos fundamentalmente ornamentales.

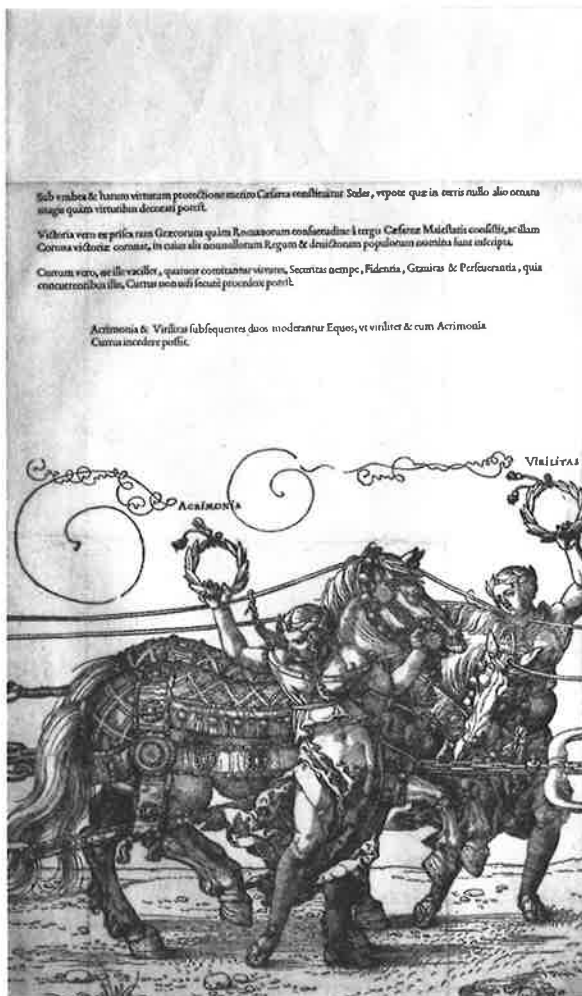




*Gran carro triunfal de Maximiliano I, 1518-1522*  
Xilografía, 470 x 2320 mm







## CRONOLOGÍA

### Durero

**1471**

Alberto Durero nace en Núremberg, hijo de un orfebre. Aprende en el taller de su padre los fundamentos del oficio, entre ellos el dibujo a punta de plata.

**1486 / 1489**

Se forma en pintura, dibujo y grabado con el pintor y grabador Michael Wolgemunt.

**1490 / 1493**

Viaja por el Alto Rin. Intenta conocer en Colmar a Martin Schongauer, el más famoso grabador calcográfico alemán de la época.

**1494 / 1495**

Contrae nupcias con Agnes Frey. En otoño viaja al sur y realiza varias aguadas de paisajes, entre ellas las famosas vistas de Innsbruck. Muy probable estancia en Venecia.

**1496 / 1500**

Hasta 1500 proyecta y comienza a grabar sus famosas series de xilografías de *El Apocalipsis*, la *Vida de la Virgen* y la *Pasión grande*.

**1501 / 1504**

Realiza los legendarios estudios de la naturaleza. Al mismo tiempo, estimulado por su relación con Jacopo de Barbari, comienza un

intenso estudio de la proporción en el que se basan, entre otros, los buriles *Némesis* y *Adán y Eva*.

**1505 / 1506**

Viaja de nuevo a Italia (1505–1507). En Venecia conoce a Giovanni Bellini. La tabla *La fiesta de las guirnaldas de rosas* le granjea el reconocimiento de los artistas venecianos.

**1507 / 1511**

Realiza los primeros desnudos a tamaño natural de la pintura alemana: *Adán y Eva*. Pinta *El martirio de los diez mil* para el Elector de Sajonia y elabora numerosos estudios

preparatorios para el *Retablo Heller* (1508), entre ellos *Manos orando*. Se editan las series de *El Apocalipsis*, la *Pasión grande*, la *Vida de la Virgen* y la *Pasión pequeña*, todas en 1511.



### 1512 / 1519

En 1513 publica la *Pasión* sobre cobre y entre ese año y el siguiente se fechan grabados tan magistrales como *El caballero, la muerte y el diablo, San Jerónimo en su celda* y *Melancolía*.

Trabaja para el emperador y colabora en monumentales tareas decorativas como el *Arco de triunfo* y el *Gran carro triunfal de Maximiliano I*.

### 1520 / 1521

Viaja con su esposa Agnes a los Países Bajos pasando por Aquisgrán. Forma parte de la delegación del Concejo de Núremberg en los

festejos celebrados en Aquisgrán por la coronación en 1520 de Carlos V como rey de Alemania.

### 1522 / 1526

Regenta la dirección artística de la nueva sala del Ayuntamiento de Núremberg. En 1526 realiza los *Cuatro apóstoles* (Alte Pinakothek, Munich). Es testigo del agitado clima

religioso que precede a la Reforma, pero su obra tardía evita una clara postura en la querrela sobre el culto a las imágenes entre Lutero y Andreas Bodenstein de Karlstadt.

### 1528

Alberto Durero muere en Núremberg, después de haber pasado sus últimos años crecientemente acosado por la melancolía.



La historia de los grabados de Rembrandt está asociada a la trayectoria vital y profesional del artista. Las planchas del autor han sido estudiadas por White y Boon, en un catálogo razonado (*Rembrandt's Etchings And Illustrated critical catalogue*, 1969) que, hoy día, se considera un referente para su investigación. Rembrandt comercializaba personalmente sus estampas a través de la empresa familiar ●●●

- que había creado con su hijo Titus y con su esposa Hendrickje. A excepción de dos casos, en sus obras no aparece ningún sello de editor. El recorrido de los grabados ha sido muy accidentado hasta nuestros días, ya que inician su periplo en vida del autor. Algunas planchas circularon por determinadas editoriales o quedaron en manos de comendatarios, como el *Retrato de Jan Six*. A raíz de la quiebra del artista en 1656, setenta y cuatro planchas fueron adquiridas por Clemente de Jonghe, editor y comerciante al que había retratado. Es más que probable que Jonghe, como empresario que era, viera el potencial de venta de la obra de Rembrandt e hiciera tirajes hasta su muerte.

En el siglo XVIII se localizó nuevamente una parte de aquellas planchas en casa del coleccionista y marchante de Amsterdam Pieter de Haan (1723-1766), quien tenía en su poder, además, matrices de retratos. Impresas a lo largo del siglo XVIII, a su muerte se pusieron a la venta más de setenta y cinco planchas acompañadas, cada una de ellas, de unas ochenta pruebas impresas. El principal comprador fue Pieter de Bouquet (1729-1800), que se las vendió a un coleccionista y grabador francés, Claude-Henri Watelet, gran admirador de Rembrandt, cuyo estilo llegó incluso a imitar. Watelet reunió ochenta y una planchas de cobre, las retocó en un intento de devolverles cierto lustre y estampó diversas pruebas. Publicó un libro con estos tirajes y los de sus propias obras, bajo el título *Rymbranesques ou Essais de gravures*. En el prólogo escribió, en 1783, que había intentado restaurar a su estado primitivo algunos grabados originales de Rembrandt, en su mayor parte alterados, borrados o retocados.

Sin embargo Watelet llega a subastarlas en el año 1786, y las planchas de cobre fueron compradas por Pierre-Francois Basan, un empresario de París que a través de publicaciones, desde 1789 a 1797, realizó diversas ediciones de un libro conocido por el nombre genérico de *Colección Basan*. En el siglo XIX, su hijo Henri-Louis Basan modificó las planchas, y entre 1807 y 1808 publicó también algunas. Tras la muerte de Henri-Louis, su viuda vendió las planchas a un grabador coleccionista llamado Auguste Bernard, quien no tuvo escrúpulos en modificar los originales.

Su hijo realizó un último tiraje en 1906 con el coleccionista Alvin-Beaumont, nuevo propietario de las planchas, quien luego se las vendió al coleccionista americano Robert Lee Humbert. El material fue depositado, por el coleccionista americano, en el museo de Raleigh, en Carolina del Norte. En 1993 los herederos de Humbert pusieron de nuevo a la venta las planchas de Rembrandt, un total de setenta y ocho planchas de cobre, que fueron expuestas en la sala Artemis de Londres. Algunas de estas planchas pasaron a formar parte de instituciones públicas: así dos de ellas se adquirieron para el Gabinete de Estampas de la Bibliothèque Nationale de Francia, que reunía una buena colección del artista.



Por lo que hemos podido constatar, las planchas originales sufrieron todo tipo de agresiones, e incluso podríamos decir que fueron víctimas de su enorme popularidad entre el público y entre los artistas, sobre todo del siglo XVIII. Por lo que no es de extrañar que surgieran imitadores que grababan a la manera de Rembrandt, y posteriormente falsificaciones y copias.

En los últimos años se han realizado excelentes investigaciones de las estampas de Rembrandt, como son los estudios de Giselè Lambert (*Rembrandt. La luz de la sombra*, 2006), con la actualización de datos de gran parte de los grabados de Rembrandt conservados en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Francia.

La popularidad de las estampas respondía a una demanda de mercado, tal y como nos ilustran noticieros de la época. En 1775, en el *Mercur de France* se anunciaban ventas de grabados de Rembrandt, efectuadas por Jacques Philippe Le Bas, grabador del Gabinete Real. A través de estas noticias, se sabe que casi todas las estampas de Rembrandt fueron copiadas hasta ocho veces. Tal vez las falsificaciones más extendidas en el mercado han sido los heliogramas, que eran reproducciones de las originales realizadas por sistemas fotomecánicos, y que fueron ejecutadas por Amand-Durand y publicadas en 1883, tan solo reconocidas por un monograma rojizo impreso en el reverso y por el papel.

Todos estos datos referentes a la trayectoria vital de los grabados de Rembrandt nos llevan a entender la enorme repercusión de su obra en el ámbito del arte occidental, destacando el proceso de valoración de algunas de ellas, dependiendo de la etapa histórica y de la demanda del público. Así conocemos que el Gabinete de Estampas de París, en 1755, tasó algunas de las obras del autor, como *El Ángel anunciando a los pastores el nacimiento de Jesús* y *La resurrección de Lázaro*. La valoración fue menor que la de las estampas que representaban escenas de género y de mendigos, ya que en esta época este tipo de temática estaba muy valorada y era demandada por un gran número de público.

A la complejidad del itinerario que realiza la obra gráfica de Rembrandt se une también el hecho de que, en ocasiones, sufre transformación en cuanto a sus títulos, como en el caso de *Negra acostada*, llamada también *Mujer durmiendo desnuda, con las nalgas al aire*, tal y como la titulan en el siglo XVIII.

Desde el punto de vista iconográfico, gran parte de la temática de cualquier género creada por Rembrandt, sobre todo en la etapa de madurez, no guarda relación con la de ningún otro grabador de su época. Podríamos decir que aprende a representar de distintas formas las expresiones y las emociones del alma. Los retratos de los personajes que realiza siguen la misma dinámica que expresa en sus autorretratos, es decir, la plasmación con absoluta franqueza de la situación anímica del personaje,

concentrándose en los ojos, la expresión del rostro y el gesto. Para llegar a este estado, el autor dibujaba directamente sobre la plancha, sin que parezca haber ningún diseño previo; así, de esa manera sincera, centraba toda la atención en captar las facciones a través de la luz y los contrastes que provocaban los procesos de estampación. Para Rembrandt la expresión de los ojos de los personajes es el punto culminante del retrato, al igual que hiciera con sus propios autorretratos que nos muestran las distintas fases del alma del artista a lo largo de toda su vida. Todo se concentra en la mirada, y utilizando magistralmente la punta, el ácido y los instrumentos, consigue los sutiles cambios anímicos en el personaje. En las estampas religiosas también encontramos la originalidad del autor, ya que son distintas a cualquier otro grabado de la época. Aunque los temas del Antiguo y Nuevo Testamento son los del texto sagrado, Rembrandt los presenta a su manera, humanizados y reconvertidos en otra visión, a pesar de partir de escenas tradicionales de representación.

La obra de Rembrandt Harmenszoon van Rijn atraviesa cuatro etapas de evolución: la de juventud en su villa natal, de 1625 a 1631; el primer periodo de Amsterdam, de 1632 a 1639; el segundo periodo de Amsterdam o etapa intermedia, de 1640 a 1647; y el último periodo, de 1648 hasta su muerte el 4 de octubre de 1669. El proceso estético de Rembrandt no puede someterse a clasificaciones estilísticas rígidas, pues está en permanente evolución y transformación, aunque podemos establecer algunas características propias del autor que se mantendrán como elemento determinante en su obra: una portentosa obra que deriva de su honda penetración en la condición humana, sobre todo a la hora de mostrar los rasgos del carácter y el interior de los individuos, y la importancia del claroscuro como expresión técnica favorita.

Su tendencia por lo natural le lleva a penetrar en imágenes de tintes románticos y gusto por lo pintoresco, que le aleja del ideal clásico, pero que, al mismo tiempo, le aproxima hacia un interés psicológico por el mundo de los sentimientos humanos y, más tarde, por una profunda religiosidad.

Su constante evolución se percibe desde sus inicios; durante la primera etapa, asimila y supera con rapidez las lecciones aprendidas de su maestro Pieter Lastman. Comienza a advertirse ya su técnica única y prodigiosa, con texturas de empastes que arañan la pintura y su investigación con la luz, de tal modo que logra una perfecta integración de la figura en el espacio que la rodea. Su vida en Amsterdam le proporciona un mayor conocimiento de la pintura barroca europea, y aprende la composición en grupo, la caracterización de los individuos, la potencia del claroscuro en combinación con la sutileza atmosférica y la unión dramática entre tensión pictórica y psicológica.

Durante el periodo intermedio, Rembrandt, realiza obras que oscilan entre las tendencias barrocas flamencas, próximas a Rubens, y el clasicismo de la escuela romana. Su habilidad le lleva a reinterpretar ambas, pero a partir de 1648, según

Jacob Rosemberg, especialista en la obra del autor, el clasicismo se impone y adquiere prioridad. No en la medida del más puro clasicismo barroco, sino en su aplicación de un claroscuro cada vez más intenso y en una técnica pictórica cada vez más fluida. Rembrandt madura desde la tensión emocional y dramática del periodo anterior hacia la serenidad y la calma. Este cambio viene propiciado por las circunstancias personales que rodean al artista desde 1649, un cambio de gusto en la pintura y una pérdida de clientela. Sin embargo es el periodo en el que culmina todo el arte de Rembrandt, convirtiéndolo en uno de los artistas más extraordinarios y profundos del arte europeo de todos los tiempos.

Todas estas características son mostradas por el autor no solo en la pintura y el dibujo, sino también en la obra gráfica. Rembrandt realizó grabados durante buena parte de su carrera, con técnicas y temáticas diversas, utilizando para ello la ilustración de libros y hojas sueltas. Además de su amplia formación, la posesión de una magnífica colección de grabados de Mantegna, Hércules Seghers, Giovanni Benedetto Castiglione, Tiziano, Rafael y Rubens, fueron motivos de inspiración e influencia sobre su obra impresa. Su pasión por el coleccionismo, que le llevó en parte a la ruina, sirvió para extender su amplia formación artística, ya que en su relación de obras embargadas se encontraban, además de obras de arte y objetos curiosos, las estampas de Schongauer, Durero, Cranach, Van Dyck, Mantegna, Carracci, Reni y Ribera.

Su importancia dentro del mundo del grabado es bien temprana y fueron sus aguafuertes los responsables de la reputación internacional que disfrutó durante su vida, motivando comentarios, como el de 1660 del gran pintor italiano Guercino, que lo tachaban de “gran virtuoso”. En los mismos años, también el inglés John Evelyn alude en 1662, en su *Historia del grabado*, al “incomparable Rembrandt, cuyos aguafuertes y grabados al buril dan prueba de un ingenio absolutamente singular”. El teórico Baldinucci Filippo escribió, en 1686, *Progresso dell'arte e Cominciamento dell'intagliare un rame*, una de las primeras historias generales de grabado. En su libro sobre la “vida” de los más importantes grabadores italianos, franceses, alemanes, neerlandeses y flamencos, nombra a Rembrandt. El trabajo de Baldinucci incluye una vida del artista basada principalmente en la información proporcionada por sus coetáneos y critica su obra por su fuerte naturalismo frente a los ideales clásicos.

Aún así, para los europeos de los tiempos de Rembrandt, una impresión o un grabado era la manera en la que se satisfacía la curiosidad por lugares distantes, se difundía el conocimiento y se aprendía en temas y nuevas técnicas de arte. El artista combinó la forma de comunicación y difusión más importante del siglo XVII con el disfrute estético.

Con anterioridad a Rembrandt, la técnica del grabado no fue usada por los artistas pintores, sino que eran los grabadores, tratados como artesanos, quienes los realizaban.

Rembrandt, por el contrario, dignifica el trabajo y la labor del grabado, enfocándolo en un concepto pictórico, no solo por la libertad técnica con que lo utiliza, sino porque también realizaba todo el proceso de estampación. Se sabe que estampó personalmente, al menos, los primeros estados de cada plancha. En sus inicios, la técnica de grabado se apoyaba en el dibujo, pero pronto comenzó a desarrollar una estética más próxima a la de su pintura, combinando masas de líneas y mordidas de ácido sucesivas para alcanzar distintos niveles de profundidad. Antes de 1640 reaccionó contra este estilo y recuperó una técnica más sencilla y con menos mordidas.

El grabado se convirtió en el instrumento flexible de su arte y era frecuente que experimentara sobre las planchas, ya trabajadas. Supo descubrir y explotar las posibilidades de la stampa que, a partir de la plancha de cobre original, de la matriz, admite modificaciones sucesivas en la imagen, lo que se denominan “estados”. Rembrandt utilizó el proceso tradicional del aguafuerte, trabajando directamente sobre una placa de metal, generalmente de cobre, para crear su diseño.

Practica cortes en las líneas de su superficie, realizados con una fina varilla de acero afilada en diagonal, llamada buril. El exceso de metal tirado al lado del surco por el buril se raspa cuidadosamente antes de que la placa se entinte y se imprima (en el grabado, la placa se cubre con una capa protectora de resina). El artista rasca el dibujo a través de la resina con una punta de grabar y la placa se sumerge en un baño de ácido, que “muere” el metal donde la resina se ha eliminado. La acción del ácido produce líneas un poco irregulares. Rembrandt no considera estos añadidos como un inconveniente, sino como un reto. Para ello utiliza el buril y la punta seca, el primero para dar más vigor a sus aguafuertes y la segunda para acentuar las sombras, basándose en los negros intensos y aterciopelados.

En el grabado la imagen se invierte: la derecha, en la placa, se convierte en la izquierda en la hoja impresa de la misma. La mayoría de grabadores tenían muy en cuenta esto, mediante la inversión de sus diseños en el momento de la transferencia de sus dibujos preparatorios a la plancha. A Rembrandt no le preocupaba, le interesa más la calidad que la precisión de su trabajo. Así, algunos de sus autorretratos grabados le muestran trabajando con la mano izquierda.

Sus primeras impresiones se conocen desde 1626 y las desarrolló hasta 1665, momento en que, por dificultades económicas, vende su taller de estampación y cesa su producción. Tan solo en el año 1649 no produjo obra alguna. A partir de 1630, y ya en su madurez, Rembrandt improvisa sobre la plancha, experimenta con efectos de impresión y utiliza diferentes tipos de papeles, como el papel japonés, o el papel vitela. En ocasiones, usa otros papeles (china, pergamino o papel europeo) para crear diferentes resultados con las imágenes impresas. También experimenta la técnica de punta seca con mayor habilidad, para conseguir mayores posibilidades estéticas. Por encima de todo, el

gran don de Rembrandt como grabador consistía en un extraordinario sentido de la espontaneidad, mientras que escrupulosamente atendía el detalle. En su última etapa, entre 1650 y 1661, evolucionó hacia un estilo más sintético, concentrándose en representar la esencia del objeto y eliminando lo superfluo para representar exclusivamente la simplicidad de formas y el rigor de la composición.

Desde el punto de vista temático la obra de Rembrandt supuso un nuevo enfoque sobre la iconografía tradicional del arte occidental. Por una parte la sociedad holandesa de su tiempo, y los nuevos planteamientos religiosos, habían hecho posible la dignificación del trabajo, y por tanto todo aquello que supusiera prosperidad en una sociedad ávida de cambios y de mostrarse a sí misma el triunfo sobre el absolutismo monárquico imperante en toda Europa.

Esta nueva energía se transmitía en la necesidad de incorporar motivos de carácter pictórico que mostraran dicha prosperidad y que adornaran las nuevas viviendas, más cómodas y adaptadas a la nueva situación. La clientela se multiplica, gracias a las riquezas procedentes del comercio marítimo y de nuevos recursos económicos. Dicha clientela solicita pintura con temática no solo religiosa, de modo que el retrato será una de los géneros más solicitados a los artistas de su tiempo.

Los primeros grabados donde Rembrandt refleja lo que va a determinar el campo de acción en el que se mueva, son los retratos de su familia y amigos. Los más destacados serán los realizados a sus padres, en 1631, que representan el prototipo de modelo de ancianos y su interés por el paso del tiempo en el ser humano. De ahí la necesidad de realizar en distintos momentos no solo sus propios autorretratos, suficientemente famosos, sino los de sus padres, a quienes representa con la dignidad de la vejez. Aunque eso no impide que el artista utilice a su familia como modelos para estudiar los numerosos recursos de la estampa en grabados posteriores, como el de *Busto de hombre con gorro de piel y manto bordado*, de 1631. Los retratos de personajes ancianos le servirán de reclamo en sus primeros momentos del taller en Amsterdam para atraer a la clase adinerada como posibles clientes. Al mismo tiempo Rembrandt seguirá el modelo, para sus composiciones de esta primera época, de retratos realizados por otros autores, sobre todo con respecto a sus autorretratos, obras que reflejan la influencia de Rubens o de algunos de sus contemporáneos tan destacados como Van Dyck.

Pero realmente donde el autor expresa su gran potencial como grabador es en los retratos de personajes que formarán parte de su historia vital y profesional. Abogados, sacerdotes, comerciantes, marchantes, escritores y toda una serie de individuos que forman el entramado social de la burguesía holandesa del siglo XVII y del cual el autor da buena cuenta. La excelencia y la calidad de algunos de los retratos le convierten en el mejor retratista grabador de todos los tiempos. Para ello no evitó la búsqueda de nuevos recursos técnicos, el estudio en profundidad de la psicología del personaje y la caracterización del

mismo, aplicando en ocasiones elementos del entorno que simbolizaban la importancia del retratado. Esta demostración de poder expresivo se alejaba bastante de las estampas habituales, donde era frecuente recargar con numerosos objetos el personaje principal y desviar la atención del retratado. Rembrandt desarrolla por el contrario un retrato sobrio, alejado del barroquismo, más acorde con la mentalidad de la sociedad luterana y distante de las muestras pomposas extendidas por toda Europa. Retratos como el de *Jan Six*, para el que realizó tres dibujos previos, o los del director de la Escuela Francesa de Amsterdam, *Coppenol*, están considerados obras maestras del grabado del siglo XVII.

También desde sus inicios, Rembrandt realiza temática de carácter libre, sin ajustarse a modismo alguno. Una de las obras más sorprendentes por la resolución compositiva del autor es *El artista y la modelo*, que es una plancha sin terminar o conscientemente abandonada, donde aparece Rembrandt dibujado y casi solo percibido sobre un fondo neutro frente a la silueta de una modelo, que queda en vacío y recortado sobre una mancha negra que contrasta intensamente con el resto del espacio interior. Al mismo tiempo se rodea de objetos incoherentes y extraños como un paño oriental o una hoja de palma. Esta obra ha suscitado numerosas explicaciones por parte de los críticos, sin conseguir averiguar a ciencia cierta el significado, que aún se complica mucho más debido a las intervenciones y modificaciones que realizó en ella el maestro.

En cuanto al desnudo, su experimentación le lleva a realizar diferentes planchas con tratamiento de aguafuerte o buril y, aunque sean temas secundarios en la obra del artista, muchos de ellos sirven de bocetos para, posteriormente, realizarlos en el lienzo. Los estudios de desnudos para los que posaron sus esposas Saskia y Hendrickje serán los temas previos a grandes formatos pictóricos. En realidad tan solo se conoce que grabó seis desnudos aislados, y de muy diferente intención, ya que algunos de ellos muestran carácter erótico, otros son temas mitológicos y varios representan temas académicos, como *Academia de un hombre sentado en el suelo* o *Los bañistas*. Lo sorprendente es que, a pesar de denominarse académicos, estos estudios de desnudos muestran las imágenes de la realidad, lejos del tratamiento clásico de la figura humana. Esta iniciativa llegará a escandalizar a sus estudiosos, pues, poco después de su muerte, André Pels (*Gebruick en Misbruick des Toonels*, 1681), analizando la obra del autor, le reprochaba que tomara como modelo a las lavanderas y criadas, en vez de imágenes de Venus o de diosas clásicas. Una obra destacada es *La negra acostada*, título propuesto inicialmente por Adam Bartsch en su *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ces principaux imitateurs*, de 1797. Realmente es un título erróneo que llevó a confusión por la técnica de sombras y manchas y por la calidad de las pruebas de la plancha, que utilizó el artista para componer un desnudo rotundo y volúmenes de contornos marcados en la figura femenina. Con anterioridad aparece nombrado como *Mujer durmiendo desnuda, con las nalgas al aire*, en el catálogo de su obra elaborado por Burggy en 1755.

De su primera época, quedan escasos grabados de carácter religioso, destacando el *Descanso en la huida a Egipto*, realizado con veinte años, que presenta tanto su inexperiencia como su interés por el medio. Al principio de su carrera creará composiciones barrocas, más exuberantes de lo que va a ser habitual en el autor, como es el caso de *La resurrección de Lázaro*, así como otras imágenes que muestran la influencia de estilo de Rubens, cuya obra gráfica era bien conocida por Rembrandt, ya que sus estampas habían sido difundidas por toda Europa, como modismo estético. Sin embargo, muy pronto, el autor se desmarca hacia una composición más íntima de tendencia naturalista y con un sincero sentimiento religioso. Rembrandt llevó la técnica del grabado hasta sus últimas consecuencias y utilizó todos los medios a su alcance para lograr líneas de una expresividad extraordinaria.

La situación de la sociedad holandesa de su tiempo y la presión religiosa de los calvinistas influía en la edición de estos temas, ya que eran bastante contrarios a la representación de temas bíblicos, aunque no por ello Rembrandt, quien no estaba asociado al calvinismo ortodoxo, renuncia a realizar todo tipo de obra religiosa, hecho por otra parte habitual en todos los pintores de la época. El autor lo demuestra con el número elevado de su obra pictórica, ciento sesenta pinturas, de dibujos, seiscientos dibujos, y de obra gráfica religiosa, las ochenta estampas reconocidas como auténticamente suyas.

Estudiando las composiciones religiosas del autor, se aprecia que ciertos temas son afines a la doctrina de los mennonitas, una iglesia anabaptista que enseñaba el retorno a la fe del cristianismo primitivo. Eso no significa que el artista se sometiera a los preceptos catequistas de esta secta; realmente, su propia independencia religiosa le llevó a frecuentar a personajes que profesaban todo tipo de religión, tal y como lo muestran los numerosos retratos de diferentes autoridades de la materia, como son el *Retrato de Cornelis Glaez Anslø*, predicador anabaptista, o el *Retrato de Jan Cornelysz Sylvius*, pastor de la Iglesia Reformada de Amsterdam.

El interés del artista por esta temática se muestra cuando en el inventario realizado con motivo de la subasta de sus bienes, en 1656, se encuentran entre sus pertenencias dos libros religiosos que pudieron ser motivo de inspiración para la composición de estos temas: *Antigüedades judaicas*, de Flavio Josefo, y una *Biblia*.

Características de la mayor parte de estos grabados van a ser la composición de pocos personajes y la repetición de los temas, sobre todo aquellos que ensalzan la relación padre e hijo del Antiguo Testamento, como Abraham con Isaac e Ismael, Jacob y José, Tobit y Tobías.

Estos temas son escasamente representados por otros artistas, sobre todo el de *Abraham acariciando a Isaac* o *Abraham hablando con Isaac*, y además las escenas no corresponden a ningún pasaje del libro del Génesis, lo que afianza más la intención que tenía el autor de mostrar el amor paternal y la complicidad protectora con su hijo. Al mismo tiempo muestra su interés por las expresiones cándidas de niños y jóvenes en los estudios de la fisonomía infantil. Lo muestra la serie que realiza en 1654 sobre la infancia de Jesús, con un total de seis estampas, donde prácticamente utiliza como técnica el aguafuerte, mucho más luminosas que las anteriores, como *La Sagrada Familia del gato* o *La Circuncisión en el establo*.

De igual modo, en las escenas del Nuevo Testamento repite algunas de ellas en diferentes versiones, tales como la *Huida a Egipto*, en cuya composición desarrolla los primeros pasos del claroscuro con la estampa realizada en la temprana fecha de 1634, titulada *La huida a Egipto de noche*. Innovador es el tratamiento del tema a partir de la representación íntima y próxima a elementos cotidianos. Por eso no debemos extrañarnos cuando Rembrandt, para conseguir su objetivo, toma modelos de otros autores, como en este caso cuya composición está próxima a las realizadas por Hércules Seghers, uno de sus artistas más admirados. A través de la obra gráfica conjuga sus expresiones emotivas con las interpretaciones del natural, importándole más la sensación y el movimiento que la perfección formal y, en ocasiones, incluso más que la terminación de la misma obra.

Igual planteamiento desarrolla en la serie sobre la vida de Cristo, que realiza también en 1654, donde aplica toda una técnica de luces y sombras que marca la madurez del artista, su maestría y el misterio inquietante de la tragedia dentro de la composición. Si bien sus obras muestran el drama desde la percepción de la realidad, rodea a las figuras de un halo de misterio que sobrecoge. Así, en sus versiones sobre *La Crucifixión* o *El Descendimiento* modifica el movimiento de los personajes y la textura de las sombras en intensidad, hacia las tinieblas, a modo de representación escénica, culminando este modo de representación con todo tipo de recursos técnicos.

En el curso de su carrera Rembrandt llegó a realizar cientos de impresiones y, en la actualidad, se considera que fueron, aproximadamente, doscientas noventa planchas. La creatividad y originalidad de los grabados, así como la interpretación de temas hasta entonces nunca expresados de manera tan original y personal, unidos a la experimentación técnica, hicieron de las estampas de Rembrandt un ejemplo de creación excepcional, reconocido en toda Europa desde sus primeros tiempos y cuya contemplación sigue causando hoy día la misma admiración.



## TEMAS RELIGIOSOS

Como hombre y artista de su época, un tercio de la obra de Rembrandt está dedicado a temas de carácter o naturaleza religiosa, en sus múltiples variantes, sobre todo episodios bíblicos, del Antiguo y Nuevo Testamento y especialmente de la vida de Cristo, en su infancia, en su vida pública y en la Pasión, con un tratamiento técnico que oscila desde lo más simple o menos pretencioso hasta lo monumental.

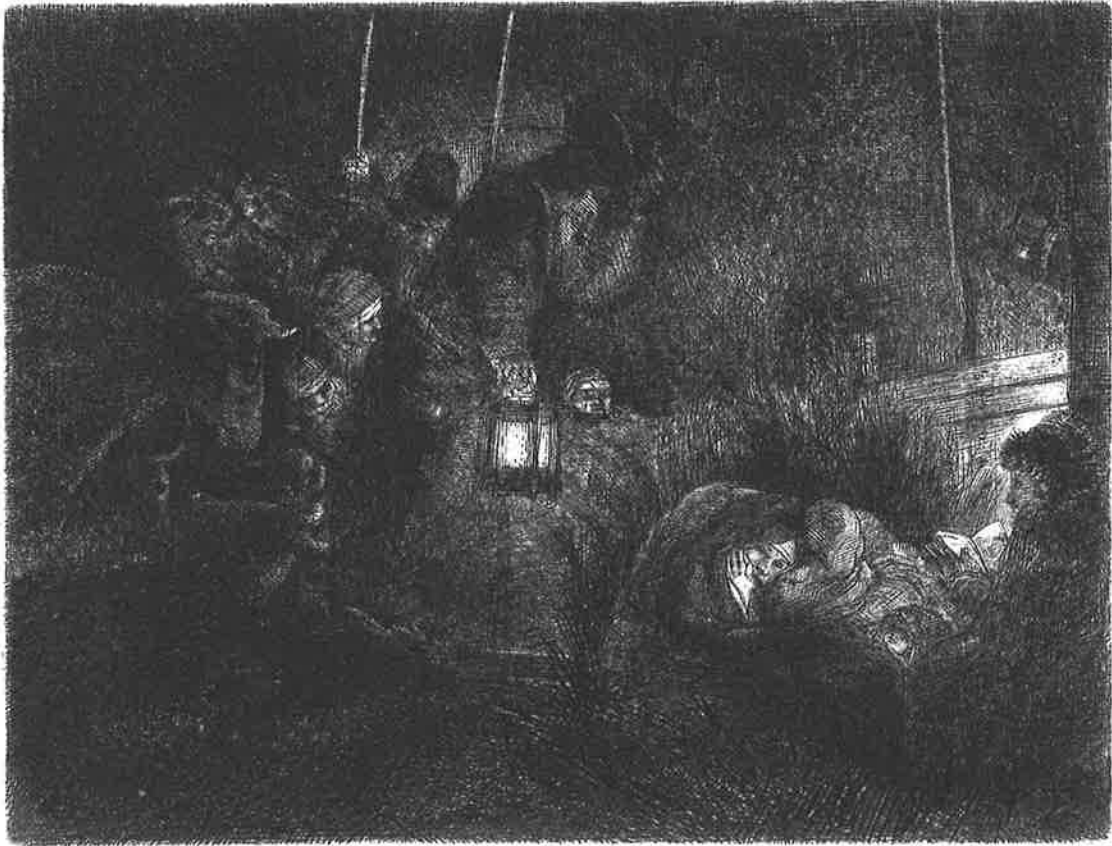
Si inicialmente predomina el dibujo sobre la emoción, luego su obra tiende a una profunda religiosidad y serenidad artística. En las estampas de la infancia de Cristo, Rembrandt aporta una gran calidez y se expresa no por el medio tradicional de representar iconos, sino con recreaciones de lo cotidiano, igual que en otras de tema bíblico muestra interés por escenas cuyo tratamiento no era frecuente, como el relato de *Abraham e Isaac* o la parábola del *hijo pródigo*, asuntos que repite en varias ocasiones, ensalzando la relación entre padres e hijos, más como argumento familiar que religioso, según demuestran los propios personajes.

La influencia de la obra de Rubens, que afectaba también a sus coetáneos en idénticas composiciones, se intensifica en las representaciones de la Pasión de Cristo, tal y como aparece en una de sus obras cumbres, *La resurrección de Lázaro*, impresa en 1632. Es una de sus estampas de mayor tamaño, y muy teatral. La actitud de Jesús y la composición de la escena, intensamente barroca, no eran frecuentes en su obra en fecha tan temprana.

También en estos años estampa *La muerte de la Virgen*, temática nada habitual en la sociedad luterana. Es un tema de larga tradición iconográfica en la historia del arte, pero aparece en los textos apócrifos y no en los Evangelios. Posiblemente Rembrandt tomara como modelo la narración incluida en *La leyenda dorada*, de Jacobo de Vorágine, pero también se inspiró en xilografías de Durero sobre el mismo tema.

Es en la serie sobre la vida de Cristo que realiza en 1654 donde el autor muestra su plena madurez artística y técnica. Crea escenografías que se alejan de sus composiciones íntimas y de tratamiento individual y se aproximan más a una puesta en escena teatral que a una emoción religiosa, tal y como se muestra en *El Descendimiento*.

De esta misma temática, y realizado entre 1643 y 1649, destaca su grabado más famoso, *El sermón de la montaña*, llamado popularmente *La estampa de los cien florines*, porque al parecer el propio autor, que la considerada una "obra crítica en mitad de su carrera", llegó a valorar un ejemplar en esa cantidad. Es modelo de unidad compositiva y atmosférica, y tendrá gran influencia en autores posteriores.



*La adoración de los pastores (nocturno)*, ca. 1652  
Aguafuerte, buril y punta seca, 148 x 198 mm



*La adoración de los pastores*, ca. 1654  
Aguafuerte, 105 x 129 mm



*Circuncisión en el establo, 1654*  
Aguafuerte y azufre, 94 x 144 mm



*La circuncisión en el templo, ca. 1630*  
Aguafuerte y punta seca, 88 x 64 mm



*La huida a Egipto*, 1633  
Aguafuerte, 89 x 92 mm



*Descanso en la huida a Egipto (nocturno)*, ca. 1644  
Aguafuerte y punta seca, 92 x 59 mm



*La huida a Egipto (nocturno)*, 1651  
Aguafuerte, buril y punta seca, 127 x 110 mm



*La huida a Egipto, 1654*  
Aguafuerte y punta seca, 93 x 144 mm

*Presentación en el templo, 1636*  
Aguafuerte y punta seca, 213 x 290 mm

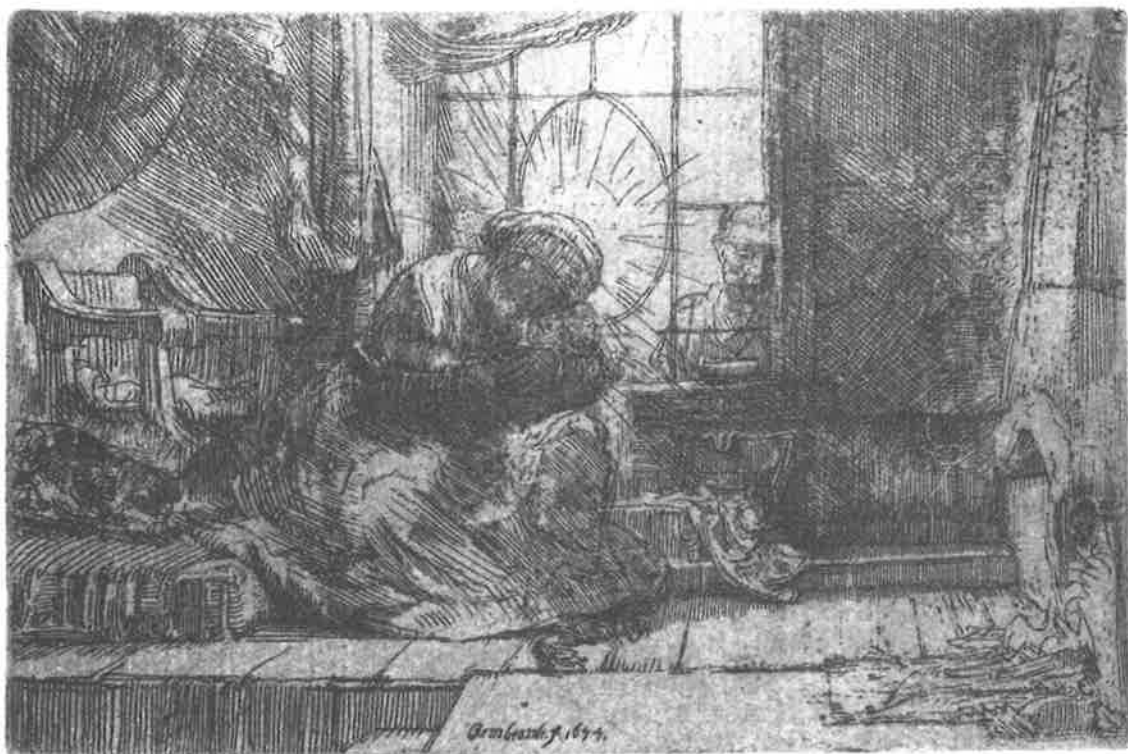




*Cristo entre los doctores*, 1654  
Aguafuerte, 95 x 144 mm



*Jesús entre los doctores*, 1630  
Aguafuerte, 89 x 68 mm



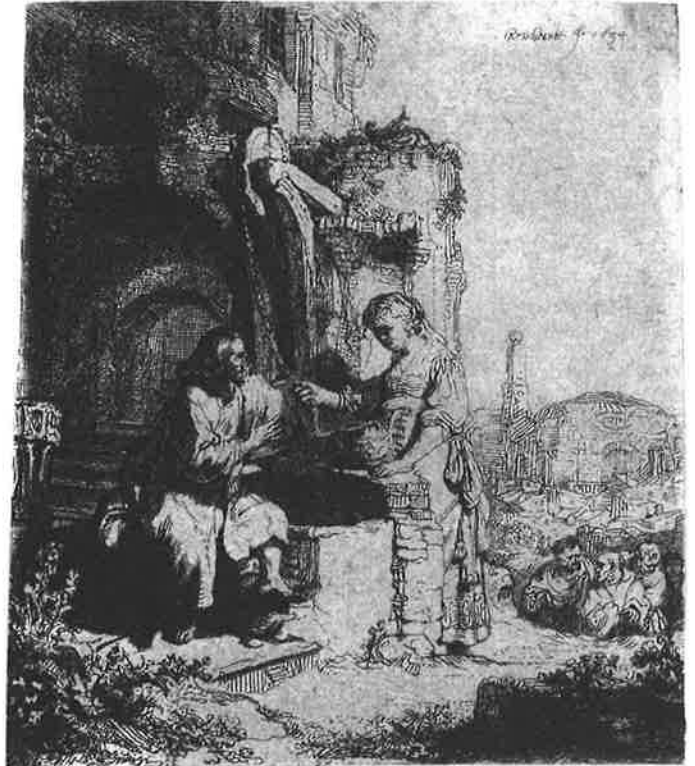
*La Sagrada Familia del gato, 1654*  
Aguafuerte, 95 x 145 mm



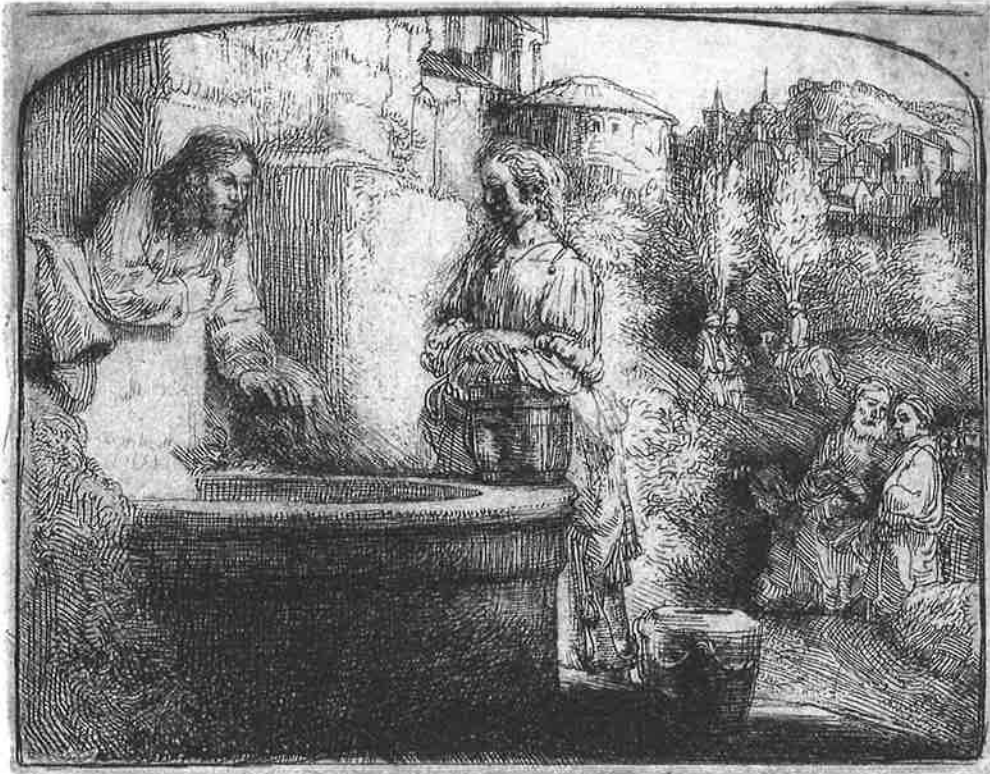
*La resurrección de Lázaro, 1632*  
Aguafuerte y buril, 366 x 258 mm



*Resurrección de Lázaro*, 1642  
Aguafuerte, 150 x 114 mm



*Cristo y la samaritana*, 1634  
Aguafuerte, 123 x 106 mm



*Cristo y la samaritana*, 1658  
Aguafuerte y punta seca, 125 x 160 mm



*La expulsión de los mercaderes del templo, 1635*  
Aguafuerte, 136 x 169 mm

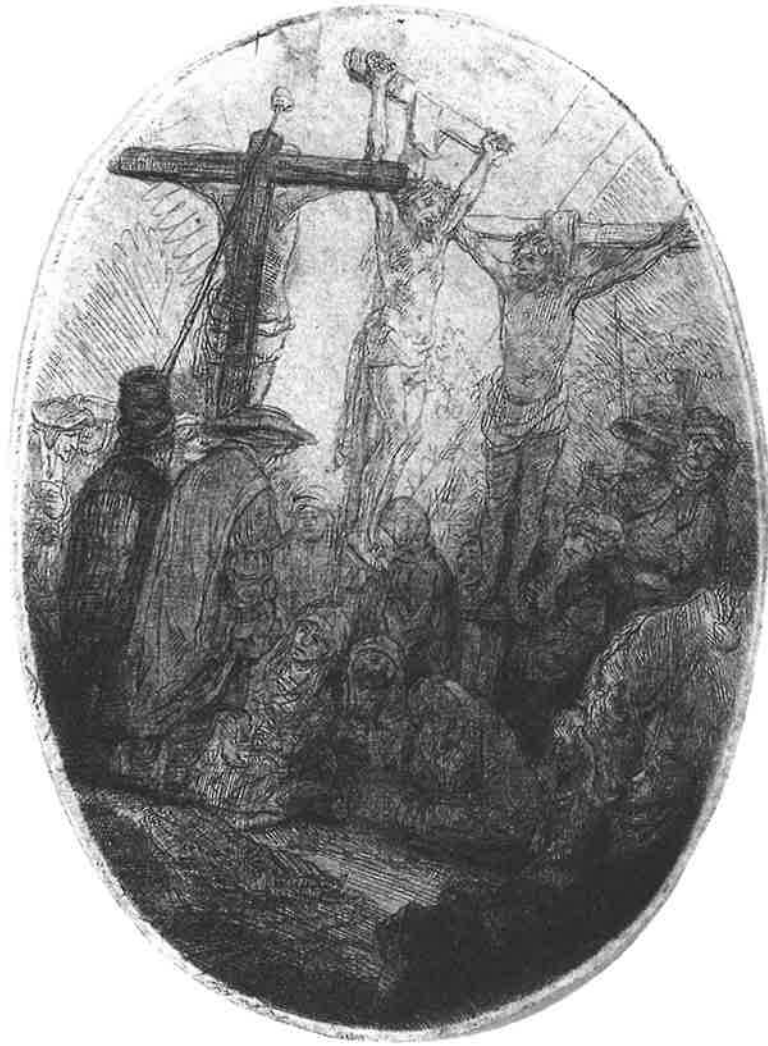


*La Oración en el huerto de los olivos*, 1657  
Aguafuerte y punta seca, 111 x 84 mm



*La Crucifixión*, 1635  
Aguafuerte, 95 x 67 mm

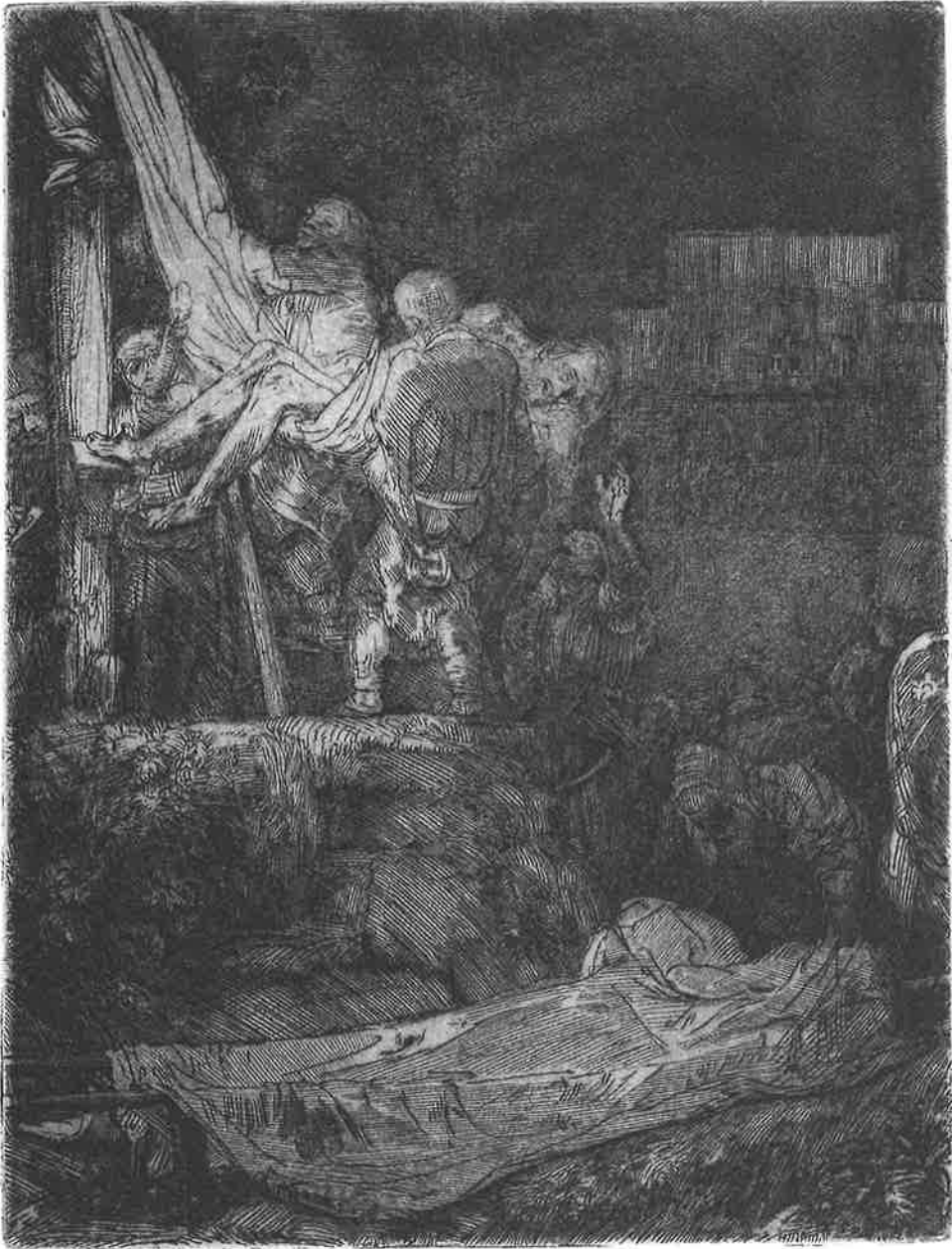




*Cristo en la cruz entre los dos ladrones, 1641*  
Aguafuerte y punta seca, 136 x 100 mm



*El Descendimiento*, 1633  
Aguafuerte y buril, 530 x 410 mm



*El Descendimiento a la luz de la antorcha*, 1654  
Aguafuerte y punta seca, 210 x 161 mm



*La muerte de la Virgen*, 1639  
Aguafuerte y punta seca, 409 x 315 mm



*Jacob recibiendo la túnica de José, 1633*  
Aguafuerte y punta seca, 107 x 80 mm



*José contando su sueño, 1638*  
Aguafuerte, 110 x 83 mm



*José y la mujer de Putifar, 1634*  
Aguafuerte, 90 x 115 mm



*Abraham acariciando a Isaac, 1637*  
Aguafuerte, 116 x 89 mm



*Abraham e Isaac, 1645*  
Aguafuerte y buril, 157 x 130 mm



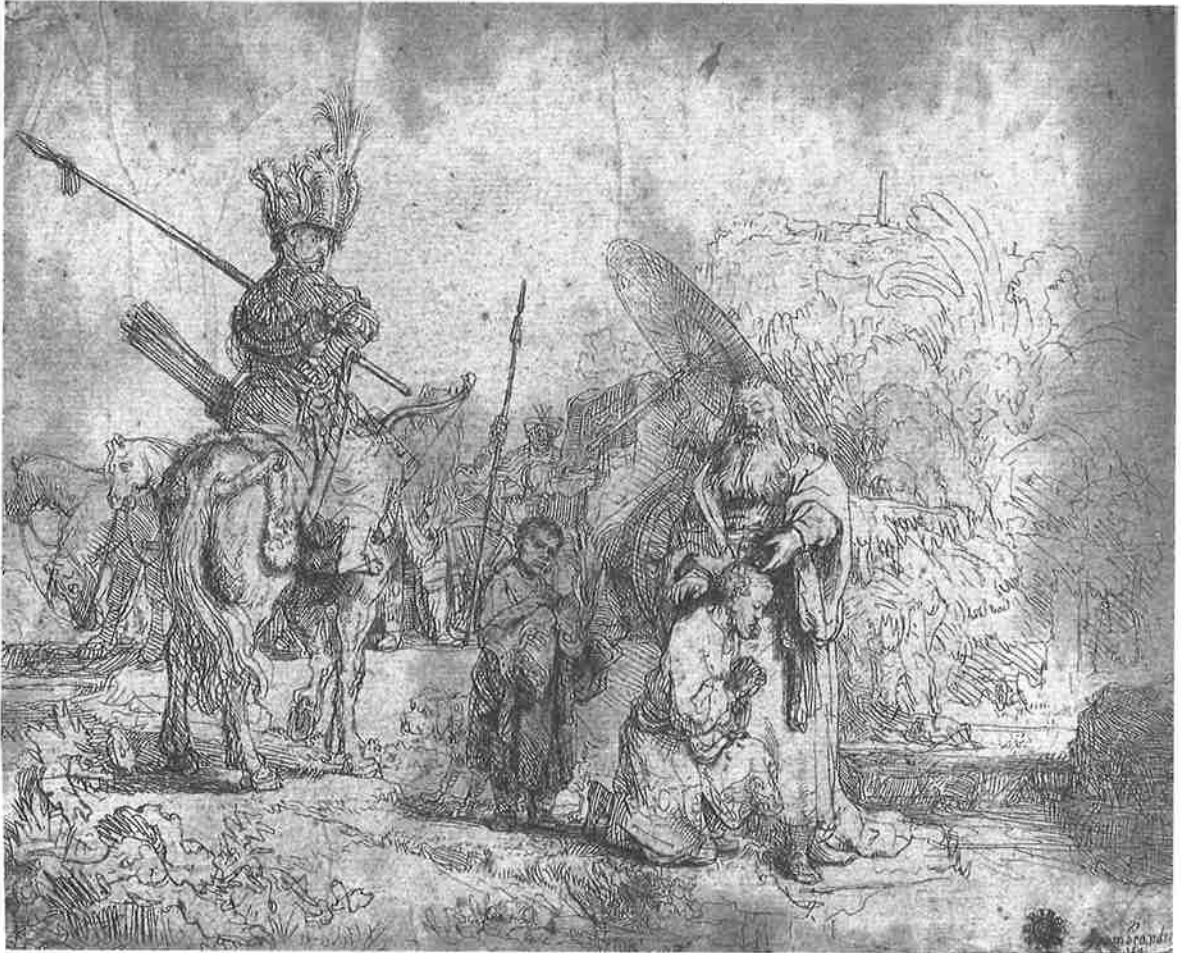


*El tributo de la moneda, 1635*  
Aguafuerte, 73 x 103 mm

*El Ángel ascendiendo ante Tobías y su familia, 1641*  
Aguafuerte y punta seca, 103 x 154 mm



*Lapidación de San Esteban, 1635*  
Aguafuerte, 95 x 85 mm



*El bautismo del eunuco*, 1641  
Aguafuerte, 178 x 213 mm



*San Jerónimo meditando*, 1642  
Aguafuerte, 151 x 173 mm



*El regreso del hijo pródigo*, 1636  
Aguafuerte, 156 x 136 mm



*La decapitación de San Juan Bautista*, 1640  
Aguafuerte y punta seca, 129 x 103 mm



*Estampa de los cien florines (fragmento), 1649*  
Aguafuerte, punta seca y buril, 144 x 76 mm

## TEMAS DE GÉNERO, DESNUDOS Y PAISAJES

Rembrandt mostró siempre un interés especial por los tipos humanos, sus situaciones y el entorno psicológico en que se movían. En la temática de género, destaca su gran sentido de la humanidad, evidente en la representación –respetuosa, nada moralizante y alejada de tremendismos o de burlas– de gran número de tipos populares (*Los músicos ambulantes*, *El maestro*) y sobre todo de mendigos y personajes más o menos marginados (*Mendigo con pata de palo*), en una serie de grabados que crea en torno a 1630. En estos grabados estaba considerablemente influido por las obras de su contemporáneo Jacques Callot, extraordinario grabador francés que, habiendo vivido la Guerra de los Treinta Años, había realizado una serie de grabados sobre mutilados y mendigos para mostrar los horrores del conflicto, obras que pueden considerarse un precedente de las estampas de artistas como Goya, para quien la técnica del grabado será un medio de denuncia ante la violencia y el horror de la guerra.

El desnudo es un tema secundario en la obra del artista, y casi todos parecen estar realizados del natural. Tan solo se conocen unos pocos desnudos masculinos, que grabó al aguafuerte hacia 1646 y muestran el carácter académico de los modelos para estudiantes (*Hombre desnudo sentado en el suelo*) o bien reflejan un tratamiento realista y natural (*Bañistas*), y una serie de desnudos femeninos, que grabó entre 1658 y 1661 y ya no responden al estilo dibujístico de los anteriores, sino que están resueltos mediante el modelado a través del juego de luces y sombras. Obra destacada es *Negra acostada*, título propuesto por Adam Bartsch, en su *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ces principaux imitateurs*, de 1797. Sin embargo, en el catálogo de la colección de A. de Burgy, de 1755, el desnudo se titula *Mujer durmiendo desnuda, con las nalgas al aire*. La posible confusión se debe al modelado mediante claroscuros y a la definición del contorno merced a unos volúmenes animados por claridades difusas.

Datables en el periodo 1640-1653, casi todos los paisajes al aguafuerte de Rembrandt pueden localizarse en los itinerarios del entorno de Amsterdam que, desde su casa de Breestraat, le llevaban a Diemen o a Ouderkerk. A partir de 1650 retoca la base del aguafuerte con la punta seca o el buril, como en *Paisaje con una vaca bebiendo en un río*, buen ejemplo de cómo el artista convierte al paisaje en protagonista de la composición, interpretando la naturaleza a partir de la observación de la realidad y la representación de los fenómenos atmosféricos. En el siglo XIX estas estampas serán motivo de inspiración para los pintores impresionistas.



*Anciana mendiga con calabaza*, 1630  
Aguafuerte, 103 x 46 mm

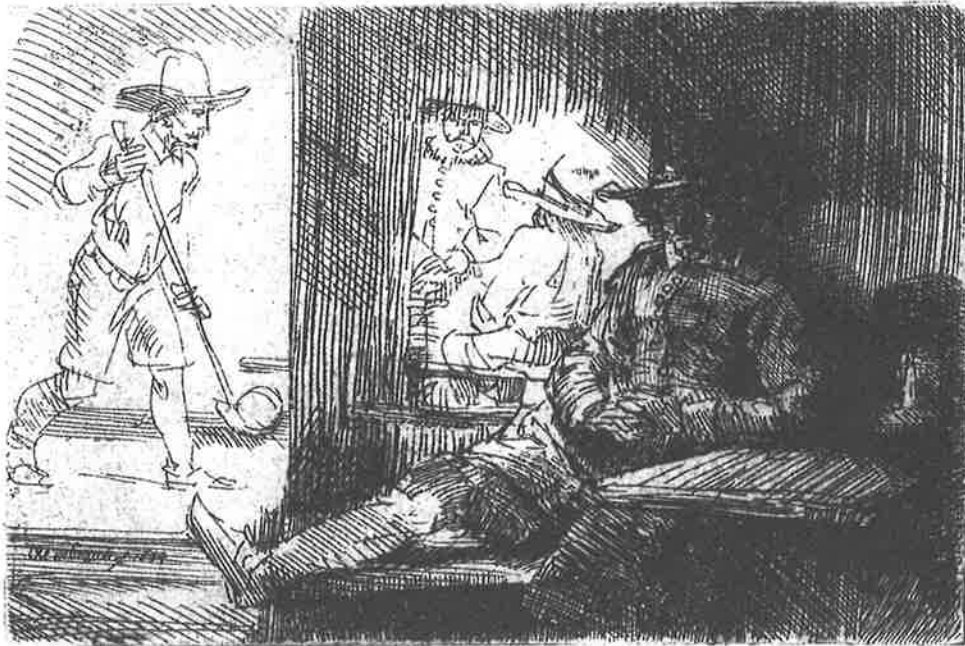


*Mendigo con pata de palo*, ca. 1630  
Aguafuerte, 112 x 66 mm



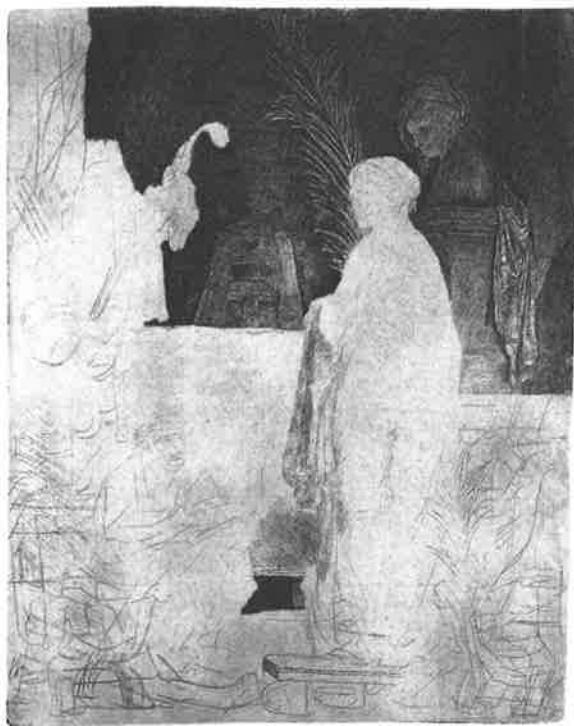


*Los músicos ambulantes*, 1635  
Aguafuerte, 138 x 115 mm



*La estrella de los Reyes Magos*, ca. 1651  
Aguafuerte y punta seca, 94 x 143 mm

*El jugador de golf*, 1654  
Aguafuerte, 95 x 143 mm



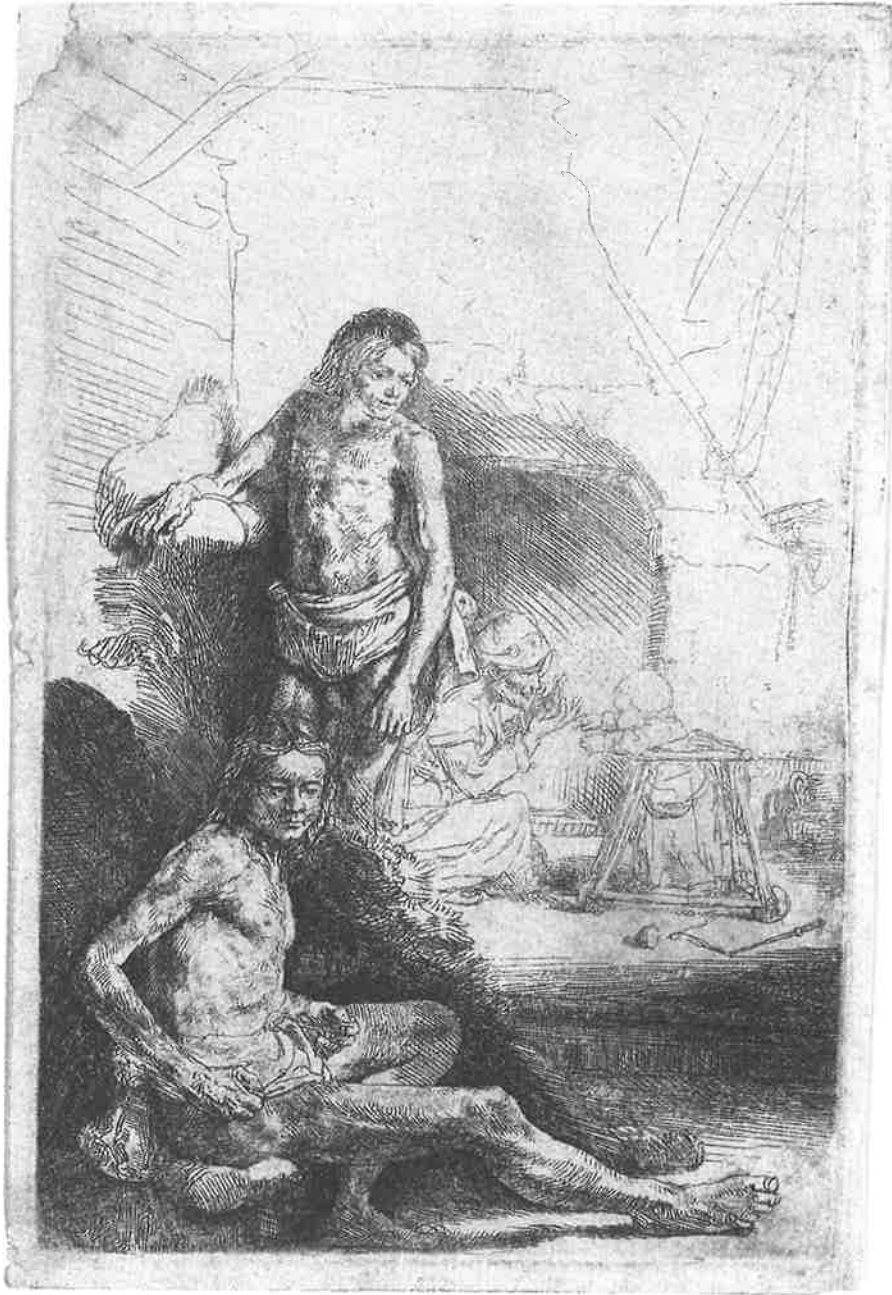
*El artista y su modelo*, ca. 1639  
Aguafuerte, punta seca y buril, 232 x 184 mm



*Estudioso con luz*, 1642  
Aguafuerte, 147 x 133 mm



*Bañistas*, 1651  
Aguafuerte, 107 x 135 mm



*Estudios de desnudo y mujer con niño, ca. 1646*  
Aguafuerte, 194 x 128 mm



*Hombre desnudo sentado en el suelo*, ca. 1646  
 Aguafuerte, 97 x 168 mm

*Negra acostada*, 1658  
 Aguafuerte, punta seca y buril, 81 x 158 mm



*El dibujante*, ca. 1641  
Aguafuerte, 94 x 64 mm



*Mujer asomada a la puerta hablando con un hombre  
y unos niños (El maestro de escuela)*, 1641  
Aguafuerte, 93 x 61 mm



*El orfebre*, 1655  
Aguafuerte y punta seca, 77 x 56 mm



*El persa*, 1632  
Aguafuerte, 108 x 79 mm



## RETRATOS

Aunque, como sucede con la pintura, también en el grabado tiene predilección por sus autorretratos, de los cuales se conservan veintisiete, las técnicas calcográficas le permitirán a Rembrandt realizar retratos de personajes de su entorno, médicos, abogados, marchantes, comerciantes, coleccionistas y amigos, junto a los de notables representantes de las jerarquías eclesiásticas, la cultura, el poder institucional o económico (hasta un número atribuido de cuarenta y siete piezas), al mismo tiempo que muestra de manera simbólica los elementos propios de una sociedad próspera y en permanente transformación.

A los dos años de sus inicios en el grabado, Rembrandt dominaba ya la técnica y realiza una serie de retratos, entre los que destaca el de su madre, fechado en 1628. Es un estudio de carácter penetrante, ejecutado con una red de líneas muy finas que captura la imagen con juegos de luz, sombra y aire, de habilidad muy superior a la de su admirado Callot o la de cualquier grabador neerlandés. Los más destacados serán los realizados a sus padres, en 1631, que representan el prototipo de modelo de ancianos y su interés por el paso del tiempo en el ser humano. A partir de 1620 la situación de la sociedad holandesa se modifica hacia una mayor tolerancia religiosa, a pesar de la presión de los calvinistas ortodoxos. Rembrandt, de manera independiente, se relaciona con cualquiera que profesase la religión luterana, católica, calvinista o anabaptista, como lo demuestran los numerosos retratos de diferentes autoridades en la materia, como *Cornelis Claesz Ansló*, predicador anabaptista, o *Jan Cornelysz Sylvius*, predicador de la Iglesia Reformada de Amsterdam.

Tampoco descarta retratar a personajes anónimos, considerados estudios de tipos que luego incorporará a las escenografías de composición de sus grandes obras pictóricas, como los tocados con gorro (*Anciano con la mano sobre los ojos*). Así mismo su interés por la expresión humana se muestra en la interpretación de los rostros a partir de posturas y gestos, que son visibles en obras como *Tres cabezas de mujer; una de ellas dormida*.

La excelencia y la calidad de algunas piezas le convierten en el mejor retratista grabador de todos los tiempos. Rembrandt desarrolla, alejado del barroquismo imperante en Europa, un retrato sobrio, más acorde con la mentalidad de la sociedad luterana. Retratos como el del burgomaestre *Jan Six* (para el que realizó tres dibujos preparatorios) y el de *Lieven Willemsz van Coppenol*, director de la Escuela Francesa de Amsterdam, están considerados obras maestras del grabado del siglo XVII.



*Anciano con gorro de piel y ojos cerrados*, 1635  
Aguafuerte, 112 x 101 mm

*El jugador de cartas*, 1641  
Aguafuerte, 88 x 82 mm

*Lieven Willemsz van Coppenol*, 1658  
Aguafuerte, punta seca y buril, 140 x 130 mm

*Pieter Haaringh (el joven)*, 1655  
Aguafuerte, punta seca y buril, 195 x 146 mm



*La madre de Rembrandt con la mano en el pecho, 1631*  
 Aguafuerte, 94 x 66 mm



*Escribano con cruz, 1641*  
 Aguafuerte y punta seca, 154 x 102 mm



Johannes Uytenbogaert, el predicador, 1635  
 Aguafuerte, punta seca y buril, 224 x 187 mm



*Jan Antonides van der Linden, 1665*  
Aguafuerte, punta seca y buril, 172 x 105 mm



*Tres cabezas de mujer, una de ellas dormida, 1637*  
Aguafuerte, 143 x 97 mm



*Jan Uytenbogaert, el pesador de oro, 1639*  
Aguafuerte y punta seca, 250 x 204 mm



*La madre de Rembrandt con tocado oriental, 1631*  
Aguafuerte, 145 x 129 mm





*Abraham Francen, boticario, ca. 1657*  
Aguafuerte, punta seca y buril, 158 x 208 mm



*Anciano con la mano sobre los ojos*, ca. 1639  
Aguafuerte y punta seca, 138 x 115 mm



*La negra blanca*, 1630  
Aguafuerte, 98 x 77 mm

## CRONOLOGÍA

### Rembrandt

#### 1606

Rembrandt Harnmeszoon van Rijn nace en Leiden el 15 de julio. Fue el noveno de diez hijos y el único que recibió formación académica.

#### 1613 / 1619

Estudia en la Escuela Latina de Leiden.

#### 1620 / 1623

Se matricula en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Leiden, pero abandona los estudios y entra en el taller del pintor Jacob Isaacszoon Swanenburgh.

#### 1624 / 1626

Se traslada a Amsterdam y durante seis meses trabaja en el taller de Pieter Lastman, pintor influido por la obra de Caravaggio y Adam Elcheimer. Vuelve a Leiden.

#### 1628 / 1630

Primeros aguafuertes fechados: retratos de su madre, autorretratos, figuras de mendigos y primeras estampas religiosas. Pinta los primeros autorretratos.

#### 1631 / 1633

Trasladado a Amsterdam, se instala en casa del marchante Hendrik van Uylenburgh. Pinta *La lección de anatomía del doctor Tulp* y graba *La resurrección de Lázaro*.

#### 1634 / 1635

Se casa con Saskia van Uylenburgh, que aporta una importante dote. Tienen su primer hijo, Rumbartus, que sólo vive dos meses. Graba *La gran novia judía*.

#### 1636 / 1637

Graba *Rembrandt y Saskia*, *Jesús ante Pilatos* y *El regreso del hijo pródigo*.

#### 1638 / 1639

Graba *Rembrandt apoyado sobre un pretil*, *La muerte de la Virgen*, *El artista y su modelo* y *El pesador de oro*. Compran una nueva casa en la Breestraat.

#### 1640 / 1641

Hace muchos grabados: retratos, escenas religiosas (sobre todo bíblicas), de género, de caza, los primeros paisajes. Nace su cuarto hijo, Titus, el único que sobrevivirá.



### 1642 / 1644

Termina *La ronda nocturna*. Saskia muere de tuberculosis a los treinta años. Contrata a Geertje Dirck para que cuide a Titus y después comienza una relación con ella.

### 1645 / 1649

Hace grabados académicos con los modelos de su taller, estampas religiosas, el magnífico retrato de *Jan Six* y *Rembrandt grabando o dibujando junto a una ventana*.

### 1650 / 1653

Graba *La adoración de los pastores (nocturno)*, *Las tres cruces* y *El doctor Fausto*.

### 1654 / 1655

Graba dos pequeñas series, muy distintas, sobre la infancia de Jesús y la Pasión de Cristo, *Jesús en Emaús* y el gran *Ecce Homo*. En 1654 tiene una hija con Hendrickje.

### 1656 / 1657

Tiene dificultades financieras y todo su patrimonio, incluidas las colecciones artísticas, es vendido en pública subasta, pero no puede liquidar las deudas.

### 1658 / 1662

Se trasladan a una casa más modesta. Titus y Hendrickje forman una empresa de comerciantes de arte para poder vender las obras de Rembrandt.

### 1663 / 1667

En 1663 fallece Hendrickje a los 37 años. En 1665 realiza su último grabado conocido, *Jan Antonides van der Linden*. Se dedica más a la pintura.

### 1668 / 1669

En 1668, Titus se casa y fallece seis meses después. El 4 de octubre de 1669 Rembrandt muere a los 63 años y es enterrado junto a Hendrickje y Titus.



Goya se acercó al grabado siempre desde su condición de pintor y, como consecuencia de ello, todas las estampas tienen en común una característica fundamental que nos aproxima a su personalidad más íntima, ninguna fue fruto de encargo, el artista pudo escoger libremente el tema y la técnica y, al no verse condicionado a los deseos de un mecenas, son expresión directa de la voluntad e intereses del pintor. Esto no ●●●

- significa que Goya no tuviera limitaciones: por un lado, tuvo que aprender a grabar y en gran medida fue autodidacta; por otro lado, hay que recordar que seguía actuando la Inquisición, por lo que todos los creadores de una u otra manera se autocensuraban. Por último, la gran ventaja de la estampa es ser múltiple por lo que llega a un gran número de consumidores, en contrapartida hay que buscar temáticas que rentabilicen la empresa pues sólo la venta podía resarcir al pintor de la inversión previa. Es decir, el público debía apreciar la obra. En este sentido, la obra gráfica de Goya no tuvo gran éxito de venta durante su vida, entre otras razones porque dos de las colecciones principales, *Los desastres de la guerra* y *Los disparates*, nunca llegó a publicarlos. La primera edición de ambas series la hizo la Real Academia de San Fernando en Madrid en la década de 1860, coincidiendo con el resurgir del arte del aguafuerte que encumbraría a Goya como el más grande de los maestros de la Escuela Nacional de Grabado, concepto en plena construcción en esos años.

#### LOS INICIOS: LA FORMACIÓN DEL ARTISTA

La relación de Goya con las estampas data de su época de formación. Su primer maestro, José Luzán, le hizo copiar estampas para iniciarle en el arte del dibujo y en sus primeras obras, como la mayoría de los pintores jóvenes, Goya se inspiró en estampas para sus pinturas. Esta relación temprana era común pero no suponía que el futuro pintor se dedicara a grabar. Ésta es una de las grandes singularidades de Goya, haber hecho del grabado un medio artístico de expresión. No obstante, hubiera sido difícil que Goya diera ese paso si no hubiera tenido lugar una nueva consideración de las artes y su dignificación por la utilidad. En el caso del grabado no sólo se liberalizó su práctica sino también, al profesionalizarse, pasó a ser equiparado con las otras nobles artes siendo investido con un prestigio social similar. No sabemos si el aragonés se hubiera dignado a grabar de no haber tenido lugar el reconocimiento de este medio desde las esferas más altas entre las cuales el también pintor y maestro del aguafuerte, José Ribera, visibilizaba la respetabilidad de su práctica.

Por otro lado, la estampa era un medio eficaz para darse a conocer entre el público, y este es otro aspecto fundamental que hay que tener en cuenta al hablar de Goya: uno de los problemas que tenían los pintores que trabajaban para la Real Fábrica de Tapices como él era que apenas eran conocidos por parte del público. No es extraño entonces que sus primeras obras grabadas fueran de contenido religioso, la estampa de devoción era la que tenía auténtica demanda en España en aquellos años, o reproduciendo sus composiciones para tapices. En cuanto a la técnica, desde el principio Goya optó por el aguafuerte, la más cercana a la práctica del dibujo; en un comienzo su modelo será Tiepolo y sus famosos *Capricci* y *Scherzi di Fantasia*.

### LOS CABALLOS DE VELÁZQUEZ: LA TÉCNICA DEL AGUAFUERTE

La actividad que inicia en 1775 Goya en la Fábrica de Tapices, además de suponer el primer peldaño de una carrera que se consolidaría en 1780 con su nombramiento como académico de San Fernando y en 1786 como pintor de cámara, le permitirá acceder a las pinturas de la colección real, entre las que se encontraban las obras de Velázquez, algunas de las cuales fueron reproducidas por Goya, asumiendo así su primer reto como grabador. En la actualidad no se pueden dar las razones precisas que movieron al pintor a acometer esta empresa, pero por esos años eruditos ilustrados, como Antonio Ponz, Secretario de la Academia de San Fernando, habían denunciado la inexistencia de estampas que dieran a conocer los tesoros de la colección real; el mismo Carlos III llegó a pensar en contratar grabadores ingleses con este fin. En consecuencia, acometiendo el grabado de las pinturas Goya complacía al monarca y la Academia, y además le daba oportunidad de estudiar al maestro sevillano en el momento en el cual se estaba gestando el concepto de Escuela Española de Pintura, siendo Velázquez el máximo representante de la misma. Copiar, dibujar y grabar estas pinturas fue una oportunidad para estudiar a Velázquez en profundidad: tanto es así que llegará a considerarle su maestro.

Goya comenzó pintando copias reducidas de *Esopo y Menipo*. Seguidamente se enfrascó en el dibujo de los retratos ecuestres de las parejas reales –*Felipe III y Margarita de Austria; Felipe IV e Isabel de Borbón*–, el *Conde duque* y el *Príncipe Baltasar Carlos*; escogió algunos bufones –*Diego de Acedo, Sebastián de Morra* y el *Niño de Vallecas*–, y el gran cuadro de *Los borrachos*. El 28 de julio de 1778 insertó el primer anuncio en la *Gaceta de Madrid* por el que ponía a la venta las siete primeras estampas; las dos restantes verían la luz el 22 de diciembre de ese mismo año.

Destaca la diversidad de las pinturas escogidas tanto en la forma como en el contenido. El interés de Goya es el estudio general de la composición, las figuras y los efectos de luz y sombra. Lo cierto es que esta serie fue su verdadera escuela en la técnica del aguafuerte: frente al lenguaje normativo académico, Goya desarrollará uno propio que se puede calificar de pictórico. El pintor trabaja con la punta del aguafuerte toda la plancha en un tono general, seguidamente añade unos pequeños detalles donde el ácido vuelve a morder, y así crea zonas más intensas que revierten en el volumen y los efectos de contraste del conjunto.

El trabajo desarrollado por Goya supuso una verdadera revolución en la España de la época. En estas estampas no sólo se aprecia su capacidad como dibujante, sino también su agilidad, libertad y destreza en la utilización de la punta de grabar. Con trazos

breves y apretados crea las zonas más oscuras, progresivamente los va abriendo para dar claridad hasta dejar partes completamente desnudas de gran intensidad lumínica. Sobre el éxito, cabe decir que el Secretario de Estado, el Conde de Floridablanca, decidió adornar su despacho con algunas de estas estampas, y el diplomático inglés Lord Grantham quiso contratarle para que reprodujera otras obras del pintor sevillano.

#### EXPERIMENTANDO EL AGUATINTA: EL CAMINO HACIA *LOS CAPRICHOS*

Tras esos anuncios en la *Gaceta de Madrid*, nada sabemos de la actividad de Goya en el grabado hasta mediados de la década de los ochenta cuando llega a Madrid una nueva técnica: el aguatinta. Hay que subrayar la capacidad de Goya para estar al día y ensayar rápidamente las novedades con un criterio personal. Aplicó el aguatinta en varias láminas velazqueñas, pero sólo los retratos del *Infante don Fernando* y del *Bufón Barbarroja* fueron terminados y puestos a la venta cuando los cobres pasaron a la Real Calcografía, en la actualidad Calcografía Nacional, institución donde se conservan la mayoría de las láminas grabadas por Goya.

El empleo que hace el pintor del aguatinta en este momento es muy elemental, lo utiliza como mancha tonal para dar plasticidad pictórica a la composición, superponiéndola de una forma más bien uniforme al trabajo hecho previamente en aguafuerte. En la serie velazqueña es la primera vez que Goya combina las dos técnicas en las que llegará a ser el maestro indiscutible, el aguafuerte y el aguatinta, que serán a partir de entonces fundamentales en su lenguaje gráfico. No obstante, al principio Goya cosechó un rotundo fracaso pues su mayor desafío, reproducir *Las meninas*, le llevó a destruir el cobre ante su imposibilidad de conseguir los efectos plásticos de la perspectiva aérea. Tras esto Goya abandonó definitivamente el proyecto de reproducir las pinturas de Velázquez, aunque también debió influir en su decisión la oposición que encontró por parte de los grabadores profesionales que debieron ver en él un intruso y una amenaza: el grabado académico en talla dulce a buril que era el que practicaban necesitaba por lo menos diez veces más tiempo que el aragonés para finalizar una lámina de cobre.

A partir de 1785 Goya afianza definitivamente su carrera como pintor; se puede decir que Madrid, ciudad próspera, alegre y bulliciosa, acabó por rendirse a sus pies. Goya es consciente de que despierta celos y envidias a su alrededor, pero no le afectan. Se adapta con rapidez a un estilo de vida burgués como corresponde a su prosperidad económica y social, consecuencia de su creciente clientela de nobles influyentes y altos funcionarios. Algunos de ellos, como el infante don Luis, el duque de Osuna y el magistrado y literato Gaspar Melchor de Jovellanos se convertirán en



verdaderos protectores. A través de este último conocerá al estudioso y coleccionista Juan Agustín Ceán Bermúdez con quien le unirá una amistad hasta el final de su vida, siendo el erudito una figura principal en relación a la actividad grabada del pintor; entre otras cosas, le regalará algunas estampas de Rembrandt en el momento en el que el pintor decida volver al grabado para hacer *Los caprichos*, y será el confidente de Goya en la serie de *Los desastres*.

Pero la vida y el arte de Goya se vieron profundamente alterados como consecuencia de la enfermedad que padeció a finales de 1792, a partir de la cual le quedarán como secuelas de por vida la sordera, la artralgia, el malhumor y la irritabilidad. Todavía convaleciente en 1794 Goya vuelve a su arte con obras de pequeño formato. Remite a la Academia de San Fernando un conjunto de pinturas de gabinete conocida como “Diversiones nacionales”, y en una carta Goya explica que en ellas ha podido hacer observaciones y dar rienda suelta al “capricho y la invención”. También a partir de ahora Goya inicia otra actividad que estará muy asociada al grabado: el dibujo de los álbumes. Ese mismo año de 1794 el pintor está trabajando en el conocido como *Álbum B* o *Álbum de Madrid* –algunas de sus páginas Goya las titula como caricaturas o máscaras–, donde encontramos las primera ideas para su serie grabada más universalmente conocida: *Los caprichos*.

#### ENTRE SUEÑOS Y CAPRICHOS: LA SÁTIRA SOCIAL

Al igual que Goya optó por las pinturas de gabinete para resarcirse de los gastos de su enfermedad, pudo pensar que grabando una serie de dibujos originales podría aumentar sus ingresos, además de no tener problemas con los grabadores. En un principio lo que se planteó fue una serie de *Sueños* en cuya portada se veía al propio Goya dormido, una composición que finalmente se transformó en el famosísimo *capricho 43*, “El sueño de la razón produce monstruos”. El sueño era un recurso eficaz para crear una ficción que resultara extremadamente cercana y real. El lector de sueños no se llamaba a engaño, sabía que eran fingidos, pero al autor le evitaba problemas, podía censurar los errores y vicios humanos al abrigo de posibles represalias por parte de las autoridades políticas, morales e inquisitoriales.

El proceso de ejecución de esta colección, que acabaría siendo una serie de *Caprichos*, fue largo pues Goya no la puso a la venta hasta el 6 de febrero de 1799, día en que insertó un largo anuncio en el *Diario de Madrid*. En él explica que su intención había sido escoger “como asuntos proporcionados para su obra” la “multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil” y “las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés” que creía más “aptos

para suministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice”. El ridículo era uno de los componentes esenciales de la risa en el siglo XVIII, y ese será finalmente su escudo protector en lugar del sueño. Como explica Werner Hofmann, Goya, cual nuevo Zeuxis que se sirvió de las cinco doncellas más hermosas para dar la belleza ideal a su Elena, hizo lo propio en su serie de *Caprichos* con las aberraciones y los vicios humanos, inventando lo opuesto, anti-ideales.

En cuanto al grabado, combinación del aguafuerte y aguatinta, es en esta serie donde desarrollará su destreza y alcanzará la completa maestría. El lenguaje plástico se basa en los contrastes: atrapa la atención el espectador con los brillantes blancos obtenidos con reservas de barniz donde la desnudez del papel destaca en toda su luminosidad y, a partir de estos focos de luz, gradúa los tonos cuya riqueza va ampliándose a medida que se afianza su conocimiento de la técnica y su confianza, logrando en algunas estampas densas oscuridades de un enorme dramatismo.

#### DE LA PLACIDEZ CORTESANA AL DOLOR DE LA GUERRA: *LOS DESASTRES*

Goya puso a la venta *Los caprichos* en 1799 pero todo parece indicar que la venta fue un fracaso –de los 300 ejemplares que parece tuvo la primera edición, 240 los cedió a la Real Calcografía, junto con todos los cobres. Esta circunstancia, la intensa actividad pictórica y la nueva situación familiar –su único hijo Javier contrajo matrimonio el 8 de julio de 1805 con Gumersinda Goicoechea, hija de una próspera familia de comerciantes y banqueros vinculada al Banco Nacional de San Carlos, y apenas un año después bautizaban a su primer y único nieto Marianito–, hicieron que Goya relegara su actividad como grabador y dibujante.

En un ambiente de relativa felicidad, rodeado de prestigio, reconocimiento y respeto –en 1799 había sido nombrado primer pintor de Cámara del rey de España– vivía Goya cuando el 2 de mayo de 1808 se levantó el pueblo de Madrid. Ese día rutina y orden se tornaron en alboroto. A partir de entonces la penuria, el desconcierto y la inseguridad serán las circunstancias vitales que de una u otra manera acompañarán al pintor hasta el final de su vida. Comenzaba el periodo más traumático de su existencia, unos años de lucha vividos como testigo y víctima de la guerra, pues su genialidad a veces hace olvidar que el pintor tenía sesenta años llenos de achaques y era completamente sordo. El dolor, la desolación y la desesperanza que alentó su corazón durante los seis años de la contienda es lo que muestran sus *Desastres de la guerra* –titulados por Goya como la *Sangrienta guerra en España con Bonaparte y otros caprichos enfáticos*–, que son a la vez un testimonio de resistencia y una reflexión, en definitiva, un legado de vida.

Es muy posible, como ya apuntó Enrique Lafuente Ferrari, que Goya concibiera la colección cuando acudió a la llamada que hizo el General Palafox a los artistas para que dejaran memoria de la heroica defensa de Zaragoza y sus ruinas tras finalizar el primer sitio. Pero la rapidez de los acontecimientos, la precipitada huida de ese escenario de la lucha ante el segundo cerco, el viaje del artista por unas tierras que padecían todo el sufrimiento de la guerra, el miedo y el hambre, fueron circunstancias suficientemente poderosas para que esa idea inicial se transformara. El impacto que causó en Goya la huida de las gentes abandonando sus casas y villas –columnas de seres despavoridos acarreando sus pocos enseres–, fue tal que Goya no dudó en hacerse presente como testigo ocular en las estampas 44 y 45 de la serie tituladas “Yo lo vi. Y esto también”.

A lo largo de la narración hay un único protagonista para Goya, las gentes, los seres humanos viviendo una guerra. Nos pone ante los ojos cómo progresa la guerra siendo indiferente quienes sean los vencedores o los vencidos: primero la lucha cuerpo a cuerpo, los incendios, las explosiones que derrumban edificios y matan a familias enteras y la ruina. Esta ruina va unida al progresivo descontrol de la milicia donde se suceden las violaciones y la pérdida de todos los valores humanos, con terribles escenas de tortura. En seguida cunden por igual la miseria y los especuladores, y con ellos vienen la enfermedad, el hambre y la muerte. Pero la vuelta al orden en este caso fue casi peor pues con Fernando VII llegó la venganza y la delación.

Goya grabó toda la serie en la clandestinidad, pero esto no fue suficiente cuando pasó a ocuparse del ansiado regreso de Fernando VII; por eso en la parte final de la serie el lenguaje se transforma. A la realidad se superpone un modo de expresarse alegórico donde desaparece el sentido narrativo y descriptivo que caracteriza las escenas de lucha y de hambre, y que anuncian ya la oscuridad y el hermetismo de sus últimos grabados.

De las dificultades que encontró Goya para hacer *Los desastres* habla la propia obra. En Madrid hubo una tremenda estrechez y penuria de materiales, lo que llevó a los artistas a buscar alternativas. Entre los pintores fue habitual reutilizar lienzos y entre los grabadores planchas de cobre. Goya hizo lo mismo. Entre los lienzos reutilizados se encuentra el que empleó para su espléndida pintura *El coloso*, y para grabar algunas escenas de *Los desastres* cortó los cobres donde había grabado sus únicos paisajes. Por otro lado, redujo al máximo el uso del aguatinta, probablemente ante la falta de resinas de calidad, y desarrolló un nuevo recurso: la aguada.

DE NUEVO LAS DIVERSIONES NACIONALES: LA *TAUROMAQUIA*

Tras la guerra Goya volvía a encontrarse en una situación económica precaria y la realidad opresiva del absolutismo fernandino no aligeró el desencanto y la amargura vivida. El pintor y sus amigos más allegados, como Juan Agustín Ceán Bermúdez, el mayor confidente de su obra grabada, parece que optaron por el retiro y la discreción. En este ambiente es fácil que surgiera la idea de crear una serie grabada como fuente de ingresos, y la fiesta de los toros tenía potencialidad de ello; consta que esto es lo que ocurrió durante su exilio voluntario cuando decidió dibujar la serie litográfica de cuatro estampas que conocemos como *Los toros de Burdeos*.

Goya estuvo trabajando en *La tauromaquia* cerca de dos años y, al contrario de lo que ocurrió con *Los desastres*, si pudo conseguir excelentes materiales, entre ellos cobres de importación procedentes de Inglaterra y buena resina para el aguainta. La técnica de grabado, sin ser tan innovadora como en las colecciones precedentes, despliega armonía, destreza y rica plasticidad. Domina el sentido dramático que Goya dio a todas las composiciones y el lenguaje visual empleado muestran el profundo conocimiento y experiencia que tenía el artista de la corrida. A través de la luz nos centra como espectadores en la escena y señala a los protagonistas en un momento de la acción, un fragmento expresivo que transmite lo que se siente al asistir a la plaza. En la mayoría de las estampas Goya presenta el momento del encuentro entre el hombre y la fiera, aquél tratando de dominar al animal que embiste con noble bravura; por lo general la plaza está insinuada por la barrera en la que, en ocasiones, se apoya directamente el público.

Pero el pintor que inventa *La tauromaquia* es el mismo que trabaja en *Los desastres* y poco después va a grabar *Los disparates*; por eso es lógico que existan coincidencias entre las colecciones: los moros de *La tauromaquia* se parecen a los mamelucos de las estampas de la guerra y del *2 de mayo en la Puerta del Sol*; los muertos del *Desjarrete de la canalla* recuerdan a los muertos que pueblan *Los desastres*; la masa de espectadores parece una figuración precursora de *Los disparates*, etc. En todas las estampas se aprecia, bajo el dinamismo y la violencia de la escena, que a veces desfigura los rostros y distorsiona los cuerpos, la nobleza, valentía e incluso heroicidad de los contendientes. Lo que Goya niega en ocasiones a los hombres de *Los desastres*, se lo concede a los protagonistas de la lidia: el hombre y el toro que con libertad y elegancia se mueven, se acometen y se defienden en una lucha a muerte digna.

ARTE, ESPECTÁCULO Y HERMETISMO:  
*LOS DISPARATES Y OTROS ENTRETENIMIENTOS*

Parece que tampoco tuvo Goya mucha fortuna con la venta de su serie de toros. Lo cierto es que el público estaba acostumbrado a otro tipo de estampa mucho más teatralizada y ajustada al decoro de la representación de la fiesta. Pero esta vez no abandonó el grabado, al contrario se embarcó en la última serie que dejó inconclusa y por esta misma razón nos resulta prácticamente hermética respecto a su significado. Esto explica que cuando la Real Academia hizo la primera edición en 1864 la titulara *Los proverbios* pues se pensó que estas sentencias populares eran las que alimentaban la imaginaria fantástica que inventó el pintor; hoy la conocemos como *Los disparates* porque así denominó Goya a algunas composiciones. Según los últimos estudios de Nigel Glendinning, se puede establecer una relación entre estas estampas y el mundo del carnaval.

Lo que no cabe duda es que visualmente *Los disparates* se encuentran en estrecha relación con los espectáculos ópticos que apasionaron a las gentes de comienzos del XIX, especialmente la fantasmagoría. Este espectáculo ofrecía imágenes proyectadas y en movimiento de un mundo fabuloso y extravagante, donde dominaban espíritus de ultratumba y fantasmas parecidos a los que vemos en el *Disparate fúnebre* o el *Disparate del miedo*. En estas sesiones los espectadores experimentaban por puro goce el terror y la angustia del miedo. Sometidos a permanecer en una sala a oscuras, el demostrador hacía creer que estaban en presencia de seres irracionales y sobrenaturales, acompañando las imágenes con músicas y ruidos aterradores. La mejor descripción de este espectáculo se encuentra en el fragmento del poema perdido "La fantasmagoría", obra de su amigo Bartolomé José Gallardo, compuesto en 1815, donde interpreta en términos literarios las estampas goyescas de esta serie. Dice así:

Nieblas muy densas los espacios cuajan,  
reina en torno silencio pavoroso,  
rápidos rayos que serpenteando baxan  
con hórrido tronido tormentoso,  
muertos cuando aún apenas se columbran  
más asombran la vista que la alumbran.  
Calma el estruendo y la tiniebla crece,  
y en sus lóbregos senos de repente  
un punto de luz viva resplandece  
que aumenta su esplendor gradualmente

al compás de una música acordada  
que sucede a los truenos y alargada.

[...]

Llevan después, como difunto en andas,  
cantando el Gori-gori al ebrio viejo,  
y le suben en andas y volandas;  
cual las iberias ninfas por antruejo  
en palenciana manta hacen que vuele  
por lo vacíos aires el pelele.

Goya utilizó excelentes cobres y la técnica de grabado, una vez más aguafuerte con el aguatinta, es de auténtica maestría. Con destreza dibuja de forma segura y firme la parte figurativa con la punta del aguafuerte, y seguidamente modela y crea intensidad dramática con las masas tonales, profundas e intensas del aguatinta. El efecto de oscuridad que caracteriza a toda la serie es similar al que nos producen las Pinturas Negras con las que adornó su nueva casa a orillas del Manzanares.

El traslado a la Quinta del Sordo en 1819 hizo que Goya embalara los cobres y nunca retomara el trabajo; la serie quedó sin terminar. Pero el pintor no abandonó la actividad gráfica. Su atento interés por las novedades le llevaron en 1818, a los 72 años, a la revolucionaria técnica de la litografía en el taller madrileño del Depósito Hidrográfico. En menos de diez años Goya alcanzará la maestría y ocupará también un lugar de honor en la historia universal de la litografía: *Los toros de Burdeos* son auténticas pinturas en blanco y negro, donde se demuestra la destreza del dibujante, la agilidad de la mano en la combinación de los diferentes procedimientos y el dominio de luces y sombras que subrayan la tensión dramática de la diversión de España. Esta colección final es la mejor prueba de la lucidez de la mente octogenaria de un hombre que por entonces se retrataba a sí mismo como un anciano barbado, apoyado en bastones, encorvado y torpe pero que con pleno convencimiento decía: "Aun aprendo".

## CUADROS DE VELÁZQUEZ

No podemos saber cuáles fueron los motivos concretos que en 1778 llevaron a Goya a grabar un conjunto de aguafuertes (los primeros de su carrera, si exceptuamos unas pocas e indecisas estampas de tema religioso dedicadas a *La huida a Egipto*, *San Isidro Labrador* y *San Francisco de Paula*) tomando como referencia y modelo algunas de las pinturas de Velázquez conservadas en las colecciones reales.

Pero sí sabemos que en ese momento Goya no era todavía académico de San Fernando ni pintor de cámara, y quería ser ambas cosas. Sabemos también que Agustín Ponz, secretario de la Academia, había puesto de manifiesto la falta de estampas que divulgasen las colecciones reales y que el propio Carlos III pensó en la posibilidad de solucionarlo contratando a grabadores ingleses. Unido todo ello a la profunda admiración que Goya sentía por la obra de Velázquez (a quien consideraba uno de sus maestros) quizá podríamos suponer una confluencia de intereses que le permitirían estudiar a fondo la obra del maestro y congraciarse con el rey y con la Academia, caminos imprescindibles para su ascenso profesional y social.

Sea como fuere, Goya empezó pintando algunas copias, en formato reducido, de los *Esopo* y *Menipo* velazqueños y enseguida acometió los dibujos de una pintura tan característica como *El triunfo de Baco* (*Los borrachos*, que él calificó de *Baco fingido*) y de las parejas reales y otras destacadas figuras de la corte, retratados a caballo por el maestro sevillano, de todos los cuales derivarán las siete primeras estampas cuya venta se anunciaba en la Gaceta de Madrid el 28 de julio de 1778, a las que poco tiempo después seguirían las de *Un infante de España*, el bufón *Barbarroja*, *Esopo fabulador* y *Menipo filósofo*, varios enanos y bufones e incluso una trasposición relativamente fallida de *Las meninas*.

Con esta serie de estampas Goya, todavía un grabador incipiente, se ejercita en el dominio de la técnica del aguafuerte, que aún se le resiste en determinados aspectos, comienza a crear un lenguaje nuevo y personal, que se ha considerado próximo a lo pictórico, y pone en marcha una extraordinaria renovación del arte de grabar, demostrando su pericia como dibujante y grabador y la sorprendente libertad con que compone las escenas, resalta las figuras y potencia los volúmenes y los efectos de claroscuro.

El éxito de Goya como grabador se manifiesta ya con esta serie, como lo demuestra el hecho de que el Conde de Floridablanca, Secretario de Estado, decidiese decorar su despacho con algunas de las estampas que la componen, y también los intentos del diplomático inglés Lord Grantham de contratar al artista para que siguiera grabando otras obras de Velázquez.



*Enano, 1778*  
 Aguafuerte, 210 x 155 mm





*D. Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, 1778*  
 Aguafuerte, 370 x 310 mm



D. Baltasar Carlos, Príncipe de España, 1778  
Aguafuerte y punta seca, 345 x 220 mm



*Barbarroja, 1780-1785*  
Aguafuerte, aguatinata, buril y ruleta, 280 x 170 mm



*Plano de Don Diego Velazquez con figuras de tamaño natural, en el Real Pincel de Madrid que representa con BACO fingido coronado algunos borrachos, alborotados y quibados por D. Francisco Goya. Grabado Año de 1778.*

*Los borrachos, 1778*  
Aguafuerte, 320 x 440 mm

## CAPRICHOS

La publicación de esta colección de 80 estampas en 1799 se ha convertido en uno de los símbolos del final del Antiguo régimen y la visión anticipada de la época contemporánea. Con estos grabados Goya inicia una actividad artística nueva, completamente personal y al margen de sus compromisos oficiales, ya que con ellos, según comenta el mismo pintor, podía “hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y que el *capricho* y la invención no tienen ensanche”.

Aquí Goya se quiere expresar libremente, con esa libertad, esa independencia de inspiración y de ejecución que lo convierten en un pionero del Romanticismo, planteando la necesidad del artista moderno de actuar según su propio dictado. Es un arte no sujeto a las limitaciones de los encargos porque “el artista no tiene que dejarse guiar por las opiniones y gustos ajenos”. Tal como lo anuncia en el Diario de Madrid el 6 de febrero de 1799:

*Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas al aguafuerte, por Don Francisco de Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia ó el interés, aquellos que ha creído mas aptos á suministrar materia para el ridiculo, y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artifice.*

En los *Caprichos* Goya retrata la sociedad de su tiempo partiendo de las ideas de sus amigos ilustrados (Jovellanos, Moratín). Critica temas diversos como la crueldad materna, *capricho* 25; el mundo del cortejo y la prostitución, *caprichos* 19 y 20; el estado de superstición y oscurantismo en que se encontraba el pueblo español, *capricho* 52; los matrimonios por interés, *caprichos* 2 y 14; e incluso critica a la Inquisición, lamentándose del poder y los efectos negativos que el Santo Oficio ejercía sobre la población española, *caprichos* 23 y 24.

Del clero denosta sus riquezas y privilegios, su oposición a las corrientes innovadoras, su afán de lucro y su vida ociosa, *caprichos* 13 y 79. También combate a la nobleza hereditaria, señalando los más conocidos tópicos antinobiliarios de fines de ese siglo, *caprichos* 4 y 50, igual que denuncia la injusta situación y las penosas condiciones de vida del tercer Estado, única clase productora del país, abrumada de cargas y tributos a favor de unas minorías (clero y nobleza) que basan su opulencia en la miseria de los demás, *caprichos* 42 y 63.

Técnicamente los *Caprichos* suponen el afianzamiento de la destreza de Goya en el uso combinado del aguafuerte y el aguafinta, con los que logra un juego de contrastes entre los blancos que destacan la luminosa desnudez del papel y los fondos hábilmente valorados mediante la graduación de tonalidades, desde las sombras tenues en cuerpos, ropajes o arquitecturas hasta la densa oscuridad de las escenas más dramáticas.

P. 1



*Fran.<sup>co</sup> Goya y Lucientes,  
Pintor.*

*Francisco Goya y Lucientes, Pintor, 1799*  
Aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril, 215 x 152 mm

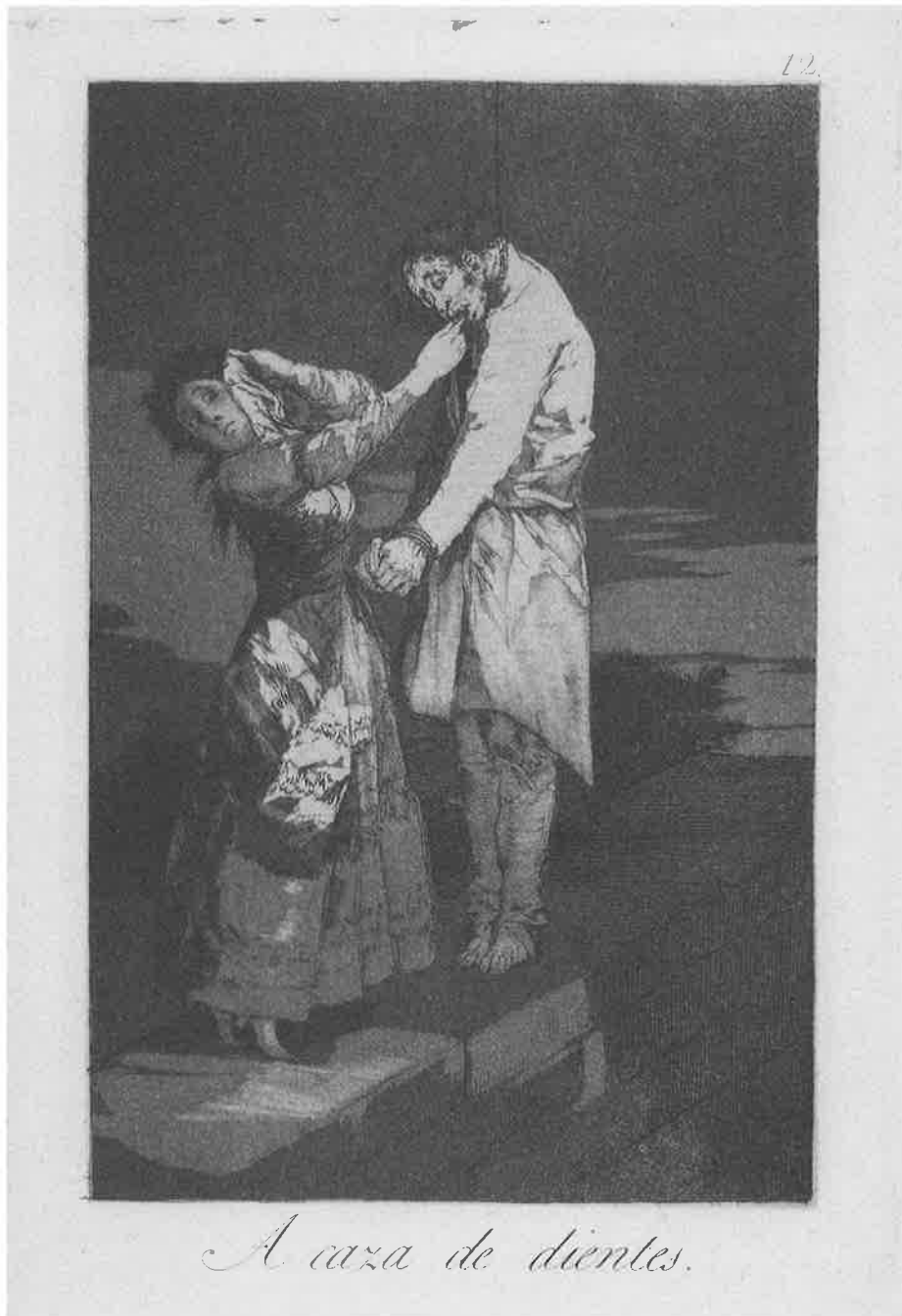


*El si pronuncian y la mano alargan Al primero que llega, 1799*  
Aguafuerte y aguatinta bruñida, 215 x 152 mm



*El de la rollona, 1799*  
Aguafuerte y aguatinta bruñida, 203 x 150 mm





*A caza de dientes.*

*A caza de dientes, 1799*  
Aguafuerte, aguainta bruñida y buril, 215 x 151 mm



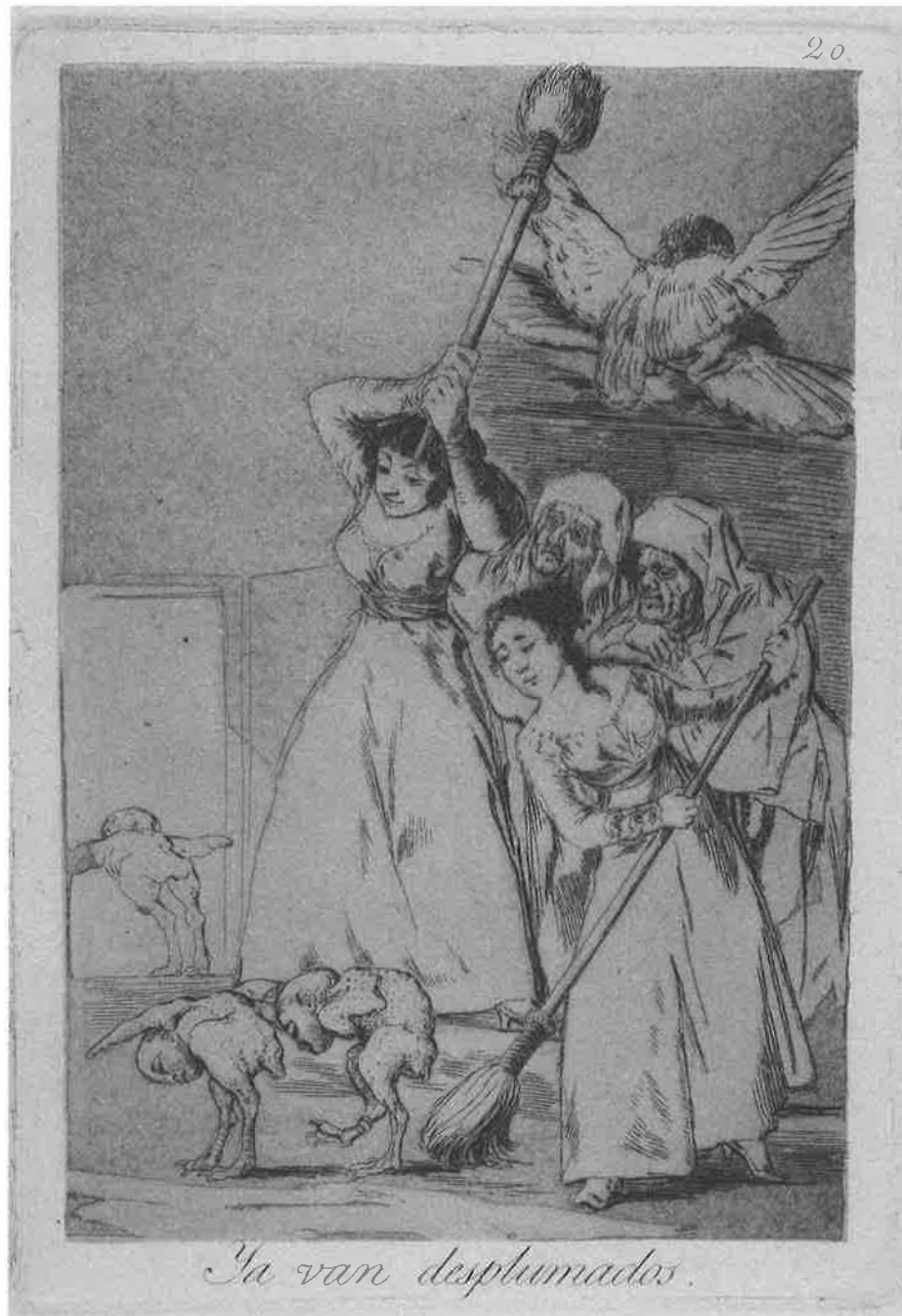
*Que sacrificio!*, 1799  
Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca, 200 x 151 mm



*Dios la perdone: Y era su madre, 1799*  
Aguafuerte, aguainta bruñida y punta seca, 200 x 150 mm

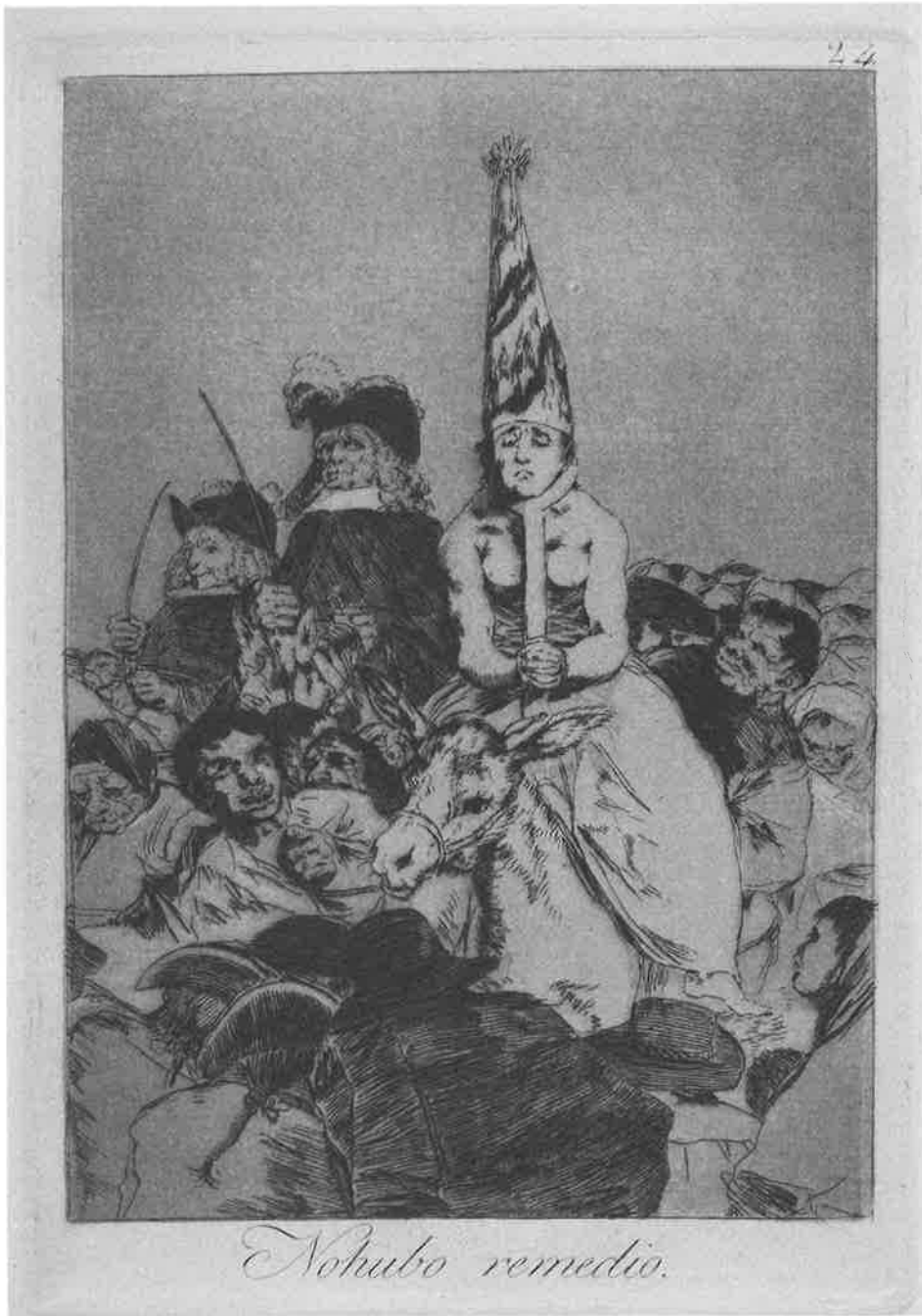


*Todos Caerán*, 1799  
Aguafuerte y aguatinta bruñida, 215 x 146 mm



*Ya van desplumados*, 1799

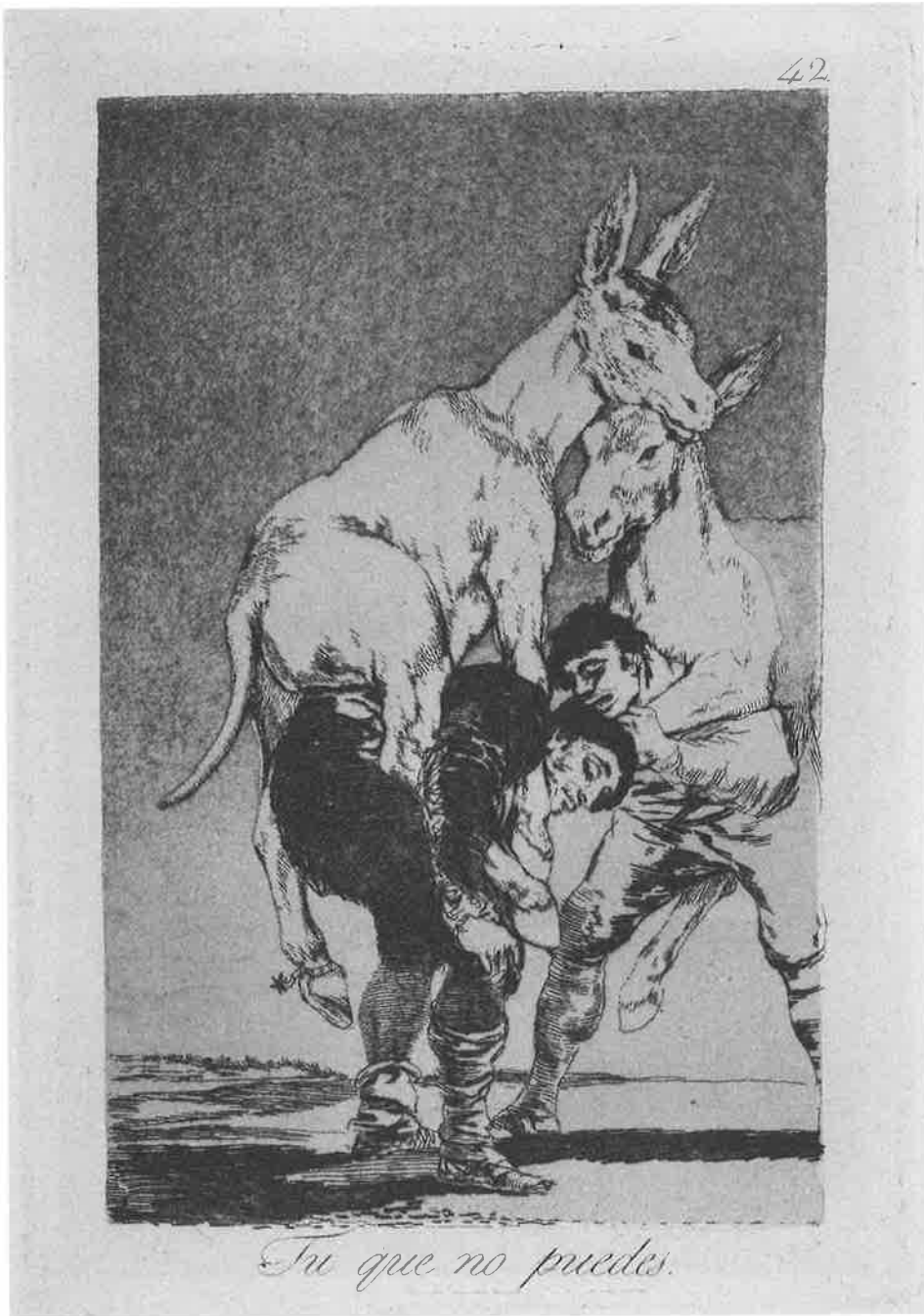
Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca, 210 x 152 mm



*Nohubo remedio*, 1799  
Aguafuerte y aguatinta bruñida, 215 x 151 mm



*Si sabrá mas el discipulo*, 1799  
Aguafuerte, aguainta bruñida y buril, 214 x 151 mm



*Tu que no puedes*, 1799  
Aguafuerte y aguatinta bruñida, 215 x 151 mm





*El sueño de la razón produce monstruos, 1799*  
Aguafuerte y aguainta, 215 x 151 mm

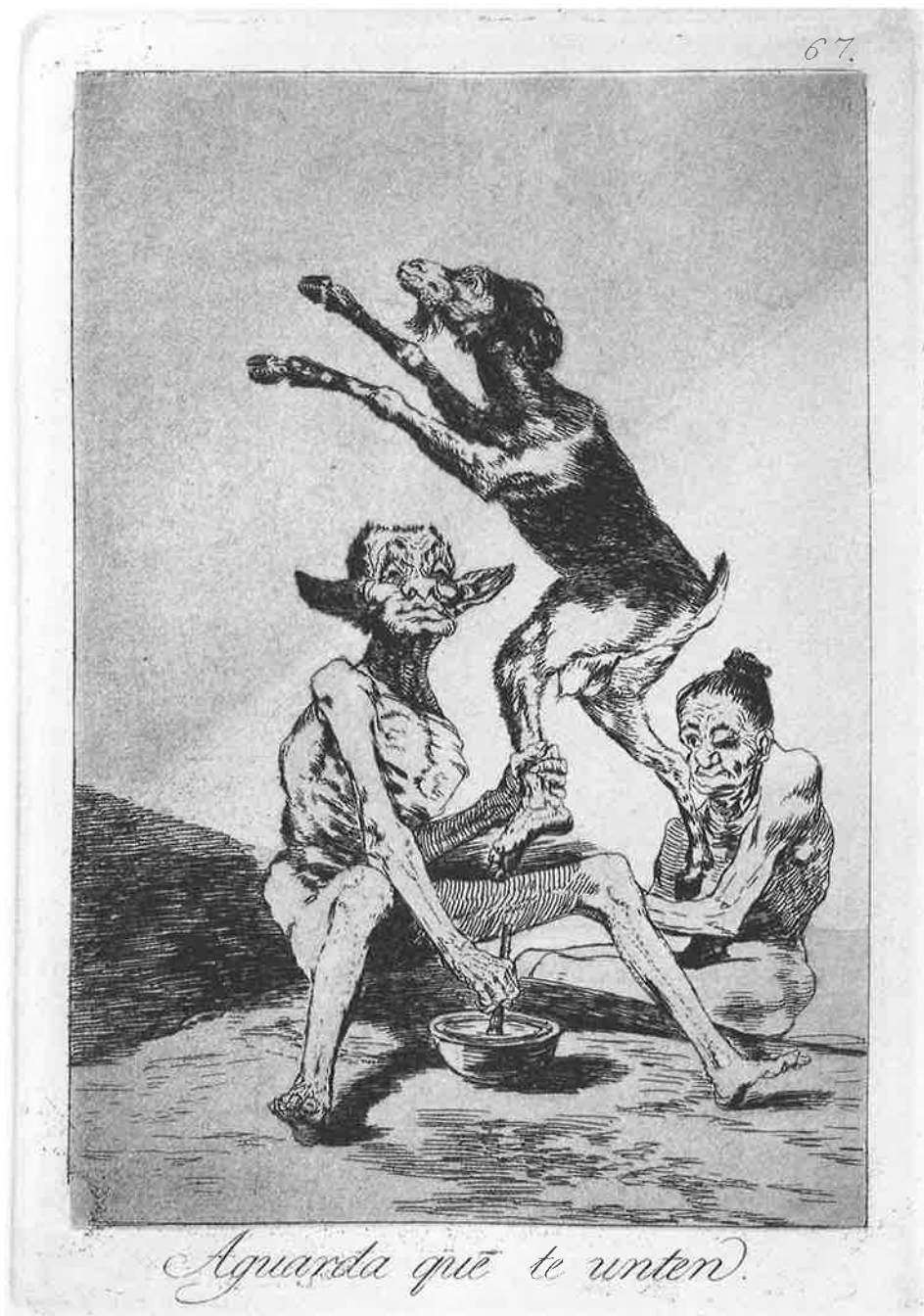
6'2.



*Volaverunt.*

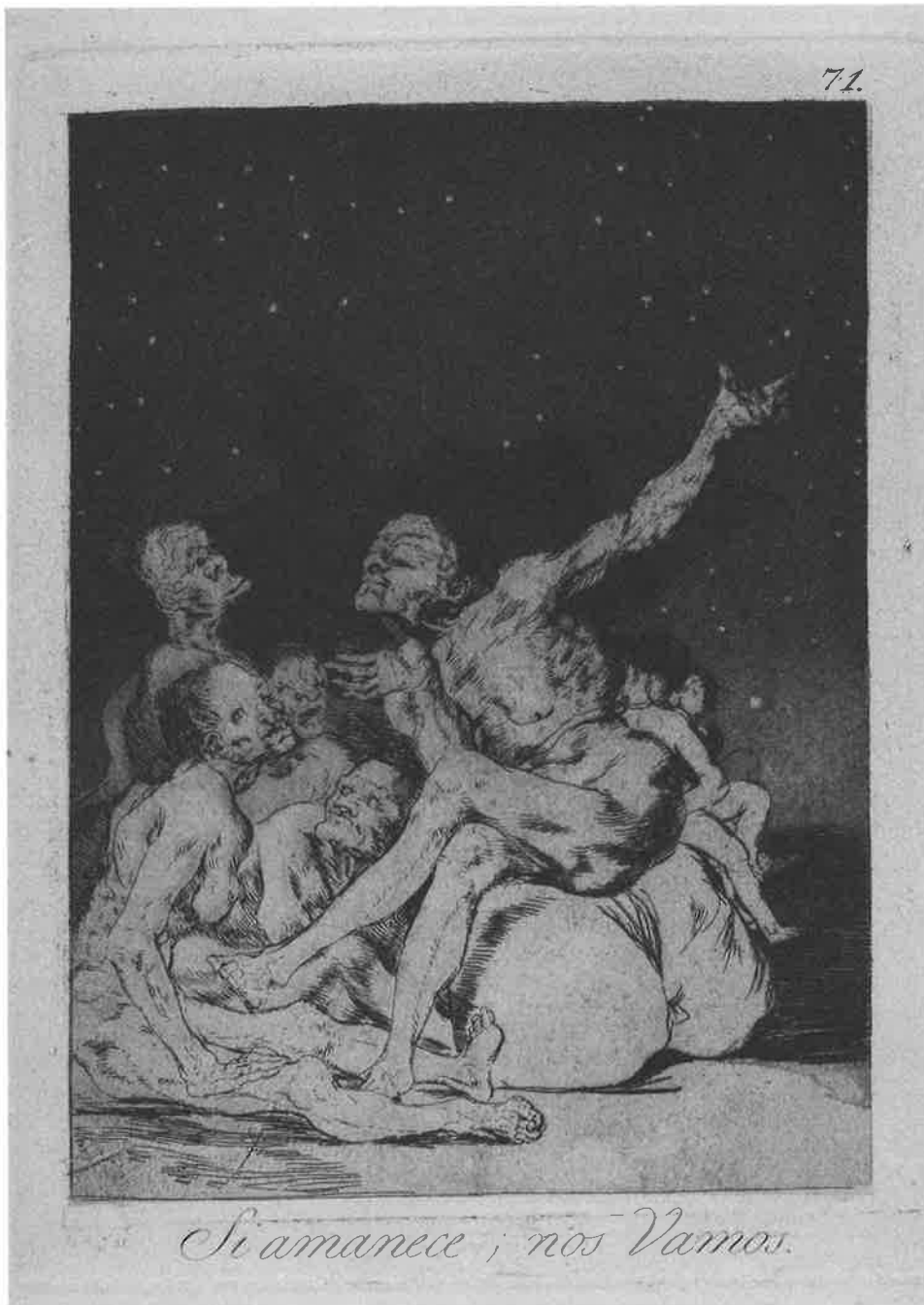
*Volaverunt*, 1799

Aguafuerte, aguainta y punta seca, 211 x 151 mm



*Aguardan que te unten, 1799*

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca, 200 x 150 mm



*Si amanece; nos Vamos, 1799*  
Aguafuerte, aguatinta bruñida y buril, 200 x 150 mm

## DESASTRES DE LA GUERRA

Goya vivía en Madrid cuando tuvo lugar el levantamiento de la población, el 2 de mayo de 1808, y en la primera semana de octubre se trasladó a Zaragoza, requerido por el general Palafox, para que perpetuase en imágenes la valentía de los zaragozanos durante el largo y destructivo primer sitio a que la sometieron los ejércitos franceses.

Desde 1810 el artista dibuja y graba espantosas escenas relacionadas con la guerra, pero no en su aspecto militar, sino las atrocidades, muertes, torturas, horrores que se identifican con las miserias de la guerra, alejadas de todo acto espectacular o heroico, y que constituyen todas las acciones que atentan contra la dignidad humana.

Estos 82 grabados, realizados de 1810 a 1820, se pueden dividir en tres grupos: las estampas 1 a 47 muestran escenas de la guerra de la Independencia en las que, como espectador de los acontecimientos y con carácter testimonial, Goya plasma la realidad que le rodea y reflexiona sobre la violencia, la crueldad y la muerte; las estampas 48 a 64 nos muestran las secuelas de la guerra, el hambre, la mortandad, los grupos de mendigos, los niños huérfanos, las carretas llenas de cadáveres camino del cementerio, las imágenes desoladoras de un país y un pueblo desfallecidos por las fatales consecuencias de la contienda; las estampas 65 a 82 (llamadas también *caprichos enfáticos*) son las más comprometidas de la serie, están realizadas después de la vuelta al poder de Fernando VII, la restauración del absolutismo y el retorno de la Inquisición, y en ellas el autor medita sobre el nefasto papel jugado por el clero y los políticos españoles, cuya actitud apoya la brutal represión absolutista contra los liberales y el fortalecimiento de esa España oscurantista y reaccionaria que los ilustrados estaban empeñados en reformar. El artista es testigo de excepción del desgarramiento del país en dos facciones irreconciliables, división que perdurará hasta el siglo XX.

Desde el punto de vista técnico, los *Desastres de la guerra* presentan como innovación el uso de la aguada, que Goya combina magistralmente con el aguafuerte y el aguatin. Las composiciones son más pictóricas y más violentas que en el caso de los Caprichos, con un lenguaje lineal construido principalmente con aguafuerte, punta seca y buril, auxiliados con el bruñidor. Los fondos los elabora con rayadas espesas, produciendo unas sombras que contrastan violentamente con las zonas iluminadas, juego de luces y sombras que utiliza para acentuar el efecto que nos producen las terribles escenas de la guerra y todas sus secuelas.

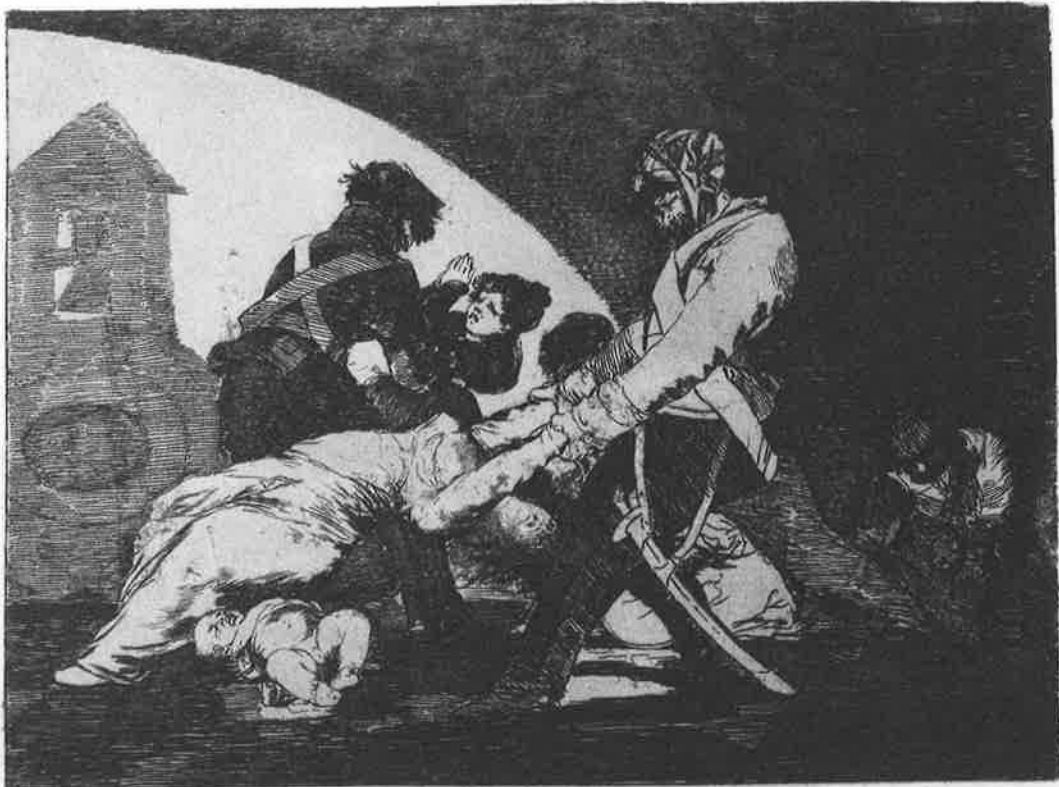


*Y son fieras*

*Y son fieras*, 1810-1815

Aguafuerte, aguainta bruñida y punta seca, 158 x 210 mm

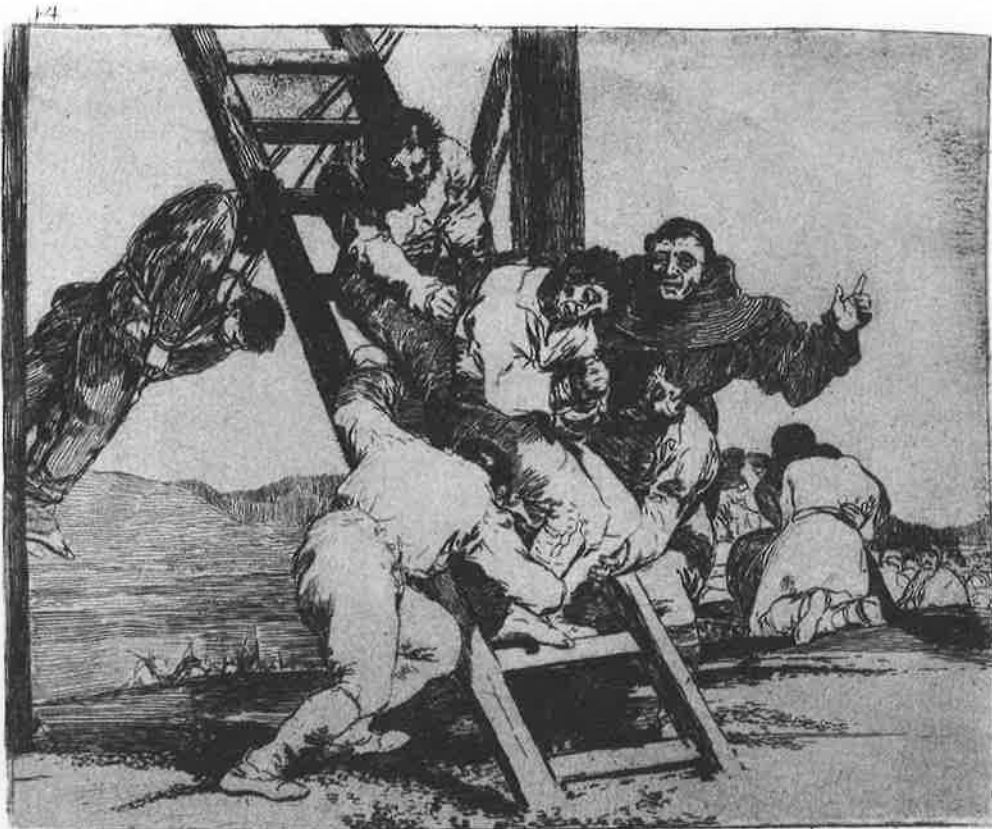
17



18

*Ni por esas.*

*Ni por esas*, 1810-1815  
Aguafuerte, aguada, punta seca y buril, 162 x 213 mm



*Duro es el paso!*

*Duro es el paso!*, 1810-1815

Aguafuerte, aguada bruñida, punta seca y buril, 143 x 168 mm



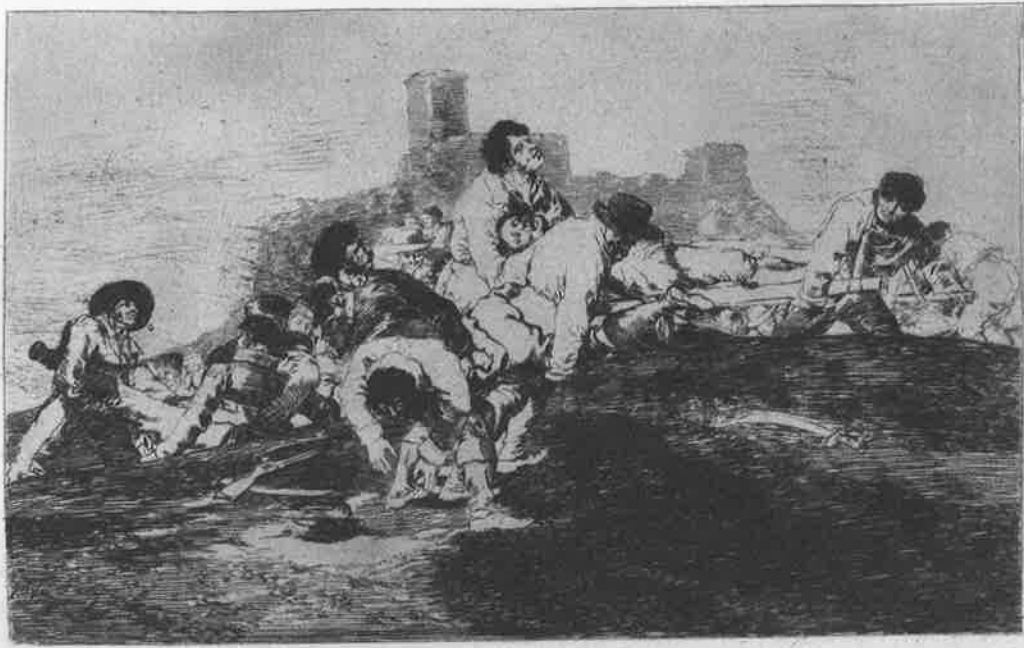


*Enterrar y callar*

16

*Enterrar y callar*, 1810-1815

Aguafuerte, aguada bruñida, punta seca y buril, 163 x 237 mm



*Aun podrán servir*

12

*Aun podrán servir*, 1810-1815  
Aguafuerte y bruñidor, 162 x 260 mm

22

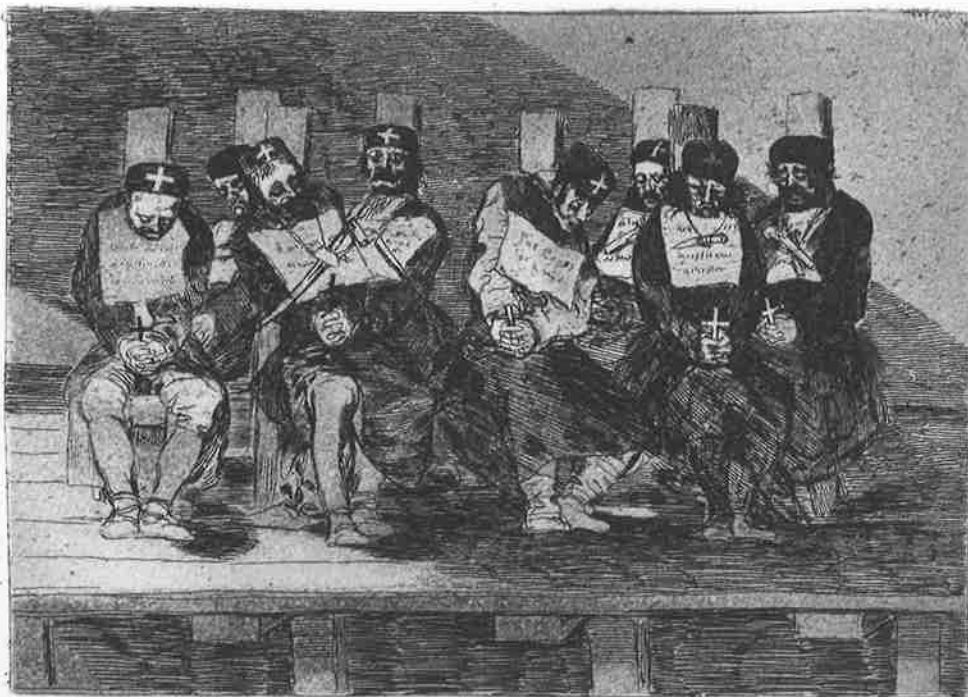


27

*No se puede mirar.*

*No se puede mirar*, 1810-1815  
Aguafuerte, aguada, punta seca y buril, 145 x 210 mm

33



*No se puede saber por qué.*

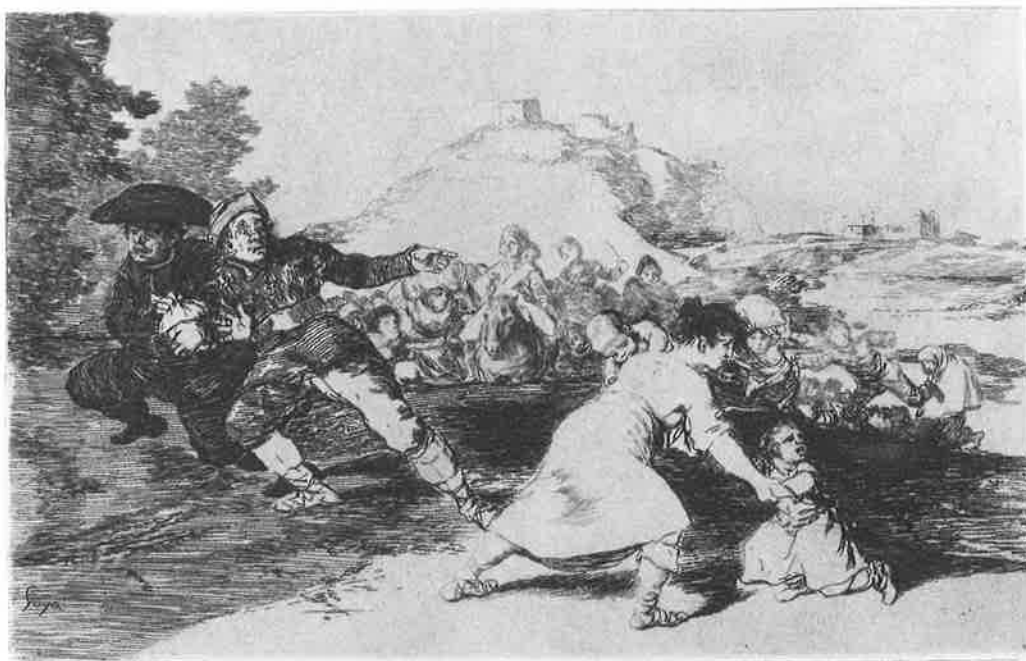
*No se puede saber por qué, 1810-1815*

Aguafuerte, aguada bruñida, punta seca y buril, 154 x 207 mm



*Escapan entre las llamas.*

*Escapan entre las llamas, 1810-1815*  
Aguafuerte y buril, 162 x 236 mm



*Yo lo vi.*

*Yo lo vi*, 1810-1815  
Aguafuerte, punta seca y buril, 161 x 239 mm



*Madre infeliz!*

*Madre infeliz!*, 1810-1815  
Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca, 157 x 206 mm



*Si son de otro linage.*

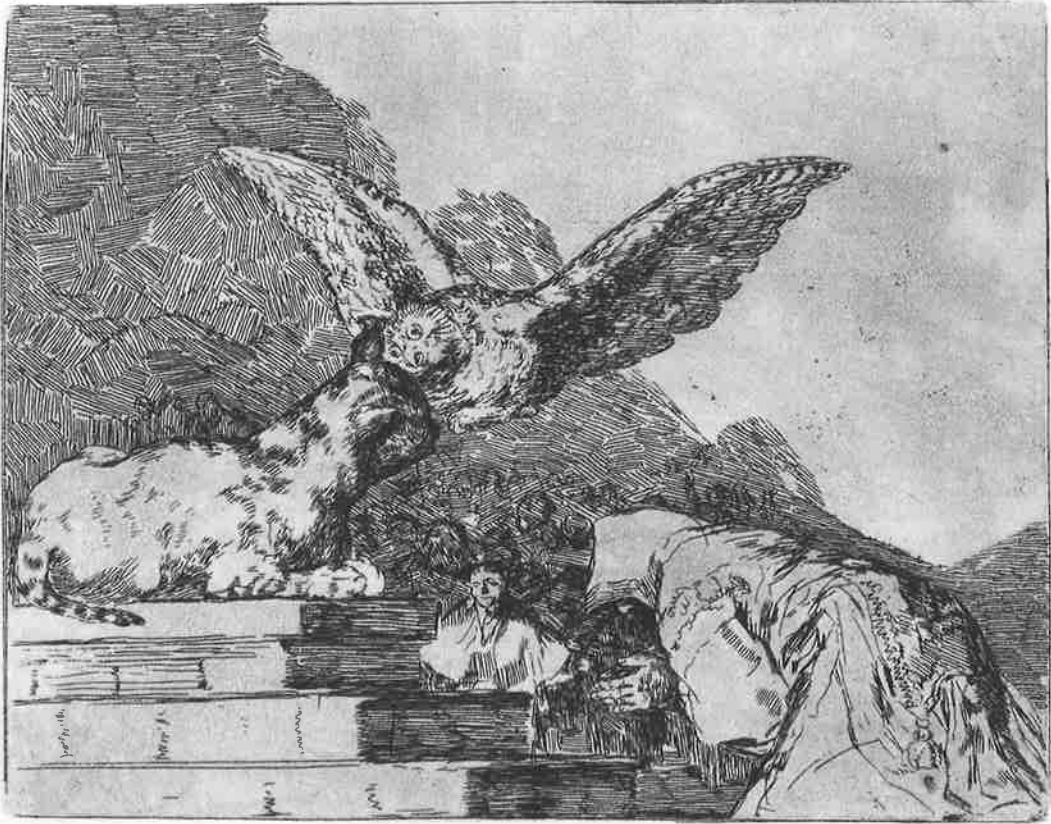
*Si son de otro linage*, 1810-1815  
Aguafuerte, aguada, punta seca y buril, 155 x 205 mm





*No saben el camino.*

*No saben el camino*, 1810-1815  
Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor, 177 x 220 mm



*Gatesca pantomima.*

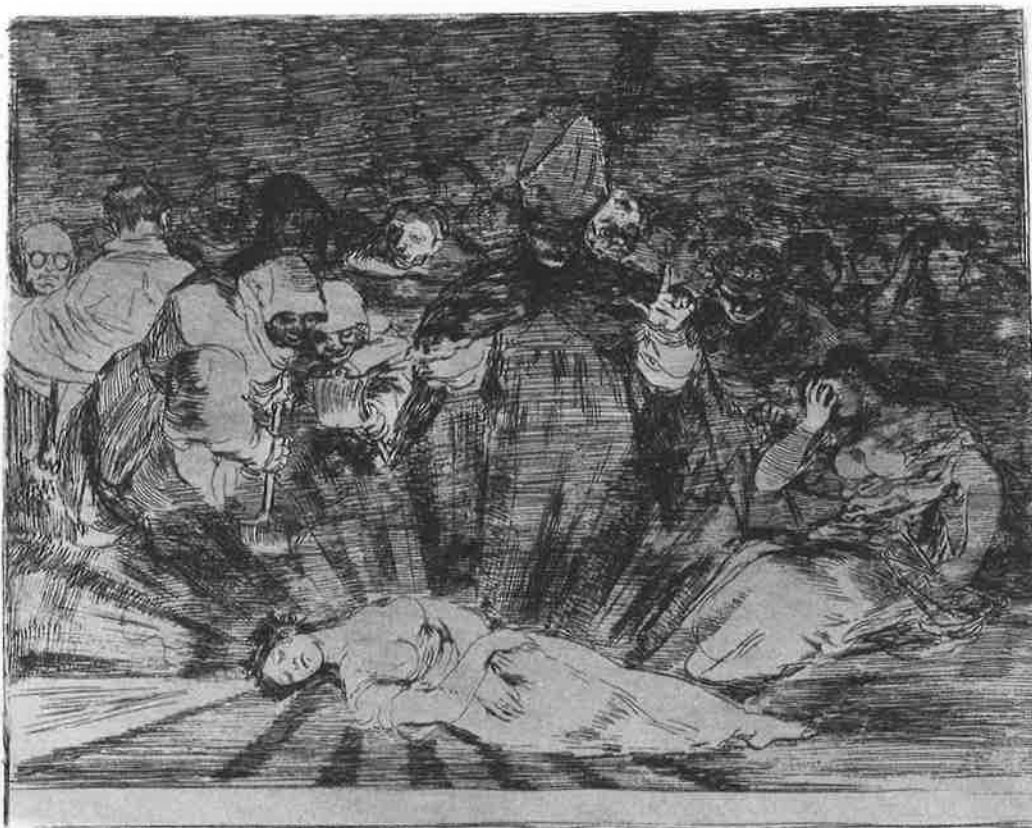
*Gatesca pantomima*, 1810-1815  
Aguafuerte, buril y bruñidor, 179 x 219 mm

75



*Farándula de charlatanes.*

*Farándula de charlatanes*, 1810-1815  
Aguafuerte, aguainta, punta seca y buril, 177 x 222 mm



*Murió la Verdad.*

## TAUROMAQUÍA

El 31 de diciembre de 1816 en la Gaceta de Madrid se publicaba el siguiente anuncio:

*Colección de estampas inventadas y grabadas al aguafuerte por D. Francisco de Goya, pintor de cámara de S.M., en que se representan diversas suertes de toros, y lances ocurridos con motivo de esas funciones en nuestras plazas, dándose en la serie de las estampas una idea de los principios, progresos y estado actual de dichas fiestas en España, que sin explicación se manifiesta por la sola vista de ellas. Véndese en el almacén de estampas, calle Mayor, frente a la casa del conde de Oñate, a 10 rs. vn cada una sueltas, y a 300 id cada juego completo, que se compone de 33.*

Esta serie, seguramente elaborada entre 1814 y 1816, cuando Goya tiene casi setenta años y ha visto tantas atrocidades y miserias durante la contienda, es un paréntesis entre el dramatismo violento de los *Desastres de la guerra* y el misterio sombrío de los *Disparates*.

Las primeras estampas están basadas en el texto de don Nicolás Fernández de Moratín, *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*, publicado en 1777. Goya plasma una visión histórica sobre la fiesta, empezando por los antiguos españoles y pasando por los moros y caballeros cristianos, reflejando luego pases y quites, varas y estocadas que Goya ha visto con sus propios ojos como gran aficionado a la fiesta de los toros. También nos muestra a lidiadores famosos (Pepe Illo, Pedro Romero, Martincho), sucesos dramáticos acaecidos en las corridas a las que él asistió (estampa 33: *La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid*) o simplemente lances y suertes famosas en la época (estampa 20: *Ligereza y atrevimiento de Juanito Apañani en la de Madrid*).

Fue sin duda la serie más divulgada y la que más éxito tuvo a la larga, sobre todo en la Francia romántica, a donde pasaron las planchas de cobre que en 1876 permitirían al editor Loizelet hacer una nueva edición, a la que se añadieron siete estampas más marcadas con letras mayúsculas, de la A a la G, composiciones rechazadas por Goya que aparecían en los reversos de otras de las planchas aprobadas por el artista. Todas las ediciones posteriores incluyen estas nuevas estampas, con lo que hoy la serie está compuesta por un total de 40.

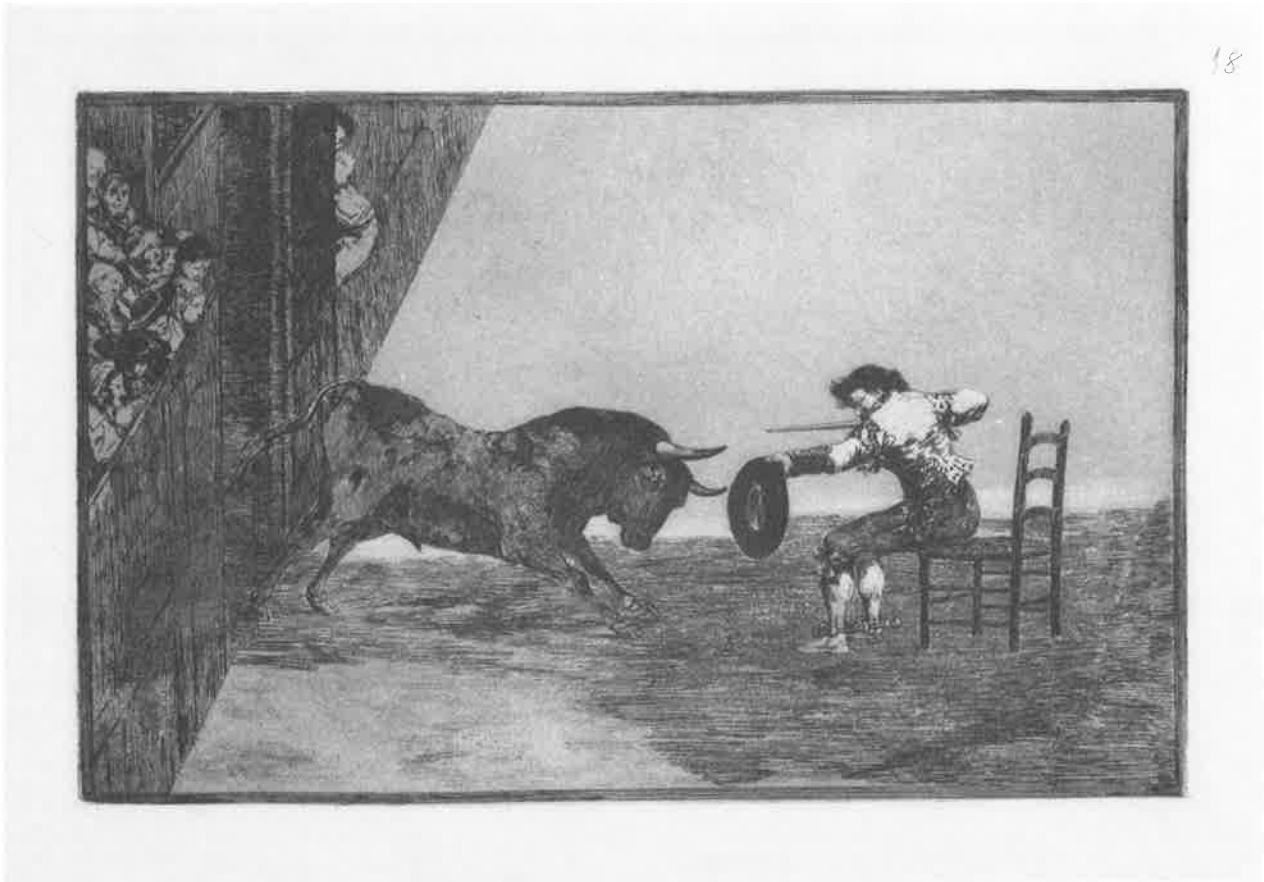
Esta serie no tiene la trascendencia crítica de los *Caprichos*, la honda emoción de los *Desastres de la guerra* ni el tono surrealista de los *Disparates*, pero aquí Goya capta magistralmente el movimiento, el peligro, el dramatismo que conlleva una corrida de toros, manejando el aguafuerte y el aguatinata con una maestría inigualable y logrando efectos de luces y sombras casi impresionistas que nos señalan a la vez la brillantez del espectáculo y lo que hay de trágico y cruel en esta popular fiesta de los toros.



*Modo con que los antiguos españoles cazaban a los toros a caballo en el campo, 1816*  
Aguafuerte, aguainta bruñida y punta seca, 240 x 350 mm

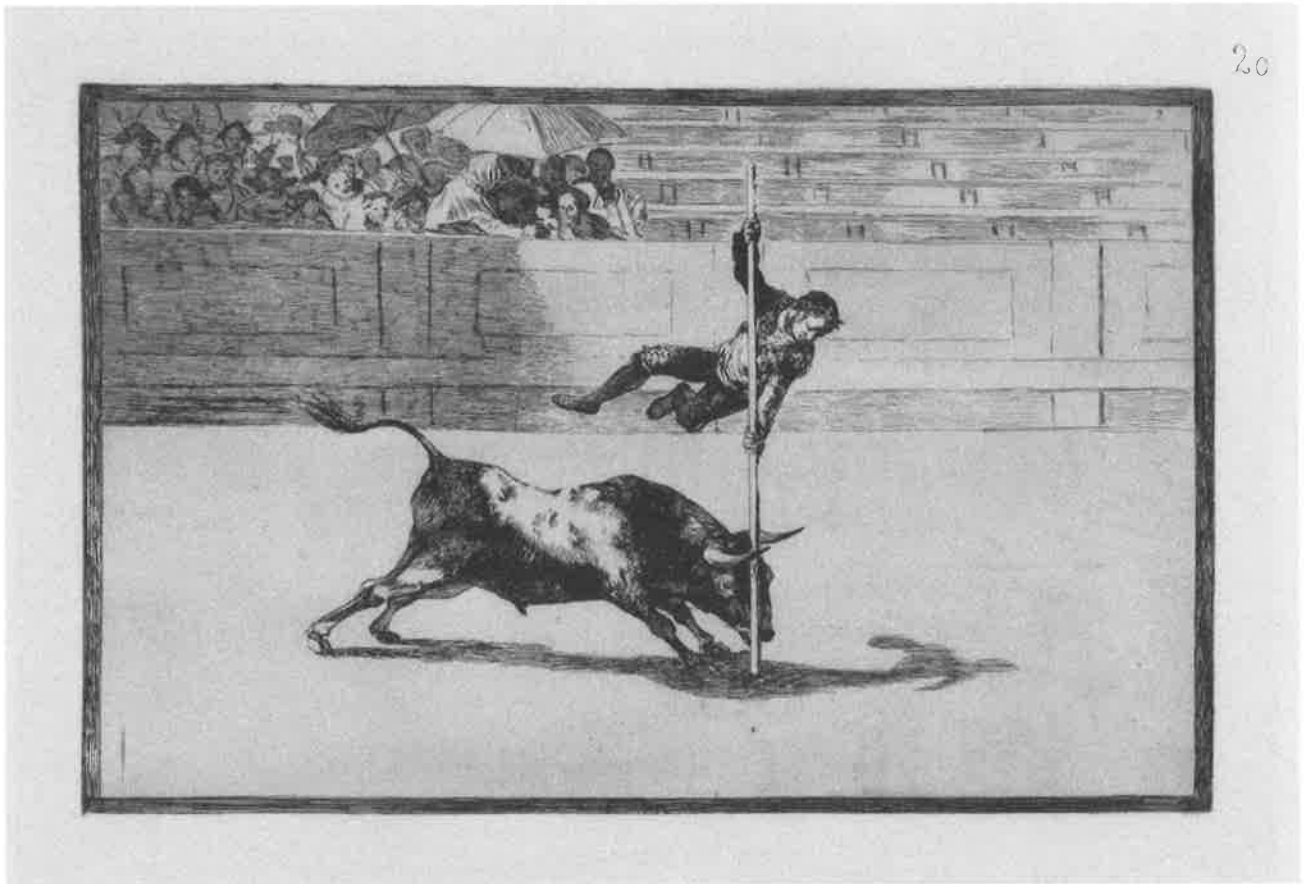


*Desjarrete de la canalla con lanzas, medias lunas, banderillas y otras armas, 1816*  
Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca, 240 x 350 mm

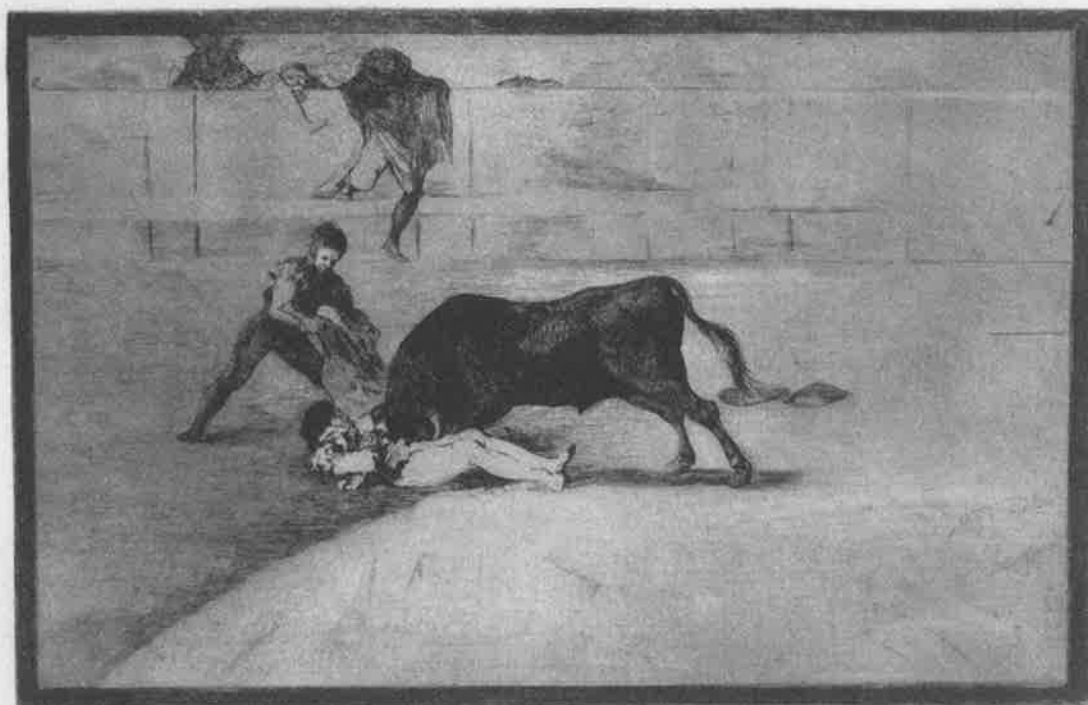


*Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza, 1816*  
Aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y buril, 240 x 350 mm





*Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid, 1816*  
Aguafuerte y aguatinta, 240 x 350 mm



*La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid, 1816*  
Aguafuerte, aguainta bruñida, punta seca y buril, 240 x 350 mm

## DISPARATES

Los *Disparates* es la última colección de estampas goyescas, grabada a partir de 1816 y no concluida. Son seguramente los grabados de Goya más difíciles de interpretar, la más misteriosa y enigmática de sus series. A la dificultad de lectura que presentan las estampas ha venido a sumarse el desconocimiento del orden que Goya quiso dar a las mismas.

No se publicaron en vida del autor, y sólo en 1864 la Academia de San Fernando preparó una edición de las dieciocho planchas que habían llegado a su poder en 1862. Al publicar la serie, la Academia lo hizo bajo el título de *Proverbios*, ya que algunas estampas parecían servir de comentario a determinados proverbios o refranes, si bien es una hipótesis todavía no confirmada. También se les ha denominado *Sueños* en otras ocasiones, nombre poco preciso pero nada descabellado si se considera el carácter onírico que presentan muchas de las imágenes. Otras cuatro planchas separadas del resto, que pertenecieron al pintor Eugenio Lucas, se publicaron en Francia en 1877. Aunque es muy probable que Goya proyectase más estampas para esta serie (se conserva una prueba de estado con el nº 25 manuscrito), lo cierto es que sólo conocemos un total de 22 estampas.

Algunas pruebas llevan inscripciones, autógrafas al parecer, de Goya. Dichas inscripciones tienen algo en común, todas comienzan con el término "disparate" (*Disparate femenino, Disparate ridículo...*), lo que ha permitido que se generalice esta denominación que parece adecuada para imágenes en las que reina lo disparatado, lo absurdo y lo irracional. Últimamente se han relacionado los *Disparates* con el mundo del carnaval e incluso con los espectáculos ópticos de comienzos del siglo XIX. Algunas estampas nos recuerdan a sus pinturas juveniles, afloran temas y motivos de la juventud del pintor, reelaborados en clave dramática, sombría o grotesca, como si Goya retomara en la memoria sus propias y viejas obsesiones, además de reflexionar sobre lo absurdo de la existencia, la ferocidad del mal y la hipocresía, el fatal triunfo de la vejez, el dolor y la muerte.

La técnica vuelve a ser, por lo general, la combinación de aguafuerte y aguainta, esta última en ocasiones matizada por el bruñidor. Los retoques suele hacerlos con punta seca, en muy raras ocasiones emplea el buril y sólo una vez utiliza la aguada. En contra de lo que sucede en las demás series, la fidelidad entre las estampas y los dibujos preparatorios es muy escasa, manteniéndose apenas los efectos generales de masa y luces, definiendo formas imprecisas y a veces casi abstractas, que luego se manifiestan con total libertad en las estampas.



*Disparate femenino*, 1816-1824  
Aguafuerte, aguatinta y punta seca, 240 x 350 mm



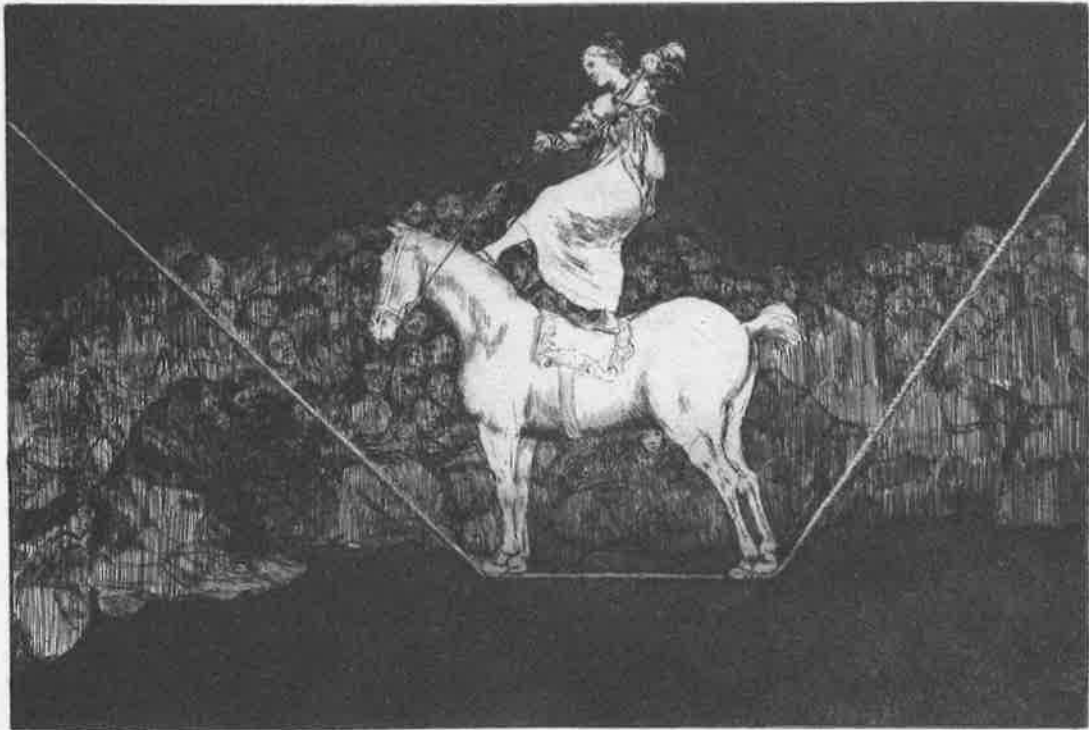
*Modo de volar*, 1816-1824  
Aguafuerte y aguatinta bruñida, 245 x 355 mm



*Disparate desenfrenado*, 1816-1824  
Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca, 245 x 355 mm



*Disparate alegre*, 1816-1824  
Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca, 245 x 352 mm



UNA REINA DEL CIRCO  
A. de V. del original

*Una reina del circo, 1816-1824*  
Aguafuerte, aguafinta y punta seca, 240 x 350 mm



## CRONOLOGÍA

### Goya

---

**1746**

El 30 de marzo Francisco de Goya y Lucientes nace en Fuendetodos (Zaragoza).

---

**1759**

Ingresa en la Escuela de José Luzán en Zaragoza.

---

**1763**

Concursa, sin éxito, para obtener una pensión de la Real Academia de San Fernando.

---

**1766**

Participa, de nuevo sin éxito, en el concurso de la Real Academia de San Fernando

---

**1770**

En torno a este año pinta las pechinas de la cúpula de la ermita de Muel. Se traslada a Roma, donde permanece hasta el año siguiente.

---

**1771**

Regresa a Zaragoza y presenta los bocetos para la decoración de la bóveda del Coreto en la Basílica del Pilar. Los bocetos son aprobados y pinta la bóveda.

---

**1772 / 1774**

Realiza un ciclo de pinturas al óleo sobre muro en la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza).

---

**1773**

Se casa con Josefa Bayeu, hermana de los pintores Francisco, Ramón y Manuel.

---

**1775**

Se traslada a Madrid e ingresa en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

---

**1775 / 1792**

Realiza varias series de cartones para tapices sobre temas costumbristas y populares.

---

**1778**

Graba una serie de aguafuertes sobre pinturas de Velázquez existentes en las colecciones reales.

---

**1780**

Ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presentando el *Cristo crucificado*.

---

**1781**

Comienza los trabajos para la cúpula *Regina Martyrum* en la Basílica del Pilar. Regresa a Madrid e inicia el gran lienzo de *San Bernardino* para San Francisco el Grande.

---

**1784**

Nace Francisco Javier Goya, único hijo que le sobrevivirá.

---

**1786**

Es nombrado, junto con su cuñado Ramón Bayeu, pintor del rey.



Tiene "Goya y Lucientes."  
Aunque

**1789**

Nombrado pintor de cámara por Carlos IV.

**1792**

Viaja a Cádiz, se aloja en casa de Sebastián Martínez, enferma gravemente y queda definitivamente sordo.

**1795**

Nombrado director de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**1798**

Realiza los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid.

**1799**

Publica los *Caprichos*. Nombrado primer pintor de cámara.

**1803**

Entrega las planchas de los *Caprichos* al rey, a cambio de una pensión para su hijo.

**1808**

Viaja a Zaragoza entre los dos Sitios, requerido por el general Palafox para que perpetúe en imágenes la valentía de los zaragozanos.

**1810**

Comienza a grabar algunas planchas de los *Desastres de la guerra*.

**1812**

Muere su esposa Josefa Bayeu. Partición de bienes con su hijo Javier.

**1814**

Pinta *El dos de mayo* y *Los fusilamientos del tres de mayo*.

**1815**

Proceso de la Inquisición por las *majas*, consideradas obscenas.

**1816**

Publica la *Tauromaquia* y comienza a grabar los *Disparates*.

**1819**

Compra la *Quinta del sordo* y la decora con pinturas sobrecogedoras. Cae gravemente enfermo.

**1820 / 1823**

Termina los *Desastres de la guerra*. Se esconde en casa del padre Duaso para escapar de las persecuciones contra los liberales. Graba más *Disparates*, sin acabar la serie.

**1824 / 1825**

Viaja a Francia. Grave enfermedad. Consigue prórroga de su licencia para permanecer en Francia. Prepara las litografías de *Los toros de Burdeos*.

**1828**

El 16 de abril muere en Burdeos, a los ochenta y dos años de edad.

## **AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA**

**Juan Alberto Belloch Julbe**  
Alcalde

**Jerónimo Blasco Jáuregui**  
Consejero de Cultura,  
Educación y Medio Ambiente

**Marta Castejón Gimeno**  
Coordinadora General del Área  
de Cultura, Educación y Medio Ambiente

**Rafael Ordóñez Fernández**  
Jefe del Servicio de Cultura

## **IBERCAJA**

**Amado Franco Lahoz**  
Presidente

**José Luis Aguirre Loaso**  
Director General

**María Teresa Fernández Fortún**  
Directora Obra Social

**Magdalena Lasala Pérez**  
Responsable del Programa  
de Educación y Cultura

**Rosario Añaños Alastuey**  
Directora Museo Ibercaja  
Camón Aznar

## **EXPOSICIÓN**

**Promueven y patrocinan**  
Ayuntamiento de Zaragoza  
Área de Cultura, Educación  
y Medio Ambiente  
Ibercaja  
Obra Social

**Organizan**  
Servicio de Cultura  
del Ayuntamiento de Zaragoza  
Obra Social de Ibercaja

**Colabora**  
Comediarting-Evolucionarte

**Coordinación técnica**  
Ayuntamiento de Zaragoza  
Rafael Ordóñez Fernández  
Carmen Aguarod Ojal  
María Jesús Costa Fandos  
Ibercaja  
Magdalena Lasala Pérez  
Rosario Añaños Alastuey

**Montaje**  
Brigadas municipales

**Título**  
DURERO - REMBRANDT - GOYA

**Espacios**  
La Lonja  
Museo Ibercaja Camón Aznar

**Periodo**  
15 mayo – 2 septiembre 2012

## **CATÁLOGO**

**Editan**  
Ayuntamiento de Zaragoza  
Área de Cultura, Educación  
y Medio Ambiente  
Servicio de Cultura  
Ibercaja  
Obra Social

**Textos**  
Steffano Cecchetto  
Rosa Perales  
Jesusa Vega

**Documentación**  
Rafael Ordóñez Fernández  
Archivo documental Obra Social Ibercaja

**Fotografías**  
Columna Villarroya y fondo archivo  
Obra Social Ibercaja (Goya)

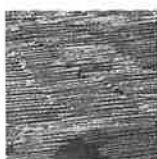
**Diseño gráfico**  
mayusculaestudio.com

**Impresión**  
Tipolínea S.A.

**ISBN**  
978-84-8069-577-0

**Depósito legal**  
Z-1063/2012

© de los textos, sus autores  
© de esta edición, Ayuntamiento  
de Zaragoza y Obra Social Ibercaja



---

Este catálogo, editado con motivo de la exposición  
DURERO - REMBRANDT - GOYA, en los espacios  
de la Lonja y del Museo Ibercaja Camón Aznar, se  
acabó de imprimir en Zaragoza, en los talleres de  
Tipolínea, el 10 de mayo de 2012.

