

NOTA DE PRENSA

GOYA *en Madrid*

CARTONES PARA TAPICES 1775-1794

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

28/11/2014 - 3/5/2015

28 de octubre de 2014 - 3 de mayo de 2015
Edificio Jerónimos. Salas Ay B

Comisarias: Manuela Mena, Jefe de Conservación del siglo XVIII y Goya, y Gudrun Mauer, Conservadora del Área Pintura del siglo XVIII y Goya del Museo del Prado

Con el patrocinio de



El Museo del Prado y la Fundación AXA presentan “Goya en Madrid”. Una exposición que propone un novedoso acercamiento a los cartones para tapices de Goya, el encargo que determinó la llegada del artista a la corte y su establecimiento definitivo en Madrid. A esta actividad dedicó dos décadas de su carrera entre 1775 y 1794, tiempo en el que se tejió su prestigio como pintor de cámara y académico. A diferencia de la presentación habitual de esta serie de obras, organizada según la estricta relación con los ámbitos para los que fueron destinadas, la muestra actual compara y enfrenta entre sí los cartones por temas, relacionándolos a su vez con la obra de sus contemporáneos (Mengs, Tiépolo, Bayeu, Maella, Paret o Meléndez) y del pasado (Tiziano, Rubens, Teniers o Velázquez) que pudo estudiar en la Colección Real y que sirvieron de modelo para sus propias creaciones.

Un recorrido temático compuesto por más de ciento cuarenta obras para poner de manifiesto cómo los cartones para tapices son uno de los núcleos fundamentales para profundizar en el conocimiento del genial maestro.

Madrid, 27 de noviembre de 2014. En las salas A y B del edificio Jerónimos, el Museo del Prado y la Fundación AXA presentan “Goya en Madrid”, una exposición que revisa el extraordinario conjunto de los cartones para tapices de Goya para evidenciar la conexión del artista con el pasado y su contemporaneidad, explicando, al mismo tiempo, cómo la riqueza de composiciones, figuras y expresiones que aparecen en estos lienzos constituyen el germen de sus creaciones posteriores, en pinturas de gabinete, dibujos y series de estampas. De ese modo, las distintas secciones de la muestra

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73

F: +34 913 30 28 58

area.comunicacion@museodelprado.es

www.museodelprado.es



NOTA DE PRENSA

seleccionan asuntos, escenas y composiciones que están presentes en la pintura decorativa de todos los tiempos, especialmente en los ámbitos cortesanos, pero que Goya interpreta según su particular visión del mundo en estos cartones para tapices, pinturas al óleo sobre lienzo que eran los modelos usados por los oficiales de la Real Fábrica de Tapices para tejer estas obras.

La exposición presenta los cartones para tapices de Goya, así como las obras del resto de los artistas representados, de un modo radicalmente distinto al habitual en la colección permanente en la que se muestran siguiendo el orden cronológico de las series y los ámbitos para los que fueron destinadas. Una extraordinaria ordenación, estructurada ahora a través de ocho secciones temáticas que revela al público algunos aspectos técnicos de estas obras y pone de manifiesto varias de las líneas de investigación que se seguirán desarrollando en los próximos años, valorando así los cartones para tapices de Goya como uno de los conjuntos más importantes y decisivos para el entendimiento de sus ideas y de la evolución de su arte.

La exposición, que comienza con los asuntos de caza, muestra tanto el mundo de su tiempo como los intereses del artista a través de las clases sociales, el mundo infantil, el baile y la música, o la crítica de asuntos contemporáneos, como el matrimonio desigual. Temas, composiciones y actitudes que se compararán con obras de sus predecesores como Tiziano, Velázquez o Rubens, pero también con pinturas, esculturas y dibujos de otros artistas que trabajaron para las decoraciones reales en la segunda mitad del siglo XVIII como Francisco y Ramón Bayeu, José del Castillo y Mariano Salvador Maella. Una comparación que revela el modo distinto en el que Goya recrea la sociedad y la vida de su tiempo según su propia visión de la realidad y de modelos que han quedado cristalizados en el imaginario colectivo de lo español y, sobre todo, de lo madrileño: los majos y las majas, a los que en composiciones como *La merienda*, *La riña en la venta nueva*, *El cacharrero*, *La vendimia* o *La nevada*, Goya dota de un carácter universal.

Uno de los primeros avances de la investigación sobre estas obras que se está realizando en el Museo del Prado se hace accesible al público en esta exposición al mostrar por primera vez el resultado de la recuperación del cartón *Cazador cargando su escopeta*. Se trata de un lienzo que ha sido sometido a una compleja y completa restauración para separarlo de otro al que estaba unido mediante forración desde 1933. # Las dos obras configuraban una sola escena: la parte izquierda correspondía a un cartón de Matías Téllez, *Zorro cogido por un cepo*, y la derecha, a uno de Goya, *Cazador cargando su escopeta*, anteriormente considerado de Ramón Bayeu. La unión entre ambos lienzos es visible claramente en la radiografía y reflectografía infrarroja y permiten también apreciar el recorte de la figura del perro del cartón de Goya para trasladarla hacia el centro de la nueva composición resultante que decoró la Sala de Recepción del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y que puede verse a través de una reproducción. La restauración de la obra ha permitido recuperar la composición realizada por Goya restituyendo la figura del perro a su emplazamiento original.

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73

area.comunicacion@museodelprado.es

press@museodelprado.es

www.museodelprado.es

NOTA DE PRENSA

Por otro lado, también en esta muestra se expone por primera vez al público el resultado de la restauración de la obra *Vista de la ciudad de Zaragoza* de Juan Bautista Martínez del Mazo. A lo largo de su historia, esta obra había sufrido varias intervenciones, que fueron alterando el aspecto de su parte superior y las dimensiones originales del cuadro. Asimismo, el envejecimiento de los barnices había dado como resultado un tono amarillento general, que enmascaraba la variedad cromática de la obra. Tras su restauración, el cuadro ha recuperado sus dimensiones originales, y su riqueza y variedad cromática, lo que se ha traducido, entre otras cosas, en una lectura mucho más clara de sus relaciones espaciales.

Ambas restauraciones se inscriben dentro del Programa de Restauración del Museo que cuenta con la Fundación Iberdrola como miembro protector.

La exposición contará además con el apoyo de algunos dispositivos multimedia desarrollados con Samsung como “colaborador tecnológico” del Museo, entre ellos, la posibilidad de disfrutar de una cuidada selección musical con criterios cronológicos y temáticos estrechamente ligados a la muestra a través de una aplicación multimedia e interactiva con la ayuda de auriculares y *tablets*.

“Goya en Madrid” coincide con el proceso de renovación, inscrito en el Programa de Reordenación de Colecciones, que se llevará a cabo en las salas de la segunda planta sur del Museo que albergan las colecciones de tapices de Goya y de pintura española del siglo XVIII.

Descarga de imágenes, dossier y relación de obras

<https://www.museodelprado.es/sala-de-prensa/acceso-profesionales/>

Usuario: madrid1128

Password: goya53

¿A qué suena Goya en Madrid?

En esta exposición el visitante puede escuchar una selección musical relacionada con la muestra desde varios dispositivos electrónicos ubicados en el interior de la muestra. Alrededor de una escultura de Apolo -dios de la música, la armonía y la belleza-, el visitante puede escuchar la que podría ser la banda sonora de *Goya en Madrid*. Con la ayuda de auriculares y *tablets* Samsung, el público tiene la posibilidad de disfrutar de una cuidada selección de repertorio clásico, expresamente elegido según criterios temáticos y cronológicos estrechamente ligados a la exposición. Una aplicación multimedia e interactiva que ofrece no sólo el material sonoro, sino aquellas imágenes con las que se relaciona.

Esta aplicación es un comisariado musical de Lo Otro, para el que Marta Espinós ha realizado la selección musical y los textos.

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73
area.comunicacion@museodelprado.es
press@museodelprado.es
www.museodelprado.es

NOTA DE PRENSA

Catálogo

El catálogo que acompaña a la muestra estará compuesto por un texto Janis Tomilson: *Retrato del artista en su juventud*; un texto de Manuela Mena: “*A lo lejos se ve Madrid*”. *Goya y los cartones para tapices: servicio al rey y ensayo de ideas*, así como pequeños textos de las diferentes secciones y subsecciones de la muestra, en los que han colaborado, además de Manuela Mena, Gudrun Maurer, Virginia Albarrán, Gemma Cobo, Almudena Sánchez, Laura Alba y Jaime García Máiquez.

Régimen de acceso

La **tarifa única de entrada al Museo** es de **14 euros** (reducida o gratuita, conforme a las condiciones habituales ya establecidas) y permite la visita a la colección permanente, la exposición “Goya en Madrid. Cartones para tapices 1775-1794” y a las exposiciones temporales coincidentes con su calendario de apertura.

De lunes a sábado de 18.00 a 20.00 horas, y domingos y festivos de 17.00 a 19.00 horas, todos los visitantes que quieran acceder a la exposición podrán beneficiarse de una reducción en el precio de la entrada individual que les corresponda, así los visitantes con tarifa general adquirirán una entrada reducida por importe de **7 euros** y los colectivos con derecho a entrada reducida podrán adquirir la entrada con una reducción del 50%, es decir, a un precio de **3,50 euros**

El **horario de visita** a la exposición será **de lunes a sábado, de 10.00 a 20.00h, y domingos o festivos, de 10.00 a 19.00h.**

Actividades relacionadas con la exposición

Con motivo de la exposición, el Área de Educación ha organizado la actividad **Claves**, breves charlas didácticas con las que se trata de facilitar al público las ideas esenciales para apreciar y comprender mejor las obras que forman parte de la misma. Se celebrarán en horario de mañana y tarde hasta el final de la exposición. También se ha programado un **concierto extraordinario** y un **ciclo de cine**, además de una serie de **conferencias** sobre la muestra incluidas en el ciclo habitual. Además, las **familias** y los **jóvenes** podrán participar en actividades especialmente organizadas para ellos

Más información en www.museodelprado.es

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73

area.comunicacion@museodelprado.es

press@museodelprado.es

www.museodelprado.es

La exposición

Goya llegó a Madrid en enero de 1775 para colaborar, bajo la dirección de Anton Raphael Mengs, primer pintor de cámara y director artístico de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, en el proyecto de los cartones de tapices destinados a los Sitios Reales. Pero su reconocimiento en la Corte no llegó hasta once años después, cuando fue nombrado pintor del rey en 1786, y luego con su nombramiento como primer pintor de cámara, compartido con Maella, en 1799.

El artista recibió siete encargos de cartones, en cuyas composiciones reflejó la diversidad del pueblo en escenas llenas de alegría y animadas por las diversiones, los juegos, los niños y las fiestas, pero también de violencia, engaños y tristeza, donde el deseo y la seducción actúan como trasfondo de la vida. Goya consigue una gran variedad de sentimientos por su extraordinaria capacidad para captar la riqueza de los tipos humanos, los diferentes atuendos masculinos y femeninos y la sugerencia de infinitas situaciones.

En esta exposición se conjugan los cartones de Goya con los de otros artistas y se exhiben pinturas y esculturas que le sirvieron de modelo para sus creaciones llenas de novedades. Unos cartones de tapices, que Goya no concibió como pintura secundaria sino como invención metafórica de la sociedad, encontrando en ellos el camino de creaciones posteriores con las que alcanzó la fama, como los aguafuertes de los *Caprichos*.

Sección 1. La caza

Esta sección mantiene el orden original en la selección de los cartones ya que constituye en sí misma un género específico y porque la riqueza de los cartones de Goya y de otros artistas que colaboraron en este proyecto será objeto de un estudio específico durante los próximos años como ya se adelanta con la exhibición de la radiografía y la reflectografía infrarroja del cartón *Cazador cargando su escopeta*, que permite adentrarse en el proceso creativo de Goya. Se trata de la temprana serie de la caza para las habitaciones de Carlos III en El Escorial realizada en 1775-76.

1.1. Reyes cazadores

Los reyes de España tuvieron la caza como actividad favorita y exclusiva. Fue además metáfora del buen gobierno y del valor de los soberanos desde la Antigüedad, como refleja la *Educación de Aquiles* del taller de Rubens. Libros de caza ilustraban las hazañas de reyes y príncipes y explicaban los lances de la caza mayor, que les preparaba para la violencia y las estrategias de la guerra. A ellos se unían los retratos de los monarcas en atuendo de cazadores para la decoración de sus palacios. En la Colección Real tuvo Goya ejemplos de estos retratos, como los realizados por Velázquez, o de cacerías, como la de Carlos V de Cranach, que le dieron la pauta para pintar los suyos.

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73

area.comunicacion@museodelprado.es

press@museodelprado.es

www.museodelprado.es

1.2. Partidas de caza

Los asuntos de caza pintados por Goya formaban parte de un conjunto de catorce cartones de tapices para el comedor de los Príncipes de Asturias en el Escorial, cinco de los cuales fueron realizados por Ramón Bayeu bajo las directrices de su hermano Francisco. Al situarse en el siglo XVIII, las escenas dejaban atrás los modelos utilizados hasta entonces de pintores holandeses como Wouwerman. Las obras de Goya tienen un carácter documental, no transmiten una imagen ideal de la sociedad como la *Vista de la Albufera* de Carnicero. Sin embargo, las figuras se inspiran en el arte clásico y los animales en las cacerías naturalistas de Snyders. Con ello, Goya supo fusionar con maestría la belleza ideal y el carácter humano y profano de la caza.

1.3. Descanso en la cacería

Los perros de caza fueron protagonistas de numerosas obras, incluidas representaciones de fábulas como la de Fedro pintada por De Vos, donde un lebrél encarna la avidez, pues, al ver reflejada su imagen en el agua de un río, deja caer su presa para apropiarse de la imagen engañosa, con lo que pierde al final su trofeo. Goya confirió a los perros de caza una naturalidad casi humana. Descansan con orgullo al lado de los útiles de caza, como en *Perros en trailla*, u observan impávidamente a los pájaros que, al tiempo que atacan a un mochuelo, están a punto de caer en la trampa en *Caza con reclamo*. Un asunto similar es representado por Snyders en *Concierto de aves*, aunque aquí es el mochuelo el que dirige a los pájaros, considerados, además, como parodias del ser humano.

Las composiciones de Goya *Perros en trailla* y *Caza con reclamo* presentan un mayor realismo que la obra de Ramón Bayeu con la que estaban agrupadas, *Naturaleza muerta con un jabalí*, concebida asimismo como sobrepuerta, pero de un carácter sublime sugerido por ejemplo por árbol que señala hacia la lejanía, referencia tradicional a lo universal. De carácter distinto es el *Bodegón de caza* de Nani, donde dos codornices peladas contrastan con dos perdices aún sin desplumar y con una liebre. La presencia del sombrero en esta obra indica que se trata de un “descanso de cazador”, tema incluido por Goya en su serie de las Cuatro Estaciones. En su versión del asunto, un cazador medita ante una fuente, que en el ciclo de las estaciones simboliza el renacimiento y la vida eterna, aunque su expresión trasluce inquietud.

Sección 2. Divertimentos

En esta sección, Goya subraya la faceta más real de algunas de las diversiones y juegos populares que los ilustrados consideraban saludables e idóneos para el desarrollo físico y moral de las gentes, como los naipes, origen de engaños y enfrentamientos. También, capta como ningún otro artista el movimiento autóctono de los jóvenes del pueblo de Madrid, que se llamaron a sí mismos “majos” y “majas”.

2.1. El juego

Los reformistas ilustrados dieron gran importancia a las diversiones públicas, pues consideraban que favorecían las correctas relaciones sociales, desarrollaban las

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73
area.comunicacion@museodelprado.es
press@museodelprado.es
www.museodelprado.es

NOTA DE PRENSA

destrezas de jóvenes y niños y alejaban al hombre de los vicios. Goya dedicó al juego un gran número de obras a lo largo de su vida, aunque su postura ante ellos fue siempre ambigua. Frente a las obras de Charles-Joseph Flipart, el *Juego de pelota a pala* de Goya muestra cómo en el último cuarto de siglo el juego de pelota, antes reservado a la nobleza, se había popularizado y era practicado por otras clases sociales, al tiempo que adquirió connotaciones negativas al asociarse con las apuestas y el desorden público.

2.2. Majismo

Entre los “asuntos de cosas campestres y jocosas” que debían reflejar los cartones para tapices no podían faltar las escenas de meriendas, bailes y romerías. Con *La merienda*, Goya ilustra además el fenómeno del “majismo”, que había irrumpido con fuerza en la sociedad en esos años. La naranjera es mostrada como prototipo de la sensualidad y el descaró que caracterizaba a las majas que vendían por la calle. Su indecoroso galanteo es contrarrestado por el sentido que aporta a la escena la presencia del tabaco y la bebida, símbolos, como en las pinturas de David Teniers, de lo efímero de los placeres mundanos, lo que se advierte también en el cartón de *El bebedor*.

2.3. La bravura del majo

Al “majo” se le definía como “el hombre que afecta guapeza y valentía en las acciones o palabras”. La bravura de los protagonistas de *La novillada* puede interpretarse, sin embargo, como imprudencia, pues los jóvenes, desoyendo la prohibición sobre las corridas de toros establecida por Carlos III, se enfrentan al novillo corriendo un peligro innecesario que puede acabar en su propia muerte. Asimismo, la valentía que caracterizaba a los guardas que combatían el contrabando de tabaco podría considerarse en el cartón de Goya desde otra perspectiva, ya que la subida del precio del tabaco en 1779 había favorecido que se viese a los empleados de la Renta del Tabaco como a los verdaderos bandidos.

2.4. Engaños

El engaño es algo inherente al juego, bien por formar parte de sus propias convenciones, como en el caso de la gallina ciega, bien porque se alteren sus reglas. Tradicionalmente, los naipes se han utilizado en clave alegórica para ilustrar contenidos de carácter político, religioso y moral, adquiriendo muchas veces un sentido negativo asociado a la ociosidad y lo efímero de la vida. En el siglo XVIII experimentaron un gran desarrollo; de hecho, llegaron a considerarse un grave perjuicio para “la causa pública”, lo que se aprecia en el cartón *Jugadores de naipes*, donde unos tahúres hacen señas a su compañero para desvelarle las cartas de su oponente.

El juego, del tipo que sea, deja de ser un divertimento cuando desemboca en una pelea, que es la consecuencia habitual cuando median el engaño o el abuso de poder. Es lo que ha sucedido en *La riña en la Venta Nueva*, donde una partida de naipes, visibles en la mesa y esparcidos por el suelo, ha generado un conflicto en el que se han visto envueltos personajes de diversas procedencias. Utilizan, además, todas las armas posibles para hacerse daño, sin que de este modo se diferencien de los animales, como

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73

area.comunicacion@museodelprado.es

press@museodelprado.es

www.museodelprado.es

los gatos y los perros mostrados en esta sección, lo que se opone totalmente al concepto de sociabilidad defendido por los ilustrados de la época.

Sección 3. Las clases sociales

En los cartones de Goya expuestos en esta sección se aprecia la variedad de una sociedad que comenzaba a salir de la inmovilidad, socavando los rígidos estamentos del siglo anterior, y evidenciando también la separación producida entre unos otros. El aumento de la población y el impulso que se dio a las manufacturas reales, la nueva dinastía de los Borbones, así como el avance del comercio fueron los aspectos que mayor eco tuvieron en la sociedad española.

3.1. La armonía del pueblo

La pradera de San Isidro, boceto para un cartón que no llegó a pintarse por la muerte de Carlos III en 1788, refleja la armonía del pueblo en su mezcla de clases sociales a los pies de la ciudad y del Palacio Real, como una alegoría del reino, próspero y en paz. Jan Brueghel el Viejo en *Flandes o Mazo en la España del siglo XVII* se centraron en los bien definidos estamentos de la sociedad de su tiempo y en el orden consolidado de todos bajo el poder real, como lo interpretó también Luis Paret en sus *Parejas reales*. En éstas, sin embargo, el revuelo de un grupo en el centro del primer plano es sofocado con violencia por la guardia real ante la indiferencia de los nobles y la lejanía del rey, aislado en su tribuna.

3.2. Vendedores ambulantes

Los vendedores ambulantes se remontan en el arte al siglo XVI, donde aparecen unidos a la representación de atuendos de regiones y de oficios. En el siglo XVII, este tipo de obras atraían a la élite social, que veía en esas figuras populares la expresión verdadera de la identidad nacional. Los vendedores ambulantes son protagonistas de los cartones por su casticismo y colorido y José del Castillo o Francisco Bayeu los presentan en fieles ilustraciones de esos tipos. Goya, sin embargo, que se inspira en el *Galo moribundo* helenístico para el cacharrero, o en la torsión de las Ménades de Calímaco para la acerolera, refleja el deseo que despiertan: ella con su gracia y pavoneo, él con sus seductoras mercancías.

3.3. El matrimonio desigual

Una bella joven, con un novio rico de origen distinto, camina segura ante las burlonas amigas y los pretendientes despechados sin hacer caso de su desolado padre. Goya refleja en *La boda* y en sus *Caprichos* matrimonios desiguales por dinero, por mandato de los padres o por liberarse de ellos. Fue éste un tema candente del siglo XVIII, expuesto críticamente por los pensadores ilustrados y reflejado diversamente por artistas como Maella, que muestra a una pescadora esposada con un caballero; Watteau o Colombo, o en la unión ideal de las castas en los reinos de Ultramar. La Pragmática Sanción de Carlos III en 1776 exigía sin embargo el permiso paterno para contraer matrimonio, dificultando las uniones cada vez más frecuentes entre personas de clases sociales distintas.

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73
area.comunicacion@museodelprado.es
press@museodelprado.es
www.museodelprado.es

Sección 4. Música y baile

La música y el baile de carácter popular, dentro de la fiesta callejera y en las ferias, es la cuarta sección, en la que se pone en evidencia la precisión técnica de Goya en la representación de los pasos de baile y de los instrumentos musicales.

4.1. Al son de las castañuelas

La representación del baile, que estimula las relaciones amorosas, servía para advertir de la vanidad de los placeres sensuales, como en las danzas campestres de David Teniers el Joven, en las que se apela, además, a una vida decente y doméstica de la mujer. En el siglo XVIII el baile acompaña también los coqueteos de parejas desiguales, como la de una dama casada con un majo en la *Romería* de Camarón Bonanat. En *Baile a orillas del Manzanares*, de Goya, una maja galantea con un soldado, esperando sacar un mejor provecho de la vida. Las recónditas implicaciones de este asunto pictórico se resumen mordazmente en el *Disparate alegre* de Goya, en el que bellas mujeres incitan a hombres viejos en un grotesco baile.

4.2. El juego del cucharón

Entre juego y baile, *La gallina ciega* presenta el corro de jugadores, majos y nobles, que despistan con sus giros y escapadas al joven del cucharón que, con los ojos vendados como Cupido, tendrá que identificar a la persona tocada. Goya subraya aquí el engaño y la seducción, así como la mezcla de clases sociales, aunque los majos pueden ser nobles disfrazados con atuendos populares. La enamorada del buscador, escondida tras la dama del sombrero, fue repintada después y aparece en el boceto que se muestra en la segunda sección. Rubens, en la desenfrenada danza amorosa de las parejas de campesinos y dioses, al son de la dulzaina del pastor en el árbol, pudo ser modelo para Goya, así como los amorcillos en torno al dios Pan de Lucas Fayd'herbe.

4.3. “Del parnaso a las pasiones”

La imagen del músico con un instrumento de cuerda, como Apolo en el monte Parnaso, que inspira a los poetas con su lira, simboliza en el arte, desde la Antigüedad, la armonía perfecta y la belleza. Como la cuerda puede romperse, este motivo tiene también un sentido de *vanitas*, como en *Niño tocando un laúd*, cuya mirada hacia lo alto anuncia, sin embargo, la armonía divina en el más allá. El músico, además, identificado con el temperamento sanguíneo, ilustra las caras opuestas del amor. El de Ramón Bayeu refleja con una sentimentalidad lánguida y característica de su tiempo el amor infeliz de una dama al fondo. El de Goya, en cambio, canta con ardor, como deslumbrado por el amor que parece experimentar en todas sus facetas, buscando, en vano, ayuda en lo alto.

4.4. Romances de ciegos

El ciego cantor tiene una larga trayectoria en el arte, de lo que es ejemplo el lienzo de Georges de La Tour. Su músico tocando la zanfonia se aleja del tradicional mendigo brutal, como el del *Lazarillo de Tormes*, y adquiere la nobleza austera de los filósofos antiguos, tema de la pintura del siglo XVII. Goya se inclina por una figura sombría, con

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73
area.comunicacion@museodelprado.es
press@museodelprado.es
www.museodelprado.es

NOTA DE PRENSA

su revoltoso lazarillo, presente en las ferias de los pueblos y de la corte. Atrae a una variada muchedumbre con sus romances de amores y crímenes que captan la morbosa atención de una joven. Ramón Bayeu se inclina por un personaje de belleza melancólica, como su acompañante, tal vez un militar a quien una herida de guerra ha precipitado a su triste situación.

4.5. La dulzaina y el tambor

Goya recurre a la música y al redoble del tambor en varios cartones, como *Muchachos jugando a soldados*, para expresar la alegría popular. En la factura del *Ciego de la guitarra* el artista describió su instrumento como “vihuela”, propia del siglo XVI. La que aparece en el *Baile a orillas del Manzanares* es claramente una guitarra, con sus seis órdenes de cuerdas. Las dulzainas de *La boda* y *Los zancos*, de madera con refuerzos de metal, tenían un sonido dulce y penetrante que se oía en la algarabía callejera, pero en el *Pastor*, el instrumento, de extremada largura, podría ser invención de Goya y basarse en las tibias de época clásica para acentuar así el entorno bucólico de las Estaciones, serie a la que pertenecía esta obra.

Sección 5. Niños

Esta sección confronta las escenas de niños de Goya con temas infantiles de siglos anteriores y se centra en buscar la visión ilustrada de los niños con respecto a la tradición, así como las transparentes ideas progresistas de Goya respecto a la infancia.

5.1. Naturaleza y juegos

En el siglo XVIII, la naturaleza y el juego iban unidos a la recreación de los niños pero también a su enseñanza. Entre las actividades recreativas estaba el subirse a los árboles para coger fruta, motivo que ha estado siempre presente en las artes plásticas, desde los amorcillos de Tiziano hasta los muchachos de Goya. Otro divertimento en el que se unían estos aspectos era el atrapar pájaros pues, sobre todo los cantores, fueron el juguete predilecto de los niños. Los ilustrados fomentaron el contacto intuitivo del niño con la naturaleza, con las plantas y los animales, como un buen medio de acceder al conocimiento, pero también para su entretenimiento.

5.2. La infancia en su entorno

En los cartones, Goya representa la infancia en distintos ambientes, que incluyen el trabajo y la familia. Los niños de las familias menos acomodadas ayudaban primero en las tareas domésticas y a partir de los siete años comenzaban a trabajar fuera de casa. Una de las actividades más habituales era la de ser criados de labor, como los *Muchachos con perro de presa*. Aunque Goya represente a niños de familias humildes, como los de *Los pobres en la fuente*, su visión es idealizada, al mostrar una felicidad familiar como reflejo de la del propio país, pues no en vano el destinatario último de los cartones era el rey. Los dibujos de los *Desastres de la guerra*, sin embargo, evidencian la situación crítica de la infancia.

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73
area.comunicacion@museodelprado.es
press@museodelprado.es
www.museodelprado.es

Sección 6. Los sueños

Los sueños, tanto reales como imaginados, son uno de los asuntos que más interesaron al artista y a los que dio inicio precisamente en los cartones de tapices que se exponen en esta sección. Actitudes y motivos se contraponen con pinturas y esculturas en las que está presente desde la universal melancolía hasta la tristeza, y del arrepentimiento a la ensoñación, antes de que Goya diera comienzo a los sueños de los *Caprichos*.

6.1. El amor dormido

El vínculo entre el amor y el sueño, asunto representado por Goya en *Las lavanderas*, se remonta al arte griego y a la figura del Amor dormido, un niño desnudo y recostado, con semillas de adormidera que lo relacionan con el culto funerario. La escultura de *Hipnos* muestra el lado sensual del sueño. Fue ejecutada en el siglo XVII, posiblemente por un alumno de Bernini, a partir del torso romano de un efebo de la colección de Cristina de Suecia en Roma. Goya sitúa este asunto en el ambiente de prostitución que se asociaba con las lavanderas: una de ellas disfruta de un sueño erótico provocado por la caricia de un carnero, símbolo de la lujuria y a la vez reflejo de la medicina precursora de la época, según la cual estos sueños eran causados por impresiones sensoriales externas.

6.2. La tristeza amorosa

La cita de Goya, a pesar de su sencilla apariencia, es una escena de complejo significado. Para la joven sentada en una roca y que apoya su mejilla sobre el pañuelo arrugado que sostiene en su mano, el artista recurre a la imagen tradicional de la melancolía, con lo que la aleja de la tradicional interpretación de la prostituta y sus citas galantes. Vestida con recato y con un sencillito peinado, su expresión de tristeza y los ojos enrojecidos la acercan al arrepentimiento, como la contemporánea *Magdalena penitente* de Felipe de Espinabete, retirada en el desierto y llorando sus pecados. También recuerda su desesperación a la de Cleopatra por el abandono de César, aquí ilustrada por un mármol clásico ahora identificado como *Ariadna dormida*.

Sección 7. Las cuatro estaciones

En esta sección se muestra, según su orden original, la serie de las Cuatro Estaciones, destinada al comedor de los Príncipes de Asturias en el palacio del Pardo, encargada en julio de 1785. Se trata de un conjunto inseparable para entender por qué y de qué forma Goya dio un vuelco a la iconografía tradicional de raíces clásicas en la representación de las estaciones.

7.1. La tradición mitológica

El origen mítico de las Cuatro Estaciones tiene sus raíces en el rapto de Proserpina, frecuentemente representado en el arte. La hija de Júpiter y Ceres, diosa de la agricultura, fue secuestrada por Plutón, dios del inframundo. Tras pactar con Plutón, Júpiter partió el año en doce meses. Durante los seis primeros Proserpina podía vivir con su madre, Ceres, que daba frutos como expresión de su alegría, y el resto del año la tierra se volvía estéril debido a su tristeza. Desde siempre, las Cuatro Estaciones habían

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73

area.comunicacion@museodelprado.es

press@museodelprado.es

www.museodelprado.es

NOTA DE PRENSA

transmitido una visión universal del tiempo y la naturaleza, insertadas en la idea de eternidad divina, y representadas a través de motivos alegóricos, mitológicos o religiosos. Con el avance de las ciencias en el siglo XVIII esta visión se fue secularizando y la tradición se vio matizada por elementos contemporáneos.

7.2. La Primavera

Aunque la escena de *La Primavera* de Goya se sitúa en el siglo XVIII, incluye varias citas a motivos tradicionales de este tema. Así, la maja arrodillada ante la protagonista alude a las ofrendas a Flora como personificación de esta estación, como se muestra en las obras de Van der Hamen o Giordano. También la niña a la que coge de la mano su madre, o su nodriza, podría identificarse con el amorcillo que suele acompañar a Flora, como en la versión de Maella. Por su parte, el campesino que trata de asustar a la “Flora” de Goya evoca la figura de Liber Pater, antiguo dios romano de la fertilidad, a la que también aluden las flores, símbolos del amor conyugal que aparecen asimismo en una placa de piedras duras del siglo XVIII.

7.3. Verano y otoño

La vendimia se aparta de la representación tradicional del otoño, con Baco y sus seguidores, que hizo Maella. Goya sigue la tradición en la cosecha de las viñas y en la joven, de inspiración clásica, con la cesta de uvas o el Baco/majo que ofrece un racimo a la dama, pero sitúa la escena en el siglo XVIII. Los bodegones de uvas, el de Hiepes en el siglo XVII o los de Meléndez en el XVIII, así como los niños cortando racimos de Cerquozzi, aluden a la abundancia del otoño, cuando se recogían los frutos del verano, estación que Maella presenta, según la descripción de Ovidio, como “una joven con el rostro ardiente coronada de espigas”, así como con la llegada de la tormenta que hace referencia a Júpiter.

7.4. Invierno

La nevada de Goya destaca por la potencia de la composición y el espectacular desafío de los blancos. El artista animó la escena con el gris de los árboles y los atuendos de los dos grupos que se encuentran en el camino, los pobres con el famélico perro y los otros, sirvientes de una casa noble, con el cerdo. El invierno fue representado con paisajes nevados por los Bassano, Brueghel y Momper o Collantes, pero también con la figura de un anciano sentado junto al fuego, por corresponder esa estación a la vejez del año, como en la copa de cristal de roca del siglo XVI atribuida a los Sarachi. Maella incluyó a la vieja que le señala al marido la escasez de la leña.

Sección 8. El aire

Esta sección se centra en *La cometa*, un juego que es confrontado con obras de otros artistas como Claude-Joseph Vernet o Antonio Carnicero con la *Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez* como muestra de la conquista del aire que se logra en el siglo XVIII y ejemplo de uno más de los avances alcanzados en ese período de la historia.

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73

area.comunicacion@museodelprado.es

press@museodelprado.es

www.museodelprado.es

8.1. La conquista del cielo

En el siglo XVIII, con las primeras ascensiones de globos aerostáticos en París y en Madrid en 1783, las ciencias conquistaron el cielo, hasta entonces reservado a lo divino. Los fenómenos relacionados con el aire, una vez explicados científicamente, perdieron su carácter temible, mientras que en el arte se sublimaron estéticamente, buscando el efecto de un “horror deleitoso”, como en *La cometa* de Vernet, sobre la que se cierne una tormenta. Goya, más realista, describió los esfuerzos necesarios para dominar el aire, que pueden ser vanos, pues en su versión de *La cometa* el viento ha disminuido. En *Niños inflando una vejiga* un muchacho señala su pecho como indicando la fuerte respiración exigida por este trabajo.

Los asuntos relacionados con el aire y el vuelo inspiraron a los artistas del siglo XVIII, que incidieron en su carácter fugaz. José del Castillo dibujó en uno de sus *Cuadernos italianos* varios pájaros en posturas momentáneas, y describió además el efecto del viento sobre los cuerpos en vuelo. También Goya se ocupó de los pájaros, como en *La marica en un árbol*, donde recreó el aire y su profundidad etérea a través de aves volando a diferentes distancias. Sin embargo, no escondió el carácter verdadero de la naturaleza, aquí en la forma de una urraca, que suele saquear los nidos ajenos, y cuya representación, sobre todo el del hombre, fue siempre el interés primordial del artista.

Los cartones para tapices de Goya

Los cartones de tapices de Goya llegaron como parte de los fondos fundacionales del Museo en 1870, procedentes de los almacenes del Palacio Real adonde habían sido trasladados desde la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara en 1857. Fueron localizados justamente en 1869 por Gregorio Cruzada Villamil, quien también los publicó por primera vez.

Comenzó en el Prado su gradual restauración, ya que habían estado enrollados durante decenios, y su exposición en las salas del Museo. Su exhibición al público culminó con la nutrida selección destinada por su director, Aureliano de Beruete, a varias salas de la planta baja especialmente dedicadas a Goya y, en su caso, decoradas con estucos dorados de carácter dieciochesco, que fueron inauguradas en 1921. Allí permanecieron con ligeros cambios que incluyen su desmontaje durante la Guerra Civil, hasta 1982, cuando esas salas se cerraron con motivo de la segunda fase de las obras de climatización del Museo.

Se expusieron a partir de 1983 en la crujía este de la planta principal, en su zona sur, donde se pudieron organizar por primera vez cronológicamente y según las sucesivas series, y donde se incluyeron además los bocetos que hasta esa fecha había adquirido el Museo. A partir de 1998 pasaron a las salas especiales que ocupan en la actualidad en la segunda planta sur del edificio de Villanueva.

A la temprana bibliografía de Cruzada Villamil se unió en 1946 la publicación de Valentín de Sambricio, que incluía la documentación sobre los cartones del archivo de

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73

area.comunicacion@museodelprado.es

press@museodelprado.es

www.museodelprado.es

NOTA DE PRENSA

palacio y de la Fábrica de Tapices. En 1971 Jutta Held incluyó los cartones de Goya como parte fundamental de su estudio de la manufactura de tapices en la España del siglo XVIII, al que hay que añadir la decisiva monografía de Janis Tomlinson de 1993, a partir de su tesis doctoral, con la que se inició el riguroso análisis de estas obras y de sus fuentes, fundamental para entender el trabajo de Goya. En la actualidad se ha puesto en marcha un programa a medio plazo para la investigación, estudio técnico y restauración de todo este conjunto, de lo que esta exposición es sólo un pequeño avance.

Ruiz de Alarcón, 23
28014 Madrid. España

T: +34 913 30 28 60 / 23 73
area.comunicacion@museodelprado.es
press@museodelprado.es
www.museodelprado.es