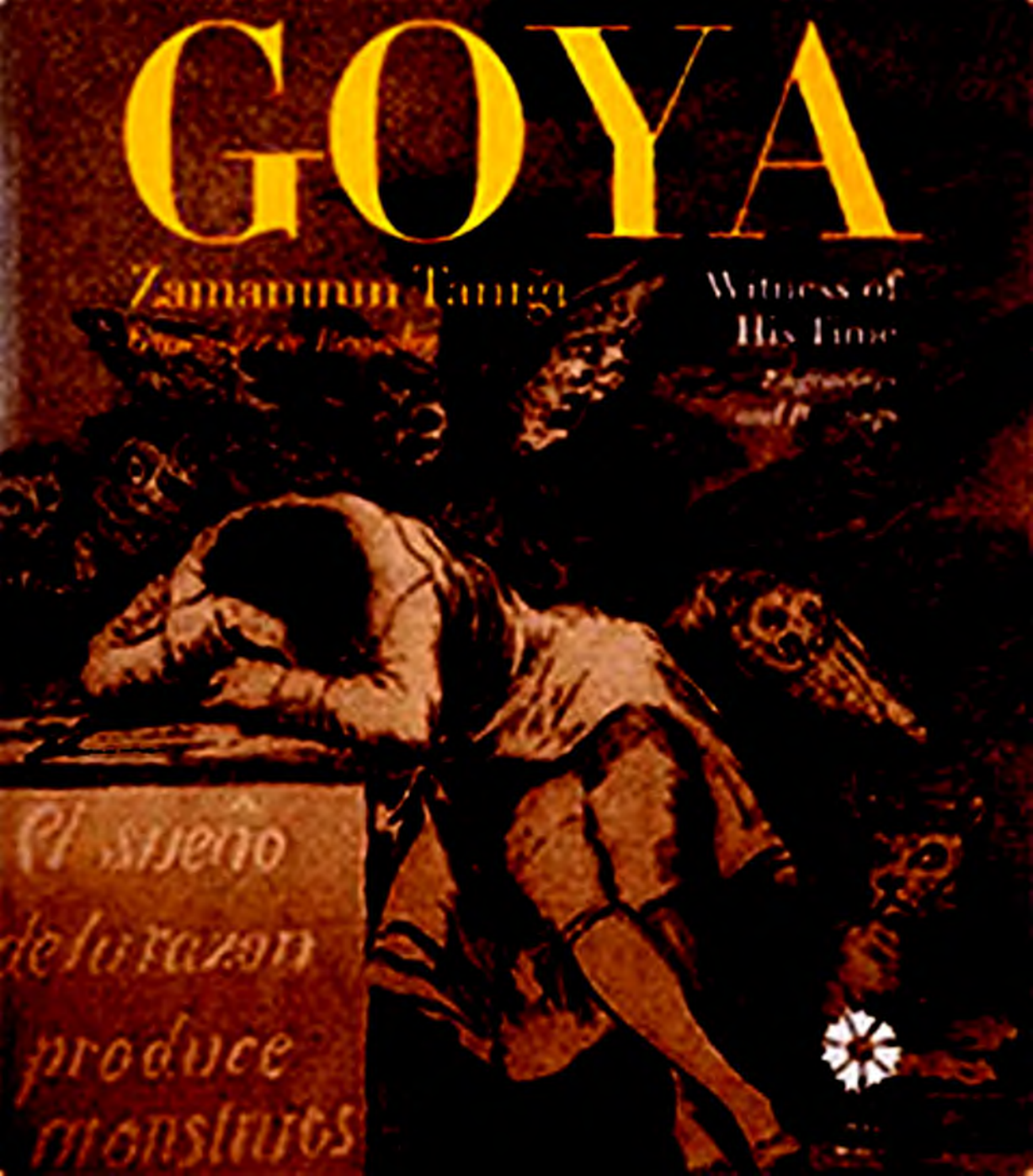
GOYA

Witness of His Time



GOYA

Zamanının Tanığı

Gravürler ve Resimler

Witness of His Time

Engravings and Paintings

PERA
MÜZESİ

GOYA
ZAMANININ TANIĞI
Gravürler ve Resimler

GOYA
WITNESS OF HIS TIME
Engravings and Paintings

Sergi Kataloğu Exhibition Catalogue

Pera Müzesi Yayını Pera Museum Publication 55
İstanbul, Nisan April 2012

ISBN:.....

Küratörler Curators:
Marisa Oropesa
Maria Toral

Yayına Hazırlayanlar Editors:
Begüm Akkoyunlu Ersöz
Tania Bahar

Yayın Koordinatörü Publication Coordinator:
Zeynep Ögel

Proje Asistanı Project Assistant:
Selin Turam

Çeviriler Translations:

İspanyolca-Türkçe Spanish-Turkish
Roza Hakmen
Çiğdem Öztürk

İspanyolca-İngilizce Spanish-English
Alphabet Traducciones

İtalyanca-Türkçe Italian-Turkish
Kemal Atakay

İtalyanca-İngilizce Italian-English
Spaziolingue Milan

Türkçe Düzelti Turkish Proofreading:
Müge Karalom

Grafik Tasarım Graphic Design:
TUT Ajans, www.tutajans.com

Renk Ayrımı ve Baskı Color Separation and Printing:
Mas Matbaacılık A.Ş., www.masmat.com.tr
Kağıt Hane Binası, Hamidiye Mahallesi
Soğuksu Cad. 3, Kağıthane 34408 İstanbul-Türkiye
T +90 212 294 10 00 / F +90 212 294 90 80

© Suna ve İnan Kıraç Vakfı, Pera Müzesi
Meşrutiyet Caddesi No: 65, 34443, Tepebaşı, İstanbul
www.peramuzesi.org.tr

Bu katalog, 19 Nisan 2012 tarihinde Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nde açılan "GOYA, ZAMANININ TANIĞI Gravürler ve Resimler" sergisi için hazırlanmıştır.

This catalogue has been prepared for the exhibition "GOYA, WITNESS OF HIS TIME Engravings and Paintings" opening on 19 April 2012 at the Suna and İnan Kıraç Foundation, Pera Museum.

Teşekkürler Acknowledgements:

Museo de Bellas Artes de Bilbao
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Galleria degli Uffizi
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio
Fundación Zuloaga
Colección Joaquín Rivero

Miriam Alzuri
Placido Arango
Lucia Cabezón
Valentina Conticelli
Teresa García Iban
Anna Gamazo
Adolfo Lafuente Guantes
Vanessa Mérida
Fernando Molina López
Antonio Natali
Ignacio Olmos
Marilyn Orozco
José Remington
Helena Rivero
Margarita Ruyra
Ana Sánchez Lassa
Ignacio Suarez-Zuloaga
Laura Trevijano

Instituto Cervantes, Madrid
Víctor García de la Concha, Montserrat Iglesias Santos, Juana Escudero Méndez, Ernesto Pérez Zúñiga, María José Magaña Clemente, Diana Prieto Martin

Instituto Cervantes, İstanbul
Antonio Gil de Carrasco, Miguel Grajales Pedrosa, Ana Lobato Sánchez

İspanya Büyükelçiliği, Ankara Embassy of Spain in Ankara
Cristóbal González Aller, Carlos Ruiz González

İspanya Konsolosluğu, İstanbul General Consulate of Spain in İstanbul
Aurelio Pérez Giralda

İşbirliğiyle
In collaboration with

Katkılarıyla
In contribution with

8
Sunuş
Suna, İnan & İpek Kıraç

10
Modernlik, Francisco de Goya
Marisa Oropesa

16
Goya, Evrensel Ressam
Wifredo Rincón García

58
Hayal ve Akıl:
Goya, Ressam ve Gravürcü
Ricardo Centellas Salamero

65
Katalog

Resimler 66
Gravürler 128
Kapriçyolar 131
Savaşın Felaketleri 213
Boğa Güreşi 295
Atasözleri ya da Zırvalar 337

357
Yaşamöyküsü ve Zamandizin

370
Ensayos en Español

8
Foreword
Suna, İnan & İpek Kıraç

10
Modernity, Francisco de Goya
Marisa Oropesa

16
Goya, Universal Painter
Wifredo Rincón García

58
Fantasy and Reason:
Goya, Painter and Engraver
Ricardo Centellas Salamero

65
Catalogue

Paintings 68
Engravings 128
Caprichos 131
Disasters of War 213
Tauromaquia 295
Proverbs or Folies 337

357
Biography and Timeline

370
Ensayos en Español

2012 BAHARINI BÜYÜK USTA GOYA'NIN GRAVÜR VE RESİMLERİYLE KARŞILAMANIN MUTLULUĞU

Pera Müzesi açıldığından bu yana geniş bir yelpazede düzenlediği sergilerle, Rembrandt, Miró, Chagall, Picasso gibi dünya sanatının kilometre taşı niteliğindeki ustalarının eserlerini ülkemiz sanatseverleriyle buluşturdu; desenden gravüre ve resme uzanan değişik seçkilerle, özenle hazırlanan kataloglarla, çocuk eğitim programları, konferans ve panellerle, film gösterimleriyle, bu sanatçıları ülkemiz sanatseverlerine tanıtmaya çalıştı.

Pera Müzesi bu kez de, dünya sanatının İspanya'dan yetişen bir büyük ustasını konuk ediyor: Francisco José de Goya y Lucientes.

Büyük bir ressam ve dünyanın en büyük gravür ustalarından biri olan Goya, *Kapriçyolar*, *Savaşın Felaketleri*, *Boğa Güreşleri* ve *Atasözleri* ya da *Zırvalar* başlıklı en ünlü gravür serileri ve seçme resimlerinden oluşan *Goya, Zamanının Tanığı: Gravürler ve Resimler* sergisiyle, ülkemiz sanatseverleriyle bu kapsamda ilk kez Pera Müzesi'nde buluşacak.

230 eserden oluşan bu denli geniş bir Goya sergisinin ülkemiz sanat çevrelerinde olduğu kadar dünyada da ilgi uyandıracağı düşüncesindeyiz.

Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nin Instituto Cervantes İstanbul işbirliğiyle İspanya'dan Bilbao Güzel Sanatlar Müzesi ve Santamarca Vakfı koleksiyonları, özel koleksiyonlar ve İtalya'da Uffizi Müzesi'nden gelen eserlerle, İspanya'nın önemli küratörlerinden Marisa Oropesa ve Maria Toral ile birlikte gerçekleştirdiği bu serginin 2012 yılının baharına farklı bir renk getirmesini diliyoruz.

Ve diliyoruz ki, serginin *Savaşın Felaketleri* bölümünde yer alan eserlerin verdiği mesaj, ülkemizde, bölgemizde ve dünyada "barış"ın önemini daha da iyi anlamamıza yardımcı olsun, "barış"a ışık tutsun.

Bu vesileyle, başta bu projedeki en büyük destekçimiz Instituto Cervantes İstanbul'a, İspanyol Büyükelçiliği'ne ve serginin gerçekleşmesine katkıda bulunan tüm kişi ve kuruluşlara içten teşekkürlerimizi sunuyoruz.

THE PLEASURE OF WELCOMING THE SPRING OF 2012 WITH THE ENGRAVINGS AND PAINTINGS OF GREAT MASTER GOYA

Pera Museum has brought together art lovers with the works of outstanding masters of world art, such as Rembrandt, Miró, Chagall, and Picasso, through the broad range of exhibitions organized since its inauguration. With diverse selections extending from drawings and engravings to paintings, meticulously designed catalogues, educational programs targeting children, conferences, panels, and film screenings, the Museum has strived to introduce renowned artists to art lovers of Turkey.

This spring, Pera Museum welcomes a great Spanish master of world art: Francisco José de Goya y Lucientes.

Comprised of the most famous engraving series entitled *Caprichos*, *Disasters of War*, *Tauromaquia* and *Proverbs* or *Follies*, as well as selected works of this exceptional printmaker and painter, the exhibition entitled, *Goya, Witness of His Time: Engravings and Paintings* will present the genius of Goya to art lovers of Turkey in such a comprehensive way, for the first time at Pera Museum.

We believe that this extensive Goya exhibition of 230 selected works will draw the attention of the art circles both in Turkey and abroad.

Brought to life through the collaboration of Suna and İnan Kıraç Foundation Pera Museum, Instituto Cervantes İstanbul, and renowned Spanish curators Marisa Oropesa and Maria Toral with works on loan from the collections of Bilbao Museum of Fine Arts, Santamarca Foundation, private collections from Spain, and the Uffizi Museum in Italy, we believe that this exhibition will add a unique color to the spring of 2012.

It is our hope that the message conveyed by the works included in the *Disasters of War* section of the exhibition will help us understand the importance of "peace" in our country, our region, and in the world, and will thus light the way for "peace."

We would like to take this opportunity to extend our heartfelt thanks to Instituto Cervantes İstanbul, our biggest support in this project, to the Spanish Embassy, and all individuals and organization that contributed towards this endeavor.

Modernlik,
Francisco de Goya

Modernity,
Francisco de Goya

Marisa Oropesa
Küratör
Curator

Sanatçıların büyük çoğunluğu, 18. yüzyıla kadar aynı sanatsal şemaları izledi. Usta sanatçılar, kalıplaşmış yargıları ve geleneğin dayatmalarını ancak sayılı istisnai durumda yıkabilmişti. Da Vinci, Rembrandt ya da Velázquez, kendi dönemlerinde yeni yollar açmayı becerebilmiş birkaç sanatçı arasında yer alırken, bugün de geçerliliklerini koruyor ve onları Olimpos Dağı'ndaki müzlerle bir tutan sanatçılar için ilham kaynağı olmayı sürdürüyorlar. İspanyol ressam Francisco de Goya da (1746-1828) uyuşukluktan silkinerek dur durak bilmeden yeni sanatsal yollar arayan bu sanatçılardan biri. Gelenekleri bozarak izlediği bu yeni rota, onu sanat tarihinde belirli bir zamanla sınırlandırılamayacak seçkin sanatçılar grubuna dahil ediyor.

Francisco de Goya akademik bir eğitim aldı; bu eğitimi, giderlerini kendi karşıladığı ve dönemin ressamları arasında âdet haline gelen zorunlu İtalya seyahatine çıkarak tamamladı. Venedik ve Roma gibi şehirleri gezdi, kendisine teknik bakımdan olduğu kadar kompozisyon ve ışık bakımından da ilham verecek olan Rafael, Rubens ya da Veronese gibi sanatçıların eserlerini kendi yerlerinde tanıdı. Parma Akademisi'nin düzenlediği yarışmadaki başarısızlığının ardından, yıllar sonra saray başressamı unvanı alacağı İspanya'ya döndü. Döneminin prensipleriyle uyum içinde izlediği bu yol, 18. yüzyılın sıradan bir İspanyol sanatçısı karşısında olduğumuzu düşündürebilir. Oysa, görünürde son derece geleneksel bir eğitim almış olmasına rağmen, eserlerinde gizil bir modernliğe rastlarız.

Eğer 18. yüzyılın moda akımı ve yegâne ifade biçimi gerçekçilik olsaydı, Goya bu sanat hareketinin açık yalınlığıyla arasına mesafe koyar ve yalnızca kişisel algısının ışığında kendine has bir yöntem geliştirirdi. O zamanlarda, İspanya'ya Raphael Mengs'in (1728-1779) tanıttığı akademik resmin hükmü geçiyordu. Bu ortamda Goya'nın ilk yılları arkadaşı ve kayınbiraderi Francisco Bayeu'nun (1734-1795) çizgisiyle paralel ilerledi, ta ki bu kurumsallaşmayla yollarını ayırana dek. Goya'nın yaptığı portreler ve akademik resimler harikulade bir teknik ve sanatsal değer taşıyordu. Yine de o yıllarda sanatçının ihtiyaç duyduğu şey, onu yerleşik düzeni sorgulamaya yönlendirecek ve sahip olduğu sanatsal coşkunun önünü açacak bir şoktan başkası değildi.

Tarihi bir olay sanat hayatına damgasını vurdu: 1808 yılında patlak veren İspanyol Bağımsızlık Savaşı onu derinden etkiledi; savaşı fırça darbeleriyle korkusuzca ve sansürsüzce yansıttı. Yıllar önce, 1792 kışında, İspanya'nın güneyini ziyaret ettiği sırada yakalandığı, onu sağır bırakan amansız hastalığın üzerine gelen bu dramatik olay, dürtülerini salıvermesini sağlayarak hayatının dönüm noktası oldu.

Varlığının derinliklerinde bir sarsıntı yaşayan Aragonlu üstat, sert ve dokunaklı *Savaşın Felaketleri* (*Los Desastres de la Guerra*) serisinde, bir trajedinin vakanüvisi gibi hareket ederek savaşın dehşetini ayrıntılı bir şekilde tasvir etti. Yaratıcısı hayattayken serinin sadece iki basımı gerçekleştirildi. Bu basımlardan biri sanatçı tarafından *İspanya'da Bonapart ile Yapılan Kanlı Savaşın Korkunç Sonuçları. Ve Diğer Vurgulu Kapriçyolar* (*Fatales consequencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos*) başlığı altında sanat eleş-

Up to the 18th century, most artists followed the same artistic guidelines. Rarely were masters able to break away from the stereotypes and conventionalisms of their time. Da Vinci, Rembrandt or Velâzquez are examples of artists that were able to create new paths in the art of their time and today they are still influential, offering inspiration for artists, as if they were the Muses of Olympus. The Spaniard painter, Francisco de Goya (1746-1828), is one of those artists who awakens from lethargy and tirelessly searches for new modes of expression. The new route he embarks on, which means breaking away from classical conventionalisms, puts him in an exclusive group of artists that can be considered timeless.

Francisco de Goya received academic training that he completed with an obliged trip to Italy, which was common for painters in his time and which he financed on his own. Travelling to different cities such as Venice or Rome, he viewed *in situ* works by artists such as Rafael, Rubens or Veronese, thus completing his training. These artists were to influence his technique as well as the composition and treatment of light in his creations. After unsuccessfully participating in a contest organized by the Academy of Parma, he returned to Spain where years later he would be appointed Court painter. This career, which followed the conventional path of the time, could lead one to think that we are before another typical 18th century Spanish artist. However, despite apparently traditional training, his works display a latent modernity.

If realism was the predominant trend in the 18th century and seemed the only possible mode of expression, Goya distanced himself from the apparent simplicity of this artistic movement and developed a naturalism impregnated with personal perception. Academic painting introduced into Spain by Raphael Mengs (1728-1779) was triumphant at that time. Goya's beginnings ran parallel to those of his friend and brother-in-law Francisco Bayeu (1734-1795) until he disassociated himself from formal conventions. His portraits and academic paintings are of remarkable technical and artistic value, although what the artist was still lacking at that time was a catalyst that would lead him to rethink formal conventions and would enable him to vent all his artistic emotions.

The historic event that was to play a leading part in his career was the Spanish War of Independence of 1808, which had an enormous influence on him, as is depicted fearlessly and in an uncensored manner in his work. This dramatic event, together with the serious illness (suffered years before, in the winter of 1792 while visiting southern Spain, which left him deaf) was the turning point that inspired him to give free rein to his impulses.

Affected to the core of his being, the Aragonese master acted as a chronicler of a tragedy and gave a detailed rendering of the horror of war in a series called the *Disasters of War* (*Los Desastres de la Guerra*) in a raw and penetrating manner. Only two editions of the series were made during the artist's lifetime, he gave one of them to the critic Ceán Bermúdez, entitling it: *Fatal Consequences of the Bloody War in Spain with Bonaparte. And Other Allegorical Caprichos* (*Fatales consequencias de la sangri-*

tirmeni Ceán Bermúdez'e hediye edildi. Goya'nın seriye verdiği başlığa bakarak eserlerin tamamına hâkim olan eleştirel bakışı kavrayabiliriz. Belki de Goya hayattayken yayımlanmadığı için bu seri Avrupa'da *Kapriçyolar* (*Los Caprichos*) kadar meşhur olmadı; serinin ilk basımı ancak 1863'te, Madrid'de yapılabildi. Bir sanat eserinde ilk defa galipler değil, mağluplar başroldeydi. Mağlup belki de galipti, yenilgiye uğramış toplum bize bir umut aşılıyordu.

O zamana kadar sanat, hükümetler ve mutlakıyetçi rejimler tarafından bir propaganda aracı olarak kullanılmıştı; sanatçı görevi gereği genellikle dev boyutlardaki görkemli tablolarda savaşlarda kazanılan zaferleri tasvir ediyordu. Savaş, iktidar ve zafer demekti, uluslar için olumlu bir anlamı vardı, ta ki Goya bu yaygın kanıyı yıkana ve çatışmaların acı yönünü açıkça gözler önüne sermeye cüret edene kadar.

Sanki büyük birer marifetmişçesine sadece zaferleri anlatan diğer ressamların bizi inanmaya zorladığının tersine, savaş artık anlı şanlı bir tarihsel olay değildi; Goya'nın şahidi ve sadık hikâyecisi olduğu üzere, gizlenemeyecek dehşetli sonuçları vardı. Bu korkunç manzaranın tüyler ürpertici görüntüsü, bugün bize çatışmaların dehşetine dair görsel malzeme ve haber ileten savaş muhabirliği mesleğinin yolunu açmıştır. Goya bir aydın olduğunu, Aydınlanma düşüncesini kucaklamak isteyen, döneminin ilerisinde bir insan olduğunu bu eserleriyle kanıtlamıştı, aynı şekilde yöneticilerin kendi halklarına yaptığı eziyeti öznel bir bakışla anlatmayı ve eleştirmeyi de başarıyordu.

Savaşın Felaketleri, özgün bir sanatçının sonraki yüzyıllarda diğer sanatçılarda şok etkisi yaratacak cesaretinin ve hayal gücünün geleneksel ve akademik eğitimle harmanlanması sonucunda ortaya çıktı. Bu yenilikçi ve özgün ruh, onu bütün zamanların zirvedeki sanatçıları arasına yerleştirdi. Savaşın acımasızlığının yarattığı azap, Goya'yı sanata dekor olarak değil, bir misyon gereği yaklaşan, kozmik ruhuyla baş başa kalmış bir sanatçıya dönüştürdü. Üstadın bu güçlü kişiliği çağdaşları arasında da hayranlık uyandırdı ve İspanya'nın sınırlarını aştı.

Charles Baudelaire, İspanyol sanatçının ateşli bir hayranıydı; Goya'nın gravürlerini, 1828'de keşfedip Victor Hugo'ya gösteren Delacroix sayesinde tanıdı. Aynı zamanda *Kapriçyolar* serilerinden birinin Fransa'ya ulaştığı ve İspanyol sanatçının eserlerini gördükten sonra Baudelaire'in onun hakkında bir makale yazdığı, bu makalenin 1857'de *Le Present*, 1858'de *L'artiste* ve 1868'de *Curiosités Esthetiques*'de yayımlandığı biliniyor:

> "İspanya'da sıra dışı bir adam çizim sanatının ruhunda yeni ufuklar açtı... Bazen acımasız bir yergiyle sürükleniyor, bazense onun ötesine geçerek hayatın özünde komik bir tarafını sergiliyor... Goya her zaman büyük, sık sık da dehşet uyandıran bir sanatçıdır... Cervantes döneminde zirveye ulaşan, temelde neşeli ve şakacı İspanyol yergici ruhuna çok daha modern bir şey, günümüzde çok takdir gören bir nitelik, tanımlanamayana düşkünlük, hayvani özellikler edinmiş insan çizgileriyle dehşetengiz bir doğa kavramı eklemiştir... Ruhban sınıfına muhalif bu adamın rüyalarında sıklıkla cadı, cadılar meclisi, kara büyü, ateşte kendilerini pişiren çocuklar ve daha birçok şey görmesi tuhaf: Rüyalar âlemindeki bütün o karmaşa, bütün o halüsinasyonların abartılması ve bunların yanında

enta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos). Reading the title of the series given by the artist, it is possible to get an idea of the critical viewpoint that dominates this work. This series was not as well known in Europe as *Los Caprichos*, perhaps because it was not published during Goya's lifetime and the first print run was not made until 1863 in Madrid. For the first time the main characters of an artistic work are the defeated and not the victors. The defeated can be the victors and the defeated community offers us hope.

Up to then, art had been used by governments and absolutist regimes as a means of propaganda, the patronized artist depicted war victories in magnificent, generally large format, paintings where war was understood as power and victory, something positive for nations, until Goya broke this stereotype and dared to show the bitter aspects of war without leaving anything out.

War is no longer just a great historical event, as other artists who only depicted victories as great feats had led the spectator to believe, war now involved fatal consequences and Goya was a witness and faithful narrator. His heart-rending vision of a terrible situation is a precursor of the work of modern war journalists describing the horror of the conflict in their graphic reports. With these works, Goya shows himself to be an enlightened person, ahead of his time. He wished to embrace the ideas of the Enlightenment but at the same time was able to narrate and criticize the excesses of rulers committed against their own people, through his subjective viewpoint.

The *Disasters of War* is the result of traditional and academic training blended with the imagination and courage of an artist with a unique style that became an inspiration for artists in the following centuries. This spirit of renovation and originality makes him one of the great artists of all time. The cruelty of the war was the catalyst that turned him into an artist committed to his cosmic spirit, devoted to art for art's sake and conceiving art as more important that just decoration. Goya's strong personality earned the admiration of his contemporaries in Spain as well as abroad.

Charles Baudelaire was a fervent admirer of the Spanish artist, being acquainted to his engravings in 1828 thanks to the painter Delacroix who showed his work to Victor Hugo. It is known that one of the series of the *Caprichos* ended up in France, and after contemplating this work, Baudelaire wrote about him in an article published in *Le Present* (1857), *L'artiste* (1858) and in the *Curiosités Esthetiques* (1868) collection:

> "In Spain, an extraordinary man has opened new horizons for the spirit of the comic... he sometimes gets carried away by violent satire, and sometimes transcends it, presenting an essentially comic vision of life... Goya is always a great artist and often a terrifying artist... adding to the Spanish satirical spirit, fundamentally joyful and humorous, as it was in the time of Cervantes, something much more modern, a quality that is highly appreciated in modern times, as is love for the indefinable, a terrifying sense of nature, of human features that have acquired animal characteristics... it is strange that this anticlerical man has dreamt so often with witches, witches' Sabbaths, black magic, children being roasted in an oven and many other things: All the orgies of the dream world, all the exag-

karşı konulmaz cadıların yıkadıkları ve gizli anlaşmalara ya da fahişelik yapacakları geceye hazırladıkları bütün o zayıf ve beyaz İspanyol genç kızları! Medeniyetin cadılar meclisi! Işık ve karanlık, haklılık ve haksızlık bütün bu grotesk dehşet içinde karşı karşıya geliyor..."

Goya yıllar önce, 1799'da, seksen baskıdan oluşan *Kapriçyolar* adlı seriyi yayımladığında kuşkusuz romantizmin öncülerinden birine dönüşmüştü. Bu serinin köklerini, Alba Düşesi'yle geçirdiği ve yeniden serbestçe çizmeye başladığı yaz döneminde desenlediği *Álbum de Sanlúcar*'da (1796-1797) bulmak mümkün. Arkadaşı Sebastián Martínez'in evinde geçirdiği nekahet dönemi bu yeni yaklaşımında etkili oldu. 1792'de geçirdiği hastalık sırasında aydın işadamı Martínez'in evindeki koleksiyonunda Hogarth gibi İngiliz sanatçıların eserlerini görme şansını elde etti. *Kapriçyolar*'ı satışa sunduğu 6 Şubat 1799'da yaptığı çağrıda Goya şöyle diyordu: "D. Francisco Goya tarafından icat edilen ve aside yedirme baskıyla hazırlanan ikircikli konulara dair baskı koleksiyonu."

"Yazar, insanoğlunun hata ve kusurlarını eleştirmenin (belagate ve şiire mahsus gibi görünse bile) resmin de hedefi olabileceğine kanaat getirdiğinden, eserine uygun konular olarak, her tür sivil toplumda yaygın olan çok sayıda aşırılığın ve yanılgının arasından, ayrıca alışkanlık, cehalet ya da çıkardan kaynaklanan sıradan kaygı ve kurnazlıkların arasından, gülünçlüğe en fazla malzeme sağlayacak ve aynı zamanda sanatçının hayal gücünü de en fazla harekete geçirebilecek olanları seçmiştir.

Sanatçının başkalarını örnek almadığı, doğayı kopyalamasının da mümkün olmadığı göz önünde bulundurulduğunda, doğayı başarıyla taklit etmek son derece zor ve takdire şayan bir iş olduğuna göre, doğadan tamamen ayrılıp bakışlara bugüne dek yalnızca örneksizlikten ötürü karanlık ve karışık olan ya da tutkuların zincirlerinden boşanmasıyla kızışmış insan zihninde var olmuş formlar ve pozisyonlar sunmak durumundaki sanatçının da takdire layık olacağı söylenebilir. Bu koleksiyonu oluşturan kompozisyonlardan herhangi birinde sanatçının şu veya bu kişiye özgü kusurları alaya almayı amaçlamadığı konusunda izleyicileri uyarsak, güzel sanatlara aşırı bir cehalet atfetmiş olurduk; öylesi yeteneği gerçekten fazlasıyla sınırlamak, taklide dayalı sanatların mükemmel eserler üretmek için kullandığı araçları çarpıtmak olurdu. Resim, tıpkı şiir gibi, evrensel olanın içinden kendi amaçlarına en uygun bulduğu unsurları seçer; doğanın birçok kişiye bölüştürdüğü koşul ve özellikleri tek bir hayali kişide toplar ve ustalıkla tasarlanmış bu bileşimden, iyi bir sanatçının süfli bir kopyacı değil, yaratıcı sıfatını kazanmasını sağlayan isabetli taklit çıkar.

Desengaño Sokağı No. 1, parfüm ve içki dükkânında 80 baskılık her bir koleksiyon 320 gümüş riyal karşılığında satılmaktadır."

Sözkonusu seriyi en iyi tanımlayan metin budur; Goya hem kendinin, hem başkalarının yargıcıdır.

Yıllar sonra Goya, yetmiş yaşına geldiğinde, *Savaşın Felaketleri*'ni bitirmek üzereyken *Boğa Güreşi* (*La Tauromaquia*) gravürleri serisini yaptı. Bu, 1815-1816 arasında tamamlayıp yayımladığı üçüncü seriydi. Boğaları çıplak ve gerçek halleriyle anlattığı için acımasızlığıyla öne çıkan bu seride, suya sabuna pek dokunmuyordu. O dönemde sanatçı bir kez daha maddi güçlüklerle karşı karşıya kaldı, öte yandan 5 Mayıs 1814'te baskılara uygulanan sansür geri geldi ve Engizisyon Mahkemesi yeniden

gerations of hallucinogenic images, and in addition, all those young slender and white Spanish women that the inevitable witches wash and prepare for their secret pacts or for nocturnal prostitution. The witches' Sabbath of civilization! Light and darkness, reason and irrationality are confronted in all these grotesque horrors...!"

Years earlier, in 1799, he published a series composed of eighty prints, called the *Caprichos*, which doubtlessly made him one of the precursors of Romanticism. The origins of this series can be found in his *Álbum de Sanlúcar* (1796-1797), drawn during a summer stay with the Duchess of Alba, when he began to draw freely. His convalescence in the house of a friend, Sebastián Martínez, an enlightened businessman, influenced this new approach. During his illness in 1792 he may have had access in Martinez's house to works by English artists such as Hogarth, which were in his collection. When the *Caprichos* was put on sale, the advertisement of February 6th, 1799 stated: "A collection of prints of whimsical subjects, invented and engraved by Francisco de Goya."

"The author was convinced that censorship of human errors and vices (even though this may seem peculiar to eloquence and poetry) can also be the object of painting, and has chosen as subjects for his work, from the innumerable foibles and follies to be found in any civilized society, the concerns and common lies, authorized by custom, ignorance or interest, those that he believes most apt to supply material for ridicule, and at the same time exercise the artist's fantasy. This creator has neither followed the examples of others, nor has he copied from nature, and if to imitate nature is as difficult as it is admirable when achieved.

The artist who has completely distanced himself from nature is also worth of admiration, displaying forms and attitudes for contemplation that had previously only existed in the mind, dimmed and confused by lack of enlightenment or agitated by unbridled passions. In fine arts, it would not be too much to warn the public that none of the compositions in this collection intend to ridicule particular defects of one person or another, something that would limit his talents and confuse the means at the disposal of art for imitation in order to produce perfect works. Painting, like poetry, chooses from the universal what it considers most convenient for its purposes: bringing together in a single invented character circumstances and features that nature offers in different individuals; and from this combination, wisely laid out, the result will be a successful image by which a good artist acquires the title of creator and not a slavish imitator.

The work is for sale in Desengaño Street, No. 1, a perfume and liqueur shop, each collection of 80 prints costing 320 reales de vellón".

This is the text that best defines the series; Goya is a judge of himself as well as others.

Years later, at the age of seventy, Goya engraved *La Tauromaquia* (*Bullfight*) series, at the same time as he was finishing the *Disasters of War*. This was the third series published and it was made between 1815 and 1816. It is outstanding for its cruelty, depicting the bulls in a raw and real while being at the same time decorative manner. At that time, the artist was once again in a precarious economic situation, in addition, in May 1814 there was a return to prior censorship of prints and the court of the

kuruldu. Bu nedenle arkadaşı Leandro'nun babası Nicolás Fernández de Moratín'in kaleme aldığı *İspanya'da Boğa Güreşlerinin Kökenine ve Gelişmesine Dair Tarihsel Çizelge*'den (*Carta histórica sobre el Origen y progreso de las corridas de toros en España*) (1777) bazı bölümleri desenlemeye karar verdi. Kral VII. Fernando boğa güreşlerine tutkundu ve Goya kırk gravürden oluşan yeni bir seri için kralın tutkusundan yararlanmasını bildi. Zaten Goya bu işin ustasıydı, hatta Leandro Moratín'in aktardığına göre, gençliğinde boğa güreşi yapmış olmakla övünürdü.

Büyük gravür serilerinin sonuncusu *Zırvalar* ya da *Atasözleri* (*Los Disparates* ya da *Los Proverbios*) oldu, bunlar üstadın ürettikleri arasında tartışmasız en gizemli aside yedirme baskılardı. Bu serinin anlamı hakkında sayısız yorum yapıldı, bazı uzmanlar bu gravürleri hayal gücünün ürünü saydılar, bazılarıysa seriyi karnavalla ilişkilendirdiler. Yorumlama güçlüğünün yanı sıra, baskılarda hiçbir numaralandırma bulunmadığı için serinin gerçek diziliş sırası da bilinmiyor. Goya, şüphesiz bize seriyi özgürce anlamlandırma imkânı sunuyor; dilindeki modernlik, bu eserleri bugünkü gerçekliğe bile uyarlanabilir kılıyor. Bu on sekiz levha sanatçının ölümünün ardından 1864 yılına kadar ortaya çıkmadı, hatta yıllar sonra ressam Eugenio Lucas Velázquez'in sahip olduğu ve 1877 yılında *L'Art* dergisi tarafından yayımlanan dört levha daha keşfedildi. Goya'nın seriyi yaptığı tam tarih bile belli değil, *Boğa Güreşi*'ni bitirdikten sonra yaptığını biliyoruz, hatta Goya'nın Ferdinand İspanyası'ndan uzaklaşmak için Fransa'ya taşınmaya karar vermesi nedeniyle bu seriyi yayımlayamamış olması kuvvetle muhtemel görünüyor.

Türkiye'deki bu sergi, üstat Francisco de Goya'nın sanatının özüne yaklaşmak için eşsiz bir kapı açıyor. Bu nedenle uzun sanat yaşamı boyunca yöneldiği istikametler arasında bir rota izliyor. Gerçekleştirdiği dört büyük gravür serisinin izinde grafik üretiminin en değerli parçalarını tanımak için müthiş bir fırsatla karşı karşıyayız.

Modernite, yaşadığı dekadan döneme dair bilinci ve dramatik bakış açısının getirdiği tarihselci yaklaşım sayesinde, Zaragozalı ressamın fırça darbelerinden doğdu. Üstat, sanata yeni bir yaklaşım getiren bir devrimcidir, bundan böyle sanatçı yaşadığı dönemin tanığıdır. Toplumsal çalkantılar sanat eserlerinin kahramanlarına dönüşür. Goya devrimle eşanlamlıdır, modern sanatın ilerlemesi için kaçınılmaz şekilde bir mihenk taşına ve bir milada dönüşmüştür. Eğer akademik sanat geleneği temsil ediyorsa, Goya'nın deneyselliği bu geleneğin antitezidir.

Pera Müzesi'ndeki bu ilk Goya sergisi sanatçının gravürlerinin yanı sıra farklı müze ve koleksiyonlardan gelen resimlerine de yer veriyor. Bu yağlıboyalar, döneminin vakanüvisi olarak ilgilendiği diğer meseleleri öne çıkarıyor. Matador arkadaşı Pedro Romero'nun (?), çocukluk arkadaşı Martin Zapater'in ya da erkek kardeşi Camilo'nunki gibi bir takım portreleri, Goya'nın bu aracı, döneminde âdet olduğu üzere sadece soylu insanları ölümsüzleştirmek için değil, kişisel portrelerini yaparak dostlarını da ebedileştirmek üzere kullandığının açık birer örneğidir.

Goya'nın ayrıca saray ressamı olduğunu ve uzun yıllar bo-

Inquisition had been re-established. Thus he decided to illustrate some chapters of *Historic Letter on the Origin and Evolution of Bullfighting in Spain* (*Carta histórica sobre el Origen y progreso de las corridas de toros en España*) (1777), by Nicolás Fernández de Moratín, the father of his friend Leandro. King Ferdinand VII was very fond of bullfighting and Goya took advantage of the King's interest to create a new series of forty engravings. In addition, Goya was very knowledgeable about bullfighting and according to Leandro Moratin, he even boasted about having fought bulls when he was young.

The last of his great series of engravings was the *Follies* or *Proverbs* (*Los Disparates* or *Los Proverbios*), doubtlessly the most mysterious etchings he ever made. Their meaning has been the object of many interpretations; some scholars consider them a product of the imagination while others relate them to the carnival. As well as being difficult to interpret, the prints were not numbered so the specific order of the series is not known. Goya allows us to freely interpret their meaning, the modernity of their language means that these works could even be applicable to current times. The eighteen prints were not revealed until 1864, after the artist's death and another four prints were discovered years later, purchased by the painter Eugenio Lucas Velázquez and published in 1877 by the magazine *L'Art*. Neither is the exact date when Goya made the series known, we do know it was after finishing the *Tauromaquia* and what is most likely is that he could not publish them because he moved to France, leaving Spain governed by King Ferdinand VII.

This exhibition in Turkey is a unique occasion to contemplate the artistic essence of Francisco de Goya. It is a tour of the most important aspects of his long artistic career, being an excellent opportunity to view his most important graphic creations in four great series of engravings.

Modernity arrived through the paintbrushes of this master from Fuendetodos, thanks to his awareness of his time, of the decadence of a historicist concept through a dramatic vision. The master is a revolutionary who introduces a new concept of art; the artist as a witness of his time. Social vicissitudes become the protagonists of artistic creation and Goya is synonymous with revolution, establishing a before and after in the development of painting and thus making his work an indispensable element in the development of modern art. If academic art represented tradition, Goya's experimentation was the antithesis of that tradition.

Being the first exhibition in the Pera Museum dedicated to Goya, the graphic work exhibited is completed with paintings from different museums and collections. These oil paintings highlight other aspects of his work as a chronicler of his time. Several portraits such as that of his friend the bullfighter Pedro Romero (?), his childhood friend Martin Zapater or the portrait of his brother Camilo are clear examples of how Goya used this genre to immortalize not only characters of the nobility, as was common in his time, but also personal portraits perpetuating his friends. One must not forget that he was a court painter and thus made numerous portraits of the royal family and here we

yunca kraliyet ailesi fertlerinin sayısız portresini çizdiğini de unutmamak gerekir. Bu sergide, sadece biçim açısından değil, Kral IV. Carlos ve Kraliçe María Luisa de Parma'nın iktidardaki halini bize gösterme gücü açısından da iki görkemli eserle karşı karşıyayız. Portrelerinin yanı sıra, *Oyun Oynayan Çocuklar* (*Niños Jugando*) serisi ve *Maya ve Yüzleri Örtülü Adamlar* (*La maja y los embozados*) farklı dönemlerdeki insanların âdetlerine tanıklık ederken, Goya'nın sanatının farklı yönlerini de tanıma fırsatı veriyor.

Böylece evrensel bir ustanın dehasına tanıklık ediyoruz. Francisco de Goya'nın ustalığı ve üstünlüğü günümüzde tartışılmaz olsa da, sanatının uzun yıllar boyunca tecrit edildiğini unutmamamız gerekir. 18. yüzyılda hâlâ ilan edilmeyi bekleyen eski sanat ve modern sanat arasındaki ayrımın doğurduğu kopuş, onu yıllar boyunca mutlak bir dışlanmaya mahkûm etti. Goya'nın modernliği, geleneğin temellerini sarstı ve yeni sanatsal hareketlerin tohumlarını ekti. Nihilizmi, onu modern sanatın ilk ressamı olarak özgün bir yenilikçiye dönüştürdü. Daha önce görülmemiş bir şekilde kendini ortaya koydu, açık birer yargılama ve mahkûm etme iradesi taşıyan eserleriyle içindeki kötümserliğin ve inançlarının dışarı çıkmasına izin vererek sanatsal kavramları aştı. Sanatçı fikirlerini sonsuz bir özgürlükle ifade etti. Bu özgürlük anlayışı Goya'nın modern sanata sunduğu en önemli mirastır. Onu romantizm, empresyonizm, ekspresyonizm ve kuşkusuz en saf haliyle sürrealizm gibi hareketlerin esin kaynağı ve habercisi olarak taçlandıran bu mirastır. Goya, döneminin bütün kalıplarını yıkarak, 19. ve 20. yüzyılın sanat akımlarını su yüzüne çıkarmıştır.

Goya'nın sanatı bizleri hâlâ altüst ediyor. Kimdir Goya: Bizi derinden etkilemeyi, resminin içine katmayı ve hiçbirini yaşamamış olmamıza rağmen, bizi acıklı bir şekilde dünyanın dört bir yanında meydana gelen olayların doğrudan tanıklarına dönüştürmeyi bilen bir sanatçı. Bugün sanatın yalnız bir ifade aracı değil, aynı zamanda bir özgürlük silahı olmasının ilkelerini belirleyen, bazen anlaşılmayan bir dahi. Bordeaux'daki inziva hayatı sırasında yalnızlık içinde ölmesine rağmen, onun yolunu izleyen bütün sanatçıların, ondan etkilenen Édouard Manet ya da Pablo Picasso'nun ve ayrıca döneminde savaşın acılarını ve toplumsal yıkımları anlatan gazete muhabirlerinin gösterdiği üzere, Goya asla yalnız olmayacak. Belki de onunki seçilmiş bir yalnızlıktı, çünkü Albert Camus'nün de belirttiği gibi "insanların büyük bir bölümü için savaş yalnızlığın sonu demektir. Benim içinse sonsuz yalnızlık demek."

Kaynakça

Armstrong Roche, Michael. "Disparates y Desastres", *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1988.

Angelis, Rita de. *L'Opera pittorica completa di Goya*, Milano, Rizzoli, 1974.

Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques: Salon 1845-1859*, Paris, 1868.

Calvert, Albert F. *Goya. An account of his life and Works*, Londra, 1908.

Cruz Valdovinos, José Manuel. *Goya*, Madrid,1987.

Matheron, Laurent. *Goya*, Paris, 1858. Yeni baskı, Madrid, 1996.

Yriarte, Charles. *Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites*, Paris, Henry Piou, 1867.

have two impressive works, not only in their format, but also for their energy, displaying the power of King Charles IV and María Luisa de Parma. Alongside the portraits, series *Children Playing* (*Niños Jugando*) and *The Maja and the Cloaked Men* (*La maja y los embozados*), that witness customs of the people from another era, enable to get acquinated with the different artistic facets of Goya.

Thus we can become witnesses of the brilliance of a universal master –Francisco de Goya– whose skill and superiority is indisputable today, although we must not forget that for many years his art was considered in isolation. He meant a break away and bridge between what had been established as classical art and modern art, still to be discovered in the 18th century, and this led him to be ostracized to a certain extent for years. His modernity crushes the foundations of tradition and sows the seeds of new artistic movements. The nihilism of the artist from Zaragoza makes him a real innovator and the first modern painter. He involves himself as had never been done before, going beyond the artistic concept to reveal his pessimism and convictions through his work, which is a clear expression of condemnation and rejection, where the author freely expresses his opinion. This freedom is Goya's most important legacy to modern art. A legacy that crowns him as an inspiration and precursor of movements such as Romanticism, Impressionism, Expressionism and, without doubt, the purest Surrealism. Goya, breaking of all the moulds of his time, anticipated 19th and 20th century artistic trends.

His art still moves the spectator. That is what Goya is; an artist able to move us, to involve us and to make us direct witnesses of events we have not experienced, but which unfortunately still occur in the world. His genius was not always understood, but he established the guidelines that make today's art a means of expression as well as a weapon for freedom. Despite his solitary death in retreat in Bordeaux, Goya will never be alone, as can be seen by all the artists who followed in his wake and which he influenced, such as Édouard Manet or Pablo Picasso, also chroniclers of social and war dramas of their time. It may have been a chosen solitude, because, as Albert Camus said: "For most men, war is the end of loneliness. For me it is infinite solitude".

Bibliography

Armstrong Roche, Michael. "Disparates y Desastres", *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1988.

Angelis, Rita de. *L'Opera pittorica completa di Goya*, Milan, Rizzoli, 1974.

Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques: Salon 1845-1859*, Paris, 1868.

Calvert, Albert F. *Goya. An account of his life and Works*, London, 1908.

Cruz Valdovinos, José Manuel. *Goya*, Madrid, 1987.

Matheron, Laurent. *Goya*, Paris, 1858. Reprint, Madrid, 1996.

Yriarte, Charles. *Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites*, Paris, Henry Piou, 1867.

Goya,
Evrensel Ressam

Goya,
Universal Painter

Wifredo Rincón García
Tarih Enstitüsü Araştırma Profesörü,
Bilimsel Araştırmalar Yüksek Konseyi,
Madrid
Professor of Investigation at the
Institution of History, Supreme Council
of Scientific Investigations, Madrid

Dünya sanat tarihinde pek az sanatçı hem eserlerinin taşıdığı önem açısından, hem de geleceğin sanatının habercisi olarak Francisco de Goya y Lucientes[1] çapında bir anlam ve önem kazanmıştır; Goya "çağdaş sanatın piri"[2] kabul edilir. Sanat alanında krizin hiç bitmediği bir dönemde yaşaması, dehasının gelişmesine fırsat tanımıştır.

Tanrı vergisi uygulama yeteneği ve yaratıcı verimliliğiyle bütün teknikleri kullanmış, bütün türleri keşfetmiştir. Teknik açıdan, fresk alanında dâhiyane bir yorumcu olmuş, yağlıboyada becerisini kanıtlamış, harikulade desenlere ve gravürlere imza atmış, seksen yaşında, Fransa'da inzivaya çekildiğinde yenilikçi taşbaskı tekniğini öğrenmiştir. Eserlerinde ele aldığı temalar bağlamında, ilgi ve merakının her alana uzandığını, çeşitli türleri yeniden yarattığını ve gelecek kuşaklara yeni mecralar açtığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Elli yılı aşkın bir süreye yayılmış uzun bir gelişim süreci izleyen sınırsız eserler toplamında dinsel temalara, tartışmasız ustası olduğu portreye, popüler oyun ve eğlencelere, boğa güreşlerine, çocukça muziplikle, natürmort ve alegorilere yer vermiştir. Hiçbir şeye yabancı kalmamış, her şeyle ilgilenmiş ve bu sayede hem eseri hem de kişiliği, ölümünden yıllar sonra anlaşılan önemi kazanmıştır.

Profesör Morales y Marín'in isabetli yorumuyla; "karşımızdaki şahsiyeti anlamlandırmanın ve özetlemenin güçlüğü birçok bakımdan karmaşıktır; her şeyden önce, yaşadığı dönemde oynadığı rolle kendimizi sınırlayamayız. Herhangi bir sanatçıyı incelerken yaptığımız gibi yaşadığı dönemin kronolojik dizini içinde varoluşunu çözümleme çabasıyla yetinemeyiz; çünkü her şeyden önce, Goya'yı zaman ötesi boyutu bağlamında, kelimenin en geniş anlamıyla modernliğin peygamberi sıfatıyla kazandığı muazzam, devasa kapsam bağlamında incelememiz gerekir. Onun çevresindeki sanatçılarla ilişkisini saptamak, kişiliğini oluşturmasına katkıda bulunan öncülleri, ustalıklı ama zamanıyla uyumlu eserleri araştırmak, bir sonraki kuşak üzerindeki etkisini belirlemek yeterli değildir; özelde resim tarihine, genelde sanatsal düşünüşe katkılarını irdelememiz, ona, özündeki anlamı ve kapsamıyla değerlendirmemizin henüz mümkün olmadığı nihai bir noktadan bakmamız gerekir."[3]

Few artists in history have had the importance and significance of Francisco de Goya y Lucientes[1], not only for the prominence of his work, but also his influence as a precursor of later artistic trends, leading him to be considered the "patriarch of contemporary art"[2]. He lived in a time of continual crisis in art and this was providential in the development of his genius.

He was a versatile and prolific artist, practicing all sorts of techniques and genres; a brilliant fresco painter, he proved his skill as an oil painter and was also a magnificent draughtsman and engraver, learning the novel technique of lithography in his eighties, during his French exile. With regard to themes, we can say that none escaped his interest and curiosity, delving into diverse genres as well as opening new paths for future generations. His vast legacy of work which underwent a long evolutionary process spanning over five decades, dealt with religious themes, portraits (in which he was a master), popular games and amusements, bullfighting, children's naughtiness, still-lifes and allegories. He was indifferent to nothing, interested in everything, and therefore his work and personality has achieved great importance from a few decades after his death.

As professor Morales y Marin correctly stated, "the difficulty we face in summarizing the significance of this figure is extreme, as we cannot limit ourselves to his actions during his life, as we could do with any other artist, studying his presence during the chronological period when he lived, with all its special constraints, because (and this is important) Goya has to be contemplated from a timeless dimension, from his colossal, almost biblical influence as a prophet of modernity in the widest interpretation of the term. Thus, it is not enough to establish his relationship with contemporary artists, the study of the background that helped to configure his personality, the masterpieces he created, which were a product of his time or his influence on his generation, but rather his contribution to the history of painting in particular, and artistic theory general, we have to understand him from the widest scope, which even today is impossible to evaluate in its full significance and transcendence"[3].

1 Goya konusunda bilgilenmek için vazgeçilmez kabul ettiğimiz birkaç eser: Viñaza Kontu. *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887; Mayer, Augusto L. *Francisco de Goya*, Madrid, 1925; Lafuente Ferrari, Enrique. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid'de Amigos del Arte tarafından düzenlenen serginin kataloğu, Madrid, 1947, yeniden basım, Madrid, 1987; Gassier, Pierre & Juliet Wilson. *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Fribourg, 1970, İspanyolca basım, Barcelona, 1974; Gudiol, José. *Goya*, Madrid, 1970; Camón Aznar, José. *Goya*, 4 cilt, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982; Glendinning, Nigel. *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1982 ve Morales y Marín, José Luis. *Goya. Catálogo de la pintura*, Zaragoza, 1994. Goya'nın Aragon'la ilişkisi için bkz.: Morales y Marín, José Luis & Wifredo Rincón García. *Goya en las colecciones aragonesas*, Zaragoza, 1995 ve Ansón Navarro, Arturo. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995.

2 Bozal, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*, Madrid, 1994.

3 Morales y Marín, 1994, s. 43.

1 For further information about Goya's work, we can highlight some works that we consider essential: Viñaza, Conde de la. *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887; Mayer, Augusto L. *Francisco de Goya*, Madrid, 1925; Lafuente Ferrari, Enrique. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Catalogue of the exhibition held in Madrid by the Amigos del Arte, Madrid, 1947, republished, Madrid, 1987; Gassier, Pierre & Juliet Wilson. *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Friburgo, 1970, Spanish edition, Barcelona, 1974; Gudiol, José. *Goya*, Madrid, 1970; Camón Aznar, José. *Goya*, 4 vols., Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982; Glendinning, Nigel. *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1982 and Morales y Marín, José Luis. *Goya. Catálogo de la pintura*, Zaragoza, 1994. For Goya's relationship with Aragon, see: Morales y Marín, José Luis & Wifredo Rincón García. *Goya en las colecciones aragonesas*, Zaragoza, 1995 and Ansón Navarro, Arturo. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995.

2 Bozal, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*, Madrid, 1994.

3 Morales y Marín, 1994, p. 43.

Doğumu, eğitimi ve ilk eserleri

Tezhipçi José Goya'yla Gracia Lucientes'in dördüncü oğlu olan Francisco 30 Mart 1746'da, ailenin birkaç ay önce taşındığı Zaragoza'nın Fuendetodos kasabasında doğdu. Taşınmanın nedeni tam olarak bilinmemekle birlikte, babasının kasaba kilisesindeki bir altar panosunun, belki en büyüğünün tezhip işini üstlenmesi olduğu tahmin edilmektedir.[4] Ancak elimizdeki kesin veriler –romantizm döneminde Fransız eleştirmenler, hatta İspanyollar ailenin kasabada kalışını birkaç yıl daha uzattıkları ve sanatçının çocukluğuna dair ilginç anekdotlara yer verdikleri halde– Francisco'nun doğumundan çok kısa bir süre sonra Goya-Lucientes ailesinin Aragon'un başkentinde yaşadıklarını göstermektedir; José Goya'nın burada tezhipçilik mesleğini sürdürdüğüne dair belgeler mevcuttur. Francisco'nun 26 Temmuz 1751'de San Gil Abad Kilisesi'nde çalıştığı doğrulanmıştır.

Birkaç yıl sonra, olasılıkla Colegio de las Escuelas Pías'ta, dostu ve okul arkadaşı Martín Zapater'e 28 Kasım 1788'de hatırlattığı gibi "Peder Joaquín'in okulu"nda ilköğretimine başladı; yaşıtı olan, ileride kalburüstü bir ressam ve kayınbiraderi olacak Ramón Bayeu da aynı okulun öğrencisiydi. Aynı yıllarda kuşkusuz babasının yönlendirmesiyle sanat eğitimine de başladı; 1758'de heykeltıraş José Ramírez de Arellano'nun Fuenclara Sokağı'ndaki evinde açtığı resim okuluna yazıldı ve iki yıl sonra ressam José Luzán'ın, Goya ailesinin evinin çok yakınındaki Morería Cerrada Sokağı'nda, Fuentes Kontları Sarayı'nda bulunan okuluna geçti.

Goya, Luzán'ın eğitiminde, önceki yüzyıldan itibaren Aragonlu sanatçıların Roma ve Napoli'ye yakınlığından ötürü İtalyan etkisinin belirgin olduğu Aragon resminin özünü öğrendi. Öğreniminde, ilk işlerinde görülen pas sarısı ve koyu kızıl ağırlıklı paletinde etkisi olan Romalı ve Venedikli ustaların desenleriyle baskılarının incelenmesi önemli yer tutuyordu; hocasının uyguladığı gibi tuvallerinde kırmızı aşı boyası astar kullanımına uzun yıllar boyunca devam edecekti.

Goya'nın bu ilk eserlerinden hiçbiri günümüze ulaşmamıştır; doğum yeri Fuendetodos'un kilisesindeki kutsal eşya dolabının 1762-1763 yıllarında dışını *Pilar Meryemi'nin Zaragoza'ya Gelişi*'yle (*Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza*), içini *Carmen Meryemi* (*Virgen del Carmen*) ve *Paolalı Aziz Francesco*'yla (*San Francisco de Paula*) resimlediği kapağı da 1936'daki son iç savaşta yok olmuştur.

Goya 1763 sonunda muhtemelen Francisco Bayeu'nun teşvik etmesiyle San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nin (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) açtığı resim bursu yarışmasına katılmak üzere Madrid'e gitti; "Akademi'deki Silenos heykeli" çizimi başarısız oldu. Bursu Galiçyalı Gregorio Ferro Requejo kazandı.

Goya üç yıl boyunca, 1766'ya kadar –ara sıra Zaragoza'ya gitmekle birlikte– Madrid'de kaldı; yakın dostu Francisco Bayeu'nun özel akademisinde Ramón Bayeu ve José Beratón'un

4 García de Paso, Alfonso & Wifredo García Rincón. "Datos biográficos de Francisco de Goya y su familia en Zaragoza", *Boletín del Museo de Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, V, Zaragoza, 1981, s. 100-101.

Birth, training and first works

Francisco was the fourth child of a couple formed by the gilder José Goya and Gracia Lucientes. He was born on March 30th 1746 in the small town of Fuendetodos in Zaragoza, where his family had moved a few months earlier, for reasons we are not completely sure of, possibly because his father had to gild the altarpiece of one of the parish churches, perhaps the main altarpiece[4]. What we do know is that shortly after Francisco's birth –despite French and even Spanish critics who stated that the family lived in the village for several years, giving rise to curious anecdotes regarding the artist's childhood–, the Goya-Lucientes family went to the capital of Aragon and José Goya was working as a gilder, something that can be proved by documents. On July 26th 1751, Francisco was confirmed to be working in the parish church of San Gil Abad.

A few years later, Goya began his schooling, possibly in the Escuelas Pias, "the school of Padre Joaquín", a fact which he was to remind his friend and school companion Martín Zapater on November 28th 1788, he also coincided there with Ramón Bayeu, of his same age, and who with the passing of time was to become a prestigious painter as well as his brother-in-law. During these years he also began his artistic training, probably initiated by his father, attending the drawing school that the sculptor José Ramirez de Arellano opened in his house in Fuenclara Street in 1758. Two years later he was in the school of the painter José Luzán in the palace of the Counts of Fuentes, very near the house of the Goya family in Morería Cerrada Street.

Goya learnt the essence of Aragonese painting from Luzán. Ever since the previous century, the style had been highly influenced by Italian painting, due to the visits of Aragonese painters to Roma and Naples. We can highlight his study of drawings and prints by Roman and Venetian masters, whose influence is visible in his first works with a color pallet where ochre and browns are predominant, and using a red ochre primer for his canvases, just like his master, a technique he was to continue for many years.

None of Goya's works from these first years have survived, in 1936, during the Spanish civil war, the doors of the reliquary cabinet he painted between 1762 and 1763 in the sacristy of his birthplace, Fuendetodos, in which he depicted on the outside the *Entering of the Virgin of the Pillar in Zaragoza* (*Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza*) and on the inside, the *Virgin of Carmen* (*Virgen del Carmen*) and *San Francisco de Paula* disappeared.

At the end of 1763, Goya moved to Madrid, possibly encouraged by Francisco Bayeu, to participate in a competition organized by the Royal Academy of Arts of San Fernando (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) opting for the painting award, for which he had to make a drawing of "the statue of Silenus in the Academy". He was unsuccessful; the prize was won by

4 García de Paso, Alfonso & Wifredo Rincón García. "Datos biográficos de Francisco de Goya y su familia en Zaragoza", *Boletín del Museo de Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, V, Zaragoza, 1981, pp. 100-101.

yanı sıra başka Aragonlu gençlerle ve Gregorio Ferro, Ginés Andrés de Aguirre, Jacinto Gómez'le birlikte eğitim gördü. Bu yıllarda Madrid Kraliyet Sarayı'nda Bayeu'yla birlikte çalışma imkânı buldu. Aragonlu ustanın 1764'te tamamladığı, Asturias Prensleri Dairesi'nin eski giriş holü tavanındaki *Devlerin Düşüşü* (*Caída de los Gigantes*) freskine katkıda bulunduğu bilinmektedir. İleride ustası olacağı fresk tekniğini olasılıkla burada öğrenmiştir.

1766 Ocak ayının başlarında San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi o yılki yarışmanın "hazırlıklı" sınavı için seçilen, Peder Mariana'nın *Tarih*'inden (*Historia*) alınmış konuyu açıkladı: "Konstantinopolis İmparatoriçesi Marta, Burgos'ta Kral Akıllı Alfonso'nun huzuruna çıkıp kocası İmparator Baudouin'in fidyesi için Mısır sultanına ödemesi gereken meblağın üçte birini ister; İspanyol kralı meblağın tamamının ödenmesini emreder."[5] Goya yarışmaya katıldı. Tuvalini aralarında Ramón Bayeu'nun da bulunduğu yedi ressamla birlikte öngörülen tarihte teslim etti; ardından "hazırlıksız" sınav yapıldı. Akademinin seçtiği konu şuydu: "Yürekli iki komutan, Juan de Urbina ve Diego de Paredes, İtalya'da İspanyol ordusunun karşısında Pescara markilik armaları için çarpışırlar."[6] Bursu Ramón Bayeu kazandı. Goya'nın çalışması tek bir oy bile alamamıştı; Madrid Akademisi'ndeki bu deneyimi sanat hayatının en büyük fiyaskolarından biri olacaktı.

1770'te İtalya'ya gidişine kadar geçen süreye dair elimizde hiçbir veri bulunmadığından, sınavın ardından Zaragoza'ya mı döndüğünü, yoksa Madrid'de mi kaldığını bilemiyoruz. Bazı yazarlar Bayeu'nun etkisinin bariz olduğu bir dizi dinsel konulu eseri, sanatçının olasılıkla Madrid'le Zaragoza arasında gidip gelerek geçirdiği bu döneme tarihler; başta *Meryem'in Santiago'da Görünmesi* (*Aparición de la Virgen a Santiago*), *Kutsal Aile ve Üçleme* (*La Sagrada Familia con la Trinidad*), *Mısır'a Kaçış* (*Huída a Egipto*) olmak üzere, çalışmaların hepsi özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Ansón bu tuvallerin 1765 gibi erken bir tarihte yapıldığını ileri sürmektedir.[7] Çeşitli tarihçiler o dönemde Cizvit tarikatına ait olan Calatayud San Juan el Real Kilisesi pandantiflerindeki *Kilise Babaları* (*Padres de la Iglesia*) resimlerinin tarihini de 1766 olarak saptamıştır.[8]

Goya 1770'in ilk aylarında kendi imkânlarıyla İtalya'ya giderek bir süreliğine Roma'ya yerleşti; burada Corrado Giaquinto'nun *Mısırlı Aziz Antonios'un Ruhunu Teslim Edişi* (*Tránsito de San Antonio Abad*) adlı eserinin ve başka eserlerin kopyalarını yapan ressam İtalya'nın çeşitli kentlerini de ziyaret etti. Roma'da bulunduğu sırada, aynı yılın 26 Mayısı'nda Parma Güzel Sanatlar Akademisi'nin açtığı resim yarışmasına katıldı; "Muzaffer Hannibal Alpler'den İtalya'yı ilk kez seyredişi" konu-

5 Sánchez Cantón, Francisco Javier. "Goya en la Academia", *Discursos. Primer Centenario de Goya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1928, s. 13.

6 A.g.y., s. 13.

7 Ansón Navarro, 1995, s. 46-48.

8 Arnaiz, José Manuel & José Rogelio Buendía. "Aportaciones al Goya joven", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 226, Madrid, 1984, s. 169-172.

the Galician Gregorio Ferro Requejo.

Goya was to remain in Madrid (although he did make some trips to Zaragoza) for three years, until 1766, training in the private Academy of Francisco Bayeu, a good friend of his, studying with other young Aragonese artists such as Ramón Bayeu and José Beratón, as well as Gregorio Ferro, Ginés Andrés de Aguirre and Jacinto Gómez, to mention just a few. He may also have collaborated with Bayeu in some of the works made by the latter at that time in the Royal Palace of Madrid, some have speculated on his participation in the fresco *Fall of the Giants* (*Caída de los Gigantes*), made by the Aragonese master in 1764 on the ceiling of the old antechamber of the Room of the Princes of Asturias. And this could be where he learnt the technique of fresco painting, of which he was to become a consummate master.

At the beginning of January 1766, the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando revealed the subject for the *"de pensado"* painting contest for that year, taken from the *History* (*Historia*) by Padre Mariana: "Marta, Empress of Constantinople, presents herself in Burgos before King Don Alfonso el Sabio to request from him one third of the sum agreed with the sultan of Egypt for the ransom of Emperor Balduino, her husband, and the Spanish monarch orders all the amount to be given to her"[5]. Goya participated and handed in his painting within the deadline, together with another seven painters, which included Ramón Bayeu, who finally won the prize after carrying out the *"de repente"* test on a topic proposed by the Academy: "Two brave commanders, Juan de Urbina, and Diego de Paredes, collide in Italy against the Spanish army for the coat of arms of Pescara marquis"[6]. Goya did not obtain a single vote and thus this first experience with the Madrid Academy became one of the most important failures in his artistic life.

We do not know if he returned to Zaragoza after this event or remained in Madrid, as there is no information about these years until his journey to Italy in 1770. During this period, possibly between Madrid and Zaragoza, is when some scholars have dated a series of religious works in which the influence of Bayeu is clearly visible, such as *Apparition of the Virgin of Pillar of St. James* (*Aparición de la Virgen a Santiago*), *Holy Family with the Trinity* (*La Sagrada Familia con la Trinidad*) or the *Flight into Egypt* (*Huída a Egipto*), all in private collections. Ansón predates these paintings to 1765[7]. Different historians have also dated as from 1766 the paintings on the pendentive with the *Padres de la Iglesia* on what today is the San Juan el Real temple in Calatayud, which then belonged to the Jesuits[8].

In the first months of 1770, Goya travelled to Italy at his own expense, living for a time in Rome, where he copied some paint-

5 Sánchez Cantón, Francisco Javier: "Goya en la Academia", *Discursos. Primer Centenario de Goya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1928, p. 13.

6 Ibid., p. 13.

7 Ansón Navarro, 1995, pp. 46-48.

8 Arnaiz, José Manuel & José Rogelio Buendía. "Aportaciones al Goya joven", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 226, Madrid, 1984, pp. 169-172.

lu yarışmayı Vogheralı İtalyan Paolo Borroni kazandı. Goya'mn "Romalı, İspanya Sarayı Ressamı Üstat Francisco Bayeu'nun öğrencisi" sıfatıyla altı oy aldığı 27 Haziran 1771'de duyuruldu. Eskizi Zaragoza Müzesi'nde saklanan yarışma resmi, yirmi yıl önce Asturias'ın Cudillero kasabasına bağlı El Pito köyünde, La Quinta Selgas-Fagalde Vakfı'nda bulunmuştur.[9]

Bu dönemin diğer çalışmalarından biri de, Goya'nın ilk portresi olan 1771 tarihli, imzalı *Manuel Vargas Machuca* portresidir. Ressamın Zaragoza'ya döndükten sonra yaptığı portre, katı çizgilerine rağmen kimi plastik çözümleriyle sanatçının portre ressamlığında gerçekleştireceklerinin bir habercisi gibidir.

Goya İtalya'dan döndüğünde, Temmuz 1771'de yine Zaragoza'ya yerleşti ve fresk tekniğindeki ustalığını kanıtladıktan sonra, aynı yılın sonlarında ya da 1772 başlarında, Nuestra Señora del Pilar Katedrali koro yeri tonozunun freskleri siparişini aldı. Haziran'ın ilk günlerinde tamamlanan *Tanrının Adına Tapınma* ya da *Tanrı'ya Övgü* (*La adoración del Nombre de Dios* o *La Gloria*) biçimi kompozisyonla uyumlu, yuvarlak kenarlı, uzunlamasına bir resimdi ve Bayeu'nun etkisi açıkça görülüyordu; bununla birlikte Goya üslubunun tipik özelliklerinden bazılarını da barındırıyordu: hızlı fırça darbeleri, geniş taslaksı yüzeylerle, ışık ve çizgi oyunları.[10]

Koro yeri fresklerini tamamladıktan kısa bir süre sonra Zaragoza'daki Sobradiel Kontu Sarayı'nın şapelini resimlemekle görevlendirilen Goya, siparişi 1772'de tamamladı. Duvar üzerine yağlıboyayla yaptığı resimler dizisi 1927 dolaylarında tuvale geçirildi ve daha sonra çeşitli yerlere dağıldı.[11] Remolinos San Juan Bautista Kilisesi'nin pandantifleriyle Muel Virgen de la Fuente Kilisesi'ndeki iki *Kilise Babaları* (*Padres de la Iglesia*) dizisi de 1771-1773 yıllarına tarihlenir.

Goya 1773'ün Temmuz ayında Madrid'e gitti ve 25 Temmuz günü San Martín Kilisesi'nde María Josefa Bayeu'yla evlendi. María Josefa, hocası Francisco Bayeu'nun ve sınıf arkadaşı Ramón'un kız kardeşiydi; aileyle bağlarını güçlendirmesi alacağı resim siparişlerini de etkileyebilirdi. Günümüzde Zaragoza Ibercaja Koleksiyonu'nda bulunan ilk *Otoportre*'sini (*Autoretrato*) de bu dönemde yaptığı düşünülür.

Goya kısa bir süre sonra eşiyle birlikte Zaragoza'ya döndü. Muhtemelen 1772'den beri üzerinde çalıştığı kapsamlı resim dizisi *Meryem'in Hayatı* (*Vida de la Virgen*), Cartuja de Nuestra Señora de Aula Dei Kilisesi'nde duvar üzerine yağlıboyayla yapılmış resimlerden oluşuyordu. Ressam bu dizide hem plastik

9 Urrea Fernández, Jesús. "Goya en Italia. A propósito del Aníbal", *Boletín del Museo del Prado*, 32, Madrid, 1993, s. 59-66. 1993'te, Prado Müzesi'nde düzenlenen *Goya. El Capricho y la invención* adlı sergiyle birlikte yayınlanıp dağıtılan *Cuaderno Italiano*'da hem Goya'nın İtalya yolculuğuna, hem de eserlerinin birçok başka yönüne ilişkin ilginç bilgiler yer alır.

10 Goya'nın Nuestra Señora del Pilar Katedrali'ndeki resimleri için bkz.: Gállego, Julián & Tomás Domingo. *Los bocetos y las pinturas del Pilar*, Zaragoza, 1987.

11 Morales y Marín, José Luis. "Datos inéditos y precisiones iconográficas y estilísticas sobre las pinturas que decoraban el oratorio del palacio de Sobradiel en Zaragoza, originales de Francisco de Goya", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 249, Madrid, 1990, s. 56-67.

ings such as the *Assumption of Saint Anthony of Egpyt* (*Tránsito de San Antonio Abad*) by Corrado Giaquinto. He also visited other Italian cities. During his stay in the Eternal City, he participated in a painting contest on May 26th of the same year, organized by the Academy of Fine Arts of Parma, in which he had to paint a subject proposed by the institution: "Hannibal the Conqueror, viewing Italy from the Alps for the first time", the prize was won by the Italian Paolo Borroni of Voghera, but Goya, who participated as "a Roman and pupil of Mr. Francesco Bayeu, Court Painter of H.M. Católica", received six votes, as was revealed on June 27th 1771. The sketch for this painting is preserved in the Museum of Zaragoza, having been identified twenty years ago in the Fundación Selgas-Fagalde, La Quinta (El Pito), in Cudillero (Asturias)[9].

With regard to other paintings, 1771 is the date of Goya's first signed and dated portrait that of *Manuel Vargas Machuca*, painted on his return to Zaragoza, which, although painted in a rough manner, contains a series of artistic discoveries and solutions that can be seen as a preview of what the artist was to achieve in the portrait genre.

Returning from Italy in July 1771, Goya established himself again in Zaragoza where, after proving his skill in the fresco technique, was commissioned at the end of that year or beginning of 1772 to paint the dome of the *coreto* or little choir of the Virgin in the temple of Nuestra Señora del Pilar, depicting The *Adoration of the Name of God* or *the Glory* (*La adoración del Nombre de Dios* o *La Gloria*). In this painting, which he concluded at the beginning of June, a composition elongated in shape and with rounded ends (obviously conditioned by the available space), the influence of Bayeu is apparent, although the work also presents some of the elements that would characterize his later work: rapid brushstrokes, the presence of large sketched masses and the interplay of light and lines[10].

Shortly after concluding the choir painting he was commissioned to decorate the chapel in the palace of the Count of Sobradiel, in Zaragoza, which he painted around 1772, carrying out a series of oil paintings on the walls, which were removed and transferred to canvas around 1927, and later were dispersed[11]. The paintings on the pendentives of the church of San Juan Bautista, in Remolinos and those in the shrine of the Virgen de la Fuente, in Muel, where he depicted two series of *Fathers of the Church* (*Padres de la Iglesia*) are dated from these

9 Urrea Fernández, Jesús. "Goya en Italia. A propósito del Aníbal", *Boletín del Museo del Prado*, 32, Madrid, 1993, pp. 59-66. In 1993, coinciding with the exhibition *Goya. El Capricho y la invención* held in the Museo del Prado, the so-called *Cuaderno Italiano* was presented and published in facsimile edition, providing interesting information about Goya's trip to Italy as well as many other aspects of his work.

10 About Goya's painting in El Pilar see: Gállego, Julián & Tomás Domingo. *Los bocetos y las pinturas del Pilar*, Zaragoza, 1987.

11 Morales y Marín, José Luis. "Datos inéditos y precisiones iconográficas y estilísticas sobre las pinturas que decoraban el oratorio del palacio de Sobradiel en Zaragoza, originales de Francisco de Goya", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 249, Madrid, 1990, pp. 56-67.



Tanrının Adına Tapınma ya da *Tanrı'ya Övgü*, 1772, Fresk, 6,5x12,5 m., Zaragoza Pilar Katedrali
The Adoration of the Name of God or *The Glory*, 1772, Fresco, 6.5x12.5 m, Basilica del Pilar Zaragoza

yönden, hem de fırça dokunuşlarındaki sadeleşme ve kompozisyonları açısından, gelecekteki eserlerinin habercisi olan bir ilerleme kaydetmişti. Tarihleme konusunda yazarların anlaşmaya varamadığı, olasılıkla uzun bir dönemde tamamlanmış olan bu resimler 1887'de Viñaza Kontu tarafından sergilendi.

Madrid: Saraydaki ilk yıllar

Goya 1775 yılının Ocak ayında olasılıkla kayınbiraderi Francisco Bayeu'nun tavsiyesiyle, Saray Başressamı Antonio Rafael Mengs tarafından Madrid'e çağrıldı ve ailesiyle birlikte başkente taşındı. Henüz otuz yaşını doldurmamış olan genç Goya için kralın hizmetinde saray ressamlığı kariyeri başlamış gibi görünüyordu, aynı yıl Santa Bárbara Kraliyet Hah Fabrikası'nın desen ressamlığı işi kendisine verildi.[12] Ne var ki Goya için bu, Morales y Marín'in "halılar trajedisi" diye adlandırdığı zorlu bir dönemin de başlangıcıydı.[13] Goya yıllar sonra Kraliyet Halı Fabrikası işiyle ilgili olarak, "Birinci sınıf ya da değerli ressamların hiçbiri [Santa Bárbara'da] çalışmak istemiyor, çünkü yapılan resimler sanatçıya şöhret sağlamıyor, halka sergilenmeden

12 Goya'nın halıları konusunda dört temel eser: Cruzada Villaamil, Gregorio. *Los tapices de Goya*, Madrid, 1870; Sambricio, Valentín de. *Tapices de Goya*, Madrid, 1946; Arnáiz, José Manuel. *Goya: Tapices y cartones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987 ve Tomlinson, Janis. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, 1993.

13 Morales y Marín, 1994, s. 81.

same years (1771-1773).

On July 25th 1773, Goya travelled to Madrid to marry María Josefa Bayeu in the parish church of San Martín. She was the sister of his mentor, Francisco and his fellow student Ramón, a family relationship that was to surely result in possible painting commissions. And it has been thought that he may have painted his first *Self-portrait* (*Autoretrato*) at that time, currently in the Ibercaja collection in Zaragoza.

Shortly after his marriage, Goya and his wife returned to Zaragoza, a city where he was painting a monumental painting cycle on the *Life of the Virgin* (*Vida de la Virgen*) which was oil painting on the walls of the church of the Cartuja de Nuestra Señora de Aula Dei, possibly since 1772. Here Goya was already displaying, both in plastic aspects and in the simplification of brushstrokes and his compositions, a notable evolution that was to anticipate later work. These paintings, about which different authors disagree regarding the time they took to be painted, although it was probably long, were revealed to the public in 1887 by the Count of Viñaza.

Madrid: First years at Court

In January 1775, Goya moved with his family to Madrid, summoned by the Court Painter Antonio Rafael Mengs, possibly at the request of his brother-in-law Francisco Bayeu. For Goya, who was not yet thirty years old, this was the beginning of his royal palace career as a painter at the service of the king, being summoned to work as painter of models in the Royal Tapes-

imalatına geçiliyor."[14] diye yazacaktı.

Goya Ekim 1780'de Nuestra Señora de Pilar Kilisesi'ni resimlemek üzere Zaragoza'ya gidinceye kadar birkaç yıl boyunca aralıksız çalışıp halı desenleri üretti; izleyicilerin gördüğü resmin kendisi değil, dokunmuş desen olduğundan, ressamın tanınmasına katkıda bulunmayan bir işti. Ayrıca desenin uygulanabilmesi için, ressam modeli çizip boyarken dokuma tekniğinin ve renklerin iplik ve ibrişimlere aktarılmasının yarattığı renk sınırlandırmalarını göz önünde bulundurmak zorundaydı.[15]

Goya 1775 yılının Mayıs ayında San Lorenzo de El Escorial'de, Asturias Prensleri yemekhanesinin dekorasyonunda kullanılacak halılar için av konulu ilk beş desenini teslim etti: *Yabandomuzu Avı* (*La caza del jabalí*), *Av Köpekleri ve Av Gereçleri* (*Perros y útiles de caza*), *Çığırtkanla Av* (*Caza con reclamo*), *Çiftesini Dolduran Avcı* (*Cazador cargando su escopeta*) ve *Avcıyla Köpekleri* (*El cazador con sus perros*). Ekim ayında aynı konuda dört desen daha teslim ederek diziyi tamamladı: *Sürek Avı* (*Partida de caza*), *Olta Balıkçısı* (*El pescador de caña*), *Çığırtkanla Avlanan Gençler* (*Muchachos cazando con reclamo*) ve *Ölü Av* (*Caza muerta*). 1776'da *Manzanares Kıyısında Piknik* (*La merienda a orillas del Manzanares*) desenini tamamladı; bir yıl sonra da El Pardo Sarayı'nın yemek salonunu süsleyecek halıların desenlerine başladı: *San Antonio de la Florida'da Dans* (*El baile en San Antonio de la Florida*), *Venta Nueva'da Kavga* (*La riña en la Venta Nueva*), *Maya ve Yüzleri Örtülü Adamlar* (*La maja y los embozados*), *Ayyaş* (*El bebedor*) ve *Şemsiye* (*El quitasol*). 1778'de yine El Pardo Sarayı'nın Asturias Prensleri yemekhanesi halıları için: *Uçurtma* (*La cometa*), *İskambil Oynayanlar* (*Los jugadores de naipes*), *Balon Şişiren Çocuklar* (*Niños inflando una vejiga*) ve *Meyve Toplayan Oğlanlar* (*Muchachos cogiendo fruta*) adlı dört deseni ve aynı sarayın Prensler odası için *Kör Gitarcı* (*El ciego de la guitarra*) desenini yaptı. Yatak odası için 1779'da *Madrid Panayırı* (*La feria de Madrid*), *Çanak Çömlekçi* (*El cacharrero*), *Asker ile Hanımefendi* (*El militar y la señora*), *Hünnapçı* (*La acerolera*), *Askercilik Oynayan Oğlanlar* (*Muchachos jugando a soldados*), *El Arabasındaki Çocuklar* (*Los niños del carretón*), *Çelik Çomak Oyunu* (*El juego de pelota a pala*) ve *Salıncak* (*El columpio*) desenleri ile yine Prensler odası için 24 Ocak 1780'de teslim ettiği on bir desen daha yaptı: *Çamaşırcı Kadınlar* (*Las lavanderas*), *Genç Boğalarla Boğa Güreşi* (*La novillada*), *Köpek* (*El perro*), *Çeşme* (*La fuente*), *Tütün Nöbeti* (*El resguardo de tabacos*), *Kuş ile Oğlan* (*El muchacho del pájaro*), *Ağaç ile Çocuk* (*El niño del árbol*), *Oduncular* (*Los leñadores*), *Gitar Çalan Delikanlı* (*El majo de la guitarra*), *Randevu* (*La cita*) ve *Hekim* (*El médico*). Bunlar Goya'nın Santa Bárbara Kraliyet Hah Fabrikası için yaptığı son

14 Cruzada Villaamil, 1870, s. 101.

15 Goya'nın ve Kraliyet Fabrikası için çalışan daha birçok ressamın halı desenlerinin önce Santa Bárbara'da, ardından Madrid Kraliyet Sarayı'nın bodrumlarında depolanmaları bize desenlerin ne kadar az önemsendiği konusunda bir fikir verir; desenler 1868 yılında Cruzada Villaamil tarafından depoda bulunmuş ve iki yıl sonra, Federico de Madrazo'nun müdürlüğü sırasında Prado Müzesi'ne teslim edilmiştir.

try Factory of Santa Bárbara[12]. But it was also the beginning for Goya of one of his toughest jobs, which Morales y Marin called "the tapestry tragedy"[13]. Years later, in a report about the work for the Royal Tapestry Factory, Goya wrote: "No first class or meritorious painter known wants to work [in Santa Bárbara] as they are not acknowledged for the paintings they make and they end up in a manufacturing process without the public seeing the originals"[14].

He worked continuously for several years on cartoons for tapestries until moving to Zaragoza in October 1780 to paint in the temple of Nuestra Señora del Pilar. The tapestry work was poorly acknowledged, because what the spectator finally saw was not the painting but the woven model. And when making the cartoon, the painter had to take into account the chromatic limitations of the tapestry process, limiting the colors to those available in the threads used by the weavers[15].

In May 1775, Goya submitted the first five cartoons for tapestries destined to decorate the dining room of the Princes of Asturias in San Lorenzo de El Escorial with several compositions about hunting: *The Boar Hunt* (*La caza del jabalí*), *Hunting Dogs and Hunting Supplies* (*Perros y útiles de caza*), *Hunting with Decoy* (*Caza con reclamo*), *A Hunter Loading His Shotgun* (*Cazador cargando su escopeta*) and *A Hunter and His Dogs* (*El cazador con sus perros*), which would be completed in October with another four cartoons on the same subject: *Hunting Game* (*Partida de caza*), *The Anglers* (*El pescador de caña*), *Boys Hunting with Decoy* (*Muchachos cazando con reclamo*) and *Dead Prey* (*Caza muerta*). In 1776 he made the cartoon *Picnic on the Banks of the Manzanares* (*La merienda a orillas del Manzanares*) and one year later he began working on the cartoons for the tapestries that were to decorate the dining room of the palace of El Pardo: *Dance of San Antonio de la Florida* (*El baile en San Antonio de la Florida*), *Fight at the New Inn* (*La riña en la Venta Nueva*), *Maja and the Cloaked Men* (*La maja y los embozados*), *The Drinker* (*El bebedor*) and *The Parasol* (*El quitasol*). In 1788 he worked on the cartoons for the tapestries destined for the dining room of the Princes of Asturias in the same Palace of El Pardo, with four scenes: *The Kite* (*La cometa*), *Card Players* (*Los jugadores de naipes*), *Boys Inflating a Bladder* (*Niños inflando una vejiga*) and *Boys Picking Fruit* (*Muchachos cogiendo fruta*) as well as *The*

12 About Goya's tapestries, see these four fundamental works: Cruzada Villaamil, Gregorio. *Los tapices de Goya*, Madrid, 1870; Sambricio, Valentín de. *Tapices de Goya*, Madrid, 1946; Arnaíz, José Manuel. *Goya: Tapices y cartones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987 and Tomlinson, Janis. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, 1993.

13 Morales y Marín, 1994, p. 81.

14 Cruzada Villaamil, 1870, p. 101.

15 The little consideration given to cartoons can be seen by the fact that Goya's cartoons as well as those of other artists who worked for the Real Fábrica, were first stored in Santa Bárbara, and later in the cellars of the Royal Palace in Madrid, where they were found in 1868 by Cruzada Villaamil and transferred two years later to the Prado Museum when Federico de Madrazo was director.



Şemsiye, 1777,
Tuval üzerine yağlıboya,
104x152 cm.
The Parasol, 1777,
Oil on linen, 104x152 cm
© Museo del Prado, Madrid

resimler oldu; aynı yılın Mart ayında kraliyet binalarının dekorasyonuna son verildi.

Santa Bárbara için yaptığı işler hiç kuşkusuz Goya'nın hem insan, hem ressam olarak olgunlaşmasına katkıda bulunmuştur. Kraliyet Fabrikası sanatçılarının Mengs ve Sabatini gözetiminde estetik, ayrıca teknik birçok kısıtlamaya tabi tutulduğunu unutmamak gerekir; yine de bunlar Goya'nın desenlerini birer tablo gibi tasarlamasını engellemedi, özellikle halıların değişen temalarıyla popüler konuları işleyebildiğinde. İlk eserlerinde gözlenen Mengs etkisi yavaş yavaş uygulamada özgürlüğe dönüşür. Burada Bayeu'nun tablolarının değilse de eskizlerinin etkisine rastlarız bir ölçüde, Morales y Marín'e göre bu, Goya'ya "giderek belirginleşen biçimde kompozisyonlarının dolaysız ve sadeleştirici üslubunu, dâhiyane çözümleriyle fırça dokunuşlarını"[16] kazandıracaktır. Halı desenleri koleksiyonunda renk ve fırça dokunuşları bağlamında olduğu kadar kompozisyon bağlamında da şaşırtıcı bir plastik gelişim süreci izlenir.

Goya Santa Bárbara Kraliyet Hah Fabrikası için çalıştığı bu yıllarda, hem mesleki hem de toplumsal bir yükseliş çabası içinde, 1776 yılı ortalarında José del Castillo, Ramón Bayeu ve Manuel Nápoli'yle birlikte kraliyet ressamlığına başvurduysa da sonuç alamadı. Mengs'in ferasetli bir raporda sanatçıya ilişkin olumlu değerlendirmesi sayesinde Kraliyet Fabrikası ressamı sıfatıyla bazı haklar ve 8.000 riyallik bir maaş elde etti. Juan Francisco Ochoa'nın Saray Genel Müfettişi'ne sunduğu, Mengs'in 18 Haziran tarihli raporuna değinen değerlendirme-

16 Morales y Marín, José Luis. *Goya. Los gentos de la pintura española*, Sarpe, S.A., Madrid, 1983, s. 8.

Blind Guitarist (*El ciego de la guitarra*) for the bedroom anteroom of the Princes in the same palace. For the bedroom he created in 1779; *The Fair at Madrid* (*La feria de Madrid*), *The Crockery Vendor* (*El cacharrero*), *The Soldier and the Lady* (*El militar y la señora*), *The Acerolera* (*La acerolera*), *Boys Playing Soldiers* (*Muchachos jugando a soldados*), *Children with a Cart* (*Los niños del carretón*), *A Stickball Game* (*El juego de pelota a pala*) and *The Swing* (*El columpio*), and for the bedroom anteroom, he made another eleven, which he billed on January 24th 1780: *The Washerwomen* (*Las lavanderas*), *Bullfight with Young Bulls* (*La novillada*), *Dog* (*El perro*), *The Fountain* (*La fuente*), *The Tobacco Guards* (*El resguardo de tabacos*), *Boy With a Bird* (*El muchacho del pájaro*), *Boy and a Tree* (*El niño del árbol*), *Woodcutters* (*Los leñadores*), *Majo with Guitar* (*El majo de la guitarra*), *The Date* (*La cita*) and *The Doctor* (*El médico*). These were the last paintings made by Goya for the Royal Tapestry Factory of Santa Bárbara, as in March of that same year, the decoration of the Palace ended.

The work for Santa Bárbara doubtlessly contributed to Goya's maturity, not only as a person, but also as a painter. One must not forget the restrictions, both aesthetical with Mengs and Sabatini, and technical in the Tapestry Factory, which did not stop Goya from conceiving the cartoon as if it were a painting, particularly at that time when the themes of tapestries had changed and it was fashionable to represent popular scenes. His first works display a notable influence of Mengs, that would gradually be transformed into greater freedom of execution, not exempt from a certain influence by Bayeu, in his sketches, although not in his paintings, which in the opinion of Morales y Marin, will take Goya "with ever greater strength, to direct and



İsa Çarmıhta, 1780, Tuval üzerine yağlıboya, 255x154 cm.
Christ Crucified, 1780, Oil on canvas, 255x154 cm
© Museo del Prado, Madrid

de, "Francisco Goya'nın Kraliyet Halı Fabrikası için özen ve gayretle çalıştığı, yetenek sahibi olduğu ve sanatta ilerleme vadettiği, doğrudan sarayın hizmetinde çalışabilmesi için Majesteleri'nin kendisine şimdilik yılda 8 bin riyal maaş bağlamasını arz ettiği"[17] belirtilir.

Goya aynı yıllarda Velázquez'e hayranlığını da ortaya koydu. 1778'de Sevillalı sanatçının en büyük hayranlarından III. Carlos'un siparişi üzerine kraliyet koleksiyonlarında mevcut bir dizi tablonun gravürlerini yaptığı sırada bu hayranlık derinleşmiş olmalıydı. Günümüze on altısı ulaşmış bu gravürler

17 Canellas, Ángel. *Francisco de Goya. Diplomatario*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1981, s. 406, belge XIII.

simplified designs, brilliant solutions and brushstrokes in his compositions"[16]. The collection of tapestry cartoons displays a surprising artistic evolution, in composition, color palette and brushstrokes.

During the years he was working for the Royal Tapestry Factory of Santa Bárbara, Goya achieved professional and social promotion and in 1776, together with José del Castillo, Ramón Bayeu and Manuel Nápoli, he applied for the position of Painter for the King, which he was not granted. Thanks to the favorable opinion about the artist in the report submitted by Mengs, he was to obtain certain privileges as a painter for the Royal Tapestry Factory, with a salary of 8,000 reales. The report written by Juan Francisco Ochoa to the General Palace Controller, referring to the report presented by Mengs on June 18th, stated that "Francisco Goya has worked diligently for the Royal Tapestry Factory, that he has talent and his career in art is very promising and that for this purpose he can work directly in the Royal Factory, a service for which it is necessary that His Majesty will assign him 8 thousand reales per year for the moment"[17].

That same year, Goya expressed his admiration for Velázquez, which he probably studied in detail when, complying with an order of Charles III (another great admirer of the Sevillian artist), he engraved a series of prints in 1778 inspired by the paintings in the royal collections. These were Goya's first etchings, of which sixteen are known today. The Aragonese artist, contrary to what was probably the taste of the monarch, freely interpreted Velázquez's work, even changing some of the faces of characters and thus expressing his yearning for freedom of expression[18].

In his attempts to progress professionally, on May 5th 1780 he requested his admission as a member in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, for which he presented a life-size oil painting of *Christ Crucified* (*Cristo crucificado*), and he was named meritorious member two days later. The painting, which reveals a notable influence of Mengs, is in the museum of the Royal Academy. It is possibly one of his most criticized works, both for its artistic interpretation and for the lack of religiosity the composition transmitted.

An explosion of genius: The *Queenn of the Martyrs* (*Regina Martyrum*) cupola

In March 1776, after Francisco Bayeu had finished painting different vaults around the Holy Chapel of Nuestra Señora del Pilar in the temple in Zaragoza, he obtained permission from the town council for his brother Ramón and his brother-in-law Francisco Goya to paint the fresco "half orange" hemispherical domes. Therefore, when the Board of the Pilar decided in May 1780 to continue the painting decoration of the temple, they re-

16 Morales y Marín, José Luis. *Goya. Los genios de la pintura española*, Sarpe, S. A., Madrid, 1983, p. 8.

17 Canellas, Ángel. *Francisco de Goya. Diplomatario*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1981, p. 406, doc. XIII.

18 About Goya's graphic work, see: Carrete Parrondo, Juan. *Goya. Estampas. Grabado y litografía*, Electa, Barcelona, 2007.

Goya'nın ilk aside yedirme baskılarıydı. Olasılıkla kralın zevkine uymasa da Aragonlu ressam, Velázquez'in eserlerini serbestçe yorumlamış, zaman zaman figürlerin çehrelerinde değişiklik yapmış, böylece ifade özgürlüğü özlemini ortaya koymuştu.[18]

Mesleğinde yükselme hedefine bağlı kalarak yine 1780 yılının 5 Mayıs günü Goya, San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi kadrosuna alınma başvurusuyla birlikte doğal boyutlarda bir *İsa Çarmıhta* (*Cristo crucificado*) tablosu sundu ve iki gün sonra akademi kadrosuna alındı. Mengs etkisinin bariz biçimde görüldüğü bu çalışması Kraliyet Akademisi Müzesi'nde sergilenmektedir. Hem plastik yorum, hem de kompozisyonun dinselliğe ağırlık vermemesi açısından en çok eleştirilen eserlerinden biridir.

Deha patlaması: *Şehitler Kraliçesi* (*Regina Martyrum*) kubbesi

Francisco Bayeu, Zaragoza Nuestra Señora del Pilar Katedrali'nin ana şapeli etrafındaki çeşitli tonozları resimlemeyi 1776'da tamamladığında, papazlar meclisine başvurarak kubbe fresklerinin yapımında kardeşi Ramón'la eniştesi Francisco Goya'yı görevlendirme iznini almıştı. Katedral İnşaat Komitesi Mayıs 1780'de katedralin resim işlerinin sürdürülmesine karar verdiğinde, Bayeu'dan kardeşiyle eniştesinin kubbe freskleri için talep ettikleri ücreti bildirmesini istedi ve 15 Mayıs 1780'de her bir fresk için 3.000 peso ücret istendiği bildirildi.

Goya'nın aynı yılın 10 Mayısı'nda, Bayeu'nun çalışmalarla ilgili olarak papazlar meclisiyle görüştüğü sırada dostu Martín Zapater'e yazdığı mektup, bu dönemde Goya'yla kayınbiraderi Francisco arasında tam bir mutabakat olduğunu gösterir: "Kubbelerin resimlenmesine gelince, bu konuyu Francisco'nun takdirine bıraktım, ona tabiyim; zaten Don Matías Allué'ye ücret ve zaman konusunda da o cevap vermişti, bu kadarını söylemem yeterli herhalde."[19]

Bayeu kardeşler ve Goya 1 Ekim'de aileleriyle birlikte Zaragoza'ya gelerek yapacakları işlerin eskizlerini sundular; eskizler 5 Ekim'de İnşaat Komitesi tarafından onaylandı ve resimlere bir an önce başlayabilmek için vakit kaybetmeden kubbe duvarlarının hazırlanmasına girişildi. Francisco Bayeu'yla Goya arasında anlaşmazlıkların baş göstermesi de gecikmedi. Ansón'un ifadesiyle, Goya "eskizler onaylandıktan sonra Bayeu'nun kendilerini denetlememesi gerektiği kanısındaydı. Bayeu ise aksine, Goya'nın kendi talimat ve itirazlarına boyun eğmesi gerektiğini düşünüyordu."[20] Goya 17 Mart 1781'de, kubbenin resimlenmesi tamamlandıktan sonra Pilar İnşaat Komitesi'ne yazdığı dilekçede bizzat belirttiği gibi, kompozisyonun orta bölümünü kubbenin neresine yerleştireceği konusunda hemfikir olmadığı Bayeu'nun talimatına uymuş olduğu halde, ikisi arasındaki çekişme sürüyordu. Sanatçı aynı raporda, "çalışmalar epey ilerledikten sonra, bana, yapılan anlaşma

18 Goya'nın grafik eserleri için bkz.: Carrete Parrondo, Juan. *Goya. Estampas. Grabado y litografía*, Electa, Barcelona, 2007.

19 Canellas, 1981, s. 223, belge 31.

20 Ansón Navarro, 1995, s. 132.

quested from Bayeu information on how much his brother and brother-in-law would charge for painting the domes. On May 15 1780 he stated that they would do it for 3,000 pesos each.

Proof of how much Goya and his brother-in-law Francisco were in tune at that time can be seen in a letter sent by Goya to his friend Martín Zapater on May 10th of the same year, when Bayeu was negotiating with the town council about the beginning of the work: "With regard to the domes, I have left it in the hands of Francisco and I will agree with whatever he does, as he agreed with Don Matías Allué about the amount and the deadline, so I think there is nothing more I can tell you"[19].

On October 1st, the Bayeu brothers and Goya arrived in Zaragoza, with their families, presenting sketches of the works they were going to carry out, which were approved by the Board on October 5th, and soon the preparatory work on the walls of the dome began and then the paintings. However, it was not long before there were confrontations between Francisco Bayeu and Goya, as, according to Ansón, the latter "thought that once the sketches had been approved, Bayeu should not supervise him and the former was of the opinion that Goya should obey his instructions and corrections"[20]. Goya accepted the instructions of Bayeu regarding the location on the dome of the central part of the composition, although he did not agree, as stated by Goya himself in a *Memorandum* to the Building Committee of the Pilar, written on March 17th 1781. When the work on the dome had concluded, confrontations between both of them continued "because after the work was very advanced, he was given to understand that the agreement with Bayeu was that the latter would be entitled to intervene and advise Goya about anything he wished regarding his work, and to obey him as a subordinate as regards placement of figures, taste, colors, etc.; in short, work as a mere subordinate mercenary"[21].

These disagreements led Bayeu to inform the administrator, the canon Matías Allué, of his brother-in-law's refusal to submit to his corrections, therefore Allué informed in a meeting of the Building Committee on December 14th the same year that "Mr. Francisco Bayeu, Royal painter, had been in his house and informed him of the disagreement with his brother-in-law Mr. Francisco Goya, as the latter did not want to submit to the corrections of the former, Mr. Bayeu, and work in accordance with Mr. Bayeu's wishes, so as to achieve uniformity; and for this reason he was informing the Building Committee, to exempt him and exhort his to respond for the work made by brother-in-law"[22], and it was decided that canon Allué should visit the work and contact Goya.

On March 10th 1781, with the painting of the dome finished, Goya presented sketches for the pendentives of the same dome, representing the four virtues: *Faith, Strength, Charity* and *Patience*. The Building Committee did not like them and also ex-

19 Canellas, 1981, p. 223, doc. 31.

20 Ansón Navarro, 1995, p. 132.

21 Viñaza, 1887, p. 170.

22 Ibid., pp. 163-164.

uyarınca Bayeu'nun işime her konuda müdahale etme hakkı bulunduğu ve ona bağlı olarak çalışıp uygulama, figürlerin yerleştirilmesi, renklendirme ve üslup gibi konularda kendisine itaat etmek durumunda olduğum, kısacası sadece ücretli bir uygulamacı olduğum ima edildi"[21] diyordu.

Bu sürtüşmeler sonucunda Bayeu katedral papazlarından yönetici Don Matías Allué'ye eniştesinin kendi yaptığı düzeltmeleri kabul etmeye yanaşmadığını bildirdi. Allué aynı yılın 14 Kasımı'nda yapılan İnşaat Komitesi toplantısında konuyu gündeme getirdi: "Majestelerinin hizmetindeki ressam Don Francisco Bayeu evime gelerek eniştesi Don Francisco Goya'yla aralarında çıkan sürtüşmeyi, eniştesinin resimlerde istediği düzeltmeleri yapmayı reddettiğini, arzuladığı uyumlu çalışmayı kösteklediğini açıkladı ve saygıdeğer Komite üyelerinden, çalışmaların eniştesine düşen bölümünü denetleme görevinden azledilmesini rica ettiğini bildirdi."[22] Bunun üzerine Komite, çalışmaları bizzat Allué'nin yerinde denetlemesine ve doğrudan Goya'yla temasa geçmesine karar verdi.

Goya 10 Mart 1781'de, kubbe resimleri tamamlandığında, aynı kubbenin pandantifleri için dört erdemi temsil eden eskizleri sundu: *İnanç, Cesaret, Merhamet* ve *Sabır*. Eskizlerden hoşlanmayan İnşaat Komitesi, *Kutsal Meryem, Şehitler Kraliçesi* (*Maria Santísima, Reina de los Mártires*) resmi konusundaki hoşnutsuzluğunu da dile getirerek Francisco Bayeu'nun, "Komitenin ve Papazlar Meclisi'nin tamamının güvenini kazanmış olmasına dayanarak sözkonusu eskizleri gözden geçirmesine, Komite'nin çekincelerinin yerinde olup olmadığına karar vermesine ve pandantiflerin eleştiriye maruz kalmadan halka sergilenebileceği şekilde resimlenmesini sağlamasına"[23] karar verdi.

Goya daha önce de sözü edilen 17 Mart 1781 tarihli dilekçesinde İnşaat Komitesi'nden kubbe resminin "San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi üyelerinden Don Mariano Maella ve Don Antonio Velazquez gibi en söz sahibi sanatçılardan biri tarafından incelenmesini"[24] talep etmiş olduğu halde, talebi dikkate alınmadı ve pandantiflerle ilgili olarak, Francisco Bayeu'nun yazılı onayını sunması istendi.

Her şeyi bırakıp saraya dönmeyi göze alarak kopma noktasına gelmişken Chartreuse tarikatı keşişlerinden Félix Salcedo'nun 30 Mart tarihli mektubundaki[25] tavsiyelerine uydu ve 6 Nisan'da, Bayeu tarafından onaylanmış dokuz eskizi Allué'ye sundu. Eskizler 17 Nisan'da İnşaat Komitesi tarafından da onaylandıktan sonra bu durumu bir an önce sonlandırma arzusuyla pandantif resimlerine başladı. 28 Mayıs'ta, çalışmalar bittiğinde, Allué, İnşaat Komitesi'ne "Goya'nın kendisini ziyarete gelerek bir an önce saraya dönmek istediğini ve burada itibarını kaybetmekten başka bir şey yapmadığını"[26] söylediğini bildirdi.

pressed its displeasure with the painting of *Holy Mary, Queen of the Martyrs* (*Maria Santísima, Reina de los Mártires*), agreeing that Francisco Bayeu "due to the confidence that he has earned from all the Chapter meeting... take the trouble to see these sketches and decide if the objections of the Building Committee are justified, deciding that the pendentives be done in such a manner that can be shown to the public without any risk of censorship"[23].

Despite the fact that Goya, in the aforementioned *Memorial* of 17th March 1781, requested the Building Committee that the work on the dome "be examined by the most knowledgeable members of the Academy of San Fernando, such as D. Mariano Maella and D. Antonio Velazquez"[24], his request was not granted and with regard to the pendentives, he was asked to present the written approval of Francisco Bayeu.

On April 6th, after a considerable crisis in which he was about to leave everything and return to the court, he accepted the advice of the Carthusian monk, brother Félix Salcedo in a letter of March 30th,[25] he informed Allué of the submission of new sketches approved by Bayeu. Approved by the Building Committee on April 17th, he began to paint the pendentives, anxious to end this situation as soon as possible. On May 28th, with the work concluded, Allué informed the Building Committee that "Goya had gone to see them and tell them that he wanted to return to the Court, as soon as he had finished; because here he was doing nothing else but losing his self-esteem"[26], agreeing "that under no circumstance would he be allowed to continue with the rest of the paintings for this church"[27].

From the point of view of today, this agreement of the Building Committee is really surprising and deprives us of another dome painted by Goya, with the habitual criticism of the attitude of those in charge of El Pilar temple. In their favor, however, we can say that they had commissioned Francisco Bayeu to carry out the work, and at his request, they had accepted that his brother and brother-in-law would actually do the paintings. However, the lack of approval of Goya's paintings, when they could be seen, and the problems that arose between them, logically disturbed the Building Committee members and led them to take this decision, as they were not ready to "see" one of the best works by Goya, a work of his youth –he was thirty-five when he painted it–, in which the painter let loose all the creativity that had been repressed in Santa Bárbara, revitalising the composition in dome perspective "with multitudes of foreshortenings, chromatic effects and groups carrying out unusual movement. A series of popular and Aragonese iconographic models dominated the work, with a visible Venetian influence inspired by Tiepolo"[28].

21 Viñaza, 1887, s. 170.
22 A.g.y., s. 163-164.
23 A.g.y., s. 165.
24 A.g.y., s. 173.
25 A.g.y., s. 174-177.
26 A.g.y., s. 167.

23 Ibid., p. 165.
24 Ibid., p. 173.
25 Ibid., pp. 174-177.
26 Ibid., p. 167.
27 Ibid., p. 167.
28 Morales y Marín, 1983, p. 9.

Komite "Goya'nın bu kilisedeki resimlerin geri kalanında herhangi bir sıfatla ve herhangi bir biçimde çalışmasına izin verilmemesi"[27] kararını aldı.

İnşaat Komitesi'nin bu kararı bizim çağdaş bakış açımıza göre gerçekten şaşırtıcıdır. Goya'nın resimleyeceği ikinci kubbeden bizi mahrum bırakmış olan Pilar Katedrali yöneticilerinin tutumu genellikle eleştirilmiştir. Ancak Komite'nin bu resimleri Francisco Bayeu'ya sipariş etmiş olduğunu ve onun tavsiyesiyle uygulamayı kardeşiyle eniştesinin yapmasına izin verdiğini de unutmamak gerekir. Ne var ki resimler tamamlandıktan sonra Goya'nın resimlerinin rağbet görmemesi ve doğal olarak Komite üyeleri aralarında çıkan çekişmeler sonucu bu kararı almak durumunda kalmışlardı; çünkü Goya'nın en iyi işlerinden, gençlik dönemi –otuz beş yaşındaydı– eserlerinden birini "görmeye" hazır değildiler. Ressam, Santa Bárbara'da bastırmak zorunda kaldığı yaratıcılığının dizginlerini salıverdiği bu kubbe perspektifine sahip kompozisyona "çok sayıda kısaltımla, renk efektleri ve alışılmamış hareketli gruplarla" dinamizm katmıştı, "Tiepolo'nun Venedik etkisinin belirgin olduğu eserde ağırlık, halkın içinden Aragonlular görünümündeki figürlerdeydi."[28]

Saraya dönüş: Sanatsal olgunluk

Zaragoza macerasının ardından Madrid'e dönüş Goya için hem Zaragoza'da maruz kaldığı aşağılanmalar, hem de kayınbiraderi ve hocası Francisco Bayeu'yla anlaşmazlığı yüzünden hayatının en acı olaylarından biri olduğu halde, kuşkusuz müthiş bir özgürlük anlamına da geliyordu. Artık ressam olarak geleceğini kendi başına göğüslemek durumundaydı; kayınbiraderinin himayesine sahip değildi ve saraydaki konumunu sağlamlaştıramamıştı. Kraliyet Hah Fabrikası desenleriyle meşgul olduğundan sarayda neredeyse bir yabancıydı.

Memleketinin onu uğrattığı hayal kırıklığını dostu Zapater'e yazdığı kimi mektuplarda dile getirmişti; örneğin 4 Temmuz 1781 tarihli mektubunda, "Beni kahreden o şahısları hiç hatırlatma bana,"[29] on gün sonra yazdığı mektupta ise, "Zaragoza'yı ve resmi hatırladıkça için için yanıyorum,"[30] diyordu.

Ne var ki, Aragonlu ressamla yakından ilgilenen Floridablanca Kontu, nüfuzlu Don José Moñino'nun San Francisco el Grande Kilisesi için beklenmedik bir anda verdiği yağlıboya siparişi Goya'nın özgüvenine tekrar kavuşmasını sağlayacaktı. Üstelik seçilen ressamlar –Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, José del Castillo, Andrés de la Calleja, Gregorio Ferro ve Antonio González Velázquez– arasında kayınbiraderi Ramón Bayeu yer almıyordu. Siparişi aldıktan kısa bir süre sonra, 25 Temmuz 1781'de Zapater'e yazdığı mektupta bu konuya parmak basıyordu: "Dostum, Madrid'de son derece kapsamlı bir resim işine girişmenin zamanı geldi: Majesteleri, San Francisco el Grande Kilisesi'nin tablolarının yapılmasına karar verdi ve bu

27 A.g.y., s. 167.
28 Morales y Marín, 1983, s. 9.
29 Canellas, 1981, s. 235, belge 45.
30 A.g.y., s. 236, belge 47.

Return to Court: Artistic maturity

Without doubt, after the episodes in Zaragoza, Goya's return to Madrid, in addition to becoming one of the bitterest moments in his life, due to the humiliation suffered in Zaragoza and the disagreements with Francisco Bayeu, his brother-in-law as well as master, was also a profound liberation for the painter. He now had to face his future as a painter alone, without the protection of his brother-in-law and without having consolidated his position in the Court, as it could be said that he was practically unknown, because he had been dedicated to the cartoons for the Royal Tapestry Factory.

Disaffection with his native region is revealed in some of the letters he wrote to his friend Zapater, such as the letter written on July 4th 1781, where he stated: "Don't remind me of those individuals that caused me such upset"[29], or the letter written ten days later, where he stated: "When I remember Zaragoza and painting I get really furious"[30].

Nevertheless, he is unexpectedly commissioned to paint a canvas to decorate the Church of San Francisco el Grande by the almighty Don José Moñino, Count of Floridablanca, who began to take an interest in the Aragonese painter. With this he regained his self-esteem, especially if we take into account that of the painters selected –Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, José del Castillo, Andrés de la Calleja, Gregorio Ferro and Antonio González Velázquez–, his brother-in-law Ramón Bayeu was not included, as he commented to Zapater in a letter written on July 25th 1781, shortly after receiving the commission: "My friend, the time has come for the greatest job in painting that has been offered in Madrid, which is that His Majesty has decided to commission some paintings for the Church of San Francisco el Grande of this Court, and has appointed myself, a letter ordering this to the Ministry has been sent today to Goicoechea so he can show those villains who have had such little trust in his merit... As you are so eager to do me good, you will know what use to make of this news and the effect you wish to make, nobody remembers Ramón"[31]. As can be seen in this letter, a month and a half after leaving Zaragoza, he took advantage of the occasion to make up for what happened to him in Zaragoza. The subject Goya was entrusted with was *Sermon of Bernardino of Siena* (*Predicación de San Bernardino de Siena*), the composition of which has been related to the painting *Saint François Régis* (*San Francisco de Régis*) that Miguel Ángel Houasse made for the Church of the Noviciado de la Compañía de Jesús in Madrid.

In 1782, Goya painted some portraits such as that of *Antonio Veyan Monteagudo*, for the Universidad Sertoriana of Huesca (Museum of Huesca) and that of *Cornelio Vandergoten*, director of the Santa Bárbara Royal Tapestry Factory from 1768 (Prado Museum). At the end of the year he received another commission from the Count of Floridablanca, to paint his full body por-

29 Canellas, 1981, p. 235, doc. 45.
30 Ibid., p. 236, doc. 47.
31 Ibid., p. 236, doc. 48.

işe bendenizi layık gördü; bakan sipariş mektubunu bugün Goichoechea'ya gönderdi; değerimi bilmeyen kötü niyetliler görsün diye... Benim iyiliğimi en çok isteyen kişi olarak bu haberi nasıl değerlendireceğini ve kimlerin yüzüne çarpabileceğini sen daha iyi bilirsin: Ramón'un esamesi okunmuyor."[31] Bu mektuptan da anlaşıldığı gibi, Goya, Zaragoza'dan ayrıldıktan bir buçuk ay sonra kendini toparlamaya başlamıştı. Goya'ya sipariş edilen resmin teması *Sienalı Aziz Bernardino'nun Vaazı* (*Predicación de San Bernardino de Siena*) idi, resmin kompozisyonu Michel-Ange Houasse'ın Madrid Cizvit Okulu Kilisesi için yaptığı *Aziz François Régis* (*San Francisco de Régis*) tablosuyla ilişkilendirilmiştir.

Goya 1782'de, aralarında Universidad Sertoriana de Huesca için *Antonio Veyan Monteagudo* (Huesca Müzesi) ve 1768'den itibaren Santa Bárbara Kraliyet Halı Fabrikası müdürü olan *Cornelio Vandergoten* (Prado Müzesi) portreleri de bulunan portreler yaptı. Yıl sonunda Floridablanca Kontu'ndan bir sipariş daha aldı: Kontun tam boy portresi (Madrid, Banco de España). Bunu Zapater'e 22 Ocak 1783 tarihli mektubunda haber verdi: "Floridablanca Kontu hiç kimseye söylemememi tembih etti, ama karım biliyor, senin de bilmeni istiyorum: Kontun portresini yapacağım, bu benim için önemli bir aşama olabilir. Beyefendiye çok şey borçluyum; bugün öğleden sonra Madrid'e öğle yemeği için gelen kont hazretleriyle iki saatten fazla vakit geçirdim."[32] Goya resmî portreler için yeni bir formül yarattığı, ve ayrıca İyi Yönetim alegorisi olarak kompozisyon resmi kabul edilen bu tabloda kontu ayakta, III. Carlos'un resminin başköşede olduğu bir iç mekânda, yanında Aragon Kanalı planlarıyla, masanın arkasında başka bir figürle resmetti ve kontun önüne de bir tuval, belki de San Francisco el Grande tablosunun eskizini sunan otoportresini yerleştirdi.

Goya kaybettiği özgüveniyle sanatçı özgürlüğünü yavaş yavaş tekrar kazanmakta olduğu 1783 yılında, mesleği ve kişisel gelişimi açısından çok önemli bir olay yaşadı: Prens Don Luis de Borbón'un Arenas de San Pedro'daki sarayına girdi. Burada iki muhteşem portre yaptı: Ağustos ayında Zaragoza doğumlu Prenses *Doña Maria Teresa de Vallabriga*, Eylül ayında da bizzat Prens *Don Luis de Borbón* portreleri. Tuvalin arkasına yapıştırılmış bir kâğıtta, Goya'ya ait olmayan bir elyazısıyla, portrelerin ne kadar hızlı yapıldığı belirtiliyordu; prensesin portresi iki, prensinki üç saatte. Bu harikulade, fazla büyük olmayan, profilden büst portrelerinde Goya'nın portre ressamı kariyeri gerçek anlamda başlamış gibi görünüyordu; zaten bunun önbelirtilerini daha önce sunmuştu ve ileride de muazzam örneklerini sunacaktı.

Goya'nın bu dönemdeki maharetinin öne çıkan bir örneği de, prensle prensesin kızı *María Teresa de Borbón Vallabriga*'nın küçüklük portresidir (Washington, National Gallery). Yıllar sonra *Chinchón Kontesi* (*Condesa de Chinchón*) ya da *María Teresa De Vallabriga Saray Kıyafetiyle* (*María Teresa de Vallabriga en*

31 A.g.y., s. 236, belge 48.

32 A.g.y., s. 247, belge 65.

trait (Madrid, Banco de España), of which he informed Zapater in a letter dated January 22nd 1783: "Although the Count of Floridablanca said not to tell you anything, my wife knows and I want you alone to know; he wants me to paint his portrait, something that can be very profitable for me. I owe so much to this man that I have been with him for two hours after lunch, as he came to eat in Madrid"[32]. This canvas, which displays a new style of official portraits, also considered as a composition painting, as an allegory of Good Governance, presented the Count standing, indoors, presided by the portrait of Charles III, beside the plans of the Aragon Canal, and another character behind the table, in front of the Count is a self portrait of Goya presenting him a canvas, perhaps a sketch for the painting of San Francisco el Grande.

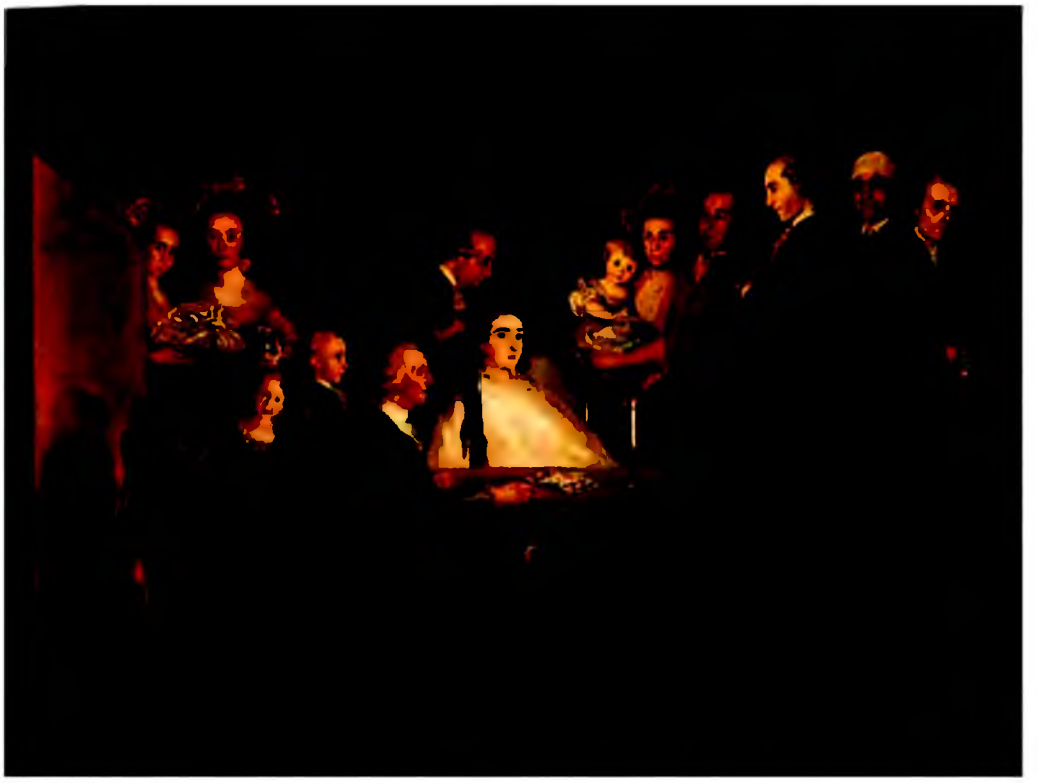
That same year 1783, in which Goya seems to gradually regain his self confidence and freedom as an artist, there occurred an important event in his career and his personal evolution: His entry in the small court that the Prince Don Luis de Borbón had established in his palace of Arenas de San Pedro. There he made a superb couple of portraits: The princess *Doña María Teresa de Vallabriga*, born in Zaragoza, in August, and the Prince *Don Luis de Borbón*, in September, indicating on a paper adhered to the back of the painting, not written by Goya, the time taken for the painting; two hours for the female portrait and three for the male. It seems that these two not very large beautiful portraits, showing little more that bust and profile, initiated Goya's true career as a portrait painter, of which he had shown some precedents previously, and which was to produce such magnificent results throughout the rest of his career.

An example of Goya's mastery at that time is the portrait of the child of the aforementioned, the girl *María Teresa de Borbón Vallabriga* (Washington, National Gallery), which he was to paint years later as *The Countess of Chinchón* (*Condesa de Chinchón*) or the portrait of *María Teresa de Vallabriga* (*María Teresa de Vallabriga en traje de corte*, Munich, Alte Pinakothek).

One year after his first stay in Arenas de San Pedro, Goya was to return in June 1784, this time staying until October and painting the large format equestrian portrait of *María Teresa de Vallabriga*, in an unknown location, possibly in Italy, and another large canvas, the collective portrait known as *The Family of the Infant Don Luis* (*La familia del Infante don Luis*, Corte de Mamiano, Fundación Magnani-Rocca), an intimate scene in which a series of characters, among which were the relatives of the prince, playing cards, assisting the hair grooming of the princess, who Goya himself is painting, appearing squatting in the lower left-hand corner.

Returning to Madrid in October 1784, to give the last touches to the painting made for San Francisco el Grande, that was soon to be revealed to the public in October, he also concluded four paintings that we have no news of today: *Immaculate* (*Inmaculada*), *Saint Bernardo* (*San Bernardo*), *Saint Benito* (*San Benito*)

32 Ibid., p. 247, doc. 65.



Prens Don Luis ve Ailesi, 1783, Tuval üzerine yağlıboya, 248x330 cm.
The Family of the Infant Don Luis, 1783, Oil on canvas, 248x330 cm
© Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani-Rocca, Parma

traje de corte) adıyla bir portresini daha yapmıştır (Münih, Alte Pinakothek).

Goya, Arenas de San Pedro'ya, ilk gidişinden bir yıl sonra Haziran 1784'te tekrar gitti. Ekim ayına kadar sürecek bu ikinci kalışında büyük boyutlu, halen nerede olduğu bilinmemekle birlikte, İtalya'da olduğu tahmin edilen at üzerinde *María Teresa de Vallabriga* portresini ve yine büyük boyutlu, *Prens Don Luis ve Ailesi* (*La familia del Infante don Luis*, Corte de Mamiano, Fundación Magnani-Rocca) adıyla bilinen grup portresini tamamladı. Bu aile portresinde iskambil oynayan prensin bazı yakınları prensesin saçının taranışını izler, prensesin resmini yapmakta olan Goya ise sol alt köşede çömelmiş olarak görülür.

Ekim 1784'te, yakında sergilenecek olan San Francisco el Grande Kilisesi resminin son ayrıntılarını tamamlamak üzere Madrid'e dönen Goya'nın aynı ay içinde Askeri Tarikatlar Konseyi tarafından Salamanca Üniversitesi Calatrava Okulu için sipariş edilen, günümüze ulaşamamış dört resmi tamamladığı sanılmaktadır: *Meryem* (*Inmaculada*), *Aziz Bernardo* (*San Bernardo*), *Aziz Benito* (*San Benito*) ve *Aziz Raimundo* (*San Raimundo*). Aynı yıl içinde bizzat María Teresa de Vallabriga tarafından sipariş edilmiş olabilecek, imzalı, tarihli *Ventura Rodríguez* (Stokholm, Ulusal Müze) portresini tamamladı; mimar portresinde projesini yaptığı Zaragoza Nuestra Señora del Pilar Kilisesi ana şapelinin planlarından birini göstermektedir. Fransız rokokosunun belli belirsiz izinin görüldüğü, az sayıdaki mitolojik temalı resimlerinden biri olan *Hercules ve Omphale* de (*Hércules y Onfala*, özel koleksiyon) aynı yıl tamamlandı. Çoğu

and *Saint Raimundo* (*San Raimundo*) for the Calatrava College of the University of Salamanca, which were paid by the Council of Military Orders. That same year, he signed and dated the portrait of the architect *Ventura Rodríguez* (Stockholm, National Museum); possibly commissioned by the same María Teresa de Vallabriga who is portrayed pointing to a plan of the Chapel of Our Lady in the Pilar de Zaragoza, built under his design. As well as *Hercules and Omphale* (*Hércules y Onfala*, private collection), one of his few paintings of a mythological subject, in which some influence of French rococo is visible. We could also mention other portraits, most depicting a half or three quarters body, among which is the portrait of the Secretary of the Royal Academy of Fine Arts of Valencia, *Mariano Ferrer and Aulet* (*Mariano Ferrer y Aulet*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos), the portrait of *Juan Agustín Ceán Bermúdez*, that of *Melchor Gaspar de Jovellanos* (private collection), the latter in whole body format, like that of *Miguel de Múzquiz, The Count of Gausa* (*Conde de Gausa*, Madrid, Banco de España) and that of *Admiral José de Mazarredo* (*Almirante José de Mazarredo*, Jacksonville, Cummer Gallery).

This portrait activity was to continue in later years. In 1785 he painted the portraits of *José del Toro y Zambrano* (Madrid, Banco de España), *The Ninth Duke of Osuna* (*Noveno Duque de Osuna*) and his wife *The Countess-Duchess of Osuna* (*Condesa-Duquesa de Benavente*), both in a private collection of a family that also has a large canvas with the *Annunciation* (*Anunciación*), doubtlessly one of Goya's most interesting religious works. The

yarım ya da dörtte üç boydaki, aynı yıla ait diğer portreleri arasında Valencia Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi Başkanı *Mariano Ferrer ve Aulet* (*Mariano Ferrer y Aulet*, Valencia, San Carlos Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi), *Juan Agustín Ceán Bermúdez*, tam boy *Melchor Gaspar de Jovellanos* (özel koleksiyon), yine tam boy *Miguel de Múzquiz, Gausa Kontu* (*Conde de Gausa*, Madrid, Banco de España) ve *Amiral José de Mazarredo* (*Almirante José de Mazarredo*, Jacksonville, Cummer Gallery) portreleri sayılabilir.

Goya portre çalışmalarını daha sonraki yıllarda da sürdürerek 1785'te *José del Toro y Zambrano* (Madrid, Banco de España), *Dokuzuncu Osuna Dükü* (*Noveno Duque de Osuna*) ve eşi *Benavente Kontes-Düşesi* (*Condesa-Duquesa de Benavente*) portrelerini tamamladı. Bu iki portre ayrıca Goya'nın kuşkusuz en ilginç dini resimlerinden biri olan büyük bir *Müjde* (*Anunciación*) tablosuyla birlikte özel bir aile koleksiyonunda yer almaktadır. 1786'ya tarihlenen *Pontejos Markizi* (*Marquesa de Pontejos*, Washington, National Gallery) portresiyle Goya'nın fevkalade portreler içeren en verimli dönemlerinden biri başlamış oldu.

Sanatçı 1 Mayıs 1785'te, San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünün Andrés de la Calleja'dan boşalan müdür yardımcılığına atandı, akademide öğretim üyeliğine ise ertesi yılın Mart ayında başladı. 25 Haziran 1786'da, Ramón Bayeu'yla birlikte 15.000 gümüş riyal ücretle kraliyet ressamlığına atandı. Hayatındaki önemli bir gelişme, kayınbiraderi Francisco Bayeu'yla barışmasıydı; ardından Bayeu'nun portresini yaptı (Valencia, Museo de Bellas Artes).

1780'li yılların ortalarına tarihlenen, "Çocuk Oyunları" (Juegos de niños) temalı resimler dizisi Madrid Santamarca Vakfı koleksiyonunda bulunmaktadır; her biri ayrı bir temayı işleyen altı tuvalin hepsi halka özgü bir sevecenlikle yüklüdür.

Bir yıl önce kraliyet ressamlığına atanan Goya bu tarihten itibaren sarayın siparişlerini yerine getirmek zorundaydı. 1787'de, bu alandaki en yetkin çalışmaları sayılabilecek El Pardo Sarayı yemek salonunun hah desenleri dizisini tamamladı: *Çiçekçi Kadınlar* ya da *İlkbahar* (*Las Floreras* o *La primavera*), *Harman Yeri* ya da *Yaz* (*La Era* o *El verano*), *Bağbozumu* ya da *Sonbahar* (*La vendimia* o *El otoño*), *Tipi* ya da *Kış* (*La nevada* o *El invierno*), *Yaralı Duvarcı* (*El albañil herido*), *Çeşme Başında Yoksullar* (*Los pobres de la fuente*), *İki Çocuk ile İki Çoban Köpeği* (*Dos niños con dos mastines*), *Pınar Başındaki Avcı* (*Cazador junto a una fuente*), *Dulzaina Çalan Çoban* (*Pastor tocando la dulzaina*) ve *Çocuk ile Koç* (*El niño del carnero*); Chicago Chauncey Mac-Cormick koleksiyonunda bulunan sonuncusu hariç dizideki resimlerin tamamı Prado Müzesi'ndedir. Bu desenler için yapılan bir grup eskiz de bulunmaktadır: 1799'da Osuna Dük ve Düşesi tarafından satın alınan eskizler, halıların dokunmasında kullanılan desenlere göre çok daha kısıtlamasız bir teknikle işlenmiş, aydınlık resimlerdir.

Goya aynı yıl içinde Osuna Alameda Sarayı için, bugün farklı özel koleksiyonlarda bulunan "hepsi kır temalı yedi tablo" yaptı: *Yağlı Direk* (*La cucaña*), *Salıncak* (*El columpio*), *Düşüş* (*La caída*), *Arabaya Saldırı* (*El asalto del coche*), *Bir Taşın Nakliyesi* (*La conducción de una piedra*) ve *Köyde Tören Alayı* (*Procesión de*



Çiçekçi Kadınlar ya da *İlkbahar*, 1786-1787,
Tuval üzerine yağlıboya, 277x192 cm.
The Flower Girls or *Spring*, 1786-1787, Oil on canvas, 277x192 cm
© Museo del Prado, Madrid

portrait of the *Marquise of Pontejas* (*Marquesa de Pontejos*, Washington, National Gallery) is dated around 1786, initiating one of the most prolific periods in Goya's career, with splendid portraits.

In 1785 he also received some honors such as his appointment on May 1st as deputy-director of the painting section of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, replacing Andrés de la Calleja. He began his teaching work in March of the following year. On June 25th 1786, together with Ramón Bayeu, he was appointed Royal Painter with a salary of 15,000 reales de vellón. In his personal life we can highlight his reconciliation with his brother-in-law Francisco Bayeu, who he will make a portrait of (Valencia, Museo de Bellas Artes).

Towards the middle of the 1780s he painted a series of paintings of scenes of "Children at Play" (Juegos de niños) preserved in the Fundación Santamarca, in Madrid, comprising six paintings of different themes, all displaying special popular affection.

aldea). Öte yandan Kral *III. Carlos*, *Altamira Kontu* (*Conde de Altamira*), *Tolosa Markisi* (*Marqués de Tolosa*) ve *Francisco Javier de Larrumbe* portreleri için Banco de San Carlos (şimdiki Banco de España) tarafından kendisine farklı miktarlar ödendi. Mayıs ayında dinsel konulu üç büyük yağlıboya siparişi aldı: *Azize Lutgardis* (*Santa Lutgarda*), *Aziz Bernardo* (*San Bernardo*) ve *Aziz Yusuf'un Ruhunu Teslim Edişi* (*Tránsito de San José*). Günümüzde siparişi veren Valladolid Religiosas Bernardas recoletas de San Joaquín y Santa Ana Kraliyet Manastırı'nda bulunan bu tablolar Goya incelemelerinde ihmal edilmiş, iyi anlaşılamamış, yanlış değerlendirilmişlerdir. Camón Aznar'a göre, "bu eserler, İspanyol resminin en ahenkli dizilerinden birini oluşturan model çalışmalarıdır."[33]

Bir yıl sonra, 1788'de Goya Aziz Francisco de Borjia'nın soyundan gelen Osuna ve Gandía Düşesi'nin siparişini yerine getirerek resimlerin bugün de bulundukları Valencia Katedrali Aziz Francisco Şapeli için Cizvit azizini konu alan dinsel temalı iki tablo yaptı: *Aziz Francisco de Borja Ailesiyle Vedalaşırken* (*San Francisco de Borja despidiéndose de su familia*) ve *Aziz Francisco de Borja Ölüm Döşeğinin Başında* (*San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*); bu ikinci dramatik resim için Houasse'ın bir tuvalinden esinlendiği sanılmaktadır. Mayer'e göre, "bu iki kompozisyon uzun modern tarih resimleri dizisini başlatmıştır."[34]

Aynı yıl, muhteşem portreler dizisine yenilerini ekledi: Pantolon ve ceketin gerçek bir sarılar ve yeşiller şölenine dönüştüğü *Cabarrús Kontu* (*Conde de Cabarrús*, Madrid, Banco de España); Altamira Kontu'nun aile üyelerinden *Altamira Kontesi ile Kızı* (*La condesa de Altamira y su hija*, New York, Lehman koleksiyonu) ve sanat tarihi boyunca yapılmış en güzel ve duygulu çocuk resimlerinden biri olup *Kırmızılı Çocuk* (*El niño de rojo*) diye de bilinen *Manuel Ossorio* (New York, Metropolitan Museum); *Avcı Kıyafetiyle III. Carlos* (*Carlos III cazador*, Madrid, El Arco Düşesi koleksiyonu); hemşehrisi *José Cistué y Coll, Menglana Baronu* (*José Cistué y Coll, Barón de la Menglana*, özel koleksiyon); kompozisyon ve renk açısından son derece yenilikçi grup portresi *Osuna Dükü ve Ailesi* (*Familia del duque de Osuna*, Madrid, Prado Müzesi).

El Pardo Sarayı prenses yatak odasını süsleyecek halılar için toplam dört eskiz yaptı: Prado Müzesi'nde bulunan *Kör Tavuk* (*La gallina ciega*), *San Isidro Kilisesi* (*La Ermita de San Isidro*), *San Isidro Çayırı* (*La pradera de San Isidro*) ve *Kırda Piknik* (*Merienda campestre*, Londra, National Gallery). Bunlardan yalnızca birincisi Kraliyet Fabrikası'nda halı olarak dokundu.

III. Carlos'un ölümünden ve oğlu IV. Carlos'un 17 Ocak 1789'da tahta çıkmasından sonra Goya uzun zamandır beklediği saray ressamlığı makamına getirildi. 25 Nisan'da ataması gerçekleşti, beş gün sonra da Aranjuez Kraliyet Sarayı'nda yemin ederek göreve başladı. Bu atama kapsamındaki çeşitli görevler arasında Kral IV. Carlos'la Kraliçe María Luisa de

33 Camón Aznar, II, 1981, s. 50

34 Mayer, 1925, s. 59.



Osuna Dükü ve Ailesi, 1788, Tuval üzerine yağlıboya, 225x174 cm.
The Family of the Duke of Osuna, 1788, Oil on canvas, 225x174 cm
© Museo del Prado, Madrid

From the time of his appointment as Royal painter, Goya also had to carry out Palace work, making in 1787 a series of cartoons for the tapestries of the dining room of the Pardo Palace, possibly the best he ever made: *The Flower Girls* or *Spring* (*Las Floreras* o *La primavera*), *The Threshing Floor* or *Summer* (*La Era* o *El verano*), *The Wine Harvest* or *Autumn* (*La Vendimia* o *El otoño*), *The Snowstorm* or *Winter* (*La nevada* o *El invierno*), *The Injured Mason* (*El albañil herido*), *Poor Children at the Well* (*Los pobres de la fuente*), *Boys with Mastiffs* (*Dos niños con dos mastines*), *Hunter beside a Spring* (*Cazador junto a una fuente*), *Shepherd playing a Dulzaina* (*Pastor tocando la dulzaina*) and *The Child of the Ram* (*El niño del carnero*), all in the Prado Museum except the last, which is in Chicago, in the Chauncey Mac-Cormick collection. There are also some sketches for these cartoons, which were purchased by the dukes of Osuna in 1799. These works display a much freer and luminous technique than those used to make the tapestries.

That same year Goya painted "seven paintings, all on subjects related to the country", *The Greasy Pole* (*La cucaña*), *The Swing* (*El columpio*), *The Fall* (*La caída*), *Robbery of the Coach* (*El*

Parma'nın portrelerinin yapımı da vardı; Goya'nın 1789'da yaptığı dört portreden ilk ikisi Kraliyet Tarih Akademisi'nde, diğerleri Prado Müzesi'nde bulunur. Ayrıca bürokratik bazı görevleri de yerine getirmesi gerekiyordu. Örneğin III. Carlos'un ölümünden sonra Antonio María de Cisneros'la birlikte kraldan miras kalan mücevherlere değer biçilmesi, Bayeu, Maella, Javier Ramos ve Eugenio Ximénez de Cisneros'la birlikte ölen kralın sanat eserlerine değer biçilmesi.

Goya öteden beri hiç hoşlanmadığı bir iş olan Santa Bárbara Kraliyet Halı Fabrikası için siparişler almaya da devam ediyordu. Kraliyet Fabrikası müdürü Livinio Stuyck'la imalattaki hiyerarşik düzen konusunda anlaşmazlığa düştü. Daha sonra, kraliyet hizmetinin siparişlerini tamamlama zorunluluğunu mazeret göstererek Saray Ressamı konumunun gerektirdiği yeni desenlerin yapımını reddetti. Stuyck'un 13 Nisan 1791 tarihli şikâyeti üzerine Sabatini tarafından kralın San Lorenzo de El Escorial'deki çalışma odası için bir dizi desen yapmaya zorunlu bırakıldı; halka özgü "kır ve oyun" temalı bu desenlerin ilki hariç hepsi Prado Müzesi'nde bulunmaktadır: *Tahterevalli* (*El balancín*), *Testi Taşıyan Kızlar* (*Las mozas del cántaro*), *Kukla* (*El pelele*), *Düğün* (*La boda*), *Tahta Bacaklı Cambazlar* (*Los zancos*), *Ağaca Tırmanan Oğlanlar* (*Muchachos trepando a un árbol*). Goya 1791 yılının birkaç ayı bu işlerle meşgul olduktan sonra, yılın son üç ayıyla 1792'nin ilk aylarını "kişisel işleri" için Zaragoza'da geçirmesine izin verildi. Böylece Goya için bir kâbusa dönüşen Santa Bárbara Kraliyet Hah Fabrikası çalışmaları sona erdi.

Bu yıllarda Goya bir dizi portre daha yaptı; bunların kimileri yakın çevresinden dostlardı: Zaragozalı papaz *Ramón Pignatelli*'nin yarım boy portresi (Pedrola, Villahermosa Düklüğü koleksiyonu), dostu *Martín Zapater*'in 1790 tarihli portresi (özel koleksiyon) ve karısı *Josefa Bayeu*'nun portresi (Madrid, Prado Müzesi); kimi yazarlar tarihin de atılmış olduğu resimdeki imzanın Goya'ya ait olduğunu kabul etmekle birlikte, portrenin karısına ait olduğunda hemfikir değildir.[35] *Mavili Çocuk* (*Niño de azul*) olarak da bilinen ve yakın bir tarihte Louvre Müzesi'ne bağışlanan 1791 tarihli *Luis María De Cistué y Martínez* portresi, Goya'nın fırçasından çıkmış en başarılı çocuk portresidir.

Goya Ekim 1792'de kraliyet izni olmaksızın bir Endülüs yolculuğu yaparak önce Cádiz'e, dostu Sebastián Martínez'in evine –arkadaşının portresini bu sırada yapmış olsa gerektir, çünkü New York Metropolitan Museum'daki tuvalde bu tarih vardır–, ardından Sevilla'ya gitti. Burada ağır hastalanınca Cádiz'e döndü ve Martínez'in evinde tedavi gördü. "Sağlığına kavuşması" için Ocak ayında verilen iki aylık Endülüs'te oturma izninin hastalığı devam edince uzatılması gerekti. Martínez 29 Mart 1793'te Zapater'e yazdığı mektupta sanatçının hastalığıyla ilgili şu bilgileri veriyordu: "Biraz iyileşmiş olmakla birlikte hastalığı devam ediyor... Kafasının içindeki uğultuda ve sağırlığında hiçbir iyileşme yok, ama gözleri çok daha iyi, dengesini kaybetme-

35 Ansón Navarro, 1995, s. 189.

asalto del coche), *The Conduct of a Stone* (*La conducción de una piedra*), and *Procession of Village* (*Procesión de aldea*), for Alameda de Osuna, currently in different private collections. The Banco de San Carlos (today Banco de España, where they remain) paid different amounts for the portraits of King *Charles III*, the *Count of Altamira* (*Conde de Altamira*), the *Marqués de Tolosa* and *Francisco Javier de Larrumbe*. In May, he was commissioned to paint three large canvases on religious subjects, depicting *Saint Lutgarda* (*Santa Lutgarda*), *Saint Bernardo* (*San Bernardo*) and the *Assumption of Saint Joseph* (*Tránsito de San José*), for the church of the Real Monasterio de Religiosas Bernardas recoletas de San Joaquín y Santa Ana in Valladolid, where they remain today. These paintings have been given scarce attention in the history of Goya, being evaluated negatively and misunderstood and which, according to Camón Aznar, "are works, taken from life, one of the most harmonious groups in Spanish painting"[33].

One year later, in 1788, and commissioned by the Duchess of Osuna y de Gandia, descendent of San Francisco de Borja, Goya painted another two religious works about the Jesuit saint, for his chapel in the cathedral of Valencia, where they remain. They are: *St. Francis Borja Taking Leave of His Family* (*San Francisco de Borja despidiéndose de su familia*) and *St. Francis Borja at the Deathbed of an Impenitent* (*San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*), a painting with dramatic content apparently inspired by a canvas by Houasse. In the opinion of Mayer, "both compositions initiate the long series of modern historical paintings"[34].

That same year, continuing his magnificent work as a portrait painter, he made a portrait of the *Count of Cabarrus* (*Conde de Cabarrús*, Madrid, Banco de España), in which Goya offered a splendid display of yellows and greens on the trousers and the jacket. A painting of the family of the counts of Altamira, *The Countess of Altamira and Her Daughter* (*La condesa de Altamira y su hija*, New York, Lehman collection) and *Manuel Ossorio* (New York, Metropolitan Museum), also known as *Boy in Red* (*El niño de rojo*), one of the most beautiful and tenderest child's portrait in the history of art. The portrait of *Charles III in Hunting Costume* (*Carlos III cazador*, Madrid, Duchess of Arco collection), portrait of someone from his same region *José Cistué y Coll, Baron of Menglana* (*José Cistué y Coll, Barón de la Menglana*, private collection, and the collective portrait of the *The Family of the Duke of Osuna* (*Familia del duque de Osuna*, Madrid, Prado Museum) deeply innovative in composition and color.

For the tapestries designed to decorate the bedrooms of the prince and princess in the Palace of El Pardo, he made four sketches, *Blind Man's Buff* (*La gallina ciega*), *Saint Isidore's Day at the Saint's Hermitage* (*La ermita de San Isidro el dia de fiesta*) and *The Meadow of San Isidro* (*La pradera de San Isidro*), all in the Prado Museum and *The Picnic* (*Merienda campestre*, Lon-

33 Camón Aznar, II, 1981, p. 50

34 Mayer, 1925, p. 59.



Kukla, 1791, Tuval üzerine yağlıboya, 267x160 cm.
The Puppet, 1791, Oil on canvas, 267x160 cm
© Museo del Prado, Madrid

sine yol açan sersemlik hissi de geçti."[36] İyileştikten sonra Madrid'e dönen Goya, 11 Haziran'da San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi toplantısına katıldı.

Uzmanların fikir birliğine varamadığı, bizim üzerinde durmayacağımız, en önemli sonucu zamanla artacak sağırlığı olan[37] bu hastalığın başladığı yıl Goya boğa güreşi temasını tekrar ele alarak teneke üzerine yağlıboyayla sekiz resimlik bir dizi yaptı:

36 Canellas, 1981, s. 457, belge LXXIII.

37 Goya'nın hastalığına ilişkin bkz.: Rodríguez Torres, María Teresa. *Goya. Saturno y el saturnismo. Su enfermedad*, Madrid, 1993.

don, National Gallery). Of all of these, a cartoon was only made of the first, which was woven in the Royal Factory.

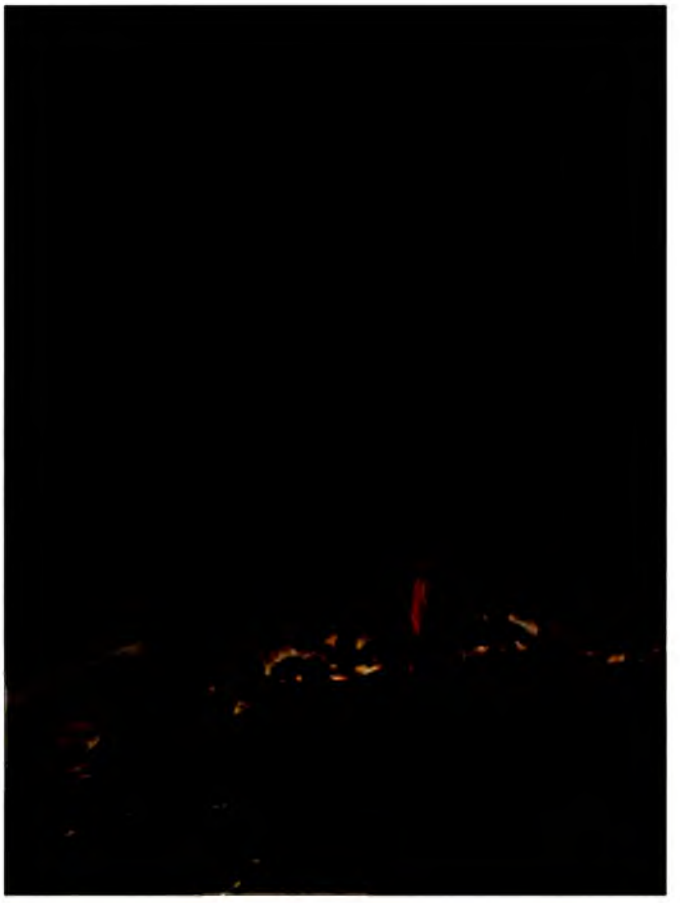
After the death of Charles III and the crowning of his son Charles IV, on January 17th 1789, Goya was to achieve his long awaited aspiration of becoming a Court painter, appointed on April 25th and swearing his position five days later in the Real Sitio de Aranjuez. This appointment involved, in addition to painting portraits of the monarchs Charles IV and María Luisa de Parma (which he did in 1789, a first pair of portraits are preserved in the Royal Academy of History and another pair in the Prado Museum), the obligation to carry out a series of bureaucratic tasks, such as to value, together with Antonio María de Cisneros, the jewels bequeathed by Charles III as well as his collection of art works together with Bayeu, Maella, Javier Ramos and Eugenio Ximénez de Cisneros.

He also received commissions for the Royal Tapestry Factory of Santa Bárbara, a work that he wholly disliked and would lead to a confrontation with Livinio Stuyck, director of the Royal Factory, due to hierarchical problems in the factory. Later he would refuse to make any more cartoons, as he was a Court painter and with the pretext of his obligations regarding the royal commissions, something that Stuyck complained about on April 13th 1791, and he was forced to make a series of cartoons for the king's office in San Lorenzo de El Escorial, with "country and jolly subjects" of popular character: *The Rocker* (*El balancín*), *The Girls of the Pitcher* (*Las mozas del cántaro*), *The Puppet* (*El pelele*), *The Wedding* (*La boda*), *The Stilts* (*Los zancos*) and *Boys Climbing a Tree* (*Muchachos trepando a un árbol*), all except the first are now in the Prado Museum. These works were to take up some months of 1791, except the last three, when he was given leave to travel to Zaragoza "for personal reasons" until the first months of 1792. Thus ended Goya's work for the Royal Tapestry Factory of Santa Bárbara, which was like a nightmare for him.

These years, Goya also painted another series of portraits of acquaintances, some of which were even close friends, highlighting the half body portrait of *Ramón Pignatelli*, canon from Zaragoza (Pedrola, ducal collection of Villahermosa), a portrait of his friend *Martín Zapater* (private collection), dated 1790 and of his wife *Josefa Bayeu* (Madrid, Prado Museum), although not acknowledged as his wife by some experts, it is agreed to be Goya's work, but the date of creation is also subject to controversy[35]. Also known as *Blue Boy* (*Niño de azul*), *Luis María de Cistué y Martínez* dated 1791, recently donated to the Louvre Museum, the best child portrait painted by Goya.

In October 1792, Goya travelled to Andalusia without royal leave, visiting Cádiz, where he stayed in the house of his friend Sebastián Martínez –whom he must have made a portrait of at that time, as the painting now in the Metropolitan Museum of New York bears the same date–, and then he visited Seville, where he fell seriously ill, returning to Cádiz where he was

35 Ansón Navarro, 1995, p. 189.



Deniz Kazası, 1793, Tuval üzerine yağlıboya, 42x32 cm.
Özel koleksiyon, Madrid
The Shipwreck, 1793, Oil on linen, 42x32 cm
Private collection, Madrid

Otlakta Boğalar (*Toros en la dehesa*), *Bir Boğanın Yakalanışı* (*Captura de un toro*), *Kırda Banderillalar* (*Banderillas en el campo*), *Arenanın Boşaltılması* (*Despeje de la plaza*), *Pelerin Aşaması* (*Suerte de capa*), *Picador'un Boynuzlanışı* (*Cogida del picador*), *Öldürme Aşaması* (*Suerte de matar*) ve *Katırlar* ya da *Boğanın Sürüklenişi* (*Las mulillas* o *El arrastre*). Bu resimler bir dönem Madrid'de Torrecilla Markisi'nin koleksiyonunda bulunduklarından "Torrecilla dizisi" olarak bilinirler, günümüzde çeşitli koleksiyonlarda ve Paris, Cenevre, Madrid, Sevilla ve başka kentlerin müzelerinde bulunmaktadırlar. Goya yine bu tarihlerde teneke üzerine hepsi özel koleksiyonlarda bulunan beş yağlıboya daha yaptı: *Seyyar Komedyenler* (*Cómicos ambulantes*), *Posta Arabasına Saldıran Haydutlar* (*Bandidos asaltando una diligencia*), *Deniz Kazası* (*El naufragio*), *Yangın* (*Incendio*) ve *Deliler Avlusu* (*Corral de locos*).

Goya'nın Bernardo de Iriarte'ye yazdığı 4 Ocak 1794 tarihli mektupta değindiği iki resim dizisi de muhtemelen bunlardır: "Hastalığımı düşüne düşüne çürüttüğüm zihnimi meşgul etlooked after in the house of Martínez. In January he obtained leave to stay for two more months in Andalusia, so as to "recover his health", it was necessary to request an extension of this leave, as he had not yet recovered. In a letter by Martínez to Zapater, dated March 29th 1793, he stated that with reference to the artist's illness, which "is progressing slowly although he is somewhat better... The noise in his head and his deafness continue, but his eyesight is much better and he does not have the disorder that made him lose his balance"[36]. He returned to Madrid when he recovered and on June 11th he attended a session in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

The same year as his illness (about which specialists have not come to an agreement and which we will not enter into here), the most serious consequence was loss of hearing, which would become more acute with time[37], Goya took up the bullfighting theme again, making a series of eight oil paintings on tinplate: *Bulls in the Pasture* (*Toros en la dehesa*), *Capture of a Bull* (*Captura de un toro*), *Banderillas in the Field* (*Banderillas en el campo*), *Clearing the Arena* (*Despeje de la plaza*), *Cape Phase* (*Suerte de capa*), *Butting of the Picador* (*Cogida del picador*), *Killing Phase* (*Suerte de matar*) and *Mules* or *Dragging* (*Las mulillas* o *El arrastre*). These paintings are known as the "Torrecilla series" as they were in the collection of the Marquis of this name in Madrid and today are in different collections and museums in Paris, Geneva, Madrid, Seville and other cities. Using the same support, Goya painted another five compositions around the same time, *Wandering Comedians* (*Cómicos ambulantes*), *Bandits Attack a Coach* (*Bandidos asaltando una diligencia*), *The Shipwreck* (*El naufragio*), *Fire at Night* (*Incendio*) and *The Yard of a Madhouse* (*Corral de locos*), all in private collections.

Goya apparently referred to these two collections in a letter sent to Bernardo de Iriarte on January 4th 1794, stating that "to occupy the imagination, mortified by my ailments, and in order to repay in part the great expense caused by my illness, I have made a collection of living room paintings in which I have made observations that are not normally possible in commissioned work, and in which whim and invention have no limitations", he also informed of his intention to send them to the Academy so they could be subject to "the criticism of professors"[38], which was done by the Board meeting of the Royal Academy on January 5th, and "they were very pleased with them, praising their merit"[39]. A short time later, he wrote to Zapater, on February 15th, stating, with reference to a commission he was given: "I felt better these last few days since then, but now I feel sick again"[40], something repeated in another letter on April 23rd: "I feel the same as regards health, sometimes feeling awful, in an unbear-

36 Canellas, 1981, p. 457, doc. LXXIII.
37 About Goya's illness, see: Rodríguez Torres, María Teresa. *Goya. Saturno y el saturnismo. Su enfermedad*, Madrid, 1993.
38 Canellas, 1981, p. 314, doc. 188.
39 Ibid., p. 458, doc. LXXIV.
40 Ibid., p. 317, doc. 191.

mek ve hastalığın yol açtığı yüklü masrafları kısmen karşılamak için bir dizi küçük boyutlu resim yaptım; genellikle sipariş resimlerde yer veremediğim gözlemler yapma imkânı buldum, hayal gücüm ve yaratıcılığım bu resimlerde sınır tanımadı." Goya aynı mektupta resimleri "profesörlerin eleştirisine"[38] sunmak üzere Akademi'ye göndermeye niyetli olduğunu da yazıyordu; Kraliyet Akademisi Komitesi 5 Ocak günü resimleri değerlendirdi ve "çok beğenerek övdü."[39] Kısa bir süre sonra, 15 Şubat'ta Zapater'e yazdığı mektupta, yerine getirmediği bir siparişinden bahisle, "o günden beri kendimi daha iyi hissediyordum, ama şimdi yine kötüleştim,"[40] diyor, 23 Nisan tarihli mektubunda da aynı konuya parmak basıyordu: "Sağlığım bildiğin gibi, kâh kendim bile dayanamadığım öfke buhranları geçiriyorum, kâh sakinleşiyorum."[41]

Goya bu dönemde incelikli *Tadea Arias de Enríquez* (Madrid, Prado Müzesi) portresini, biri yarım, öteki tam boy *General Antonio Ricardos* (Madrid, Prado Müzesi ve özel koleksiyon) portrelerini, *Félix Colón de Larriátegui* (özel koleksiyon) ve *Ramón Posada y Soto* (San Francisco, The Young Museum) portrelerini ve son derece ustalıklı iki kadın portresi yaptı: Beruete tarafından her şeyin gri olduğu bir beyazlar senfonisi olarak nitelenen bir yarım boy portre, oyuncu *María del Rosario Fernández "Tiran"* (Palma de Mallorca, March koleksiyonu) ve Camón Aznar'ın ifadesiyle, "Goya'nın bu yılların başarılı tekniğini saydam kanat çırpışlarıyla, buğulu tüllerle, en elle tutulur, aynı zamanda en ağırlıksız malzemelerden kumaşlarla tekrarladığı"[42] tam boy *Solana Markizi* (*Marquesa de la Solana*, Paris, Louvre Müzesi) portresi.

Francisco Bayeu'nun 4 Ağustos 1795'teki ölümünden iki ay sonra, 4 Ekim'de Goya ondan boşalan San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümü başkanlığına getirildi; yaptığı yeni Bayeu portresi (Madrid, Prado Müzesi) akademide sergilendi.

Goya aynı yıl içinde, *Sofraga Markisi* (*Marqués de Sofraga*, San Diego, Fine Arts Gallery) ve biri Prado Müzesi'ndeki iki *Alba Dükü* (*Duque de Alba*) gibi portrelerin yanı sıra muhteşem bir *Alba Düşesi* (*Duquesa de Alba*, Madrid, Liria Sarayı) portresine imza attı. Goya XIII. Alba Düşesi Doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo'nun portresini ilk kez yapıyordu; büyük soyluyla sanatçı arasındaki ilişki üzerine birçok spekülasyon yapılmıştır, ancak bu konuda kanıt yok denecek kadar azdır. Bu güzel portrede düşes grimsi tonlarda bir manzaranın önünde ayakta durmaktadır, ince, saydam kumaştan beyaz elbisesiyle geniş kırmızı kuşağı ve göğsündeki kırmızı fiyonk, aynı şekilde omuzlarına bukle bukle dökülen uzun saçlarıyla başındaki kırmızı fiyonk kontrast teşkil eder. Dümdüz karşıya bakan düşesin Goya'nın iri imzasının bulunduğu noktayı işaret etmesi dikkat çekicidir. Köpeklere düşkünlüğüyle tanı-



Alba Düşesi, 1795, Tuval üzerine yağlıboya, 194x130 cm.
Duchess of Alba, 1795, Oil on canvas, 194x130 cm
© Palacio de Liria, Madrid

able mood, and others not so bad"[41].

At that time, he painted the delicate portrait of *Tadea Arias de Enríquez* (Madrid, Prado Museum), two portraits, of *General Antonio Ricardos*, one half body and the other whole body (Madrid, Prado Museum and private collection), a portrait of *Félix Colón de Larriátegui* (private collection), and *Ramón Posada y Soto* (San Francisco, The Young Museum) and he also masterfully depicted the actress *María del Rosario Fernández "La Tirana"* (Palma de Mallorca, March collection), a half body portrait that Beruete described as a symphony in white, in which everything is grey, and the whole-body portrait of the *Marquise of Solana* (*Marquesa de la Solana*, Paris, Louvre Museum), in which, according to Camón Aznar, "Goya repeats a successful technique of the time with whispery transparencies, vaporous

38 Canellas, 1981, s. 314, belge 188.
39 A.g.y., s. 458, belge LXXIV.
40 A.g.y., s. 317, belge 191.
41 A.g.y., s. 318, belge 192.
42 Camón Aznar, II, 1981, s. 93.

41 Ibid., p. 318, doc. 192.

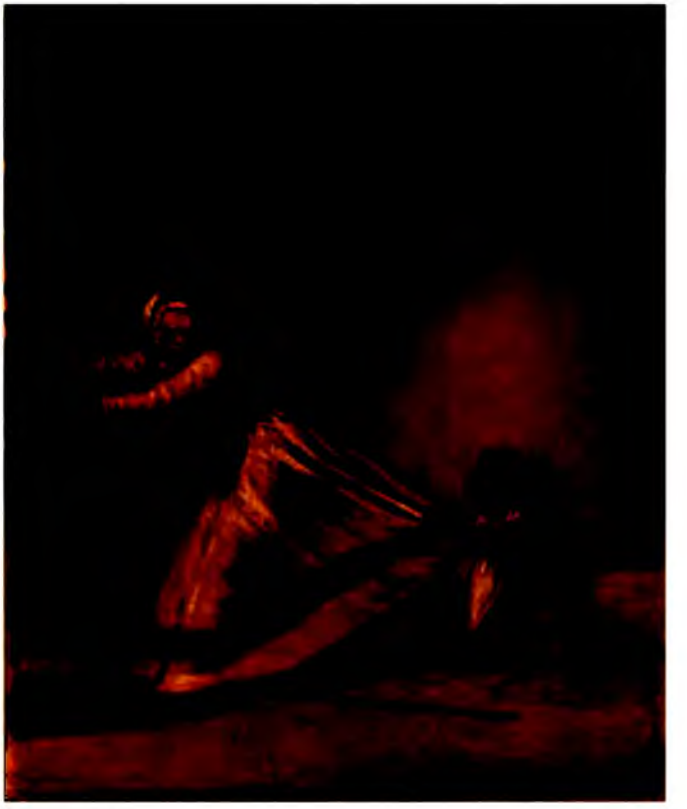
nan düşesin ayaklarının dibinde küçük bir köpek vardır.[43]

Aynı tarihi taşıyan küçük boyutlu iki tuval, *Alba Düşesi ile Nedimesi* (*Duquesa de Alba y su dueña*, Madrid, Prado Müzesi) ve *Nedime ile İki Çocuk* (*La dueña con dos niños*, Madrid, özel koleksiyon) Alba Düşesi'ne aitken 1797 tarihli vasiyetnamesi uyarınca kâhyası Don Tomás de Berganza'nın mülkiyetine geçtiler. Yine Berganza'ya miras kalan küçük boyutlu *Otoportre* (*Autoretrato*, Madrid, Prado Müzesi) Goya'yı bir tuvalin önünde, ama yüzü izleyiciye dönük gösterir.

Goya'nın Cádiz'deki Santa Cueva Şapeli için yaptığı üç resim de 1795'e tarihlenir.[44] *Düğün Davetlileri Meseli* (*Parábola de los convidados a la boda*), *Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması* (*La multiplicación de los panes y los peces*), *Son Akşam Yemeği* (*La Santa Cena*); bunlar Zacarías González Velázquez'in *Kana Düğünü* (*Las bodas de Caná*) ve Josá Camarón Meliá'nın *Manın Toplanması* (*La recolección del maná*) adlı işleriyle birlikte "evkaristiya" temasını tamamlar. Goya'nın kompozisyonlarında özellikle dikkati çeken, Aragonlu sanatçının eserlerinde sık rastlanmayan ve Rembrandt'ı akla getiren perspektif duygusunun yoğunluğudur. Camón Aznar bu büyük boyutlu resimlerin Goya'nın giderek daha serbest, kararlı ve bağımsız hale gelen fırçasının empresyonist yanını ortaya koymaları açısından önemlerine dikkat çeker.

Goya 1796'da tekrar Endülüs'e gitti. 25 Mayıs'ta Zaragoza'daki heykeltıraş Arali'ye mektup yazarak Sanlúcar de Barrameda'ya gideceğini bildirmişti, bu ikinci yolculuğunda *Küçük ve Büyük Sanlúcar Albümleri* (*Álbumes pequeño y grande de Sanlúcar*) olarak bilinen iki albümde topladığı bir dizi desen yaptı. Aynı yılın Aralık ayında, Cádiz'de bulunduğu sırada yine hastalandı ve 1 Nisan 1797'ye kadar kendisinden haber alınamadı. Hâlâ Cádiz'de olduğu halde San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'ne sözümona Madrid'den bir mektup yazarak sağlık nedenlerinden ötürü istifa ettiğini bildirdi; istifası kabul edildi ve kendisine "Onursal Başkan" unvanı verildi. Yine 1797 yılının Şubat ayında *Kapriçyolar*'ın (*Los Caprichos*) yayımlanacağı ilan edildi. İlanda yetmiş iki baskıdan oluşan koleksiyonun tamamlandığı, ancak levhaların henüz basılmadığı belirtiliyordu. Bununla birlikte, koleksiyonun basımı ancak iki yıl sonra, Şubat 1799'da gerçekleşebildi.

Goya 1797'de yeni ve önemli bir portre dizisi daha yaptı: Dostu *Martín Zapater y Clavería*'nın portresi (Bilbao, Museo de Bellas Artes) (bkz. s. 111); 1 Kasım'da San Fernando Akademisi'nde sergilenen *Bernardo de Iriarte* (Strasbourg Müzesi); *Juan Meléndez Valdés* (Madrid, Banco Español de Crédito) ve muhteşem *Alba Düşesi* (*Duquesa de Alba*, New York, Hispanic Society). Düşesi yine iki yıl önce, 1795'teki gibi tam boy, ayakta, bir manzaranın önünde, siyah dantel başörtüsüyle ve ressamın ayaklarının dibindeki, çeşitli anlamlara çekilebilecek "Yalnız Goya,



Nedime ile İki Çocuk, 1795, Tuval üzerine yağlıboya, 25x31 cm.
Özel koleksiyon, Madrid
A Woman and Two Children, 1795, Oil on linen, 25x31 cm.
Private collection, Madrid

tulles, cloth made of the most tactile and at the same time weightless materials"[42].

On October 4th 1795, two months after the death of Francisco Bayeu, on August 4th, Goya was appointed director of the painting section of the Royal Academy of San Fernando in his place and he made another painting (Madrid, Prado Museum), that was exhibited in the institution.

That same year, in addition to other portraits, we could mention that of the *Marquise of Sofraga* (*Marqués de Sofraga*, San Diego, Fine Arts Gallery) and two versions of the *Duke of Alba* (*Duque de Alba*, one in the Prado Museum, signed and dated by Goya), a magnificent portrait of the *Duchess of Alba* (*Duquesa de Alba*, Madrid, Palacio de Liria). This is the first time Goya painted the XIII Duchess of Alba, doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, and there has been much speculation about the friendship between the aristocrat and the artist, although little has been proved. This is a beautiful portrait in which the duchess is standing before a landscape in greyish tones, wearing a fine white and transparent dress, with a broad red belt that stands out from the dress, like the ribbon on her

43 Ezquerra del Bayo, Joaquín. *La Duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*, Madrid, 1928.

44 Torralba Soriano, Federico. *Goya en la Santa Cueva, Cádiz*, Zaragoza, 1983 ve Çeşitli yazarlar. *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2001.

42 Camón Aznar, II, 1981, p. 93.

1797" imzasını işaret ederken resmetmişti. Louvre Müzesi'nde bulunan, yine tam boy ve manzara önündeki *Santa Cruz Markizi* portresi (*Marquesa de Santa Cruz*) de bu yıla tarihlenir.

Osuna Düşesi'nin Alameda Sarayı'ndaki resim koleksiyonu odası için yaptığı altı küçük resim, "cadı temalı kompozisyonlar", *Cadılar Meclisi* (*Aquelarre*) ve *Büyü Duası* (*El conjuro*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano), *Afsunlu* (*El hechizado*, Londra, National Gallery), *Uçan Cadılar* (*Vuelo de brujas*), *Don Juan ile Komutan* (*Don Juan y el Comendador*), *Cadıların Mutfağı* (*La cocina de las brujas*, özel koleksiyon) Goya'yı 1798'in ilk aylarında meşgul etti.

Yine 1798'de –olasılıkla Goya'nın en verimli yılı– yaptığı *İsa'nın Yakalanışı* (*El Prendimiento de Cristo*) 6 Ocak'ta San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi toplantısına sunulduktan sonra Toledo Katedrali'nin büyük kutsal eşya odasına, El Greco'nun *Soyuluş*'unun (*El expolio*) yanına asıldı. Goya bu çalışmasında trajik boyutu zirveye taşıdı, bunda sahneyi yandan aydınlatan mucizevi ışığın payı büyüktür. İsa'yı çevreleyen çehrelerin korkunç mimikleri daha sonraki siyah resimlerin habercisi olarak görülmüştür.

Goya'nın 1798'de gerçekleştirdiği bir başka çalışma ise Madrid San Antonio de la Florida Kilisesi'nin duvar bezemeleriydi. Haziran ayının ikinci yarısından Kasım ayının son ya da Aralık ayının ilk günlerine kadar süren çalışması, kilisenin 11 Temmuz 1799'da açılmasıyla halka sergilendi. Goya bu bezemelerde birlikte çalıştığı ressam Asensio Juliá'nın kilise içinde, resimlerin yapımı sırasında kurulan iskelelerin yanında bir portresini yaptı (Madrid, Museo Thyssen).

San Antonio de la Florida Kilisesi işleri hiç şüphesiz ressamın şaheserlerinden biri ve kariyerinde bir dönüm noktasıdır. Bu çalışmasında en tipik Goyaesk unsurlarla sanatının tutacağı yeni yollar muhteşem bir bileşim oluşturur. Şaşırtıcı bir ustalığın sergilendiği, tempera tekniğinin de uygulandığı freskler bütününün ana teması Padovalı Aziz Antonio tapınmasıydı; kubbede azizin en ünlü mucizelerinden biri, mucizevi biçimde Lizbon'a taşınarak babasının öldürmekle suçlandığı bir ölüyü yargıca babasının suçsuzluğunu kanıtlaması için diriltişi anlatılır. Ve olayı Madrid halkı izlemektedir: *Maya*lar, demirciler, çocuklar, olayı seyreden, aralarında konuşan yüzlerini örtmüş delikanlılar, hepsi müthiş bir gerçekçilikle resmedilmiştir. Resim çok net biçimde iki plana ayrılmıştır, ön plan dünyevidir ve parmaklıkların arkasındaki kişilerle temsil edilmiştir; arka plan ise gökseldir ve kubbenin geri kalanına yayılmıştır, mucize bu planda yer alır. Apsisin tonozu *Üçlemeye Tapınma* ya da *Tanrı'ya Övgü*'ye ayrılmıştır (*Adoración de la Trinidad* o *La Gloria*), duvarların geri kalan bölümleri çeşitli dişi meleklerle kaplıdır.

Goya yine 1798'de aynı prototipe bağlı, tam boy, bir masanın yanında oturur pozisyonda bir dizi erkek portresi yaptı: *General José de Urrutia*, *Gaspar Melchor de Jovellanos* (Madrid, Prado Müzesi) ve *Ferdinand Guillemardet* (Paris, Louvre Müzesi).

1799 yılı, "Don Francisco Goya tarafından tasarlanıp aside yedirme baskı tekniğiyle uygulanmış, tuhaf konularda baskılar koleksiyonu"nun satış ilanının 6 Şubat tarihli *Diario de Madrid*

breast over her long free flowing hair that falls in locks onto her shoulders. We can highlight the attitude of the duchess, looking forward and pointing at the place where Goya has generously and clearly signed the painting. At her feet there is a little dog, as her love for these animals is well known[43].

Another two small canvases are dated at the same time: *The Duchess of Alba and her Duenna* (*La Duquesa de Alba y su dueña*, Madrid, Prado Museum) and *A Woman and Two Children* (*La dueña con dos niños*, Madrid, private collection), which used to belong to the Duchess of Alba and were bequeathed to her butler Tomás de Berganza in her will of 1797. This servant also inherited a small *Self-portrait* (*Autoretrato*, Madrid, Prado Museum) by Goya, in front of a canvas while looking at the spectator.

The three paintings made by Goya for the oratory de la Santa Cueva, en Cádiz[44] are also dated in 1795: *The Parable of the Guests at the Wedding* (*Parábola de los convidados a la boda*), *The Multiplication of the Loaves and Fishes* (*La multiplicación de los panes y los peces*) and *The Last Dinner* (*La Santa Cena*), that complete the Eucharistic program of the building, together with *The Marriage at Cana* (*Las bodas de Caná*) de Zacarías González Velázquez and *The Gathering of Manna* (*La recolección del maná*) by José Camarón Meliá. In Goya's compositions the scenographic sense that the Aragonese artist imprints onto his work is especially outstanding, something not so habitual in his work, where certain similarity to Rembrandt's work has been noted. Camón Aznar highlights the importance in these large paintings to prove the impressionist style of Goya's brushstrokes, ever more open, spirited and uninhibited.

Goya returned to Andalusia in 1796, as he mentioned in a letter to the sculptor Arali on May 25th, from Zaragoza, informing him that he was going to Sanlúcar de Barrameda, carrying out a series of drawings in this second journey that are collected in the so-called *Small and Large Albums of Sanlúcar* (*Álbumes pequeño y grande de Sanlúcar*). In December of the same year, he again fell ill in Cádiz and no more news is available about Goya until April 1st 1797, when he is still in Cádiz, and pretending to be in Madrid, writes to the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando with his resignation for health reasons, this is accepted, and the board unanimously appoints him as "Honorary Director". Also at the beginning of the same year 1797, the publication of the *Caprichos* was announced in February, stating that the work was finished, although the plates had not yet been printed. The collections consisted of seventy-two plates and were printed in February 1799.

In 1797, Goya also painted another important series of portraits, among them was one of his friend *Martín Zapater y Clavería* (Bilbao, Museo de Bellas Artes) (see p. 111); the portrait of *Bernardo de Iriarte* (Strasburg Museum), exhibited on No-

43 Ezquerradel Bayo, Joaquin. *La Duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*, Madrid, 1928.

44 Torralba Soriano, Federico. *Goya en la Santa Cueva, Cádiz*, Zaragoza, 1983 and Et. Al. *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2001.

gazetesinde çıkmasıyla başladı: Seksen aside yedirme levhadan oluşan ve 320 gümüş riyale satılan koleksiyon hakkında geniş bir tanıtım metni de ilanda yer alıyordu.

Kapriçyolar dizisi Goya'nın "en kişisel" eserlerinin başlangıç noktasını oluşturur; bu çalışması ona "modernliğin öncüsü" sıfatını kazandırdı ve uluslararası sanat tarihindeki ayrıcalıklı konumuna ulaşmasını sağladı. Unutmayalım ki Goya'nın eserlerinin Fransa ve İngiltere'de tanınıp takdir edilmeye başlaması *Kapriçyolar* sayesinde oldu.

1792'de, hastalığının ardından ilk denemelerine başladığı dizi, uzun bir yaratılış sürecinin sonunda yayımlandı. *Kapriçyolar*'ı haber veren önceki çalışmaları ise, *Sanlúcar ve Madrid Albümleri* adı verilen (*A* ve *B* albümleri olarak da bilinen, *Álbumes de Sanlúcar y Madrid*) iki albümle "hazırlık niteliğinde" olduklarını düşündüğümüz bir dizi desendir.

Tematik içeriğine ve varoluş nedenine gelince, Goya'nın plastik çalışmalarının çift katmanlı geliştiğini, hem mahrem, hem toplumsal yaşantısını yansıttığını ifade eden Camón'un bu konudaki görüşleri çok ilginçtir: "Goya'nın kraliyet siparişlerinin ve resmi hayatında geleneksel kurallara boyun eğişinin intikamını aldığı desen ve gravürlerinde mahremiyetinin bütün tutkuları hayal gücünün tüm coşkusuyla, ne büyük boyutlarda

vember 1st in the Academia de San Fernando; the portrait of *Juan Meléndez Valdés* (Madrid, Banco Español de Crédito) and the magnificent painting of the *Duchess of Alba* (*Duquesa de Alba*, New York, Hispanic Society). As in the portrait painted two years earlier, in 1795, it depicts a whole body view of the duchess, standing before a landscape and wearing a black *mantilla* and pointing to the painter's signature, and her feet: *"Solo Goya, 1797"*. This has been interpreted in multiple manners. The portrait of the *Marquesa de Santa Cruz*, in the Louvre Museum is also from around the same time, also a full body portrait before a landscape.

Six small paintings for the office of the Duchess of Osuna in the Palace of Alameda, "composed paintings about witches", *Witches' Sabbath* (*Aquelarre* or *El conjuro*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano), *The Bewitched* Man (*El hechizado*, London, National Gallery) and *The Witches' Flight* (*Vuelo de brujas*), *Don Juan and the commander* (*Don Juan y el Comendador*) and *The Witches' Kitchen* (*La cocina de las brujas*, Private collection), occupied Goya during the first months of 1798.

Also in 1798 –possibly the most prolific in Goya's life– he painted *The Taking of Christ* (*El Prendimiento de Cristo*) which was placed, at the beginning of January in the main sacristy of



Padovalı Aziz Antonio'nun Mucizesi, 1798, Fresk, Ø 5,5 m.
Miracle of Saint Anthony of Padua, 1798, Fresco, Ø 5.5 m
© Saint Antonio de la Florida, Madrid

ne de resmi siparişlerde sergilenebilecek yeraltı dünyasıyla deşarj olur."[45]

Viñaza Kontu bu gravürlerle ilgili olarak şunları yazıyordu: "Çağdaşlarının ahlaki çirkinliğine ve kraliyet sarayının aşağılık hizipçiliğine öfkelenerek, *Kapriçyolar*'da şehvete, harisliğe, riyakârlığa ve cehalete, saray asalaklarına, hasis şahıslara, hediyelere boğulmuş papazlara, sürekli bir şeyler isteyen keşişlere karşı kıyasıya mücadeleye girişti ve sanatçıların Tacitus'u unvanını hak etti; çünkü onun bu sayfalarda Iuvenalis ya da Horatius misali alaya aldığı gösteriş, alçaklık ve zaaflar, yoluna kırmızı halılar döşeyenlerin gösteriş, alçaklık ve zaaflarıydı."[46]

Aynı yıl, Goya saraya geldiğinden beri hedeflediği bir amaca ulaşarak Mariano Salvador Maella'yla birlikte Saray Başressamı oldu ve tayini 31 Ekim 1799'da imzalanarak yıllık maaşı 50.000 riyal olarak belirlendi.

Goya'nın aynı yıl yaptığı portreler arasında 1794 tarihli portrenin tam boy versiyonu olan *María del Rosario Fernández "Tiran"* (*La Tirana*, Madrid, San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi); yine tam boy ve büyük boyutlu, yapıların da bulunduğu bir manzaranın önünde *Manuel Lapeña* (New York, Hispanic Society) ve kısa bir büst portresi olan, modelin 16 Temmuz 1799 tarihli *Günlük*'ünde sözünü ettiği *Leandro Fernández de Moratín* (San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi) portreleri vardır.

Saray mensuplarının portreleri bağlamında 1799 tarihli ikişer Kral *IV. Carlos* ve Kraliçe *María Luisa de Parma* tablosundan söz etmemiz gerekir, Goya bu tuvallerde Velázquez'in eserlerine hayranlığını ortaya koymuştur. İlk iki portre, manzara önünde *Avcı Kıyafetiyle IV. Carlos* (*Carlos IV.en traje de caza*) ve *María Luisa de Parma Dantel Başörtüsüyle* (*María Luisa de Parma con mantilla*, Madrid, Kraliyet Sarayı) tam boy portrelerinin Esteve ve başka ressamlara ait çeşitli kopyaları ve versiyonları bulunmaktadır. İkinci portreler olan *IV. Carlos At Üzerinde* (*Retrato ecuestre de Carlos IV*) ve *María Luisa de Parma At Üzerinde* (*Retrato ecuestre de María Luisa de Parma*) Prado Müzesi'ndedir. Bu resimlerle bağlantılı olarak, bizzat Goya'ya ait birkaç versiyonu ve başka ressamlara ait kopyaları bulunan *María Luisa de Parma Saray Kıyafetiyle* (*María Luisa de Parma en traje de corte*) ve *IV. Carlos Muhafız Birliği Albayı Üniformasıyla* (*Carlos IV. con uniforme de coronel de Guardia de Corps*, Madrid, Kraliyet Sarayı) portrelerini sayabiliriz.

1800 yılında Goya harikulade iki eserle portre ressamlığının zirvesine ulaştı: Her ikisi de Prado Müzesi'nde bulunan *María Teresa de Borbón y Vallabriga, Chinchón Kontesi* (*Condesa de Chinchón*) ve *IV. Carlos ve Ailesi* (*Familia de Carlos IV*). İspanyol portre ressamlığının da zirvesi olan bu eserlerde başka sanatçıların etkisi görülmez, Goya'nın kendi dehasının, içtenliğinin ve hiç şüphe yok ki sanatçı olarak değerinin ürünüdürler. 1783'te, Arenas de San Pedro'da, çocukken de portresini yaptığı Chinchón Kontesi'nin portresinde –bu unvanı ancak 1803'te, Goya tarafından the cathedral of Toledo, close to *The Disrobing of Christ* (*El expolio*) by El Greco, after being presented on January 6th of the same year in the session of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. In this painting Goya maximizes the tragic dimension, which is achieved to a large degree with the lateral illumination given to the scene, in which people have seen in the terrible expressions of the faces surrounding Christ a precedent of what was to come in the black paintings.

The mural decoration of the shrine of San Antonio de la Florida in Madrid was another important work, occupying Goya in 1798 from the second half of June until the last days of November or beginning of December, opened on June 11th 1799. Goya had the collaboration of the painter Asensio Juliá in this work, of whom he made a portrait inside the shrine of the Florida, next to the scaffolding set up for the painting (Madrid, Museo Thyssen).

It is considered one of the painter's masterpieces and a landmark in his career, being the link that masterfully combines the most typical elements of Goya with the new challenges and routes taken by his art. Painted in the fresco technique, with surprising distemper applications, the mural composition focused on devotion to Saint Anthony of Padua, depicting one of his most famous miracles on the dome, when he was miraculously transported to Lisbon, resurrecting a dead person to confirm before the judge the innocence of the saint's father, who had been accused of his death. All of this is observed by the people of Madrid: *majas, chisperos,* children, muffled gentlemen who look or comment in groups, with great realism, establishing two very clear planes, the earthly, represented by the characters depicted in the space protected by the railings, in the foreground, and the celestial, that occupies the rest of the dome, and this is where the miracle is represented. On the vault of the apse is the *Adoration of the Trinity* or *La Gloria* (*Adoración de la Trinidad* o *La Gloria*), where female angels in different attitudes occupy the rest of the wall.

That same year, Goya also painted a series of male portraits in the same style: full body and sitting at a table, such as: *General José de Urrutia* and *Gaspar Melchor de Jovellanos* (Madrid, Prado Museum) as well as *Ferdinand Guillemardet* (Paris, Louvre Museum).

In 1799 an announcement of the sale of the "Collection of prints on capricious issues, invented and etched by Don Francisco Goya" was published in the *Diario de Madrid* on February 6th, with a long presentation text for a collection that consisted of 80 etchings for sale for 320 reales de vellón.

This series of *Caprichos*, initiates Goya's "more personal" work, which will classify him as a "pioneer of modernity" and helped him to achieve the outstanding position he occupies in the history of art. One must not forget that it was through *Caprichos* that Goya's work began to be known and appreciated in France and England.

The creative process was long, from the first trials after his illness at the end of 1792 until the definitive publication, precedents being the so-called *Albums of Sanlúcar and Madrid* (*Al-*

45 Camón Aznar, II, 1981, s. 34.

46 Viñaza, 1887, s. 51.



IV. Carlos At Üzerinde, 1800-1801, Tuval üzerine yağlıboya, 305x279 cm.
Charles IV on Horseback, 1800-1801, Oil on canvas, 305x279 cm
© Museo del Prado, Madrid



María Luisa At Üzerinde, 1799, Tuval üzerine yağlıboya, 335x279 cm.
María Luisa on Horseback, 1799, Oil on canvas , 335x279 cm
© Museo del Prado, Madrid

dan resmedildikten üç yıl sonra almıştır– sanatçı yoğun bir sevecenliği yansıtmıştır. 1799'da Godoy'la evlenen María Teresa, portrenin yapıldığı 1800 ilkbaharında kızı Carlota'ya hamileydi. Lafuente Ferrari'nin ifadesiyle, "çocuksu yüzlü sarışın kontesi Goya altın yaldızlı bir koltukta otururken resmetmiştir; yüzü hafifçe sağa dönüktür, iri gözlerinin masum ve hüzünlü bakışları da sağa yönelmiştir... Hafif dekolte elbisesi dönemin modasına uygun olarak robadan kesiktir ve gri-beyaz renktedir; etek, bel ve kollarda uçuk mavi benekli süslemeler vardır."[47]

Goya, María Teresa de Borbón y Vallabriga'nın portresini tamamladıktan sonra kraliyet ailesinin grup portresini yapmak üzere Aranjuez'e taşındı. *IV. Carlos ve Ailesi* adıyla bilinen portreyle ilgili olarak Kraliçe María Luisa de Parma, 22 Nisan 1800'de Godoy'a şunları yazıyordu: "Kral diyor ki, Goya eşinin portresini tamamladığında buraya gelip hepimizin birlikte bir portresini yapsın."[48] Goya'nın grup portresine hazırlık olarak yaptığı, kraliyet ailesi üyelerinin tek tek yarım boy portreleri Prado Müzesi'ndedir ve Goya'nın psikolojik kavrayışının yanı sıra sentez kapasitesini de ortaya koyar.

47 Lafuente Ferrari, Enrique. *Goya en las colecciones privadas*, sergi kataloğu Madrid, Museo del Prado, 1983, s. 175.

48 Canellas, 1981, s. 475, belge CIII.

bumes de Sanlúcar y Madrid, also known as *A* and *B*), as well as a series of drawings considered as "preparatory".

With regard to the themes used the reason for this creation, the opinion of Camón is very interesting when he affirms that Goya developed his artistic activity on two levels, a reflection of his intimate and social life, and states "Goya takes revenge for the royal commissions, and the submission to traditional norms in his official life with drawings and engravings where he finds relief from the constraints he experiences, expressing all the fervour of his imagination and all the subconscious world that could not be expressed in the large format creations or in official commissions".[45]

With reference to these engravings, Count of Viñaza wrote: "Angry against the moral ugliness of his contemporaries and against the mean entourage of the royal palace, he began to scathingly attack lust, greed, hypocrisy and ignorance, the courtesan parasites, miserly characters, comfort-loving priests, mooching monks, in those etchings in those *Caprichos*, and thus he deserves to be called the Tacitus of artists; as the insolent pomp, and the clumsiness and weakness ridiculed in his writ-

45 Camón Aznar, II, 1981, p. 34.



Chinchón Kontesi, 1800, Tuval üzerine yağlıboya, 216x144 cm.
Countess of Chinchón, 1800, Oil on canvas, 216x144 cm
© Duque Sneca, Madrid

Grup portresinin Madrid'de tamamlanan ve en öne çıkan eserlerinden biri olarak Prado Müzesi'nde sergilenen son versiyonu Goya'yı Haziran 1800'den Aralık 1801'e kadar meşgul etti. Tablo *Nedimeler*'i (*Las Meninas*) çağrıştırmakla birlikte Velázquez'in eserindeki ışığa öykünülmemiştir. Figürler bir frizdeki gibi birbirlerine çok yakındır; onların arkasında, kenarda, hayran olduğu ressama öykünerek şasinin önünde duran Goya'yı görürüz.

Goya'nın Zaragoza şehrinin Torrero semtinde, Aragon İmparatorluk Kanalı'nın yakınında, kanal yapımında çalışan işçilere ruhsal destek vermek amacıyla inşa edilen yeni San Fernando Kilisesi için yaptığı altar panoları 1800 yılının ortalarında yerlerine yerleştirildi. Bir önceki yıl sipariş edilen ve yılın ilk aylarında tamamlanan altar panolarının temaları *Aziz Isidoro'nun Kral Aziz Fernando'ya Görünmesi* (*Aparición de San Isidoro al rey San Fernando*), *Portekizli Azize Isabel Bir Hastanın Yaralarını İyileştirirken* (*Santa Isabel de Portugal curando las llagas*

ings, in the manner of Juvenal or Horace, the pomp, clumsiness and weakness characterized the people that crowned his life with laurel leaves".[46]

That same year, Goya together with Mariano Salvador Maella, achieved one of his aspirations ever since he arrived at the court, which was to become the First Court Painter, and his appointment was signed on October 31st 1799, in San Lorenzo de El Escorial, being awarded a salary of 50,000 reales per annum.

During the same year, Goya also painted a series of portraits, among which we can highlight *María del Rosario Fernández, the Tirana* (*la Tirana*, Madrid, Royal Academy of Fine Arts of San Fernando), a full body version of the portrait he had painted in 1794; *Manuel Lapeña* (New York, Hispanic Society,), another large full body portrait, with an architectural landscape, and the portrait of *Leandro Fernández de Moratin* (Madrid, Royal Academy of Fine Arts of San Fernando), a short bust rendering mentioned by the subject of the canvas in his *Diary* in July 16th 1799.

With regard to portraits of royalty, he painted two pairs of canvases of the king and queen *Charles IV* and *María Luisa de Parma* in 1799, in which Goya's admiration for the work of Velázquez is evident. Of the first *Charles IV in Hunting Clothes* (*Carlos IV en traje de caza*) and *María Luisa de Parma in Mantilla* (*María Luisa de Parma con mantilla*, Madrid, Royal Palace), whole body portraits before a landscape, there are different copies and versions by Esteve and other painters. The second pair, *Charles IV on Horseback* (*Retrato ecuestre de Carlos IV*) and *Maria Luisa de Parma on Horseback* (*Retrato ecuestre de María Luisa de Parma*), are in the Prado Museum.

Related to these paintings are those of *Maria Luisa of Parma in Court Dress* (*María Luisa de Parma en traje de corte*) and *Charles IV Dressed in the Uniform of a Colonel of the Guards Corps* (*Carlos IV con uniforme de coronel de Guardia de Corps*, Madrid, Royal Palace) of which there are also some versions by Goya himself and other authors.

Goya reached his peak as a portrait painter in 1800 with the two splendid works: Portrait of *María Teresa de Borbón y Vallabriga, Countess of Chinchón* (*Condesa de Chinchón*) and the *Family of Charles IV* (*Familia de Carlos IV*), both currently in the Prado Museum. These are masterpieces of Spanish portrait painting, showing no influence or hints of other artists, being the product of an individual genius, displaying his spontaneity and, in short, his artistic worth. In the portrait of the Countess of Chinchón –a name that this painting would not bear until 1803, three years after being painted by Goya–, someone he had already painted when she was a child, in Arenas de San Pedro, 1783, where Goya displayed a large dose of tenderness. She married Godoy in 1799, and when the portrait was painted, in the spring of 1800, she was pregnant with her daughter Carlota. As Lafuente Ferrari stated, "the countess, with her child-like face and blonde hair, is painted by Goya sitting on a gilded chair; her face turned slightly to the right, where she directs her large-eyed, naïve and

46 Viñaza, 1887, p. 51.



IV Carlos ve Ailesi, yak. 1800, Tuval üzerine yağlıboya, 280x336 cm.
The Family of Carlos IV, ca. 1800 Oil on canvas, 280x336 cm
© Museo del Prado, Madrid

a una enferma) ve *Aziz Hermenegild Zindanda* (*San Hermenegildo en la cárcel*) idi; 1808 ve 1809 Zaragoza kuşatmaları sırasında tahrip edildiler. Altar panolarının kısa fırça darbeleri, şaşırtıcı paleti ve hızla tamamlanmaları açısından son derece dikkate değer eskizleri Buenos Aires Güzel Sanatlar Müzesi'nde ve Madrid Lázaro Galdiano Vakfı'nda bulunmaktadır.

Zaragoza Başpiskoposu'nun 1800-1801 yıllarına tarihlenen tam boy *Don Joaquín Company* (Zaragoza, Başpiskoposluk Sarayı) portresinde incelikli ışık-gölge oyunu dikkati çeker.

1801 yılının Temmuz-Eylül ayları arasında Goya, döneminin en güçlü şahsiyeti Godoy'un portresini yaptı. *Manuel Godoy* (Madrid, San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi) ilginç kompozisyona sahip renkçi bir çalışmadır; kompozisyonun sol yanında görülen Portekiz bayraklarının temsil ettiği "Portakallar Savaşı" zaferine gönderme yapan bariz bir alegorik içeriği vardır. Goya aynı yıl bakıştaki yoğun ifade ve frak süslemelerindeki özenle dikkati çeken *Antonio Noriega de Bada y Bermúdez* (Washington, National Gallery) portresine imza attı. Yine aynı döneme tarihlenen iki ilginç çalışma da, Goya'nın nadir mitolojik temalı resimlerinden biri olan, Mengs'i çağrıştıran ve sanatçının bu yıllarda izlediği çizgiden sapan *Cupido ve Psykhe* (*Cupido y Psique*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña) ile halı desenlerindeki kadın idealiyle ilişkili, yarım boyu biraz aşan, uzanmış, uykudaki kadın resmi *Uyku*'dur (*El sueño*, Dublin, National Gallery).

melancholic gaze... Her slightly low-cut dress with a high waist, fashionable at that time, is while and mottled grey with light pale blue decorations on the skirt, waist and sleeves"[47].

After finishing the portrait of María Teresa de Borbón y Vallabriga, Goya moved to Aranjuez to paint a group portrait of the royal family, known as *The Family of Charles IV*, to which queen María Luisa de Parma referred to in her letter to Godoy on April 22nd 1800: "The King said that once Goya finishes the portrait of your wife, he should come to make a portrait of all of us together here"[48]. For this task, Goya painted some half body individual portraits of the members of the royal family, today in the Prado Museum, which display Goya's capacity for synthesis, as well as his psychological perceptiveness.

The definitive version, made in Madrid and today in the Prado Museum, was one of his most acclaimed works and occupied Goya from June 1800 until December 1801. Some have noted some influence of *Las Meninas* although the work does not emulate Velázquez's work with regard to lighting. The figures are laid out like a frieze, close together, and behind them, in the background stands Goya before a canvas frame, emulating his admired painter.

47 Lafuente Ferrari, Enrique. *Goya en las colecciones privadas*, exhibition catalogue, Madrid, Museo del Prado, 1983, p. 175.

48 Canellas, 1981, p. 475, doc. CIII.

Goya araştırmacıları, sanatçının en kendine özgü ve ünlü eserleri arasında yer alan, Alba Düşesi'yle özdeşleştirilen, giyinik ve çıplak iki *Maya* (*Majas*) versiyonunun tarihlenmesinde anlaşmaya varamamışlardır. 1798-1801 tarihleri arasında yapıldıkları sanılmaktadır. 1808 yılında Godoy'un mülkiyetinde olmalarından yola çıkarak Alba Düşesi'nin 1802'deki ölümünden sonra Godoy tarafından satın alındıkları düşünülebilir; daha sonra elden ele geçen iki resim 7 Eylül 1901'de kraliyet emriyle Prado Müzesi'ne teslim edilmiştir. Bu iki resim yüzünden 1814'ten itibaren Engizisyon'da yargılanan Goya'nın ifade verip vermediğini bilemiyoruz.

Goya, 1802'de *Hekim José Queraltó'nun Portresi*'ne (*Retrato del médico José Queraltó*, Münih, Alte Pinakothek) imza attı. Elinde planlarla benzer bir kompozisyon olan *Juan de Villanueva* (Madrid, San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi) portresi de aynı yıla tarihlenir. 1803 yılında tamamladığı iki portre ise, her ikisi de bir manzaraya yerleştirilmiş *Fernán Nuñez Kontu* (*Condes de Fernán Núñez*) ve *Fernán Nuñez Kontesi* (*Condes de Fernán Núñez*, Madrid, Fernán Nuñez Dükü koleksiyonu) portreleridir; kontes kayalık çıkıntısı gibi görünen bir yerde, bir ağaç gövdesinin altına oturmuştur; kont arka plandaki ışıkla dikkati çeken bir manzaranın önünde ayaktadır. Kontun duruşuyla ilgili olarak kimi yazarlar 18. yüzyıl İngiliz portre ressamlarının, özellikle Lawrence ve Reynolds'ın etkisine değinirler. Goya *Joaquina Candado* (Valencia, Museo de Bellas Artes) portresinde de Fernán Nuñez Kontesi'ninkine benzer bir düzenlemeye başvurmuştur.

1804 yılında Goya'nın fırçasından iki ilginç portre daha çıktı. Bunlardan birincisi, *Villafranca Markizi*'dir (*Marquesa de Villafranca*, Madrid, Prado Müzesi); ressam markizi oturur pozisyonda, yanıbaşındaki sehpanın üzerinde paleti ve boyalarıyla, kocasının kendi yapmakta olduğu portresine bakarken resmetmiştir. İkincisiyse tam boy *San Adrián Markisi* portresidir (*Marqués de San Adrián*, Pamplona, Museo de Navarra); marki ayakta, duvar gibi görünen bir yere yaslanmış, şapkasını da üzerine bırakmıştır; bu portre de daha önce değindiğimiz İngiliz portre ressamlarının tarzıyla ilişkilendirilmiştir. Aynı tarihi taşıyan, ancak bu kadar ilgiye değer olmayan iki portre ise, Beruete'nin Flaman eserlerinden esinlendiğini ileri sürdüğü *Josefa Castilla Portugal de Garcini* (New York, Metropolitan Museum) ve New York'ta resimsel açıdan nihai versiyondan çok daha cazip olan bir büst çalışması da bulunan *Alberto Foraster* (New York, Hispanic Society) portreleridir.

Xavier Goya 8 Temmuz 1805'te, Madrid San Ginés Kilisesi'nde Gumersinda Goycoechea'yla evlendi ve aile evinden ayrılarak Goya'nın iki yıl önce satın almış olduğu, yine Madrid'de, Reyes Sokağı'nda bir eve taşındı. Gelinle damadın portreleri önce Mariano Goya tarafından Salamanca Markisi'ne, daha sonra, 1867'de, markinin mülklerinin Paris'teki müzayedesinde Parisli bir özel koleksiyoncuya satıldı. Portrelerin her ikisi de neredeyse gerçek boyuttadır ve hem gelinin, hem damadın ayaklarının dibinde küçük birer köpek vardır. Goya'nın o dönemdeki eserlerinde görülen İngiliz portre ressamları etkisi oğlunun portresinde de barizdir.

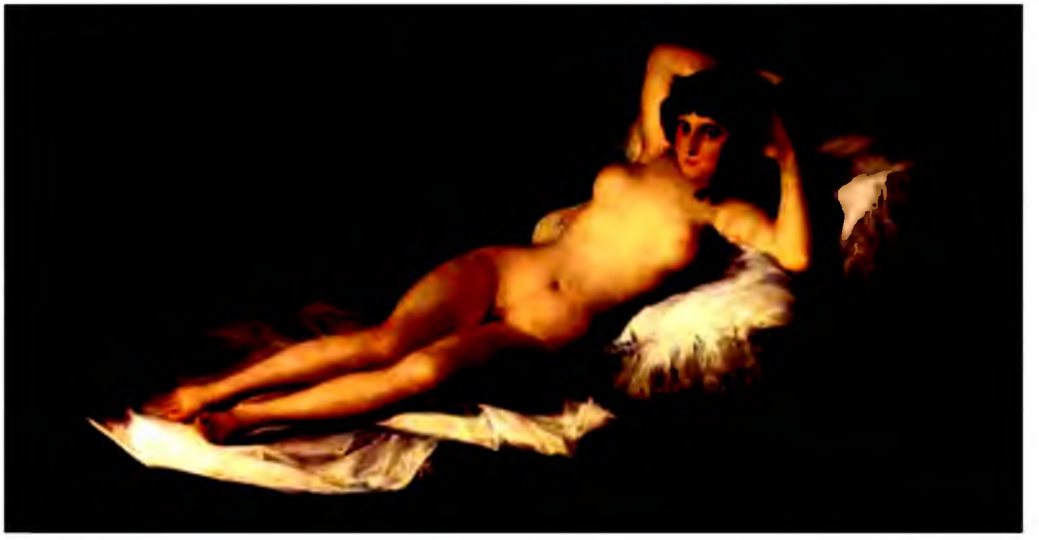
Around mid 1800, the paintings made by Goya for the new church San Fernando were placed in their altarpieces, in the area of Torrero, in Zaragoza, close to the *Canal Imperial de Aragón* and built for the spiritual attention of the workers on the canal. They had been commissioned the year before and painted during the first months of the year, the subjects were *Apparition of Saint Isidore to King San Fernando* (*Aparición de San Isidoro al rey San Fernando*), *Saint Isabel of Portugal Healing the Wounds of a Sick Woman* (*Santa Isabel de Portugal curando las llagas a una enferma*) and *San Hermenegildo in Jail* (*San Hermenegildo en la cárcel*), and they were destroyed during the Sieges of Zaragoza in 1808 and 1809. His sketches, of enormous artistic interest, due to the swift and bold manner in which they were made, with short and surprisingly colorful brushstrokes, they are currently in the Fine Arts Museum of Buenos Aires and the Fundación Lázaro Galdiano in Madrid.

The portrait of the archbishop of Zaragoza *Don Joaquín Company* (Zaragoza, Palacio Arzobispal) dated 1800-1801, is a full body portrait in which we can highlight the painting of the head with a subtle interplay of light and shadows.

Between July and September 1801, Goya painted a portrait of the all-powerful *Manuel Godoy* (Madrid, San Fernando Royal Academy of Fine Arts), a colorful painting with a curious composition and a clearly allegorical content, alluding to the "War of the Oranges" which he won, as is symbolized with the Portuguese flags on the left of the painting. That same year he signed the portrait of *Antonio Noriega de Bada y Bermúdez* (Washington, National Gallery), with an expressive gaze and fine treatment of the decoration on his jacket. Also from that time are two singular paintings: *Cupid and Psyche* (*Cupido y Psique*, Barcelona, Catalonian National Art Museum), one of the few mythological themes painted by Goya, which is reminiscent of Mengs and which is different from his trajectory during those years, and *Sleep* (*El sueño*, Dublín, National Gallery), slightly more than half a female body, lying asleep, related to the feminine ideals of the tapestry cartoons.

Scholars of Goya's work do not agree on the date of two of his most singular and best-known works, the *Majas*, in their two versions: naked and dressed, which have been identified as the Duchess of Alba. Estimations point to 1798-1801, and they were perhaps purchased by Godoy in 1802, when the Duchess of Alba died, as they were in his possession in 1808 and after several vicissitudes they ended up in the Prado Museum, by Royal Order of September 7th 1901. Because of these two paintings, Goya was trialed by the inquisition from 1814, although it is not known if he testified.

In 1802 he signed the *Portrait of Doctor Jose Queraltó* (*Retrato del médico José Queraltó*, Munich, Alte Pinakothek), from that time was also *Juan de Villanueva* (Madrid, Royal Academy of Fine Arts of San Fernando), with a similar composition, with plans in his hands, while 1803 was the date of the pair of portraits of the *Condes de Fernán Núñez* (Madrid, Duke of Fernán Núñez collection), both set in a landscape, she is sitting on what looks like a projection from the ground, in front of a tree trunk,



Çıplak Maya, 1797-1800, Tuval üzerine yağlıboya, 97x190 cm.
The Nude Maja, 1797-1800, Oil on canvas , 97x190 cm
© Museo del Prado, Madrid

Aynı yıl içinde sanatçı bir dizi portreye daha imza attı. Bunlardan biri *Félix de Azara*'ydı (Zaragoza, Ibercaja); Aragonlu doğabilimci askeri üniformayla, çalışma masasının önünde ayakta durmaktadır, arkasındaki doldurulmuş hayvanlar koleksiyonu bilimsel çalışmalarına gönderme yapar. *Santa Cruz Markizi* (*Marquesa de Santa Cruz*, Madrid, Prado Müzesi) portresinde Goya'nın Napolyon dönemi klasisizmini benimsemiş olduğu dikkati çeker; beyaz giysili figür, ön plana yerleştirilmiş kırmızı bir divan üzerine uzanmıştır. *José de Vargas y Ponce* (Madrid, Kraliyet Tarih Akademisi) yarım boyu aşan, oturur pozisyonda, yüz ifadesinin yoğunluğuyla dikkati çeken bir portredir. *María Vicenta Barruso Valdés* ve annesi *Leonora Valdés de Barruso* (Johannesburg, H. Oppenheimer koleksiyonu) portreleri ise eserin kalitesinden ötürü değil, modellerin güzellikten nasiplerini alamamış olmalarından ötürü daha talihsiz denebilecek portrelerdir.

Oğlunun evlenmesinden bir yıl sonra, 11 Temmuz 1806'da Goya'nın ilk torunu Mariano'nun doğumu hiç şüphesiz bütün ailenin, özellikle de ressamın mutluluk kaynağı oldu. Bu yıl içinde Goya iki önemli portre yaptı: *Francisca Vicenta Chollet y Caballero* (Paris, Bismark Kontesi koleksiyonu) ve *Tadeo Bravo de Rivero* (Brooklyn Museum). Velázquez'e özgü bir manzara fonundaki bu portrede modelin duruşu ve yanındaki köpeği de Sevillalı ressamı çağrıştırır. 1807'de çok daha özgün iki yarım boy portre yaptı: Oyuncu *Isidoro Máiquez* (Madrid, Prado Müzesi) ve mimar *Isidro González Velázquez* (ABD, özel koleksiyon) portrelerinde Goya ilginç biçimde, kısa bir süre sonra romantizm adı verilecek akıma çok yakın bir yaklaşım sergiler; bu portrelerde modelin ve ressamın duyguları su yüzüne çıkar adeta. Kendi tarzında daha geleneksel sayılabilecek *Caballero Markisi José Antonio* (*José Antonio Marqués de Caballero*, Budapeşte Müzesi) ve *Caballero Markizi* (*Señora de Marqués de Caballero*, Münih, Alte Pinakothek) portrelerinin her ikisinde de modeller oturur pozisyondadır.

Goya altı resimden oluşan ve Chicago Art Institute'ta bulu-

he is standing before a landscape characterized by the light in the background, some authors have commented on the influence of 18th century English portraits with regard to the position of the character, particularly Lawrence and Reynolds. Goya used a similar layout to that of the Countess of Fernán Núñez in the portrait of *Joaquina Candado* (Valencia, Museo de Bellas Artes).

Another two singular portraits will be painted by Goya in 1804. Firstly that of the *Marquesa de Villafranca* (Madrid, Prado Museum), sitting and observing the portrait of her husband and painting, with a paint palette on a table beside her; and the second is the *Marqués de San Adrián* (Pamplona, Museo de Navarra), a full body portrait, standing and leaning on what looks like a wall, with his hat on it. This work has also been related to English portraits as mentioned above. Of less interest are another two portraits dated the same year, *Josefa Castilla Portugal de Garcini* (New York, Metropolitan Museum), that Beruete believes are inspired by Flemish painters, and *Alberto Foraster* (New York, Hispanic Society), of which there is also a bust study in New York, which is much more evocative from the pictorial point of view than the final version.

On July 8th 1805, in the parish church of San Ginés, in Madrid, Xavier Goya married Gumersinda Goycoechea, and they moved from the family house to another that Goya had acquired two years earlier, in Los Reyes Street in Madrid. There are two portraits of the married couple in a private collection in Paris, sold by Mariano Goya to the Marquis of Salamanca and subsequently in an auction of his property, in Paris, in 1867. They are practically life-size portraits, and in both cases have a small dog at their feet. The male portrait clearly shows the influence of English portrait painting that was appreciable in Goya's work at that time.

During that same year, Goya painted other portraits such as that of the Aragonese naturalist *Félix de Azara* (Zaragoza, Ibercaja), standing and dressed in military uniform before a worktable with a collection of stuffed animals behind him, referring



Giyinik Maya, 1802-1805 , Tuval üzerine yağlıboya, 95x188 cm.
The Clothed Maja, 1802-1805, Oil on canvas , 95x188 cm
© Museo del Prado, Madrid

nan "El Maragato" dizisini 1806-1807 yılları arasında yapmış olsa gerektir. Ressam bu dizide 1806'da Oropesa (Toledo) yakınlarında meydana gelen bir olayı, "el Maragato" lakaplı haydutun Alcántaralı Fransiskenler cemaati üyesi Keşiş Pedro de Zaldivia tarafından yakalanışını altı sahne halinde resmetmiştir. Resimlerin hepsi Josefa Bayeu'nun 1812'deki ölümünün ardından çıkarılan envanterde kayıtlıdır.

IV. Carlos'un 10 Mart 1808'de tahttan çekilerek yerine VII. Fernando'nun İspanya Kralı ilan edilmesinin ardından, San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi 28 Mart'ta Goya'ya hükümdarın at üzerinde portresini sipariş etti. Sanatçı iki gün sonra yazdığı teşekkür mektubunda kralın portre için poz vermesi konusunda aracı olmasını daha önceki iki örneğe dayanarak akademiden rica etti. Goya'nın 2 Ekim tarihli, *VII. Fernando'nun At Üzerinde Portresi*'ni (*Retrato Ecuestre de Fernando VII*) tamamladığını bildiren mektubunun öncesinde, portreyle ilgili çalışmalar konusunda bir bilgimiz yoktur; ressam mektubunda portreyi şahsen teslim edemeyeceği için özür dileyerek mazeret bildirir: "Saygıdeğer Señor Don Josef Palafox, Zaragoza'nın uğradığı tahribatı görüp incelemem ve ardından kentin kahramanlığını resmetmem amacıyla beni Zaragoza'ya çağırdı; vatanımın şerefiyle yakından ilgilendiğimden davetine icabet etmemem mümkün değil."[49] Bu portrede de Velázquez'e göndermeler barizdir. Resmin bir eskizi Agen Müzesi'nde bulunmaktadır.

Fransız birliklerinin ilerleyişi nedeniyle Zaragoza'dan ayrılmak zorunda kalan Goya Madrid'e dönmeden önce doğduğu kasabaya, Fuendetodos'a gitti ve 23 Aralık 1808'de burada Kral Joseph Bonapart'a bağlılık yemini etti. Aynı yıl yaptığı *Pantaleón Pérez de Nenín* (Madrid, Banco Exterior de España) portresi İngiliz ressamların, özellikle Reynolds'ın portrelerini çağrıştırır.

Bonapart hükümetinin 1809 yılının Şubat ayında *Diario de Madrid*'de yayımlanan devlete vergi ödemesi gerekli serbest

49 A.g.y., s. 362, belge 227.

to his scientific activities. The portrait of the *Marquesa de Santa Cruz* (Madrid, Prado Museum) displays the influence of Napoleonic classicism on Goya in this figure dressed in white and lying on a red divan that projects into the foreground. The portrait of *José de Vargas y Ponce* (Madrid, Royal Academy of History), more than half body, sitting and with an expressive face. The unfortunate (not referring to the quality of Goya's work, but rather to the lack of beauty of the women depicted) *María Vicenta Barruso Valdés* and her mother *Leonora Valdés de Barruso* (Johannesburg, H. Oppenheimer collection).

One year after his son's marriage, on July 11th 1806, Goya's first grandchild, Mariano, was born, doubtlessly filling the family with joy, particularly the painter, who signed another two important portraits that year: *Francisca Vicenta Chollet y Caballero* (Paris, collection of the Countess of Bismarck) and the portrait of *Tadeo Bravo de Rivero* (Brooklyn Museum), before a Velázquez-type landscape, where his attitude and presence of the dog beside him are also reminiscent of Velázquez. In 1807 he signed the much more traditional half body portraits of the actor *Isidoro Máiquez* (Madrid Prado Museum) and the architect *Isidro González Velázquez* (USA, private collection), paintings in which Goya displays a curious evolution towards what would later be romanticism, and in which the feelings of the characters, both those portrayed and the artist, seem to emerge. Of more traditional technique are the portraits of *José Antonio Marqués de Caballero* (Budapest Museum) and *Señora de Marqués de Caballero* (Munich, Alte Pinakotek), both sitting.

The six paintings of the Maragato series, currently in the Art Institute, Chicago, were probably painted by Goya between 1806 and 1807. In them the painter depicts, different episodes in the capture of the bandit known as "El Maragato" by the brother from Alcantara Fray Pedro de Zaldivia, which happened close to the town of Oropesa (Toledo), in 1806. These paintings were in the inventory of his property carried out in 1812, after the death of Josefa Bayeu.

meslek sahipleri listesinde Goya'nın da adı vardı. 3.200 riyallik vergiyi ödeyecek olanağı olasılıkla bulunmayan ressam 15 Mart'ta San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nden VII. Fernando'nun at üzerinde portresinin ödemesini yapmalarını istedi. Yıl ortasında, 15 Haziran'da, akademinin Joseph Bonapart tarafından atanan yeni başkanı Almenara Markisi'yle ilk toplantısına katıldı.

Goya kurulması planlanan Napolyon Müzesi için resim seçiminde de Maella, Ramos, Reccio ve Nápoli'yle birlikte yer aldı; 20 Aralık 1809'da kraliyet koleksiyonlarından elli resim seçmeleri emredilmişti, 25 Ekim 1810'da verilen görevi yerine getirdiklerini bildirdiler.

1809 tarihli *Santiago Markizi* (*Marquesa de Santiago*, Madrid, özel koleksiyon) portresi sanatçının bu alandaki çalışmalarına bir yenilik katmadı.

Madrid Belediyesi yeni krala saygı gösterisi olarak 23 Aralık 1809'da Francisco de Goya'ya Kral Joseph'in bir portresini sipariş etme kararı aldı. Ressamla siparişin ayrıntılarını görüşen kişi, Goya'nın 1806'da portresini yapmış olduğu başkan Tadeo Bravo de Rivero'ydu; ücret olarak 15.000 gümüş riyal belirlendi ve sanatçının içinde bulunduğu mali sıkıntı nedeniyle ücretin bir bölümü avans olarak ödendi. Gerçekleştirdiği çalışma Madrid Tarih Müzesi'nde bulunmaktadır.

Goya bu sipariş için alışılmış bir portre yapmak yerine alegorik bir kompozisyonu tercih etti; resimde Madrid şehri taç giymiş güzel bir kadındır ve sağ elini adeta farkında olmadan Madrid'in armasına dayamıştır, sol eliyle de başlangıçta kralın portresinin yer aldığı, iki erkek meleğin taşıdığı oval çerçeveyi işaret eder. Resmin arka planında zafer borusu çalan erkek melekler yer alır. I. Joseph'in başlangıçta yer aldığını söyledik, çünkü 10 Ağustos 1812'de Wellington'ın Madrid'e girmesinin ardından Bonapart portresinin yerine "Anayasa" (Constitución) kelimesi kondu; çerçevede yapılan değişiklikler birbirini izledi, sonunda, 1872'de, bugünkü ibare olan *İki Mayıs 1808* (*El dos de Mayo 1808*) resminde karar kılındı. Camón Aznar'ın ifadesiyle, "son derece incelikli bir renk yelpazesi ve garip harmoniler kullanılmıştır. Tenlerde pembenin her tonu ve ışık-gölge oyunlarıyla sağlanan derinlik hâkimdir. Siyah konturlar figürleri gerçekdışı kılar ve resimsel etkinliği artırır."[50]

Goya'nın 1811'de yaptığı diğer resimlerden en dikkate değer olanları *General Nicolás Guye* (Richmond, Virginia Museum) ve dünürleri *Martín de Goicoechea* ve *Juana Galarza* (Madrid, Abelló koleksiyonu) portreleridir; "burjuva" diye tanımlayabileceğimiz bu iki portre Goya'da ender rastlanan örneklerdir.

Goya 11 Mart 1811'de mor kuşağından ötürü halk arasında Patlıcan Nişanı (Orden de la Berenjena) adıyla anılan İspanya Kraliyet Nişanı'nı (Orden Real de España) aldı. 3 Haziran'da karısı Josefa Bayeu'yla birlikte saray kâtibi Antonio López Salazar'a vasiyetnamesini yazdırarak oğlu Francisco Xavier'i tek mirasçı tayin etti. Karısı birkaç ay sonra, 20 Haziran'da vefat ettiğinde mülklerinin envanteri çıkarıldı; ressamın çok sayı-

After the abdication of Charles IV on March 10th 1808 and the proclamation of Ferdinand VII as king of Spain, the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando commissioned Goya, on March 28th, to paint an equestrian portrait of the new sovereign, the painter expressed his thanks for this two days later and asked the Royal Academy to request the monarch to pose for the portrait, which he is recorded to have done twice. There is little information about this painting until a letter sent by Goya on October 2nd informed that the portrait *of Fernando VII on Horseback* (*Ecuestre de Fernando VII*) was finished, excusing himself for not being able to deliver it personally "as I have been summoned by the Honorable Don Josef Palafox to travel this week to Zaragoza to examine the ruins of the city and paint the glories of the inhabitants, which I could not refuse, as I am so interested in the glory of my country"[49]. Again the influence of Velázquez is evident. There is a sketch for this painting in the Museum of Agen.

With the advance of the French troops, Goya moved from Zaragoza to his birth town, Fuendetodos, before returning to Madrid, where in December 23rd 1808 he swore allegiance to King Joseph Bonaparte. That same year he signed the portrait of *Pantaleón Pérez de Nenín* (Banco Exterior de España, Madrid), that bears resemblance to the work English portrait painters, particularly Reynolds.

In February 1809, Goya appeared in a list of professionals obliged to pay taxes to the State, published by the Government of Bonaparte in the *Diario de Madrid*, the amount stated was 3,200 reales, therefore, probably due to lack of money, on March 5th he asked the Royal Academy of San Fernando to pay for the equestrian portrait of Ferdinand VII. On June 15th, he attended the session of the Academy with its new Protector, the Marquis of Almenara, who had been appointed by Joseph Bonaparte.

Goya also intervened, together with Maella, Ramos, Reccio y Nápoli, in the selection of paintings for the planned Napoleon Museum, and on December 20th 1809 they were asked to select fifty paintings from the royal collections, which was carried out, informing on October 25th 1810 that the selection had been made. In 1809 Goya also signed the portrait of the *Marquesa de Santiago* (Madrid, private collection) that contributes little to his evolution as a portrait painter.

To honor the new monarch, the City Council of Madrid agreed on December 23rd 1809 to commission Francisco de Goya to paint a portrait of Joseph Bonaparte, entrusting the councilor Tadeo Bravo de Rivero –who Goya had painted in 1806– with the arrangements for the work, stipulating the price at 15,000 reales de vellón, part of which would be paid to the artist in advance due to his precarious economic situation. The painting is currently in the Museum of History, in Madrid.

Goya did not paint a conventional portrait, rather he designed an allegorical composition of Madrid as a beautiful crowned woman leaning with her right hand carelessly placed

50 Camón Aznar, III, 1981, s. 179.

49 Ibid., p. 362, doc. 227.

da eserini içermesi bakımından söz konusu belge büyük önem taşır.

1812 yılındaki resimsel faaliyetini özetleyecek olursak, 13 Haziran'da Camilo Goya'nın 1783'ten itibaren papazı olduğu Chinchón Kilisesi'nin ana altar panosuna *Meryem'in Göğe Yükselişi* (*La Asunción de la Virgen*) yerleştirildi. Bu eser teknik açıdan San Antonio de la Florida duvar resimleriyle ilişkilendirilmiştir. 2 Eylül'de, Wellington'ın 12 Ağustos 1812'de Madrid'e girişinin hemen ardından yapılmış olan *Wellington'ın At Üzerinde Portresi* (*Retrato ecuestre de Wellington*, Budapeşte Müzesi) San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde sergilendi.

Goya bu terör yıllarında çalışmalarına sığındı. Tarihi belirsiz *Manuel Silvela* (Madrid, Prado Müzesi) gibi çeşitli portrelerin yanı sıra, *Bileyici* (*El afilador*) ve *Sucu Kız* (*La aguadora*, Budapeşte Müzesi), "La Romana Markisi dizisi" (La Romana Markisi koleksiyonu) gibi model yerine hayal gücünü koyduğu işler yaptı. Dizi fazla büyük boyutlu olmayan, şiddet hepsinde şu veya bu şekilde yer almakla birlikte temaları açısından farklı denebilecek, ancak resimsellik açısından birbiriyle bağlantılı sekiz tuvalden oluşur.

Fransız terörüyle bağlantılı bir başka çalışma da önceleri Aragonlu ustanın fırçasından çıktığı kabul edilen, çeşitli yorumlara açık, anlaşılması zor, günümüzde ressamı tartışmalı *Dev*'dir (*El Coloso*, Madrid, Prado Müzesi). Goya resminin plastik kavramsallığında bariz bir gelişmeye işaret eden, spatül kullanımına yer verilmiş, resimsel malzeme bolluğuyla dikkati çeken *Kaya Tepesindeki Şehir* ya da *Dağ Eteğindeki Kaleye Saldırı* da (*Ciudad en la cima de una roca* o *Ataque a una fortaleza al pie de una montaña*, New York, Metropolitan Museum) aynı şekilde tartışmalıdır.

Lazarillo de Tormes (özel koleksiyon), *Maya ve Celestina Balkonda* (*Maja y Celestina al balcón*, Palma de Mallorca, March koleksiyonu) ve *Balkondaki Mayalar* (*Majas al balcón*, New York, Metropolitan Museum) gibi popüler temaların kendine has yorumları ise daha serbest çalışmalardır.

1812 yılının çalışmaları arasında "boğa güreşleri" temalı *Bölünmüş Arenada Boğa Güreşi* (*Corrida en la plaza partida*) adlı tuval, aynı yıl Josefa Bayeu'nun ölümünün ardından yapılan envanterde yer alan ve 17. yüzyıl İspanyol natürmortlarının yalınlık geleneğini sürdüren istisnai natürmortlar unutulmazdır.

Fransızlar'ın İspanya topraklarından çekilmesinin ardından Goya 24 Şubat 1814'te Kral Naipliğine, "Avrupa'nın tiranına karşı şanlı ayaklanmamızın en dikkate değer ve kahramanca eylemlerini ya da sahnelerini fırça aracılığıyla ölümsüzleştirme yolundaki şiddetli arzusunu" bildirdi. Elbette büyük boyutlu iki yağlıboyadan söz ediyordu: *Memlukların Saldırısı* (*La carga de los mamelucos*) adıyla da bilinen *2 Mayıs 1808* ve *La Moncloa'da Kurşuna Dizme* (*Fusilamientos de la Moncloa*) adıyla da bilinen *3 Mayıs 1808* (*El tres de mayo de 1808*, Madrid, Prado Müzesi). Kral Naibi 9 Mart'ta Goya'nın teklifine karşılık "böylesine soylu bir girişimin önemi ve adıgeçen profesörün ünüyle becerisi gözönünde bulundurularak tuval, malzeme ve boya masraflarının karşılanmasına, bu resimlerin yapımı tamamlanıncaya kadar kendisine ayda 1.500 riyal ödenmesine" karar verildiğini

on the shield of Madrid, while her left hand points to a medallion born by two small angels there the royal portrait was. At the bottom of the painting there are other small angels with triumphal trumpets. We say the portrait of Joseph I "was" because after the entry of Wellington on Madrid on August 10th 1812, Bonaparte's image was replaced by the word "Constitution" (Constitución), the face of Joseph was put back after the return of the French in November the same year. After the departure of the French in May 1813 the word "Constitution" was placed there again and the medallion was subject to other changes until the definitive text that we can see today *May 2nd 1808* (*El dos de Mayo 1808*) was added in 1872. Camón Aznar wrote, "The colors have an extremely wide range of tones, with the strangest harmonies. There is a predominance of pink in the different skin tones and in the chiaroscuros of the skin. Black color silhouettes these shapes, making them more unreal and exulting all his painting skill"[50].

Goya painted other works in 1811, among which we can mention the portrait of *General Nicolás Guye* (Richmond, Virginia Museum) and the married couple *Martín de Goicoechea y Juana Galarza* (Abelló collection, Madrid), his son's father and mother-in-law, portraits we could call "bourgeois", a model that was not so common in Goya's work.

On March 11th 1811, Goya was awarded the Royal Order of Spain (Orden Real de España), popularly called the Order of the Aubergine (Orden de la Berenjena) due to the purple color of its sash, on June 3rd, together with his wife Josefa Bayeu, he dictated his will before the scribe of the Chamber Antonio López Salazar, bequeathing his son Francisco Xavier all his possessions. His wife died a few months later, on June 20th and an inventory was made of his possessions, which included many of the painter's works and is therefore a very valuable document.

With regard to his painting production in 1812, on June 13th the painting *The Assumption of the Virgin* (*La Asunción de la Virgen*) was placed in the main altarpiece of the parish church of Chinchón, where Camilo Goya had been chaplain since 1783. This work has been related technically with the mural decoration of San Antonio de la Florida. On September 2nd the portrait of *Wellington on Horseback* (*Retrato ecuestre de Wellington*, London, Wellington Museum) was exhibited in the Academy of Fine Arts of San Fernando, painted shortly after the entry of Wellington in Madrid on August 12th 1812.

During those years of terror, Goya found refuge in his work, painting some portraits of uncertain dating, such as that of *Manuel Silvela* (Madrid, Prado Museum), other works in which his imagination replaced a real model, paintings such as *The Knife Sharpener* (*El afilador*) and *The Water Carrier* (*La aguadora*, Museum of Budapest) or the "series of the Marquis of la Romana", from the name of the owners. They are eight not very large canvases, which although they do not share a close as regards subject matter (although violence is present in all of them,

50 Camón Aznar, III, 1981, p. 179.



3 Mayıs 1808, 1814, Tuval üzerine yağlıboya, 268x347 cm.
May 3rd 1808, 1814, Oil on canvas, 268x347 cm
© Museo del Prado, Madrid

bildirdi. Goya 27 Mart'ta altı yıl önce tamamlamış olduğu *VII. Fernando'nun At Üzerinde Portresi*'nin ücretinin ödenmesini San Fernando Akademisi'nden bir kez daha talep etti.

Goya'nın bu büyük tablolarını çarpışmalar boyunca yapmış olduğu, savaşın dehşetlerine ilişkin desen, gravür ve yağlıboyaların doruk noktası olarak değerlendirmemiz gerekir. Bu iki tuval, Madrid'de savaşın şiddetine tanıklık eder. İlkinde kahramanca coşku, şeref duygusu ve savunmanın gerekliliği ortaya konur. İkincisinde, idam edilmek üzere olan adamların ruhundaki onur ve gururu görürüz. Her iki resimde de renk kullanımı ve ışık efekti sahneye uygun atmosferi yaratmada büyük rol oynar.

Joseph Bonapart'ın hizmetinde bulunmuş çoğu insan gibi Goya da Fransız hükümetiyle işbirliği yapmış olmasından şüphelenilenler arasındaydı; unutmamak gerekir ki İspanya Kraliyet Nişanı'yla onurlandırılmıştı. Bu nedenle San Carlos Dükü tarafından açılması emredilen "arıtma" davasına dahil edildi; sanatçı 4 Kasım'daki ilk duruşmada saray yargıcı Gonzalo Vilches'e bir dilekçe sunarak işgal hükümetine muhalif olduğunu bildirdi. Davanın ardından aklanarak saray başressamlığı görevine bütün yetkileriyle ve yıllık 50.000 riyal ücretle geri döndü. Kısa bir süre sonra, Pamplona ve Santander için iki Kral *VII. Fernando* (Pamplona, Diputación Foral de Navarra ve Santander Müzesi) portresi yaptı. İkinci portrenin resimsel içeriği, siparişi veren Santander Belediyesi tarafından belirlenmişti: "Portre cepheden ve tam boy olacak, kıyafet Muhafız Birliği albayı üniforması ve kraliyet armaları olacak. Kralın eli, başında defne dalından taçla İspanya heykelinin kaidesine dayanmış olacak; kaidede asa, taç ve pelerin bulunacak; ayaklarının dibinde, pençelerinin arasında koparılmış bir zincir tutan bir aslan yatacak." VII. Fernando'nun birincisi bir ordugâhta (Madrid,

in one way or another) they are painted with a similar technique.

Also linked to this terror imposed by the French is the controversial painting titled *The Colossus* (*El Coloso*, Madrid, Prado Museum), signed by the Aragonese master, which due to its hermetic content has been subject to numerous interpretations. The same applies to the painting *A City on a Rock* or *Attack on a Fortress at the Foot of a Mountain* (*Ciudad en la cima de una roca* o *Ataque a una fortaleza al pie de una montaña*, New York, Metropolitan Museum), that clearly shows the evolution of Goya's artistic conception, using a spatula and notable density of the composition.

Other paintings such as *Lazarillo de Tormes* (private collection), or the singular interpretations of subjects as popular as *Maja and Celestina on a Balcony* (*Maja y Celestina al balcón*, Palma de Mallorca, March collection) or *Majas on a Balcony* (*Majas al balcón*, New York, Metropolitan Museum) are more carefree.

One must not forget the subject of bullfighting, represented at that time, around 1812, by the painting *Bullfight in a Divided Ring* (*Corrida en la plaza partida*) that appear in the inventory carried out after the death of Josefa Bayeu in 1812, which have been related to the Spanish 17th century still-lifes with regard to their sobriety.

After the French left Spain, on February 24th 1814, Goya wrote to the Regency expressing "his strong desire to perpetuate in in painting the most notable and heroic actions or scenes of our glorious insurrection against the tyrant from Europe", referring, of course, to the two large paintings: *May 2nd 1808*, also known as *The Charge of the Mamelukes* (*La carga de los mamelucos*), and *May 3rd 1808* (*El tres de mayo de 1808*, Madrid, Prado Museum), or the *Executions at Moncloa* (*Fusilamientos de la Moncloa*). On March 9th, the regent of the kingdom, with refer-

Prado Müzesi), diğer ikisi kraliyet peleriniyle (Madrid, Prado Müzesi ve Zaragoza Müzesi) üç portresi birbirlerine çok yakın tarihlerde yapılmış olmalıdır. Hepsi aynı prototipe göre yapılmış, ilhamdan yoksun resmî portrelerdir, aralarında en dikkat çekici, belki en gösterişli olanı, hızlı çizgilerle icra edilmiş Zaragoza Müzesi'ndeki portredir. Bunlar Goya'nın son saray portreleridir; onun yerini hükümdarın zevkine daha uygun olan Vicente López almıştır.

Goya işgal hükümetine muhalifliğini kanıtlamak için, aynı zamanda Zaragoza'nın kahramanca savunulmasının anısına *Palafox'un At Üzerinde Portresi*'ni (*Retrato ecuestre de Palafox*, Madrid, Prado Müzesi) yaptı. 14 Aralık 1814'te Aragonlu subaya portrenin tamamlandığını bildirerek satın alınmasını diledi ve şu açıklamayı yaptı: "Boya kıtlığı ve boyanın kurumasını güçleştiren, yüksek oranda kurşun asetat içeren katışık bezir yağları yüzünden büyük zorluklar çektim. Her şeye rağmen bugüne kadar yaptığım en iyi iş oldu, umarım benim hoşuma gittiği kadar Ekselanslarının da hoşuna gider."[51] Portre 1831'den sonra, bilinmeyen bir tarihte Xavier Goya'dan satın alındı. 1884'te subayın mirasçıları tarafından Prado Müzesi'ne bağışlandı. Goya Palafox'u at üzerinde, birlikleri yüreklendirirken resmetmiştir; fonda savaşın curcunası görülür.

Aynı yıla ait bir başka portre, ressam *Asensio Julià*'nın şapkalı portresidir (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute).

1815 yılı portre çalışmaları açısından Goya için çok verimli bir yıl oldu; ayrıca kompozisyonlar da yaptı ve bir yıl sonra yayımlanacak *Boğa Güreşi* (*La Tauromaquia*) dizisine başladı. Aynı yıl en anlamlı iki otoportresine de imza attı. Bunlardan biri San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde –1829'da Xavier Goya tarafından bağışlanmıştır–, diğeri de Prado Müzesi'nde bulunmaktadır. İkinci otoportrede, imzanın yanında "Aragonlu / Kendi fırçasından" ("Aragones / Por el mismo") ibaresi vardır.

Portrelerden bizce en dikkate değer olanları şunlardır: *José Luis Munárriz* (Madrid, San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi), *Miguel de Lardizábal* (Prag, Ulusal Galeri), *Ignacio Omulryan y Rourera* (Atkins, Kansas City, Nelson Gallery), *Miguel Fernández Flores* (Massachussets, Worcester Müzesi), *Manuel Quijano* (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña) ve *Rafael Esteve* (Valencia, Museo de Bellas Artes). Bu eserlerde Goya'nın paletinde bir değişim gözlenir; renkler giderek koyulaşır ve sadeleşir, keskin siyah-beyaz kontrastlarına yer verilir ve boya cömertçe kullanılır.

San Carlos Dükü portresi (*Duque de San Carlos*, Zaragoza, Zaragoza Müzesi, Confederación Hidrográfica del Ebro emaneti) doğal ölçülerden daha büyüktür, Goya'nın portre ressamlığında bir dönüm noktası oluşturur. Camón Aznar'ın değerlendirmesiyle, "yalnız kusursuzluğuyla değil, tartışmasız en parlak örneği olduğu Goya'nın bütün yetkin portrelerinden yayılan esrarengiz aurayla da etkileyici" bir eserdir. Aragonlu tarihçi

51 Canellas, 1981, s. 372, belge 245.

ence to Goya's offering, stated that taking "into account the great importance of this laudable enterprise and the acknowledged skill of the master to carry it out, that he be supplied with the amount needed for canvases, tools and paint, as well as 1,500 reales per month for the duration of the painting". On March 27th, he again requested Academy of San Fernando to pay for the *Portrait of Fernando VII on Horseback*, which had been painted six years before.

These large pictures by Goya must be understood as the culmination of the drawings, engravings and paintings about the horrors of the war that he made during the war itself. They are two paintings that give testimony to the harshness of the war in Madrid. The first highlights the heroic exultation, the sense of honor and the need for defense. The second focuses on dignity and the pride of these men who are about to be shot. In both cases, the treatment of color and light contribute to creating the right atmosphere for the scene.

Like most of the members of the court of Joseph Bonaparte, Goya was suspect of having collaborated with the French government, and we cannot forget that he had been distinguished with the Royal Order of Spain. Therefore, he had to undergo a "purging" process ordered on May 21st 1814 by the Duke of San Carlos, which will begin for our painter in November 4th by sending a memorandum to the Palace Judge Don Gonzalo Vilches declaring his disaffection to the government of occupation. After the process, and having been acquitted, he returned to his position as First Court painter with all honors and his salary of 50,000 reales per annum. Shortly after, he painted two portraits of King *Fernando VII*, for Pamplona and Santander (Pamplona, Regional Government of Navarre and Museum of Santander). The iconographic content of this second canvas was given by the Principal, the City Council of Santander: "The portrait must be facing forward and full body; the dress of Coronel de Guardias with the royal insignias. He must have a hand resting on the pedestal of a statue of Spain, crowned with laurel and on this pedestal would be the sceptre, crown and mantle; at his feet, a lion with chain broken between its claws". Very close in style were the other three portraits of Fernando VII, the first of them in a camp (Madrid, Prado Museum) and the other two with a royal cloak (Madrid, Prado Museum and Museum of Zaragoza). In all cases they are prototypes, of an official portrait lacking commitment, highlighting from them the portrait of Zaragoza Museum, perhaps the most spectacular, painted with rapid brushstrokes. These would be the last works of Goya as a royal painter, being replaced by Vicente López, who was closer to the monarch's taste.

As a testimony of disaffection with the occupying government as well as tribute to the heroic defence of Zaragoza, Goya began painting the *Portrait of Palafox on Horseback* (*Retrato ecuestre de Palafox*, Madrid, Prado Museum), of which he announced its conclusion to the Aragonese soldier on December 14th of the same year 1814, requesting him to purchase it and declaring that "although it was very hard work due to the lack of colors and the adulterated oils that do not let the colors dry if



Deliler Evi, yak. 1812-1819
Panel üzerine yağlıboya
45x72 cm.
Madhouse, ca. 1812-1819
Oil on panel, 45x72 cm
© Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

değerlendirmesine şöyle devam eder: "Portrenin tamamı ışık ve renk tonlarıyla harikulade şekilde biçimlendirilmiştir. Kısa ve yoğun fırça darbelerinin incelikli anlatımıyla hem hafif hem elle tutulur yapı bu portrede bütünleşerek sağlamlaşır; renkler eskisi gibi parıltılara teslim edilmemiş, kendi özlerine indirgenmişlerdir. Siyah, kızıl, sarı ve tok mavilerden oluşan renk yelpazesi de daha mat ve yoğundur."[52]

Savaşın Felaketleri (*Los Desastres de la Guerra*) adlı aside yedirme baskı dizisinin yaratım süreci 1810-1815 yıllarına tarihlenir. San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından ancak 1863'te yayımlanan gravür dizisi 80 levhadan oluşur. Goya bu baskılar için birçoğu Prado Müzesi'nde bulunan çok sayıda desen yaptı. Sanatçı dostu Ceán Bermúdez'e hediye ettiği bir nüshaya şu anlamlı başlığı koymuştu: *İspanya'da Bonapart ile Yapılan Kanlı Savaşın Korkunç Sonuçları. Ve Diğer Vurgulu Kapriçyolar* (*Fatales consequencias de la sangrienta guerra en España, con Bonaparte. Y otros caprichos enfáticos*). Sayısız zarara sebebiyet veren savaş ve şiddetin anlamsızlığını irdeleyen bu dizide başrol oyuncuları acı ve ölümdür.

İnzivaya çekilen deha

Goya 1815'ten başlayarak yavaş yavaş çöküşe geçti. Saraydaki önceliğini kaybedince portre siparişleri azalmaya başladı; kral başta olmak üzere saray erkânı Goya'nın giderek uzaklaştığı Vicente López'in daha hoşgörülü portrelerini tercih ediyordu.

Goya'nın dostlarından Manuel García de la Prada tarafından San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağışlanan, çeşitli sahneleri betimleyen beş tuval, siyahın ressamın

52 Camón Aznar, IV, 1982, s. 38.

they do not have a high proportion of zinc oxide. Nevertheless, it is the best work that I have done and I hope your Excellency likes it as much as I do"[51]. The painting was purchased by Xavier Goya on an unknown date, after 1831. In 1884 it was donated to the Prado Museum by the descendants of the General. Goya depicted him on horseback, in an attitude of encouraging the troops, before a battle in the background.

That same year he signed a portrait of the painter *Asensio Juliá* (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute), wearing a hat.

1815 was very fruitful with regard to portraits by Goya although he also painted composition works and began *La Tauromaquia* (*Bullfight*) series that would be revealed one year later. He also signed two of his most suggestive *Self-portraits* (*Autoretratos*), currently in the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando –donated by Xavier Goya in 1829– and in the Prado Museum. The second of which, beside the signature, bears the text: "Aragonese / By himself" ("Aragones / Por el mismo").

Of the portraits, we can highlight those of *José Luis Munárriz* (Madrid, Royal Academy of Fine Arts of San Fernando), *Miguel de Lardizábal* (Prague, National Gallery), *Ignacio Omulryan y Rourera* (Atkins, Kansas City, Nelson Gallery), *Miguel Fernández Flores* (Massachusetts, Worcester Museum), *Manuel Quijano* (Barcelona, Catalonian National Art Museum) and *Rafael Esteve* (Valencia, Museum of Fine Arts). These works display a change in the range of colors used by Goya, they are ever more sombre and simplified, with strong contrasts between black and white, while at the same time applying pigments generously.

The portrait of the *Duke of San Carlos* (*Duque de San Carlos*,

51 Canellas, 1981, p. 372, doc. 245.

kişiliğine giderek hâkim olduğu bu döneme tarihlenir. Goya bu resimlerde Engizisyon'dan sahnelere, *Delilerevi*'nde (*La casa de locos*) insanoğlunun çoklukla acılı yaşayışına, *Bir Köyde Boğa Güreşi* (*Corrida de toros en un pueblo*) ve *Sardalyanın Defni*'nde (*Entierro de la sardina*) geleneksel şölenlere yer verdi; bu tuvalde keşmekeş halindeki bir kalabalık gerçekte asla ulaşılmayan sözde bir özgürlük içinde dizginlerinden boşanmıştır.

1816'da yaptığı fevkalade güzel iki portre ressamın dehasını ortaya koyar. Ağustos ayında yaptığı ilk portre, *X. Osuna Dükü*'nde (*X Duque de Osuna*, Bayonne, Bonnat Müzesi), dükü ayakta, bir kayaya yaslanmış, sağ elinde tuttuğu bir kâğıdı okurken gösterir; sol elinde bir kırbaç vardır; altta, garip bir perspektifte bir hizmetkâr binneceği muhteşem atın dizgininden tutmuştur. Yarım boyu biraz aşan ikinci portre *Abrantes Düşesi*'nde (*Duquesa de Abrantes*, Madrid, özel koleksiyon) düşesin başında çiçeklerden bir taç, elinde bir partisyon vardır. Resmin şaşırtıcı yanı, Goya'nın o dönemde kullandığı çok daha dramatik renklerden oldukça farklı, parlak renkleridir.

31 Aralık 1816'da *Gaceta de Madrid*'de, Goya'nın *Kapriçyolar* ve *Savaşın Felaketleri*'nden sonraki üçüncü gravür dizisi olan *Boğa Güreşi* dizisinin satış ilanı çıktı. Goya, Ramón Pignatelli'ye ithaf ettiği bu diziyle ilgili çalışmalarına 1814'te başlamış, kimi levhalar Nicolás Fernández de Moratín'in 1777 tarihli *İspanya'da Boğa Güreşlerinin Kökenine ve Gelişmesine Dair Tarihsel Çizelge*'sinden (*Carta histórica sobre el origen y progreso de las corridas de toros en España*) esinlenmişti. İlk basım otuz üç baskıdan oluşuyordu; daha sonraki basımlarda bakır levhalardaki bozukluklardan ötürü Goya'nın dahil etmediği baskılar diziye eklendi.

Goya 1817'de Sevilla katedral meclisinin sipariş ettiği *Azize Justa'yla Azize Rufina* (*Santas Justa y Rufina*) tablosunu yaptı. Dinsel temalı son kompozisyonlarından biri olan resmi 14 Ocak 1818'de teslim etti. Bu çalışmasında Ceán Bermúdez resmin içeriği konusundaki tavsiyeleriyle kendisine destek verdi; şehit azizeleri ellerinde seramik parçalarıyla, ayaklarının dibinde, şehitlik simgeleri kırık bir heykel ve bir aslanla, fonda ise Sevilla'yı temsil eden, azizeler öldüğünde henüz inşa edilmemiş olan Sevilla Katedrali çan kulesi La Giralda'yla resmetti. Goya'nın ilk eleştirmenleri bu esere soğuk yaklaştıysa da zaman içinde mükemmel kompozisyonu ve tartışmasız güzelliğiyle, anlamlılığıyla hak ettiği konuma geldi. Yine aynı yıla tarihlenen, grizay tekniğiyle yapılmış ilginç bir resim de, *Azize Isabel Bir Yaralıyla İlgilenirken*'dir (*Santa Isabel asistiendo a una enferma*); başka ressamlara sipariş edilen yedi resimle birlikte, VII. Fernando'yla evlenmesinin ardından yeni Kraliçe Bragançalı Isabel'in odasının dekorasyonunda kullanılmıştır.

Goya'nın on sekiz levhadan oluşan *Zırvalar* (*Los Disparates*) gravür dizisine başlaması olasılıkla 1817 ya da 1818 yılına rastlar. Dizi ancak 1864'te, *Atasözleri* (*Los Proverbios*) başlığıyla, levhaları iki yıl önce satın almış olan San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından basıldı. Baskıların içeriği düşündürücüdür ve çok çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. Esrarengiz bir atmosfere sahip kimi küçük kompozisyonlar, bize Goya'nın zihninde zamanla oluşan tuhaf âlemden enstantaneler sunar. Bu eserleri yorumlamak, sanatçının iletmek istediği

Zaragoza, Museum of Zaragoza, deposit of the Confederación Hidrográfica del Ebro), is larger than life size and is a landmark in Goya's portraits, described by Camón Aznar as a work "impressive, not only for its perfection, but by a certain mysterious halo that emanates from Goya's great portraits, which places him in a very prominent position". And the Aragonese historian continues: "This portrait has marvelous fading of lights and tones. Here one can see the consolidation of his refined short and dense brushstrokes, his aerial construction that is at the same time opulent intact, with all colors essentialized, not with sparkling brilliance like before, but reduced to their most intimate and singular form. The range used is also more toned down and deep, with blacks, carmines yellows and deep blues"[52].

1810 to 1815 was the time of the creative process that gave rise to the etchings known as the *Disasters of War* (*Los Desastres de la Guerra*), composed of 80 prints that were not published by the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando until 1863. Goya made many numerous drawings for these prints, many of which are in the Prado Museum. One copy given by the artist to his friend Ceán Bermúdez bore the following suggestive title: *Fatal consequences of Spain's bloody war with Bonaparte. And other empathic caprichos* (*Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España, con Bonaparte. Y otros caprichos enfáticos*). Suffering and death are the real protagonists of this series that delves into the absurdity of war and violence, which engenders many other evils.

The genius alone

From 1815, Goya gradually began to decline socially. He lost his preeminent position at the Court and his official commissions began to fall in number, as courtiers and the monarch preferred the gentler portraits of Vicente López, from whom Goya was ever more distant.

Three paintings on different themes are ascribed to the artist, at a time, when the color black begins to take pre-eminence in Goya's work. They belonged to Manuel García de la Prada, a friend of Goya, and were donated by Manuel to the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, where they remain today. Goya depicted inquisition scenes, the often painful existence of man, such as *Yard with Madmen* (*La casa de locos*), or of the popular feast in *A Village Bullfight* (*Corrida de toros en un pueblo*) and *The Burial of the Sardine* (*Entierro de la sardine*), a painting in which an unruly crowd becomes unruly in an appearance of never before unrealized freedom.

His genius as a portrait painter can be seen in two extremely beautiful portraits made in 1816. The first, of the *X. Duke of Osuna* (*X. Duque de Osuna*, Bayonne, Bonnat Museum), painted in August, with a plump figure, standing and leaning on a stone, reading a paper that is in his right hand and holding a whip in his left to ride magnificent horse that a servant is holding below him, in a curious perspective. The second represents the *Duch-*

52 Camón Aznar, IV, 1982, p. 38.

anlamı kavramak mümkün değildir, bunların arasında *Komünyon* (*La comunión*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute), *Lohusa Kudas Ayini* (*La misa de parida*) ve *Eşitsiz Evlilik* (*Matrimonio desigual*, Madrid, Lázaro Galdiano Müzesi) sayılabilir.

Goya 27 Şubat 1819'da Don Pedro Marcelino Blanco'dan 60.000 riyal karşılığında Manzanares Irmağı'nın sağ yakasında, Segovia Köprüsü'ne yakın bir kır evi satın aldı; dâhi sanatçı bahçeli basit bir yapı olan bu evde inzivaya çekilerek en güzel eserlerinden bazılarını üretti.

9 Mayıs 1819'da Escuelas Pías tarikatı papazları Madrid Hortaleza Sokağı'ndaki kilisenin yan altar panolarından biri için bir Aziz José de Calasanz tablosu yapılmasına karar verdiler ve bu iş için Goya'yı seçtiler. Azizin yortusu olan 27 Ağustos'ta tamamlanacak resmin ücreti olarak belirlenen 16.000 riyalin 8.000 riyali aynı yılın Temmuz ayında ödendi. Resmin konusu *Aziz José de Calasanz'ın Son Komünyonu* idi (*Última comunión de San José de Calasanz*); Escuelas Pías okulunda ilköğrenimini görmüş olan Goya bu resmi derin bir bağlılıkla tamamladı. Camón Aznar'ın ifadesiyle, "dinsel resim alanında yalnız Goya'nın değil, modern sanatın tümünün doruk noktası" olan bu kompozisyon anlamlı paletiyle ve komünyon anında diz çökmüş, neredeyse vect halindeki azizin başına vuran ışığın muhteşem kullanımıyla dikkati çeker.

Goya resmi tamamlayıp geri kalan 8.000 riyali aldığında hemşehrisi olan azize bağış olarak ücretinin 6.000 riyallik kısmını iade etti ve cemaate yine 1819 tarihli, coşkulu ve canlı bir anlatıma sahip, derinlikli, müthiş dokunaklı, küçük boyutlu *İsa Zeytinlikte* (*Jesús en el huerto de los olivos*) adlı eseri hediye etti. Din duygusunun dramatik boyutlara ulaştığı her iki resim de Madrid'de Escuelas Pías tarikatının mülkiyetinde, ancak ilk yerleştirildikleri mekânlardan farklı yerlerde bulunmaktadır.

Aynı yıl akademik etkiden izler taşıyan mimar *Juan Antonio Cuervo* (Cleveland Müzesi) ve *Baena Kontesi* (*Condesa de Baena*, Zuloaga koleksiyonu) portrelerine imza attı. Kontesin portresi yine 1819'da başladığı *Siyah Resimler*'le (*Pinturas Negras*) ve Besançon Müzesi'nde bulunan, şaşırtıcı bir dokuya sahip dört küçük teneke üzerine yağlıboyayla ilişkilendirilebilir: *Yakub ve Yusuf'un Gömleği* (*Jacob y la túnica de José*), *Okuma* (*La lectura*), *Kavga* (*La riña*) ve *Kurban* (*La víctima*).

Goya ve Hekimi Arrieta (*Goya y su médico Arrieta*, Minneapolis, Institute of Arts), resmin altındaki, Goya'ya ait olmayan el yazısıyla kaleme alınmış ibarede belirtildiği gibi 1820'de yapıldı. Dünya resim sanatının en etkileyici ve çiğ eserlerinden biri olarak nitelenebilir. Ressamın acılı yüz ifadesi kendisiyle ilgilenen hekimin sükûnetiyle tezat teşkil eder; şaşırtıcı bir gerçekçilikle resmedilmiş iki figür, garip şahısların da yer aldığı siyah bir fon üzerinde öne çıkar. Sözkonusu eserde sergilenen gerçekçiliğe *Tiburcio Pérez y Cuervo* (New York, Metropolitan Museum) portresinde de rastlarız. Bu portrede modelin hacmi son derece belirgindir, gömleğin beyazlığının ayrıntıları ve gözlerin canlılığı öne çıkar.

Bu iki resimle birlikte, plastik kavramsallık açısından aralarındaki tezata dikkat çekmek üzere iki resimden daha söz etmeess of Abrantes* (*Duquesa de Abrantes*, Madrid, private collection), slightly more than half body, with a crown of flowers in her hair and a musical score in her hand. This work is surprising for its brilliant colors, unlike the much more dramatic colors used by Goya at that time.

On December 31st 1816, the *Gaceta de Madrid* published an advertisement for the sale of the *Tauromaquia*, the third series by Goya after the *Caprichos* and the *Disasters of War*. He had began to work on them in 1814 and some of his prints were inspired by the *Historic Letter on the Origin and Progress of Bullfights in Spain* (*Carta histórica sobre el origen y progreso de las corridas de toros en España*), by Nicolás Fernández de Moratín (1777), dedicated to Ramón Pignatelli. The first consisted of thirty-three prints, to which others that Goya had discarded due to defects in the copper plates were added in subsequent editions.

In 1817, Goya painted the *Saints Justa and Rufina* (*Santas Justa y Rufina*), which was commissioned by the metropolitan council of Seville for the cathedral of Seville, being one of his last religious compositions, delivered on January 14th 1818. For this work he had the inestimable aid of Ceán Bermúdez, who advised him on the contents of the painting, in which he depicted the martyr saints with pieces of pottery in their hands, and a broken statue and a lion at their feet, as a symbol of martyrdom, in the background an icon of Seville, the Giralda tower, a building that actually did not exist when the saints died. Although the original critics of Goya were not enthusiastic about this work, the passing of time has put it in its place as a suggestive work, with a perfect composition and indisputable beauty. Another interesting painting is dated in that same year, a grey painting depicting *Saint Elizabeth attended a Sick Woman* (*Santa Isabel asistiendo a una enferma*), beside another seven made by other painters, to decorate the bedroom of the new queen Isabel de Braganza, after marrying Ferdinand VII.

Possibly in 1817 or 1818 Goya began to engrave the plates for the series of the *Follies* (*Los Disparates*), with eighteen prints that were not revealed until 1864, being called *Proverbs* (*Los Proverbios*), published by the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, which had purchased the plates two years earlier. The contents of these prints were, mostly, cause for reflection and very different interpretation. Other small compositions, surrounded by a certain atmosphere of mystery, refer to the strange world that Goya had created in his mind, works whose meaning is concealed as well as the artist's desire for communication, of these we can mention *The Communion* (*La communion*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute), *Churching of Masses* (*La misa de parida*) and *Misalliance* (*Matrimonio desigual*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano).

On February 27th 1819, Goya purchased a farm on the right-hand bank of the river Manzanares, close to the bridge of Segovia from Don Pedro Marcelino Blanco for 60,000 reales, a simple building with a garden that was to become his retreat and where the genius, in solitude, was to carry out some of his best works.

On May 9th 1819, the Padres Escolapios de San Antón in Ma-



Çorba İçen İki İhtiyar, 1819-1823, Tuvale aktarılmış duvar resmi 49,3x83,4 cm.
Two Old Men Eating Soup, 1819-1823, Oil mural transferred to canvas, 49.3x83.4 cm
© Museo del Prado, Madrid

miz gerekir: *Aziz Petrus'un Duası* (*San Pedro en oración*, Washington, Philips Memorial Gallery) ve *Aziz Paulus* (New York, Lilienfield Galleries) keskin ışık-gölge çalışmalarıdır. Yine ilginç ve bunlarla bağlantılı sayılabilecek bir diğer işi de *Paquete Amca* (*Tío Paquete*, Madrid, Thyssen Müzesi) adıyla bilinen portredir. Madridlilerin San Felipe el Real Kilisesi'nin basamaklarında görmeye alışık olduğu, gitar çalan kör ve yaşlı dilencinin kalın fırça vuruşlarıyla yapılmış bu küçük portresinin, Quinta del Sordo (Sağırın Kır Evi) resimlerindeki dehşet ve korkuyu aştığı söylenir.

Şimdi de Goya'nın 1820-1823 yılları arasında Quinta del Sordo'nun duvarlarına boyadığı, günümüzde Prado Müzesi'nde bulunan ve "Siyah Resimler" adı verilen işlerinden söz edelim. Günümüze kalan belgelere göre, resimler eve şu şekilde dağılmıştı: Alt katta *Madridli Halktan Kadın* ya da *Leocadia* (*La Manola* o *La Leocadia*) ve *İki İhtiyar* (*Dos Viejos*); karşıda *Satürn* ve *Yudit ile Holofernes* (*Saturno* y *Judith y Holofernes*); yanlarda *Aziz Isidro Şöleni* (*La Romería de San Isidro*) ve *Cadılar Meclisi* ya da *Ulu Teke* (*El Aquelarre* o *El gran cabrón*). Üst kattaki odada *Çorba İçen İki İhtiyar* (*Dos viejos comiendo sopas*), *Köpek Kafası* (*Cabeza de perro*), *Mektup Okuyanlar* (*La Lectura de la carta*) ve *Gülen İki Kadın* (*Dos mujeres riendo*); geniş yüzeylerde *Parka'lar* (*Las parcas*), *Sopa Dövüşü* (*Hombres riñendo a garrotazos*), *Aziz Isidro Pınarına Hac Ziyareti* (*La peregrinación a la fuente de San Isidro*) ve *Hayali Suret* (*Visión fantástica*).

Önce Goya ailesinin, ardından Baron Emile d'Erlanger'nin mülkiyetindeki resimler 1874'ten itibaren ressam ve restoratör Salvador Martínez Cubells tarafından sökülüp tuvale aktarıldı. Tuvaller 1881'de İspanyol devletine, Prado Müzesi'ne bağışlandı.[53] Fotoğrafçı Laurent 1863-1874 yılları arasında, o sırada

53 Bozal, Valeriano. *Pinturas negras de Goya*, Tf. Editores, Madrid, 1997.

drid agreed on a painting of San José de Calasanz for one of their side altarpieces in the church in Hortaleza Street and Goya was chosen to paint it. In July of the same year, he was paid 8,000 reales in advance of the 16,000 reales that was to be the total payment for the painting, which should be finished by the festivity of the saint on August 27th. The moment chosen was the *Last Communion of San Jose De Calasanz* (*Última comunión de San José de Calasanz*) and Goya, an old Escolapio pupil, painted this work with deep devotion and in it, according to Camón Aznar, one can find the "swansong of religious painting, not only by Goya but in all modern art", highlighting in this painting the suggestive colors and masterful use of light that shines on the head of the saint, kneeling and almost in ecstasy, at the moment he receives the Eucharist.

When Goya finished the painting and was paid the 8,000 reales owed, he gave back, 6,000, declaring that it was a present for his compatriot saint, also giving to the community a small work, *Jesus in the Garden of Olives* (*Jesús en el huerto de los olivos*), dated 1819, of exacerbated expressionism, painted in a vibrant and deep manner, with tremendous poignancy. Both paintings, in which religious sentiment reaches dramatic heights, are currently in Madrid, owned by the Padres Escolapios, but in a different location from the original.

That same year, he signed the portraits of the architect *Juan Antonio Cuervo* (Cleveland Museum), with academic hints and the portrait of the *Countess of Baena* (*Condesa de Baena*, Zuloaga collection), that is closely related to the *Black Paintings* (*Pinturas Negras*) he began to paint that year and with a series of four small oil paintings on tinplate in the Museum of Besançon: *Jacob and Joseph's Coat* (*Jacob y la túnica de José*), *The Reading* (*La lectura*), *Fight with Cudgels* (*La riña*) and *The Victim* (*La víctima*), with surprising textures.

"Goya'nın Kır Evi"nde bulunan on dört resmin fotoğrafını çekmişti; 1828'de Goya'nın arkadaşı ressam Antonio Brugada eserlerinin envanterini çıkardığında resimlerin sayısı on beşti.

Goya'nın bu resimlerde kullandığı teknikle ilgili olarak, oğlunun verdiği bilgiyi aktarabiliriz: "Evindeki resimler hep en sevdikleriydi; onları özgürce, dehasına kulak vererek, kendisi için yaptığından, fırça yerine spatula kullandı; buna rağmen orantılı bir mesafeden bakıldığında hayranlık uyandıran bir sonuç elde etmeyi başardı... onlara hep severek baktı, özellikle her gün görebilmekten zevk aldı."[54]

Önceki eserlerinde öncüllerine rastlasak da onlardan daha öne çıkan bu işleri nedeniyle Goya ekspresyonizmin ve modern sanatın habercisi sayılmıştır. Resimlerin hepsinde önemli bir bütünlük göze çarpar; çoğunda figürler merkezde yer almaz, birçoğu –orijinallerin resimlerin şimdiki hallerinden daha renkli olduklarını varsaysak bile– gece sahnelerini betimler ve bu bir kötümserlik havası yaratır. Kişilerin tavrı genelde dalgın ve düşüncelidir, izleyiciden –yani yapıldıkları sırada Goya'nın ta kendisinden– uzaklaşmış gibidirler; birçoğu karikatürize edilmiş, anlaşılmaz çehrelerde iri gözler dikkati çeker. 2003 yılında profesör Juan José Junquera[55] bu resimlerin Goya tarafından yapılmadığına dair bir şüpheyi ortaya attıysa da iddiası İngiliz araştırmacı Nigel Glendinning tarafından çürütüldü.[56]

Bu dönemde hem sağırlığı hem de herkes tarafından terk edilmiş olması yüzünden yalnızlığa gömülen Goya desenlere sığındı ve bunları 1822 tarihli *Günlük Albüm* (*Álbum diario*) adıyla bilinen albümde topladı. Albümde yer alan bütün kompozisyonlarda eleştirel bir bakış ve artık kendisini çevrelemeyen gerçekliğin garip bir görüntüsü gözlenir.

17 Eylül 1823'te, Madrid'den ayrılma hazırlıkları içindeyken Quinta del Sordo'yu torunu Mariano Goya'ya devretti. Bunun belki çıkacağı son yolculuk olacağını biliyordu; gidişinden önce iki zarif portre yaptı: *Ramón Satué* (Amsterdam, Rijksmuseum) ve hemşehrisi din adamı *José Duaso y Latre* (Sevilla, Museo de Bellas Artes). Her iki portreyi de üç yıllık liberal dönemin ardından 1823 ya da 1824'te Valverde Sokağı'nda komşusu olan ve yanına sığındığı Duaso'nun evinde yapmış olsa gerek.

Goya ressamlığının son on yılında pek az eser vermişti, ancak uzun yıllar sonra, bu eserleriyle dâhilik katına ulaştığı anlaşıldı. Öyle görünüyor ki en güzel eserlerini VII. Fernando'nun, Goya resimlerine ilgisini kaybetmesinden sonraki yıllarda üretmişti. Kral, portrelerini Bourbon hanedanını tekrar güçlendiren yeni toplumun zevklerine daha çok hitap eden bir başka saray ressamının, Vicente López'in yapmasını tercih ediyordu. Kendi portrelerinin yanı sıra saray soylularının, subaylarla din adamlarının, soylu hanımlarla çocukların portrelerini de. Goya'ya giderek sarayda yer kalmamıştı. O da Quinta del

54 Morales y Marín, 1994, s. 351.

55 Junquera Mato, Juan José. "Las pinturas negras, bajo sospecha", *Descubrir el Arte*, 51, Madrid, 2003, s. 23-31.

56 Glendinning, Nigel. "Las pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 307, Madrid, 2004, s. 233-245.

The painting *Self-Portrait with Dr Arrieta* (*Goya y su médico Arrieta*, Minneapolis, Institute of Arts) was painted by Goya in 1820, as indicated on the inscription at the bottom of the canvas, not written by Goya. This is possibly one of the most impressive and revealing self-portraits in the history of art. The painter's expression, full of pain, contrasts with the sereneness of the doctor who is looking after him, both figures, surprisingly realistic, standing out on a black background where strange characters can be seen. This same realism can be found in the portrait of *Tiburcio Pérez y Cuervo* (New York, Metropolitan Museum), in which the volume of the person being portrayed is conceived with enormous conviction, highlighting the treatment of his white shirt and vivid eyes.

As well as these two paintings, we can also mention, due to the notable contrast with them from the point of view of their artistic design, the two paintings of *The Prayer of San Pedro* (*San Pedro en oración*, Washington, Philips Memorial Gallery) and *San Pablo* (New York, Lilienfield Galleries), with violent exercises of light and shade. And close to them, another singular painting known as *Uncle Paquete* (*Tío Paquete*, Madrid, Thyssen Museum), a small portrait of an old blind beggar and guitar player that was usually on the steps of the church of San Felipe el Real in Madrid, using a technique of recurrent filling, which some have said exceeds the horror and fright of the paintings in the Quinta del Sordo.

With regard to the so-called "Black Paintings" with which Goya decorated between 1820 and 1823 the rooms of the Quinta del Sordo, currently in the Prado Museum. Their distribution, according to the documentation available was as follows: On the ground floor, *La Manola* o *La Leocadia* and *Two monks* (*Dos viejos*); opposite, *Saturn* (*Saturno*) and *Judith and Holofernes* (*Judith y Holofernes*); on the large walls, *The Saint Isidore Pilgrimage* (*La Romería de San Isidro*) and *The Great He-goat or Witches Sabbath* (*El Aquelarre* o *El gran cabrón*). In the room on the upper floor, *Old man and Old Woman Eating a Soup* (*Dos viejos comiendo sopas*), *The Dog* (*Cabeza de perro*), *Reading* (*La Lectura de la carta*) and *Women Laughing* (*Dos mujeres riendo*), and in the larger spaces, *The Fates* (*Las parcas*), *Duel with Cudgels* (*Hombres riñendo a garrotazos*), *Procession of the Holy Office* (*La peregrinación a la fuente de San Isidro*) and *Fantastic Vision* (*Visión fantástica*).

When the property no longer belonged to the Goya family and was owned by Baron Emile D'Erlanger, from 1874 these paintings were removed from the walls by the painter and restorer Salvador Martínez Cubells. In 1881 they were donated by the owner to the Spanish State and placed in the Prado Museum[53]. Between 1863 and 1874, the photographer Laurent had photographed the fourteen paintings that then existed in the "Quinta de Goya", one less than existed in 1828 when the painter Antonio Brugada, a friend of Goya, made an inventory of his work.

53 Bozal, Valeriano. *Pinturas negras de Goya*, Tf. Editores, Madrid, 1997.

Sordo'ya çekildi ve adını ölümsüzleştiren bu az sayıdaki eseri üretti.

Fransa'da inziva ve ölüm (1824-1828)

Goya, Plombières ılıcalarında tedavi görme gerekçesiyle 2 Mayıs'ta izin isteyerek gittiği Fransa'ya vardığında yetmiş sekiz yaşında, çeşitli rahatsızlıklardan muzdarip, sağırlığının yarattığı yalnızlığa gömülmüş, ciddi görme bozukluğu olan bir ihtiyardı. Leandro Fernández de Moratín, arkadaşı Melón'a 27 Haziran 1824'te yazdığı mektupta şöyle diyordu: "Evet, Goya geldi gerçekten, sağır, yaşlı, hantal ve güçsüz halde, tek kelime Fransızca bilmeden, yanında da bir hizmetkâr getirmeden (hizmetkâra en çok onun ihtiyacı olduğu halde), ama pek memnun, gezip görmeye hevesli." Üç gün sonra, 30 Haziran'da Goya Paris'e vardı. 20 Eylül'de, Bordeaux'ya yerleşmişken kendisine eşlik etmek üzere kâhya ve bakıcı sıfatıyla genç dul Doña Leocadia Zorrilla çocukları Rosarito ve Guillermo'yla yanına geldi.

Ancak Goya Fransa'da sürgünde değildi. Sanatçı, belgelerle kanıtlanmış olduğu gibi İspanya'dan kraliyet izniyle ayrılmıştı, sarayın kendisine bağladığı maaş aynen geçerliydi. 28 Kasım 1824'te Bagnères ılıcalarından yararlanmak amacıyla izninin uzatılmasını istedi, 21 Haziran 1825'te de, sağlığının bozuk olduğu gerekçesiyle izninin bir yıl daha uzatılmasını talep etti.

Goya 7 Mayıs 1826'da kraldan emekliliğini istemek üzere Madrid'e gitti; kral 17 Haziran'da Goya'yı tam maaşlı emekliliğe ayırdı ve Fransa'ya dönme izni verdi. Madrid'de bulunduğu sırada Vicente López, Prado Müzesi'nde bulunan Goya portresini yaptı.

Dört yıl süren kısa Fransa döneminde de, yaşlılığı ve birbirini takip eden rahatsızlıkları resimsel faaliyetini kısıtladığından fazla sayıda eser üretmedi, ancak işleri kaliteli ve ilginçti. Yaşına ve hastalığına rağmen –*Hâlâ Öğreniyorum* (*Aun aprendo*) adlı desenini hatırlayalım– bıkıp usanmadan desenler yapmaya devam etti, yeni taşbaskı tekniğini öğrenerek *Bordeaux'nun Boğaları* (*Toros de Burdeos*) dizisini tamamladı, yakınlarının mükemmel portrelerini yaptı: *Joaquín María Ferrer y Cafranga* ve *Manuela Álvarez Coiñas de Ferrer* (her ikisi de Roma, Gándara Markizi koleksiyonunda), yine 1824 yılında *Leandro Fernández de Moratín* (Bilbao, Museo de Bellas Artes), 1826'da *Jacques Galos* (Merlion Station, Pensylvania, Barnes Vakfı), 1827'de *Juan Bautista de Muguiro* (Madrid, Prado Müzesi) ve yine 1827'de *Rahibe* ve *Keşiş* (*Monja y Fraile*, özel koleksiyon) adlı iki resim. Bunların hepsinde yüzün biçimlendirilmesi ve kumaşların yorumlanması konularında aşırı bir titizlik sergiledi. Ayrıca 1824'te *Mızrak Aşaması* (*Suerte de varas*, İsviçre, özel koleksiyon) adlı yağlıboya gibi kimi boğa güreşi sahnelerini resimledi, sırf eğlence olsun diye minyatür çalıştı ve resim sanatında kilit noktalardan biri kabul edilen mükemmel *Bordeaux'lu Sütçü Kız* (*La lechera de Burdeos*, Madrid, Prado Müzesi) tuvalini yaptı; ne var ki son yıllarda resmin Goya'ya ait olup olmadığı sorgulanmıştır.

Goya Bordeaux'da, 16 Nisan 1828 günü sabahın ikisinde son nefesini verdi ve La Chartreuse Mezarlığı'nda Goicoechea aile kabrine gömüldü. 1900 yılında kemikleri Madrid San Isidro

With reference to the technique used by Goya in these paintings, we know through his son that "he always had a predilection for the paintings he had at home, because as he painted them with freedom, according to his genius and for his own use, he made them with a palette knife instead of a paintbrush, achieving, nevertheless, an admirable effect when contemplated at a distance... he always looked at them with admiration, and liked to contemplate them every day"[54].

The way these works were made, which is different from the rest of his paintings, although we can find precedents in many of them, has led to Goya being considered the precursor of expressionism and modern art. All the paintings display great unity, highlighting how in most of them the figures appear off-centre and many of the scenes are nocturnal, which can produce a sensation of pessimism –although it is known that the paintings were much more colorful than they are seen today –. The attitudes of the characters, in general, display absence and reflection, as if they were distant from the spectator –which, when they were painted, were none other than how Goya himself felt–, with large eyes in faces that are often caricaturised and incomprehensible.

In 2003, Professor Juan José Junquera[55] raised doubts about the Goya's authorship of these paintings, but his theories were rejected by the British researcher Nigel Glendinning[56].

At that time, Goya felt alone, not only due to his deafness, but also by being abandoned by everyone, taking refuge in his drawings, giving rise with his work to what is known as *Diary Album* (*Álbum diario*), dated 1822, in which all his compositions display a critical spirit and a strange vision of a reality that no longer surrounded him.

On September 17th 1823, his grandson Mariano Goya arrived at Quinta del Sordo and prepared his departure from Madrid, knowing that it would probably be his last journey, although before leaving he painted two exquisite portraits: *Ramón Satué* (Amsterdam, Rijkmuseum) and his compatriot, the clergyman *José Duaso y Latre* (Seville, Museo de Bellas Artes), Goya's neighbour in Valverde Street and in whose house he took refuge in 1823 or 1824 after the liberal triennium, where he probably made both portraits.

In the previous decade his work as a painter had been very scarce, although, as was revealed decades later, he reached the status of a genius with this work. His best works seem to stem from these years in which Ferdinand VII had lost interest in Goya's painting and preferred the work of another court painter, Vicente López, closer to the taste of the new society that was arising with the Bourbon restoration; and like the king, the noble courtiers, the military and clergymen, ladies and children.

54 Morales y Marín, 1994, p. 351.

55 Junquera Mato, Juan José. "Las pinturas negras, bajo sospecha", *Descubrir el Arte*, 51, Madrid, 2003, pp. 23-31.

56 Glendinning, Nigel. "Las pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 307, Madrid, 2004, pp. 233-245.



Hâlâ Öğreniyorum, yak. 1825-1828, Kâğıt üzerine kara kalem, 19,1x14,5 cm.
I am Still Learning, ca. 1825-1828, Paper on pencil, 19.1x14.5 cm
© Museo del Prado, Madrid

Mezarlığı'na, ardından, 29 Kasım 1919'da, kilisesinde duvar resmine en büyük katkılarından birini gerçekleştirdiği San Antonio de la Florida Mezarlığı'na taşındı.

Kaynakça

Ansón Navarro, Arturo. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995.
Arnaiz, José Manuel & José Rogelio Buendía. "Aportaciones al Goya joven", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 226, Madrid, 1984, s. 169-172.
Arnáiz, José Manuel. *Goya: Tapices y cartones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.
Bozal, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*, Madrid, 1994.
_____. *Pinturas negras de Goya*, Tf. Editores, Madrid, 1997.
Camón Aznar, José. *Goya*, 4 cilt, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982.
Canellas, Ángel. *Francisco de Goya. Diplomatario*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1981.
Carrete Parrondo, Juan. *Goya. Estampas. Grabado y litografía*, Electa, Barcelona, 2007.
Cruzada Villaamil, Gregorio. *Los tapices de Goya*, Madrid, 1870.
Çeşitli yazarlar. *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2001.
Ezquerra del Bayo, Joaquín. *La Duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*, Madrid, 1928.

Little by little, Goya would be displaced. He retired to his Quinta del Sordo and painted these few works that would immortalize him.

French retreat and death (1824-1828)

When Goya arrived in France in 1824, with the excuse of taking the waters in Plombières, for which he had requested leave on May 2nd, he is no more than a elderly seventy-eight year old man, full of infirmities, isolated by his deafness and with serious eyesight problems, as Leandro Fernández de Moratín wrote to his friend Melón, in a letter dated June 27th 1824: "Goya arrived, deaf, old, clumsy and weak, without knowing a word of French and without a servant (nobody needed one more than him) but happy and interested in seeing the world". Three days later, on June 30th, Goya arrived in Paris. He settled in Bordeaux on September 20th, a young widow Doña Leocadia Zorrilla came to accompany him; she was a sort of housekeeper and governess and came with her two children, Rosarito and Guillermo.

But Goya did not go to France in exile. The artist, as has been explained, left Spain with royal leave, enjoying his full salary as a Court painter, requesting on November of the same year 1824 an extension of the leave with the aim of taking the waters and thermal springs in Bagnères and on June 1825, due to his weak state of health, he sent a new request for an extension, for one year.

Goya returned to Madrid on May 7th 1826, to request the king his retirement, which he obtained from the monarch on June 17th, granting him his full salary as pension, as well as leave to return to France. While in Madrid, he was painted by Vicente López, and the portrait is in the Prado Museum.

During his short four-year stay in France, he did not paint many works –although what he did produce was high quality and interesting–, as his artistic activity was limited by his age, which was very old for the time, and in the ailments that continuously affected him. Nevertheless –an example is the drawing *I am Still Learning* (*Aun aprendo*)–, he was to continue drawing tirelessly, learning the new technique of lithography and creating his series of the *Bulls of Bordeaux* (*Toros de Burdeos*). He also painted some excellent portraits of close friends such as *Joaquín María Ferrer y Cafranga* and *Manuela Álvarez Coiñas de Ferrer* (both in Rome, collection of the Marquise of la Gándara), and that same year 1824 the portrait of *Leandro Fernández de Moratín* (Bilbao, Museo de Bellas Artes); *Jacques Galos* (Merlion Station, Pennsylvania, Barnes Foundation), in 1826; the portrait of *Juan Bautista de Muguiro* (Madrid, Prado Museum) and the paintings *Nun and a Friar* (*Monja* y *Fraile*, private collection), in 1827. All of them dedicated extreme care in the moulding of the face and the rendering of cloth. He also painted some bullfighting scenes such as *Phase of Spear* (*Suerte de varas*, Switzerland, private collection). In 1824, as pure entertainment, he practiced miniatures and created a singular work, which has been considered fundamental in the history of painting, *The Milkmaid of Bordeaux* (*La lechera de Burdeos*), in the Prado Museum, although in the last few years, its authorship has been questioned.

Gallego, Julián & Tomás Domingo. *Los bocetos y las pinturas del Pilar*, Zaragoza, 1987.
García de Paso, Alfonso & Wifredo García Rincón. "Datos biográficos de Francisco de Goya y su familia en Zaragoza", *Boletín del Museo de Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, V, Zaragoza, 1981, s. 100-101.
Gassier, Pierre & Juliet Wilson. *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Fribourg, 1970, İspanyolca basım, Barcelona, 1974.
Glendinning, Nigel. *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1982.
_____. "Las pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 307, Madrid, 2004, s. 233-245.
Gudiol, José. *Goya*, Madrid, 1970.
Junquera Mato, Juan José. "Las pinturas negras, bajo sospecha", *Descubrir el Arte*, 51, Madrid, 2003, s. 23-31.
Lafuente Ferrari, Enrique. *Goya en las colecciones privadas*, sergi kataloğu, Madrid, Museo del Prado, 1983.
. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, sergi kataloğu, Madrid, 1947 (yeniden basım: Madrid, 1987).
Mayer, Augusto L. *Francisco de Goya*, Madrid, 1925.
Morales y Marín, José Luis. *Goya. Los genios de la pintura española*, Sarpe, S. A., Madrid, 1983.
. "Datos inéditos y precisiones iconográficas y estilísticas sobre las pinturas que decoraban el oratorio del palacio de Sobradiel en Zaragoza, originales de Francisco de Goya", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 249, Madrid, 1990, s. 56-67.
_____. *Goya. Catálogo de la pintura*, Zaragoza, 1994.
Morales y Marín, José Luis & Wifredo Rincón García. *Goya en las colecciones aragonesas*, Zaragoza, 1995.
Rodríguez Torres, María Teresa. *Goya. Saturno y el saturnismo. Su enfermedad*, Madrid, 1993.
Sambricio, Valentín de. *Tapices de Goya*, Madrid, 1946.
Sánchez Cantón, Francisco Javier. "Goya en la Academia", *Discursos. Primer Centenario de Goya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1928.
Tomlinson, Janis. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, 1993.
Torralba Soriano, Federico. *Goya en la Santa Cueva, Cádiz*, Zaragoza, 1983.
Urrea Fernández, Jesús. "Goya en Italia. A propósito del Aníbal", *Boletín del Museo del Prado*, 32, Madrid, 1993, s. 59-66.
Viñaza Kontu. *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887.

Goya died in Bordeaux at two o'clock in the morning of April 16th 1828 and he was buried in the cemetery of Chartreuse, in the tomb of the Goicoechea, until 1900 when his remains were moved to the pantheon of the Sacramental de San Isidro in Madrid and subsequently, on November 29th 1919, to San Antonio de la Florida, a shrine in which he had made his most important contribution to mural painting.

Bibliography

Ansón Navarro, Arturo. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995.
Arnaiz, José Manuel & José Rogelio Buendía. "Aportaciones al Goya joven", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 226, Madrid, 1984, pp. 169-172.
Arnáiz, José Manuel. *Goya: Tapices y cartones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.
Bozal, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*, Madrid, 1994.
. *Pinturas negras de Goya*, Tf. Editores, Madrid, 1997.
Camón Aznar, José. *Goya*, 4 vols., Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982.
Canellas, Ángel. *Francisco de Goya. Diplomatario*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1981.
Carrete Parrondo, Juan. *Goya. Estampas. Grabado y litografía*, Electa, Barcelona, 2007.
Cruzada Villaamil, Gregorio. *Los tapices de Goya*, Madrid, 1870.
Çeşitli yazarlar. *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2001.
Ezquerra del Bayo, Joaquín. *La Duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*, Madrid, 1928.
Gallego, Julián & Tomás Domingo. *Los bocetos y las pinturas del Pilar*, Zaragoza, 1987.
García de Paso, Alfonso & Wifredo García Rincón. "Datos biográficos de Francisco de Goya y su familia en Zaragoza", *Boletín del Museo de Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, V, Zaragoza, 1981, pp. 100-101.
Gassier, Pierre & Juliet Wilson. *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Fribourg, 1970, İspanyolca basım, Barcelona, 1974.
Glendinning, Nigel. *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1982.
. "Las pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 307, Madrid, 2004, pp. 233-245.
Gudiol, José. *Goya*, Madrid, 1970.
Junquera Mato, Juan José. "Las pinturas negras, bajo sospecha", *Descubrir el Arte*, 51, Madrid, 2003, pp. 23-31.
Lafuente Ferrari, Enrique. *Goya en las colecciones privadas*, exhibition catalogue, Madrid, Museo del Prado, 1983.
_____. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, exhibition catalogue, Madrid, 1947 (reprint: Madrid, 1987).
Mayer, Augusto L. *Francisco de Goya*, Madrid, 1925.
Morales y Marín, José Luis. *Goya. Los genios de la pintura española*, Sarpe, S. A., Madrid, 1983.
_____. "Datos inéditos y precisiones iconográficas y estilísticas sobre las pinturas que decoraban el oratorio del palacio de Sobradiel en Zaragoza, originales de Francisco de Goya", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 249, Madrid, 1990, s. 56-67.
_____. *Goya. Catálogo de la pintura*, Zaragoza, 1994.
Morales y Marín, José Luis & Wifredo Rincón García. *Goya en las colecciones aragonesas*, Zaragoza, 1995.
Rodríguez Torres, María Teresa. *Goya. Saturno y el saturnismo. Su enfermedad*, Madrid, 1993.
Sambricio, Valentín de. *Tapices de Goya*, Madrid, 1946.
Sánchez Cantón, Francisco Javier. "Goya en la Academia", *Discursos. Primer Centenario de Goya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1928.
Tomlinson, Janis. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, 1993.
Torralba Soriano, Federico. *Goya en la Santa Cueva, Cádiz*, Zaragoza, 1983.
Urrea Fernández, Jesús. "Goya en Italia. A propósito del Aníbal", *Boletín del Museo del Prado*, 32, Madrid, 1993, s. 59-66.
Viñaza Count. *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887.

Hayal ve Akıl
Goya, Ressam ve Gravürcü

Fantasy and Reason
Goya, Painter and Engraver

Ricardo Centellas Salamero
Zaragoza San Luis Kraliyet
Güzel Sanatlar Akademisi Üyesi
Member of the Real Academia de Nobles y
Bellas Artes de San Luis de Zaragoza

Goya saray ressamlığına atanır atanmaz gravürde şansını denedi; orijinal eseri çoğaltacak yeni bir estetik anlatım tekniğini uygulamak istiyordu. Başarılı olabilirse hem şöhret hem kazanç elde edecekti. Ne birini elde edebildi ne ötekini. İlk baskılarında acemiliği ve başkalarının, özellikle de bu alanda söz sahibi İtalyanlar'ın etkisi göze çarpıyordu. Goya'nın aside yedirme baskıdan taşbaskıya, yaratıcı gravürün bütün teknik imkânlarını adım adım, kararlı bir biçimde keşfettiğini gözlemek mümkündür. İlk dizisi, 1778 yılında Velázquez'in eserlerinin kopyalarından oluşan bir koleksiyondu ve gravürcü olarak ilk fiyaskosunu da bu dizi oluşturdu; bununla birlikte bu dizi, *Kapriçyolar*'la (*Los Caprichos*) başlayan daha sonraki döneminin ilk tohumlarını da içinde barındırır.

Gülünçlük Malzemesi: *Kapriçyolar*

1729 tarihli *Akademi Sözlüğü*'nde kapris şöyle tanımlanıyordu: "düşünceden (niyetten) yola çıkarak oluşturulmuş, genellikle olağan ve yaygın kurallara uymayan yargı. *Caput* ve *Hecho* sözcüklerinin bileşimi olduğu sanılmaktadır, kendi kafasından yapılmış (kendisi tarafından yaratılmış) anlamı taşır; ancak olasılıkla İtalyanca *Capricio* sözcüğünden alınmıştır. Resimde kavramla eşanlamlıdır." Goya sözlüğün tanımına göre kapris adamıydı, yani "kendine özgü, yeni ve isabetli fikirler oluşturabilecek zekâya sahip" biriydi. Günümüzün *Akademi Sözlüğü*'nde ise kapris "bir heves yüzünden, keyfi olarak ya da aşırılık ve özgünlük merakıyla verilen dayanaksız karar" diye tanımlanıyor; ikinci anlamı da, "yaratıcılık ya da hayal gücünün kuralları yıktığı sanat eseri."

Koleksiyon Goya tarafından tasarlanıp leke baskı tekniğiyle uygulanmış ve 1799'da satışa çıkarılmış, tuhaf konularda seksen baskıdan oluşur. Fuendetodos'lu üstadın amacı açık ve belirgindi; bu amacı en iyi açıklayan da (olasılıkla yazar Leandro Fernández de Moratín'in yardımıyla) kendisiydi:

> "Yazar, insanoğlunun hata ve kusurlarını eleştirmenin (belagate ve şiire mahsus gibi görünse bile) resmin de hedefi olabileceğini düşündüğünden, eserine uygun konular olarak, her tür sivil toplumda yaygın olan çok sayıda aşırılığın ve yanılgının arasından, ayrıca alışkanlık, cehalet ya da çıkardan kaynaklanan sıradan kaygı ve kurnazlıkların arasından, gülünçlüğe en fazla malzeme sağlayacak ve aynı zamanda sanatçının hayal gücünü de en fazla harekete geçirebilecek olanları seçmiştir. Sanatçı bu işinde başkalarını örnek almamış, doğayı kopyalaması da mümkün olmamıştır."

Goya gravürler için yaptığı ilk taslakları Alba Dükü ve Düşesi'nin evinde tamamladığı, *Sanlúcar de Barrameda* (*Huelva*) ve *Madrid Albümü* adlarıyla anılan iki albümde topladı. Baskılardaki keskin alaylı eleştiri Engizisyon'u kızdırınca Goya seksen orijinal bakır levhayı ve satılmamış olan koleksiyonları Kral IV. Carlos'a satmayı teklif etti. Kral bu teklifi kabul etti (1803) ve karşılığında ressamın oğlu Javier'i saray memuriyetine atadı. Goya, eleştirisinde, cehalet ve tutkuları hedef aldığını belirtir.

Kapriçyolar, İspanya dışında büyük şöhret kazandı. "Goyaesk" üslubun ve gerçekliğe yeni bir yaklaşımın ilk simgesi oldu; gerçeği yakından ve etkileyici biçimde sunan bu baskılarda kul-

Goya sought fortune in the art of engraving as soon as he became established at Court. He was eager to try a new technique of artistic expression that multiplied the original work and which, if successful, would give him acknowledgement as well as money. He was to obtain neither of these. His first prints were clumsy and strongly influenced by, among others, the Italian models popular at the time. It can be seen how Goya gradually and constantly investigated all the technical possibilities of creative engraving from etching to lithography. His first series was a collection of copies of paintings by Velázquez in 1778 and also his first failure as an engraver; however, this work would contain the seeds of his subsequent graphic creations, starting with *Los Caprichos*.

Material for Ridicule: *The Caprichos*

In the *Spanish Dictionary* of 1729, *capricho* (caprice) was defined as a "judgement formed by an idea [of intent] and in general outside ordinary common rules. It seems to originate as a compound word derived from *Caput* and *Hecho (fact)*, like made in one's own head [an own creation]; but it is doubtlessly taken from the Italian *Capricio*. In painting, it is synonymous with concept". Goya, according to this, was a capricious man, i.e., one who "has the sharpness to form singular ideas, and with the novelty that they will be successful". Today's *Spanish Dictionary* indicates that *capricho* is a "determination that taken arbitrarily, inspired by a whim, humor or delight in the extravagant and original"; and also a "work of art in which ingenuity or fantasy break the observance of rules".

This collection comprises eighty prints dealing with whimsical subjects, created and etched by Goya, put on sale in 1799. The intention of the master from Fuendetodos was explicit and no one better than himself (possibly with the aid of the writer Leandro Fernández de Moratín) has explained it:

> "The artist was convinced that censorship of human errors and vices (even though this may seem peculiar to eloquence and poetry) can also be the object of painting, and has chosen as subjects for his work, from the multitude of extravagances and mistakes that are common in any civil society, the concerns and common lies, authorized by custom, ignorance or interest, those that he believes most apt to supply material for ridicule, and at the same time exercise the artist's fantasy. This creator has neither followed the examples of others, nor has he copied from nature".

Goya began his sketches for the engravings in two albums created in the residence of the dukes of Alba, in *Sanlúcar de Barrameda* (*Huelva*) and in the so-called *Madrid Album*. The strong critical-satirical tone of the prints irritated the Inquisition and Goya offered the eighty original copper plates and the unsold collections to King Charles IV. The monarch accepted the offer (1803) and in exchange took the painter's, son, Javier, into the service of the Royal House. Goya stated that ignorance and passions are the objects of his criticism.

The *Caprichos* were well known outside Spain. They were the first symbol of "Goyesco" or Goya-style and a new way to depict reality, presenting it as close and expressive, with a fresh and

lanılan yenilikçi ve cüretkâr dil 19. yüzyıl ressamları tarafından da benimsendi. *Kapriçyolar*'la birlikte soğuk ve yapmacık neoklasik gravür sona erdi.

Bütün Savaşların Felaketleri

Goya'nın ünlü eleştirmen dostu Ceán Bermúdez'e armağan ettiği nüshaya yazdığı uzun başlık *İspanya'da Bonapart ile yapılan kanlı savaşın korkunç sonuçları. Ve diğer vurgulu kapriçyolar* idi. Eserin tamamlanmasıyla çakışan totaliter siyasi baskı ve Goya'nın gravürcü olarak uğradığı ekonomik fiyaskolar (Velázquez kopyalarıyla *Kapriçyolar* çok satmamıştı) sonucu, *Savaşın Felaketleri* (*Los Desastres de la Guerra*) 1863'e kadar, neredeyse yarım yüzyıl boyunca yayımlanamadı. Baskılar tamamlanmalarından iki yüzyıl sonra bugün, zamanı aşan evrensel anlamları ve üstün estetik anlatımları sayesinde değerlerini aynen korumaktadır.

Goya gravürlere, çeşitli levhalarda yer alan 1810 tarihinde, General Palafox tarafından çağrılıp Ekim 1808'den 1809'un ilk aylarına kadar kaldığı Zaragoza'da cepheyle tanıştıktan sonra başladı; hazırlık eskizlerindeki ilk düşüncelerinde fazla değişiklik yapmadan kararlılıkla levhaları oymaya girişti. Dizi, önce, son derece özgün biçimde de olsa Bağımsızlık Savaşı'nı (1808-1814) konu alan yurtsever bir baskılar albümü olarak tasarlanmıştı; çalışmasının ağır ilerlemesi ve İspanya'daki siyasi gelişmeler Goya'ya başka olayları da diziye dahil etme fırsatı verdi ve böylece *Vurgulu Kapriçyolar*'ın çekirdeği oluştu. Daha önceleri 1810-1823 olarak tarihlenen *Savaşın Felaketleri* kronolojisi, kullanılan tekniklerle kâğıtların ve resimlerin tarihsel-sanatsal bağlamının incelenmesinin ardından 1810-1815 olarak saptandı. Bu kısa kronolojiyi dizinin tutarlılığı da pekiştirir, üç bölüm arasında keskin kopuşlar yoktur; birinci bölüm (1-47 numaralı baskılar) savaşa ayrılmıştır, ikincisi (48-64 numaralı baskılar) 1811 ve 1812'de Madrid'de hüküm süren açlığa, üçüncü ve son bölüm olan (65 numaralı baskıyla başlayan) *Vurgulu Kapriçyolar* ise VII. Fernando'nun baskıcı rejimine. Yani *Savaşın Felaketleri*, Goya bir yandan (1816'da satışa sunulan) *Boğa Güreşi* (*La Tauromaquia*) dizisini ve *Zırvalar*'ı (*Los Disparates*) hazırlarken tamamlanmıştır; bu sonuncu dizi de sanatçının sağlığında yayımlanamayıp ölümünden sonra yeniden keşfedilmiştir (1864).

Savaşın Felaketleri modernizmin temel estetik kategorilerinden birine, patetizme bol bol yer verir. Goya çağdaşlarının büyük çoğunluğunun aksine, olayları kronolojik ve sistematik olarak dizmemiştir; bu da resimlerin yorumlanmasını güçleştirir. Tersine, anekdot niteliğini dönüştürerek ya da eleyerek evrensel bir bakışı benimsemiştir.

Ölüm, acı ve ideolojik baskı, kaçımlması imkânsız, olumsuz bir dünyayı gözler önüne serer. Bunlar "propanganda" baskıları değil, serbest eserlerdir.

Boğa Güreşleri

Bağımsızlık Savaşı sonrasında boğa güreşlerine ilgi canlanınca Goya biraz para kazanabilmek için bundan yararlanmaya karar verir ve 1814'te taslaklarına başladığı *Boğa Güreşi* dizisi-

daring language, which was to influence 19th century artists. His work put an end to cold and artificial neoclassical engraving.

The Disasters of All Wars

Fatal consequences of the bloody war in Spain with Bonaparte. And other empathic caprichos was the long-winded title written by Goya in the copy given to his friend, the well-known critic Ceán Bermúdez. The absolutist political repression that coincided with the conclusion of the work and the previous economic failures of Goya as an engraver (the copies of Velázquez and the *Caprichos* did not sell well) meant that the *Disasters of War* (*Los Desastres de la Guerra*) remained unpublished for almost half a century, until 1863. Today, two hundred years later, the prints have retained all their value, thanks to their universal and timeless significance as well as their insuperable artistic expression.

Goya began to engrave the plates around 1810 (a date that appears on several of them) after his experience in the war front during a stay in Zaragoza, summoned by General Palafox, from October 1808 until the first months of 1809; he applied himself decisively to the task of starting the copper plates, with little variation as regards the basic ideas set out in the preparatory drawings. The series was first conceived as an album of patriotic prints about the War of Independence (1808-1814), although in a very original manner; the slow progress of the work and the political evolution of Spain inspired Goya to extend the series to other events, and thus was born the core of the *Emphatic Caprichos*. Research carried out on the technique and paper used as well as the historical-artistic context of the images has established the chronology of the *Disasters* between 1810 and 1815, it had previously been established as 1810-1823. This short span of time increases the cohesion of the series, with no abrupt transitions between its three parts: The first section, dedicated to the war (up to print 47); the next, to the famine in Madrid in 1811 and 1812 (No. 48-64); and the third, the *Emphatic Caprichos*, referring to the repressive regime of Fernando VII (No. 65 to the end). The *Disasters*, therefore, were engraved at the same time as Goya prepared *La Tauromaquia* (*Bullfight*) (put on sale in 1816) and the drawings of the *Follies* (*Los Disparates*), this last series was also discovered posthumously in 1864 and was not finished by the artist.

The *Disasters* give free reign to one of the fundamental aesthetical categories of modernity: Pathos. Goya, in contrast to most of his contemporaries, does not establish a serial and systematic chronicle of the facts, making interpretation of the images more difficult. On the contrary, he transforms or eliminates the anecdotic to achieve a universal vision.

Death, suffering and ideological persecution display a negative world which is impossible to avoid. They are not "propaganda" prints, but rather open works.

Bullfighting

Interest in bullfighting revived after the War of Independence and Goya decided to take advantage of this trend to earn



Gaetano Merchi'nin (Brescia, 1747 - Agen, 1823) Francisco de Goya Portresi, yak. 1796, Patine bronz, 47,5 x 25 x 14,5 cm. Özel koleksiyon. Goya'nın bilinen bu ilk heykel portresi, *Kapriçyolar* serisini hazırladığı dönemde IV. Carlos'ın heykeltıraşı İtalyan Gaetano Merchi tarafından yapılmıştır. Fotoğraf: Javier Romeo.

Portrait of Francisco de Goya by Gaetano Merchi (Brescia, 1747 - Agen, 1823), c. 1796. Patinated bronze, 47.5 x 25 x 14.5 cm. Private collection. This sculptural portrait is the first known of Goya, and was made in the time in which he prepared the series *Caprichos,* by the Italian sculptor to Charles IV, Gaetano Merchi. Photograph: Javier Romeo.

nin gravürlerini 1816'da tamamlar (çeşitli levhalarda 1815 tarihine rastlarız). 31 Aralık 1816'da, tamamlanmış dizinin satış ilanı *Gaceta de Madrid*'de yayımlanır. Dizinin çalışmalarına başlaması, *Savaşın Felaketleri*'nin tamamlanması ve *Zırvalar*'ın taslak çizimleriyle çakışır. Bu son diziyle *Boğa Güreşi* dizisi arasında bir bağlantı da vardır; her iki dizide de bir şenlik –birinde boğa güreşi, diğerinde karnaval– teması işlenmekle kalmaz; Goya dostu Ceán Bermúdez'e sunduğu *Boğa Güreşi* basımına zırvalardan birini de (13 numaralı *Uçma şekli*) dahil eder. Aragonlu sanatçı bir kez daha patetik estetik kategorisine yer vermiştir; özellikle çeşitli boğa güreşçilerinin kişisel becerilerini anlatan, ölümün egemen olduğu son bölüm, modernliği tartışılmaz bir *Boğa Güreşinin Felaketleri* seçkisi oluşturur.

Bu temayı Goya'dan önce çeşitli sanatçılar işlemişti; ressam Antonio Carnicero tarafından tasarlanıp uygulanan tefrika gravür dizisi, *Bir Boğa Güreşinin Başlıca Aşamalarının Koleksiyonu* (*Colección de las principales suertes de una corrida de toros,* 1787-1790), önceki örnekler arasında en göze çarpan ve en çok satan olmuştu. Kazandığı sükse hem İspanya'da hem başka ülkelerde çok sayıda kopyasının yapılmasına yol açtı; Avrupa'da folklorcu akım, boğa güreşlerinin İspanya sınırları dışında, özellikle Fransa ve İngiltere'de de moda olmasına yol açmıştı. 18. yüzyıl seyahatnamelerinde kimileri intihal olarak nitelenebilecek benzer gravürlere sık sık rastlanır.

some money and so he began to draw and engrave the *Tauromaquia* around 1814, which was concluded in 1816 (the year 1815 appears on several prints). On 31 December 1816, an advertisement appeared in the *Gaceta de Madrid* selling the complete series. The beginning of the work coincides with the conclusion of the *Disasters* and the preliminary drawings of the *Follies,* this latter series has a certain relationship to it, as it is not only another fiesta –Carnival– but Goya also included a *folly* (No. 13 *Way of flying*) in the edition he gave to his friend Ceán Bermúdez. Like in the *Disasters,* the Aragonese artist resorts again to the aesthetical category of pathos, especially in the last part, which narrates the personal skills of different bullfighters and in which death is predominant, forming the very modern *Disasters of the Feast.*

Goya's precedents with regard to this subject matter were several; the most outstanding and popular was the series published in installments created and engraved by the painter Antonio Carnicero, *Collection of the Principal Cape-work Events in a Bullfight* (*Colección de las principales suertes de una corrida de toros*) between 1787-1790. Its success inspired numerous copies, both Spanish and foreign, as European *costumbrismo* (folklore) or genre art made bullfighting fashionable beyond Spain, especially in France and Great Britain. It is not difficult to find more or less plagiarized engravings about bullfighting in 18th century travel books.

Bununla birlikte, Goya'nın boğa güreşleri dizisine girişirken esinlendiği örneğin Pepe-Hillo'nun konu olduğu ve sanatçının ölümünden sonra yayımlanan basımda otuz anonim baskının yer aldığı *At Üzerinde ya da Yaya Boğa Güreşi Sanatı* (*Tauromaquia* o *Arte de torear a caballo o a pie*) (Madrid, 1804) adlı eseri olduğu sanılmaktadır. Goya boğa güreşlerinin tarihi konusunda, oyun yazarı olan arkadaşı Leandro de Moratín'in babası Nicolás Fernández de Moratín'in *İspanya'da Boğa Güreşlerinin Kökenine ve Gelişmesine Dair Tarihsel Çizelge* (*Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*) adlı, 1801'de yeniden basılan eserinden esinlendi. Bununla birlikte, Goya, eleştirmenlerin yeterince üzerinde durmadığı, son derece nitelikli, kişisel bir eser ortaya koydu. Dizi, 1'den 33'e numaralı, son 7'si A'dan G'ye alfabenin harflerini taşıyan ve kullanılmış levhaların arka yüzüne oyulmuş toplam kırk baskıdan oluşur.

Koleksiyonun beklenen rağbeti görmemesinin bir nedeni, kullanılan grafik anlatımın yeniliğiydi. Aragon'lu sanatçı bu dizide folklorcu akım dizilerindeki doğrusal ve didaktik anlatıyı izlemez; popüler dizilerin renk kullanımıyla çeşnilendirilmiş basit dilinden kaynaklanan cazibeye karşılık Goya, sahnelerin dramatik yoğunluğunu aside yedirme baskı ve leke baskı tekniklerini son derece incelikli kullanarak sağlar ve o dönemde hiç görülmemiş sıra dışı kompozisyonlar yaratır.

Mantıksızlığın Zirvesi: *Zırvalar*

Goya olağanüstü *Zırvalar* dizisi için hangi başlıkta karar kılardı bilmiyoruz; bu terimi kendisi ayrı ayrı birçok baskının adlandırılmasında kullanmıştı. 18. yüzyılda, *Akademi Sözlüğü*'nde zırvanın (*disparate*) anlamı "yersiz ve mantıksız eylem ya da söz" olarak veriliyor, "mantıkla bağdaşmama, uyuşmama" anlamının "dispar" (eşitsiz, farklı) sözcüğünden türediği belirtiliyordu. Günümüzün *Akademi Sözlüğü*'nde ise sözcüğün kökeninin, ayırma anlamına gelen Latince *disparare* fiilinden türemiş sıfat-fiil *disparatus* olduğu ve "mantık ve kural dışı eylem ya da söz" anlamı taşıdığı belirtilmekte.

Goya'nın muhtemelen yedi yılda, 1816-1823 tarihleri arasında tamamladığı *Zırvalar*, tıpkı *Savaşın Felaketleri* gibi sanatçının sağlığında yayımlanmadı. Diziyi oluşturan on sekiz levhaya daha sonra resmi basımda yer almayan dört levha (Paris, Louvre Müzesi) daha eklendi. Dizinin ilk basımı talihsiz *Atasözleri* (*Los Proverbios*) başlığıyla 1864 yılında Madrid'teki San Fernando Kraliyet Akademisi tarafından gerçekleştirildi.

Diğer dizilerden farklı olarak, Madrid karnavalından esinlenerek yaratılmış bu fantastik resimleri Goya'nın nasıl sıraladığı kesin olarak bilinmemektedir. Bu önemlidir, çünkü zaman zaman *Kapriçyolar*'da görüldüğü gibi, kimi baskıların peş peşe dizilişi yorumlanmalarını kolaylaştırır. Dolayısıyla sınıflandırılması imkânsız eser *Zırvalar* izleyicilerin hiç bitmeyecek yorumlarına ve değerlendirmesine açıktır ve insanoğlunun derin mizacı konusunda kaygı ve sorulara sonsuz bir kaynak teşkil eder. Sihirli gerçekçilik barınağı, korkunç yücelik ifadesi, güçlü duygular ve korkunun girift karışımıyla ekspresyonizmin beşiği olan, yer yer grotesk aracılığıyla gerçekleştirilmiş, dizginsiz kö-

Nevertheless, it seems that the work Goya had in mind when he started his *Tauromaquia* was that of Pepe-Hillo: *Tauromachy or the Art of Bullfighting on Horseback or on Foot* (*Tauromaquia o Arte de torear a caballo o a pie*) (Madrid, 1804), a posthumous edition containing thirty anonymous prints. For the historical list of bullfighters, he was inspired by the *A Historical Letter on the Origin and Progress of the Bullfight in Spain* (*Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*) by Nicolás Fernández de Moratín, father of his friend the playwright Leandro, republished in 1801. Despite these affinities, Goya's engravings were personal and of high quality, although never highly appreciated by critics. The series consisted of thirty-one numbered prints, plus seven with the letters A-G, engraved on the back of some reused plates.

This collection did not achieve the expected success; partly due to the novel graphic language used. The Aragonese artist did not follow any lineal or didactic narrative discourse like in the *costumbrista* series; in addition, contrasting with the attractive nature of the popular series, with their simple language, sometimes even enlivened by the use of color, Goya focuses on dramatization of the scenes with a very exhaustive use of etching and aquatint techniques, creating compositions that were absolutely uncommon for his time.

Apotheosis of the Irrational: *Follies*

The name Goya would have definitively given to his extraordinary series of *Follies* is unknown; this is the term he used for naming many of them separately. In the 18th century, according to the *Diccionario de la Lengua Castellana o Diccionario de Autoridades* by the Royal Academy of the Language, *disparate* meant "fact or statement without purpose or reason. *Disparate* coming from "dispar", i.e. having no parity or conformity with reason". The current *Spanish Dictionary* indicates that *disparate* derives from the Latin *disparatus,* participle of *disparare,* separate, and means "nonsensical purpose (outside reason and rules)".

Goya's *Follies,* probably created by the artist in a seven-year period, between 1816 and 1823, were not published during Goya's life, as was the case of the *Disasters.* They were eighteen works on copper plate, to which we can add another four (Louvre Museum, Paris) that are not part of the official edition. The first publication, given the unfortunate title of *Proverbs* (*Los Proverbios*), was made by the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, in 1864.

In contrast to his other series, the specific sequence Goya would have assigned to these fantastic creations based on the Madrid carnival is unknown. This information is important because, as occurs sometimes in the *Caprichos,* the contiguity of certain prints helps to interpret their intention. The *Follies,* an unclassifiable work, is thus destined to be the inspiration for continuous thought on the part of spectators, who will find in these prints a never ending source of concerns and questions about the profound nature of the human being. It is a carnavalesque work, refuge of magical realism, expression of the sublime terrible, and cradle of expressionism due to its inextri-

tümserliğiyle baş döndüren, mantıksızlığın gerçek zirvesine ulaşan karnavalsı bir eserdir.

Seçilmiş Kaynakça

Blas, Javier (koord.). *Goya grabador y litógrafo. Repertorio bibliográfico*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1992 (Prado Ulusal Müzesi, Javier Blas yönetiminde eksiksiz bir çevrimiçi kaynakça hazırlamaktadır).

Gassier, Pierre. *Dessins de Goya*, v.1. *Études pour gravures et peintures*, Fribourg, Office du Livre, 1975.

Harris, Tomás. *Goya: Engravings and Lithographs*, Oxford, Bruno Cassirer, 1964.

Sayre, Eleanor A. & Jean Sutherland Boggs. *The Changing Image: Prints by Francisco de Goya*, Boston, The Museum of Fine Arts, 1974.

Tomlinson, Janis A. *Graphic Evolutions: The Print Series of Francisco Goya*, New York, Columbia University Press, 1989.

Vega, Jesusa. "150 años de estudios e interpretaciones sobre los dibujos y estampas de Goya", *Goya. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya* (Madrid, 21-23 Ekim 1992), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993, 103-118.

_____. "Goya's Etchings after Velázquez", *Print Quarterly*, XII, 2 (1995), 145-163.

Vega, Jesusa & Juan Carrete Parrando. *Francisco de Goya grabador y litógrafo*, Madrid, Ediciones CD Arte, 1995.

cable mixture of strong emotions and terror, sometimes achieved by means of the grotesque, that produces vertigo due to its exacerbated pessimism and in which there is an authentic apotheosis of the irrational.

Selected Bibliography

Blas, Javier (coord.). *Goya grabador y litógrafo. Repertorio bibliográfico*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1992 [The Museo Nacional del Prado is preparing under the direction of Javier Blas, a complete online bibliography].

Gassier, Pierre. *Dessins de Goya*, v. 1. *Études pour gravures et peintures*, Fribourg, Office du Livre, 1975.

Harris, Tomás. *Goya: Engravings and Lithographs*, Oxford, Bruno Cassirer, 1964.

Sayre, Eleanor A. & Jean Sutherland Boggs. *The Changing Image: Prints by Francisco de Goya*, Boston, The Museum of Fine Arts, 1974

Tomlinson, Janis A. *Graphic Evolutions: The Print Series of Francisco Goya*, New York, Columbia University Press, 1989.

Vega, Jesusa."150 años de estudios e interpretaciones sobre los dibujos y estampas de Goya", *Goya. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya* (Madrid, 21-23 October 1992), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993, 103-118.

_____. "Goya's Etchings after Velázquez", *Print Quarterly*, XII, 2 (1995), 145-163.

Vega, Jesusa & Juan Carrete Parrondo. *Francisco de Goya grabador y litógrafo*, Madrid, Ediciones CD Arte, 1995.

Katalog

Catalogue



Goya'nın Madrid Santamarca Vakfı'na Ait "Çocuk Oyunları" Dizisi

Dizinin Mülkiyeti

Günümüzde Madrid Santamarca Vakfı koleksiyonunda bulunan dizi, miras yoluyla, XXIII. Nájera Düşesi, XVIII. Oñate Kontesi, XII. Montealegre Markizi ve bütün erkek kardeşlerinin doğrudan mirasçı bırakmadan ölmesi üzerine 18. yüzyıl sonundaDoña María Pilar de Guzmán y la Cerda'ya (1811-1901) geçmiş olmalı. Kraliçe María Cristina de Nápoles'in nedimesi olan bu seçkin hanım, 1839'da Don Juan de Zabala y de la Puente'yle (1807-1879) evlenmişti. Ünlü bir asker olan Don Juan de Zabala, Fas'ın kuzeyinde yürütülen Afrika Savaşı'ndaki kahramanlıkları nedeniyle 1860'ta Kraliçe II. Isabel'den Sierra Bullones Markisi unvanını aldı. Don Juan de Zabala ayrıca III. La Puente y Sotomayor Markisi, V. Torreblanca Markisi ve VI. Villaseñor Kontu'ydu; Liberal Birlik hükümetlerinde iki dönem (1860-1863 ve 1865-1866) deniz bakanlığı, başkomutanlık ve savunma bakanlığı (1874) yaptı. 1901'de XXV. Nájera Dükü ve XIX. Oñate Kontu olduğunda, resim dizisi de annesi Doña María Pilar de Guzmán y la Cerda'dan kendisine miras kalmış olmalı; kendisi 1910 yılında vefat ettiğinde de dizi, eşi Doña Carlota de Santamarca'ya miras kaldı.

Dizinin Gerçekleştirilme Amacı ve Kronolojisi

Goya bu çocuk oyunları sahnelerini niçin resmetmişti? Ne zaman resmetmişti? Valentín de Sambricio'nun varsayımı, Madrid Santa Bárbara Kraliyet Hah Fabrikası halı desenleri için eskizler oldukları ve bilinmeyen nedenlerle desen, dolayısıyla halı haline getirilmedikleridir; resimleri 1782-1784 dolaylarına tarihlemiştir.[1] José Gudiol bu küçük, çocuklu sahneleri, sanatçının Santa Bárbara Fabrikası için yapmak zorunda olduğu desen siparişlerinden bir kaçış niteliğindeki kişisel notları ve gravür dizilerinin habercileri olarak yorumlamış, resimleri 1781-1785 yıllarına tarihlemiştir.[2] Pierre Gassier ve Juliet Wilson, hazırladıkları Goya kataloğunda dizideki sahnelerle Asturias Prensleri'nin El Pardo Sarayı'ndaki yatak odası halıları için hazırlanmış çocuk oyunları desenleri (1778-1779) arasındaki benzerliğe dikkat çekerek resimleri geniş bir zaman aralığına, 1777-1785 arasına tarihlemişlerdir.[3] José Camón Aznar halı deseni eskizleri olduğu görüşünü reddederek Goya'nın bunları sırf eğlence olsun diye, burjuva evlerinin dekorasyonunda kullanılmak üzere yaptığını ileri sürmüştür.[4] Resimlerin yaptığı süksenin Goya'yı temayı tekrarlamaya teşvik ettiği ve daha sonraki taklitlere kaynaklık ettiği sonucunu çıkararak diziyi 1782-1784 dolaylarına tarihlemiştir. Pérez Sánchez de hah deseni modelleri oldukları görüşüne şüpheyle yaklaşmış, Camón'un iddiası doğrultusunda, özel koleksiyonlara, evlerde sergilenmeye yöne-

1 Sambricio, 1946.
2 Gudiol, 1970.
3 Gassier & Wilson, 1970.
4 Camón Aznar, 1980, I, s. 167.

The Series of "Children at Play" by Goya, Owned by The Santamarca Foundation in Madrid

The Origin of the Series

The series, today part of the collection held by the Santamarca Foundation in Madrid, came into the possession of María Pilar de Guzmán y la Cerda (1811-1901), XIII. Duchess of Nájera, XVIII. Countess of Oñate, XII. Marquise of Montealegre and XVI. Countess of Paredes de Nava between 1895 and 1901, since her brothers died leaving no direct heirs. In 1839, this distinguished lady-in-waiting to Queen María Cristina of Naples and Sicily married Juan de Zabala y de la Puente (1807-1879), a distinguished officer who, in recognition of his service in the African War in northern Morocco, was awarded the title of Marquis of Sierra Bullones by Queen Isabel II in 1860. In addition to this title, he was also III. Marquis of La Puente y Sotomayor, V. Marquis of Torreblanca and VI. Count of Villaseñor; he was Naval Minister on two occasions (1860-1863 and 1865-1866) and held posts in the moderate "Unión Liberal" government, General and Minister of War (1874). Juan de Zabala y Guzmán inherited the series of paintings from his mother María Pilar de Guzmán y la Cerda on her death in 1901 when he became XXV. Duke of Nájera and XIX. Count of Oñate, and left it to his wife Carlota de Santamarca on his death in 1910.

Why and When the Series was Painted

Why did Goya paint these pictures of children playing? When did he paint them? Valentín de Sambricio holds that they were preliminary sketches for tapestry cartoons for the Real Fábrica de Santa Bárbara in Madrid, but that for unknown reasons did not get as far as the cartoon stage and consequently were not made into tapestries; he dates them at 1782-1784.[1] José Gudiol considers that the paintings of children at play were like private projects for Goya as a means to avoid having to do the commissioned pieces for the Real Fábrica, and the forerunners of etchings by Goya; he dates the paintings between 1781 and 1785.[2] In their Goya catalogue, Pierre Gassier and Juliet Wilson highlight the similarity of the scenes in the small paintings to those of the tapestry cartoons depicting children playing created for the bedroom of the Princes of Asturias in El Pardo Palace, dating them in a wider time-frame of 1777-1785.[3] José Camón Aznar refutes that they were sketches for tapestry cartoons, stating that Goya must have painted them purely for pleasure and to adorn the walls of bourgeois homes.[4] He claims that the success they enjoyed would have encouraged Goya to make subsequent replicas of them. He dates the series at 1782-1784. For his part, Pérez Sánchez doubts that the series were

1 Sambricio, 1946.
2 Gudiol, 1970.
3 Gassier & Wilson, 1970.
4 Camón Aznar, 1980, I, p. 167.

lik sahneler olduklarını düşünmüştür.[5] Kronoloji konusunda ise diğer araştırmacıların diziye ilişkin tarihlemelerini belirtmekle yetinip herhangi birinden yana tercih kullanmamıştır. José Manuel Arnáiz ise Sambricio'nun savunduğu kuram doğrultusunda, resimlerin Kraliyet Ailesi'nin hoşuna gitmedikleri gerekçesiyle kral tarafından onaylanmadıkları için ya da Santa Bárbara Fabrikası'ndaki çalışmaların durdurulması emredildiği için desen yapımına geçilmeyen eskizler olabileceklerini ileri sürmüştür.[6] Bu durumda Goya'nın düzenli bir gelirden yoksun kaldığı için resimleri mecburen satmaya karar vermiş, hatta çoğaltmış olabileceği sonucuna varmıştır. Arnáiz, resimleri 1778-1779 yıllarına tarihleme eğilimindedir. Morales y Marín altı sahnenin kompozisyon düzeni, mimari ve figür sayısı açısından birbirleriyle ilişkili olduklarını belirtmiş, ancak gerçekleştirilme amacı konusunda daha fazla bir yorumda bulunmayarak 1782-1785 dolaylarına tarihlemiştir.[7] Daha yakın tarihte Isadora Rose resimlerin kapı halıları için desen eskizleri olabilecekleri, yeterince ciddi ya da ahlaklı bulunmadıkları için reddedildikleri ihtimali üzerinde durmuş, Goya'nın resimleri belirli bir kişi için yapmış olması durumunda da bu kişinin dostu Martín Zapater olacağını belirtmiş, resimleri 1776 yılının sonlarına ya da 1777 yılının başlarına tarihlemiştir.[8]

Konuyla ilgili yorum ve açıklamaları bu şekilde özetledikten sonra, Santamarca koleksiyonunu oluşturan bu diziye ilişkin kendi görüşümü açıklamaya geçiyorum. Kanımca bunlar hah desenlerinde işlenen konularla, özellikle oyun ve çocuk temalarıyla çakışmalarına ya da tematik benzerliklerine rağmen hah deseni eskizleri değildirler. Altı küçük boyutlu resmin hepsi aynı biçim ve boyutlara sahiptir; oysa desen, özellikle kapı halısı için desen eskizi olsalar farklı boyutlara sahip olurlardı.

Bu küçük sahneler kendi aralarında bütünlüğe sahip bir dizi oluşturuyordu; Goya bunları salt eğlence amacıyla, halı desenleri için talep edilen oyunbaz, neşeli ve kırsal konular çizgisinde resimsel bir dışavurum olarak değil, bilinçli bir kasıtlılıkla ve satışı göz önünde bulundurarak, evlerin duvarlarında, sanat ve edebiyat sohbetlerine uygun bir ortamda sergilenmek üzere, soylulara ya da burjuvalara yönelik bir ticarileştirmeyi hedefleyerek resmetmiş olsa gerektir. Goya kazanca nasıl dönüştürülebileceğini, yani parasal yönünü düşünmeden hiçbir şeyin resmini yapmazdı. Yaklaşık on yıl sonrasının *Kapriço*'ları gibi, Goya'nın bu çocuk oyunları sahnelerini de satışının kolay olacağından, sergilendikleri anda, üstelik yüksek bir meblağ karşılığı elden çıkaracağından kuşku duymayarak resmetmiş olduğu kanısındayım. Çocuk oyunlarının sükse yaptığı tartışılmazdır, sahnelerin şüphesiz resimlere sahip olmak isteyen başka müşteriler için bizzat yapılmış replikaları da –bildiğimiz kadarıyla iki ya da üç kopya olabilir– bunu kanıtlar. Goya küçük boyutlu resimlerini küçük meblağlara satmadığından, kendisi için önemli bir gelir kaynağı oldukları düşünülebilir. Örneğin

5 Sánchez, 1984, s. 50.
6 Arnáiz, 1987, s. 60.
7 Morales y Marín, 1994.
8 Rose, 2003.

sketches for tapestry cartoons, and agrees with Camón in considering that the paintings were rather created for particular rooms.[5] As regards dating them, he merely quotes the dates given by other scholars without offering any personal judgment. José Manuel Arnáiz takes up Sambricio's theory that perhaps they were sketches that the Royal Family did not much like and which the King therefore did not approve as cartoons, or perhaps because the order to suspend production in the Real Fábrica de Santa Bárbara meant that the conversion of the cartoons into tapestries did not take place.[6] So, given the lack of regular income, Goya decided to sell them and even make further copies of them in his studio. Arnáiz dates the pictures between 1778 and 1779.

Morales y Marín says that the six scenes share common features as regards composition, architecture and number of figures, but makes no conjectures about the purpose for which they were painted, dating them at 1782-1785.[7] More recently, Isadora Rose considers that they were door lintel cartoons which were rejected due to indecorousness, and that if Goya had painted them for someone specific then this would have been for his friend Martín Zapater. She dates them as late 1776 or early 1777.[8]

Now that the overview has been established, I shall state my opinion on this series that belong to the Santamarca collection. I do not believe that they are sketches for tapestry cartoons; however much their themes match some of those commonly employed for this purpose, particularly children at play. The six paintings have the same format and dimensions, but if they were sketches for cartoons then they would be in different sizes, especially if intended for hanging over door lintels.

These small scenes formed a series with their own internal unity, and Goya would not have painted them merely as a *divertissement*, a pictorial development of the waggish, joyous and bucolic themes that were commonly requested for tapestry cartoons, but rather with the deliberate intention of selling them to private customers of the noble or bourgeois classes for decorating their homes and displaying in rooms where they customarily held meetings and debates. Goya did not paint anything without first thinking about how he could profit from it, i.e. the financially beneficial aspect. In the same manner as the *Caprichos* prints he produced in the following decade, Goya painted these scenes of children at play safe in the knowledge that they would be bought for excellent prices as soon as they were released. The series was highly successful, and this is confirmed by the further copies he painted –perhaps two or three, as far as we know– for other clients. And this would have been for considerable sums of money, since Goya did not paint small paintings for small prices. An example of this is the series of six small canvases depicting scenes of witchcraft he painted

5 Sánchez, 1984, p. 50.
6 Arnáiz, 1987, p. 60.
7 Morales y Marín, 1994.
8 Rose, 2003.

1798'de Osuna Alameda Sarayı için yaptığı, büyücülük sahnelerini betimleyen altı küçük boyutlu resim karşılığında 6.000 gümüş riyal, yani resim başına 1.000 gümüş riyal, ertesi yıl da Osuna Düşesi'nin küçük salonuna asılacak yedi halının desen eskizleri karşılığında 10.000 gümüş riyal almıştı.

Goya çocuk oyunları konusunu ele aldığında, benzer sahnelerin betimlendiği daha önceki örneklerden haberdar olsa gerekti: Mesela V. Felipe'nin saray ressamı Fransız Michel Ange Houasse tarafından 1720-1730 dolaylarında yapılmış küçük boyutlu resimler; Antonio Gonzâlez Ruiz'in 1757-1762 dolaylarında yaptığı, başpiskopos Lorenzana'nın isteği üzerine, başpiskoposun kurduğu yeni yoksullar yurdunun dekorasyonunda kullanılmak amacıyla 1779'da Toledo'ya gönderilen halı desenleri. Goya 1777-1780 yılları arasında oyun oynayan ya da eğlenen çocukların betimlendiği yedi halı deseni yaptı. Ayrıca meslektaşı José del Castillo da 1799-1780 yıllarında oyun oynayan çocuklar ve delikanlıları betimlediği, El Pardo Sarayı'ndaki Asturias Prensesi giyinme odasının kapı halıları için Goya'nın desenlerinden esinlenip esinlenmediğini bilmediğimiz beş halı deseni yaptı. Kısacası, Goya'nın çocuklu sahneleri türünün tek örnekleri değildi.

Araştırmacıların çoğu Goya'nın çocuklu sahneleri betimleyen bu hah desenleriyle incelememizin konusu olan küçük boyutlu çocuk oyunları resimleri arasında fazlasıyla sıkı bir bağ kurmuş, bundan ötürü de resimleri desenlerle aynı döneme (1777-1780) ya da çok yakın bir döneme (1781-1785) tarihlemişlerdir. Tema ya da konular açısından aralarındaki çakışmayı göz ardı etmemekle birlikte, kanımca çocuklu sahneleri betimleyen hah desenleriyle resimler arasında kurulan bu sıkı bağ kabul edilebilir değildir, çünkü resimler benim görüşümde mutlak bir özerkliğe sahiptir. Aynı şekilde, küçük boyutlu resimlere atfedilen kronolojiyi de aşağıda belirteceğim stilistik ve ikonografik gerekçelerle birkaç yıl, yani 1780 sonrasına ertelemek gerektiğini düşünüyorum. Hem stilistik açıdan hem de altı sahnede yer alan çocukların giyimleri açısından, bu altı resmin Goya'nın 1786-1787'de, Osuna ailesinin Madrid dışındaki malikânesi olan Alameda Sarayı'nın salonlarından biri için yaptığı daha büyük boyutlu diziyle ilişkilendirilmesi gerektiği kanısındayım. İki dizi arasındaki benzerlikler aşikârdır. Örneğin *Birdirbir ya da Sokakgezen Oynayan Çocuklar* (*Niños jugando a pídola o al recorrecalles*) resmindeki çocuklar, Osuna Alameda Sarayı için yapılmış, Madrid Montellano Dükü koleksiyonunda bulunan *Yağlı Direk* (*La cucaña*) tablosunda ince ağaç gövdesine tırmanan çocuklara benzer ve aynı biçimde giyinmişlerdir. Aynı sahnede, sol tarafta fonda görülen ahşap iskele ise halen Barcelona Planeta Corporación S.R.L. koleksiyonunda bulunan *Taşın Nakliyesi* (*La conducción de una piedra*) adlı resimde görülen iskeleye, ayrıca her ikisi de Prado Müzesi'nde bulunan *Yaralı Duvarcı* (*El albañil herido*) (1786-1787) eskiziyle halı deseninde görülen iskeleye oldukça benzer. Goya'nın *Askercilik Oynayan Çocuklar* (*Niños jugando a soldados*) sahnesinde resmettiği kilisenin cephesi, üçgen alınlığı ve ortadaki göz penceresiyle, Aragonlu üstadın Osuna Alameda Sarayı için yaptığı, Madrid Yebes Kontu koleksiyonunda bulunan *Köyde Tören Alayı* (*Procesión en la aldea*)

in 1798 for the country house of the Dukes of Osuna (a residence known as "Alameda de Osuna"), for which Goya charged 6000 real de vellón, i.e. 1000 real de vellón for each painting, and the following year he charged 10,000 real de vellón for seven preliminary sketches for tapestries for the Duke of Osuna's study.

When tackling these scenes of children playing, Goya would have been aware of the existence of similar pictures from an earlier time, such as those painted between 1720 and 1730 by the Frenchman Michel Ange Houasse, painter to the court of Philip V; or the tapestry cartoons created by Antonio Gonzâlez Ruiz in 1757-1762, paintings which were subsequently sent to Toledo in 1779 on the request of the archbishop Lorenzana to adorn the new hospice he had founded there. Between 1777 and 1780 Goya painted seven cartoons with children at play as their motif. Also between 1779 and 1780, and we do know now whether as a result of encouragement by Goya, his colleague José del Castillo painted five cartoons for tapestries depicting scenes of boys and young men at play, intended for door lintel tapestries for the dressing room of the Princess of Asturias in El Pardo Palace. In other words, Goya's paintings of children at play were not isolated events.

Most scholars have established too close a link between those Goya cartoons depicting children at play and the small paintings which are our focus here, and this has led them to date their execution to the same period (1777-1780) or very close to it (1781-1785). I do not deny the similarity of the subject matter, but neither do I accept the validity of linking cartoons and paintings of children at play so closely; I consider that the latter are entirely independent and separate creations. Likewise, I would date the small paintings to a period several years earlier halfway through the 1780's, in view of the stylistic and iconographic details I shall now set out. Stylistically and in terms of the clothing worn by the children depicted in the six scenes, I believe they have more in common with the series of larger-sized scenes painted by Goya in 1786-1787 to adorn one of the rooms of the Osuna family's country house on the outskirts of Madrid. There are clear similarities between the two groups of paintings. For example, the children in *Children Playing Leapfrog* (*Niños jugando a pídola o al recorrecalles*) look the same and wear the same clothes as the children climbing up the slim tree trunk in the painting *The Greasy Pole* (*La cucaña*) commissioned for the Osuna country house and now held in the Duke of Montellano's collection in Madrid. The wooden scaffolding structure in the background on the left of this picture is quite similar to the one which can be observed in Goya's painting *Transporting a Stone Block* (*La conducción de la piedra*), currently held in the Planeta Corporación S.R.L. collection in Barcelona, and to the one which appears in the sketch and tapestry cartoon *The Injured Mason* (*El albañil herido*) (1786-1787), both of which are in Prado Museum. The façade of the church Goya painted in the scene *Children Playing at Soldiers* (*Niños jugando a soldados*), with its pediment and circular window in the middle, is the same as the one in the

tablosundaki kilise cephesinin aynısıdır. Ayrıca küçük boyutlu resimlerdeki çocukların giyimleri ve tavırları, aynı döneme ait (1786-1787), her ikisi de Prado Müzesi'nde bulunan *Çeşme Başında Yoksullar* (*Los pobres en la fuente*) ve *Harman Yeri* (*La Era* o *El verano*) eskizleri ve halı desenleriyle benzerlik gösterir. Bütün bu nedenlerden ötürü, Santamarca koleksiyonunda yer alan bu diziyi bu yıllara tarihlemekteyiz.

Şimdi de Goya'nın bu dönemdeki mesleki konumundan söz edelim. Halı deseni ressamlarının çalışmalarını durdurmalarına yol açan İngiltere'yle savaş sona erdiğinde, yaklaşık 1784-1785'te, Santa Bárbara Kraliyet Halı Fabrikası için halı desenleri yapımına tekrar başlandığını biliyoruz. Goya savaşın bitiminden önceki yıllarda (1780-1785) zamanını dinsel resimlerle portrelere vermek durumunda kalmıştı; Prens Don Luis de Borbón, eşi Zaragozalı María Teresa de Ballabriga ve çocuklarının portresini yaptıktan sonra Madrid aristokratlar çevresinde portre ressamı olarak itibar kazanmaktaydı. 1785 yılında (Ekim 1787'de Osuna Düşesi unvanını da kazanacak olan) Benavente Kontesi ve Düşesi'nin, 1786'da Pontejos Markizi'nin portrelerini yaptı. Bunlar ve yaptığı diğer seçkin aristokrat portreleri kendisine hem ün kazandırdı, hem de yeni siparişler; örneğin Benavente Kontesi ve Düşesi Goya'ya Osuna Alameda Sarayı için bazı sahneler sipariş etti. Goya öte yandan 25 Haziran 1786'da Kraliyet ressamlığına getirildi; başlıca görevi halı desenleri yapımıydı, yeni dönemin ilk siparişi derhal geldi: El Pardo Sarayı Asturias Prensleri yemek salonunun dekorasyonunda kullanılacak halılar için *Mevsimler* (*Las estaciones*) desenleri. Bu yeni halı desenlerinin ilkinin tarihi, Osuna Alameda Sarayı salonu için yaptığı tabloların tarihiyle çakışır.

Stilistik, ikonografik ve giyime ilişkin unsurların yanı sıra yukarıda açıklanan kişisel ve mesleki koşullar göz önüne alındığında, bu altı küçük boyutlu resim dizisinin 1785-1786'da, olasılıkla 1786 yazından önce tamamlandığı sonucuna varıyorum. Çünkü bu tarihten itibaren, Kraliyet ressamlığına atanmasıyla birlikte Goya, Santa Bárbara Kraliyet Halı Fabrikası'ndan yeni halı deseni siparişleri, ayrıca 1787'den itibaren Osuna Dükü ve Düşesi unvanını taşıyacak olan Peñafiel Markisi'yle eşi Benavente Kontesi ve Düşesi'nden de, Osuna Alameda Sarayı dekorasyonunda kullanılmak üzere yedi tablo siparişi almıştır.

Goya'nın Diziyi Şekillendirişi: Teknik, Çevresel ve İkonografik Unsurlar

Bu dizideki resimler, kullanılan yöntemler halı desenleri için yapılmış eskizlerde kullanılan yöntemlere benzemekle birlikte, birer eskiz değil, Goya tarafından kendi başlarına birer bütün olarak tasarlanmış eserlerdir. Çocuk figürlerinde bağımsız, gergin, canlı fırça vuruşları dikkati çeker, ancak hem figürlerin, hem de nesnelerin ayrıntılarını incelediğimizde büyük özenle işlendiklerini, ayrıntıda ince çizgi ve noktaların kullanıldığını, ışığın figürler ve nesneler üzerindeki etkisini öne çıkarmak için keskin ve küçük fırça dokunuşlarına başvurulduğunu görürüz. Yağdanlıklarda, kırık şişede, odun kömürü sepetinde, silah olarak kullanılan kamışlarda, çocuğun çektiği oyuncak el arabasında ve yere oturmuş, yalınayak kalmış bebe-

painting *Village Procession* (*Procesión en la aldea*), commissioned for the Osuna country house, now held in the Count of Yebes' collection in Madrid. Moreover, the clothing and the appearance of the children in these small paintings match those of the sketches and tapestry cartoons *Poor People by a Fountain* (*Los pobres en la fuente*) and *Summer* (*La era*), from the same period (1786-1787) both on display in Prado Museum. All this leads me to date this series from the Santamarca collection to the same period.

Let us examine Goya's professional situation at this moment in time. We know that around 1784-1785 the production of tapestries from cartoons recommenced in the Real Fábrica de Santa Bárbara; the war with England which halted the work of cartoon painters had finished. In the years prior to this (1780-1785) Goya had had to dedicate himself to religious and portrait painting, and in the latter was gaining a reputation in Madrid's aristocratic circles having been commissioned to paint a portrait of the Infante Luis de Borbón, his wife María Teresa de Ballabriga, and their children. In 1785 he painted portraits for the Countess-Duchess of Benavente, who from October 1787 was also Duchess of Osuna; in 1786 he painted for the Marquise of Pontejos; and for other more distinguished members of the aristocracy, which gained him fame and commissions such as the paintings for the Osuna country house commissioned by the Countess-Duchess of Benavente. In addition, on June 25th 1786 Goya was appointed Painter to the Court with special responsibility for producing tapestry cartoons. His first commission in his new position arrived immediately, i.e. the cartoons for *The Seasons* (*Las estaciones*) for the tapestries which would adorn the dining room of the Princes of Asturias in El Pardo Palace. The first of these new cartoons dates from the same period as the paintings for the hall of the Osuna country house.

Taking into account the elements of style, iconography and apparel and also the personal and professional circumstances described above, I believe that these six small paintings were painted by Goya as a series in 1785-1786 and for the most part before the summer of 1786, since at that time he was appointed painter to the court and had obligations to produce tapestry cartoons for the Real Fábrica de Santa Bárbara, in addition to commissions by the Marquis of Peñafiel and his wife the Countess-Duchess of Benavente, Dukes of Osuna since 1787, for seven paintings for their country house.

Goya's Design for the Series: Technique, Setting and Iconography

The paintings forming this series are not preliminary sketches for tapestry cartoons, but rather are finished pieces in their own right created by Goya as such, even though the procedures are similar to those used for sketches. The figures of the children are executed with free, lively and forceful strokes, but if we look more closely at the figures and the objects, we see that they are exquisitely detailed, sharp and clean, and precise brushstrokes are used for creating the play of light and shade on

ğin minik ayakkabısında bu özellikler gözlenebilir. Goya bu anekdot mahiyetindeki, ancak gerçekçi ve dolaysız ayrıntıları müthiş bir ustalıkla, eğlenerek işlemiş ve adeta birer minyatür gibi resmetmiştir.

Genel bir bakışla, bu küçük boyutlu resimlerin tarzının El Pardo Sarayı'nın Asturias Prensi yemek salonunun dekorunda kullanılacak halı deseni eskizlerinin tarzına benzediğini söyleyebiliriz; Goya eskizleri 1786 yaz sonu ve sonbahar başında yapmış ve tamamladığında, nihai desenlerin yapımına geçmeden önce kralın onayına sunmuştu. 12 Eylül'de dostu Martín Zapater'e yazdığı mektupta, "şu sıralar işim başımdan aşkın, Prensin yemek yediği bir oda için eskizler yapmakla meşgulüm" diyordu.

Kompozisyonlara gelince, Goya sahnelerin üçünde klasik piramidal kompozisyonu tercih etmiş, diğer üçünde ise yatay kompozisyon kullanarak ortaya bir grup çocuk, yanlara da denge unsuru olarak birer ya da ikişer grup yerleştirmiştir. Resimlerin üçünde mekânın yarısını yapılarla kapatmış, diğer yarıyı görsel bir kaçışa izin verecek şekilde açık bırakmıştır. Diğer üç resimde figürler açık, sınırsız, derin perspektifli bir fonun önünde yer alır.

Goya'nın bu çocuklu sahnelerde kullandığı palet 1780'lerin ortalarında yaygın olan renk yelpazesidir: grileştirilmiş, aşı boyası katılmış ve sarartılmış beyazlar, koyu yeşil ve maviler, kırmızılar ve pembeler, bulut kümelerinde açık griler, grimsi ve turuncumsu açık maviler. Gökler, tıpkı El Pardo Sarayı yemek salonunun halı desenlerinde ve Osuna Alameda Sarayı tablolarında olduğu gibi, yaz akşamüzerlerine özgü, hafif beyaz bulutlar serpiştirilmiş ya da sisli göklerdir ve ustalıkla resmedilmiştir. Fonlardaki başarılı atmosfer ve perspektif etkileri sahnelere derinlik kazandırır.

Goya'nın Çocuk Hassasiyeti ve Çocuk Oyunları Sahneleri Dizisindeki Yansıması

Çocuk oyunlarının betimlendiği bu dizide gördüğümüz çocukların hepsi yoksul ya da mütevazı zanaatkâr ve köylü ailelerin çocuklarıdır; tek istisna, *Kavga Eden ve Tahterevalliye Binen Çocuklar* sahnesinde kavgaya tutuşmuş çocuklarla alay eden, mavi okul üniformalı iki oğlandır. Bunlar muhtemelen orta tabakaya veya burjuvaziye ait daha varlıklı ailelerin Roma Cizvit okuluna devam eden çocuklarıdır. Goya bu ayrıntıya yer verirken, iyi eğitimli çocukların vakitlerinin büyük bölümünü sokaklarda aylak geçiren, düşmanca ve çetin bir ortamda hayatta kalmaya çalışan, okuma yazma bilmeyen ya da eğitimsiz çocuklara duyduğu küçümsemeyi eleştirmek mi istemiştir?

Bu dizinin ve sahnelerinin Goya açısından sadece bir eğlence, kaçış ya da kapris olduğu yorumu bana savunulabilir bir yorum gibi görünmüyor. Daha önce de belirttiğim gibi, Goya işlerini ne amaçla yaptığını ve kendisine ne gibi bir yarar sağlayabileceğini açıkça belirlemeden yapmazdı. Goya'nın bu sahnelerin başrollerine yoksul İspanyol ve Romalı çocukları yerleştirmek istediği bence açıktır. Onları mutlak bir içtenlikle resmetme özgürlüğüne sahip olduğunu düşünmüştür, çünkü bu çocuklar popüler bir kaçış âlemini değil, son derece gerçek bir dünyayı,

them. This can be appreciated in the oil cruets, the broken bottle, the basket of charcoal, the bamboo canes used as weapons, the little toy coach being pulled along by a boy, and the shoe of the baby who has taken it off and is sitting on the ground barefoot. Goya took enormous pleasure and demonstrated his mastery in reproducing these details, incidental but full of realism, and treated them as if they were miniatures when painting them.

In general terms, we can say that the execution of these small paintings is similar to that of the sketches for the tapestry cartoons made to adorn the Prince of Asturias' dining room in El Pardo Palace, which Goya produced at the end of summer in 1786 and presented for royal approval before going on to create the definitive cartoons. On 12 September, Goya wrote to his friend Martín Zapater saying "I am very busy at the moment making the sketches for the room where the Prince eats".

As regards composition, Goya used the classic pyramidal composition in three of the scenes, and a horizontal arrangement in the other three placing one group of children in the centre with one or two other secondary groups to one side or the other for balance purposes. In three of the paintings, half of the space is closed off by buildings and the other half therefore offers visual escape. In the other three, the figures are against an open background with no restrictions and a long perspective.

The palette of colors used by Goya for these scenes of children at play is the usual one pertaining to the mid-1780's: greyish whites, ocres and yellows, dark greens and blues, reds and pinkish tones, and for the cloudscapes pales greys, light greyish blues and orange tones. The skies, misty or with the cirrus clouds of a summer evening, are executed with great mastery, as can be seen in the cartoons for the El Pardo Palace dining room and the paintings for the Osuna country house. The backgrounds are executed with fine atmospheric effects and perspective giving depth to the scenes.

Goya's Sensitivity to Childhood and Its Portrayal in this Series of Paintings of Children at Play

The children portrayed in these paintings are sons of humble and lowly craftsmen or peasants, except for the two children wearing blue school uniforms who are making fun of the children squabbling and fighting in *Children Fighting and Playing See-saw*. These are wealthier children, perhaps pupils at a Jesuit school in Rome and from the middle classes or bourgeoisie. Was it Goya's intention to criticize the disdain shown by these carefully educated children towards the illiterate or semi-illiterate children who spent much of their time roaming the streets, surviving in a tough and hostile environment?

I do not believe that the interpretation of this series and its scenes as a mere foible, whim or attempt at escapism by Goya is sustainable. As I stated before, Goya did not undertake work without having it clear in his mind why he was doing it and what benefit he could get out of it. It seems clear that Goya wished to make Spanish and Roman children of humble origins the

Madrid'in, Zaragoza'nın, bir Castilla köyünün ve Roma'nın sokaklarını ve 1780'lerde yaşananları yansıtırlar. Aragonlu ressamın çocuklara ilişkin özel bir hassasiyeti vardı, çünkü 2 Aralık 1784'te oğlu Francisco Javier'in doğumundan önce eşi Josefa Bayeu'nun doğurduğu bütün çocuklar -tam tamına yedi çocuk- doğduktan hemen sonra ya da iki, üç yaşlarına geldiklerinde ölmüşlerdi. Goya çocukları çok severdi; hem dinsel resimlerinde, hem günlük hayattan sahnelerin betimlendiği resimlerinde hem de portrelerinde çocuklar canlılıkları ve gerçeklikleriyle öne çıkarlar. Yetişkinliğe erişebilecek kadar uzun yaşayabilen yegâne çocuğu ve torunu Marianito'nun babası olan Javier'in doğumundan birkaç ay sonra Goya olasılıkla kendini bu çocuklu sahneleri resmetmeye hazır hissediyordu; yaptığı küçük boyutlu resimler yeni aristokrat müşterileri arasında çok rağbet görmüştü kuşkusuz, o kadar ki replikalarını yapmak zorunda kalacaktı. Demek oluyor ki, Goya bu resimleri yaparken zevk aldığı gibi satışlarından da önemli bir ekonomik yarar elde etmişti. Hiç kuşkusuz bu neşeli ve ferah sahnelerin yeni müşteri kitlesi tarafından olumlu karşılanacağını, çalışma odalarıyla oturma odalarını süsleyebileceğini biliyordu.

Ayrıca Goya'nın yukarıda açıkladığım hassasiyetiyle, bu çocuklu sahneleri kullanarak, yaşadığı dönemde toplumun çoğu okuma yazma bilmeyen ve bunun sonucunda yabanileşen yoksul çocuklara ve zor yaşama koşullarına karşı ilgisizliğini, İspanyol krallık yönetiminin bu şekilde devam ettiği sürece onlardan sosyal ve ekonomik bir yarar sağlayamayacağını ortaya koymayı da amaçladığını düşünüyorum. Goya aynı zamanda çocukların sık sık anne babaları tarafından terk edildiğine, piskoposların, din adamlarının, yardımsever ve aydın soyluların açtığı yetimhanelerde çocuklara barınma imkânı sunmanın yanı sıra, yetişkin olduklarında geçimlerini sağlayabilecekleri, tarım, endüstri ve ticarette uluslarına yararlı olabilecekleri meslekler de öğretilmesine rağmen, bu çocukların büyük bir bölümünün sokaklarda kendi imkânlarıyla yaşadıklarının da altını çizmek istemiştir.

Arturo Ansón Navarro
Zaragoza Üniversitesi

Sergiler

Colección Santamarca. Pinturas restauradas en 1983 por la Fundación Santamarca, Madrid, Banco Exterior de España, Madrid, Şubat-Mart, 1984.

Goya nelle collezioni private de Spagna, Lugano, Suisse, Villa Favorita, Fondation Thyssen-Bornemisza, Lugano, 1986.

Spanish Painting of 18th and 19th Century. Goya and his time, Tokyo, The Seibu Museum of Art; Amagasaki, Seibu Tsukashin; Fukushima, Iwaki City Museum Fukushima, 1987.

Goya, 1746-1828, Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca'Pesaro, Venedik, 1989.

Goya: toros y toreros, Arles (France), Espace Van Gogh; Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Arles-Madrid, 1990.

Ilustración y proyecto liberal. La lucha contra la pobreza, Zaragoza, Palacio de La Lonja, Eylül-Aralık 2001.

Goya y lo goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, Segovia, Palacio del Torreón del Lozoya, 2003.

Goya. Zabawy Dzieciece/ Goya. Children's Games. Fousara Foundation, Madrid, Gdansk, Muzeum Narodowe Gdansku/The National Museum Gdansk, Polonya, Kasım 2011–Şubat 2012.

protagonists of these scenes. He felt totally free to paint them with absolute spontaneity, because what they reflected was not a popular world of escapism, but rather the harsh reality of the streets of Madrid, Zaragoza, towns in Castile and the city of Rome and what was happening in the 1780's. The Aragonese artist was highly sensitive to childhood and children, given that before his son Francisco Javier was born on December 2nd 1784, his wife Josefa Bayeu had lost no fewer than seven children shortly after birth or when just two or three years old. Goya therefore adored children and in his paintings of them, whether religious, genre or portraits, they stand out for their vivacity and realism. His son Javier had been born a few months before, the only child who would live to adulthood and give Goya his grandson Marianito, so Goya would surely have been happy to paint these small scenes of children at play. They were a huge success amongst his new aristocratic clientele, to the extent that demand for them meant that Goya had to make a number of replicas. In other words, in addition to taking pleasure in these paintings, Goya also made good profits from their sale. He was certainly aware that such happy and carefree scenes would go down well with his new clients, who would delight in hanging them in their studies and reception rooms.

Furthermore, I believe that Goya wanted to use these scenes of children at play to highlight, with the sensitivity commented on previously, the public and social disregard at the time for educating children from poor and humble backgrounds, most of whom were illiterate and living in the harshest conditions. If this was allowed to continue, the consequence would be their brutalization and no social or economic benefit for the Spanish monarchy. Goya also wished to highlight how children were frequently abandoned by their parents and grew up in the streets surviving as best they could, although the opening of hospices by bishops, clerics or philanthropists among the nobility was making it possible not only to offer these children shelter, but also the chance to learn a trade from which to make a living in adult life, thus becoming useful to the nation in agriculture, industry and trade.

Arturo Ansón Navarro
University of Zaragoza

Exhibitions

Colección Santamarca. Pinturas restauradas en 1983 por la Fundación Santamarca, Madrid, Banco Exterior de España, Madrid, February-March, 1984.

Goya nelle collezioni private de Spagna, Lugano, Suisse, Villa Favorita, Fondation Thyssen-Bornemisza, Lugano, 1986.

Spanish Painting of 18th and 19th Century. Goya and his time, Tokyo, The Seibu Museum of Art; Amagasaki, Seibu Tsukashin; Fukushima, Iwaki City Museum Fukushima, 1987.

Goya, 1746-1828, Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca'Pesaro, Venice, 1989.

Goya: toros y toreros, Arles (France), Espace Van Gogh; Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Arles-Madrid, 1990.

Ilustración y proyecto liberal. La lucha contra la pobreza, Zaragoza, Palacio de La Lonja, September-December 2001.

Goya y lo goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, Segovia, Palacio del Torreón del Lozoya, 2003.

Kaynakça

Angelis, Rita de. *L'Opera pittorica completa di Goya*, Milano, Rizzoli, 1974.

Ansón Navarro, Arturo. "Children's Games. The series of paintings by Francisco de Goya from the Santamarca Collection in Madrid", sergi kataloğu, *Goya. Zabawy Dzieciece/Children's Games. Fousara Foundation, Madrid*, Gdansk, Muzeum Narodowe w Gdansku/The National Museum in Gdansk, 2011.

Arnaíz, José Manuel. "Goya en el Marais", Madrid, Rev. *Goya,* 154 (1980), s. 223-229.

. "Goya: juegos de niños", *Antiquaria,* no. 41 (1987), s. 56-64.

Camón Aznar, José. *Goya*, 4 cilt, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982.

De Miguel, P. & M. Roglán. *Ilustración y proyecto liberal*, sergi kataloğu, Zaragoza, 2001, s. 319-320.

Gassier, Pierre & Juliet Wilson. *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974 (Fr. orijinal basım, Fribourg, 1970).

Gassier, Pierre (küratör). *Goya nelle collezioni private de Spagna*, sergi kataloğu, Lugano, Fund. Thyssen-Bornemisza, 1986.

Gudiol, José. *Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, 4 cilt, Barcelona, Polígrafa, 1970.

Luna, Juan J. (küratör). *Spanish Painting of 18th and 19th Century. Goya and his time*, sergi kataloğu, Tokio-Amagasaki-Fukushima, 1987.

Morales y Marín, José Luis. Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 1994.

Pérez Sánchez, Alfonso E. *Colección Santamarca. Pinturas restauradas en 1983*, sergi kataloğu, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1984.

Rincón García, Wifredo. "Giuochi di bambini", *Goya, 1746-1828*, sergi kataloğu, Venezia, Ca'Pesaro, Milano, Electa, 1989, s. 94-99.

Rose de Viejo, Isadora. "También en Goya, niños y problemas van juntos", *Goya y lo goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*, sergi kataloğu, Segovia, Caja Segovia y Fundación Lázaro Galdiano, 2003, s. 99-123.

Salas, Xavier de. *Goya en Madrid*, Madrid, 1979.

Goya. Zabawy Dzieciece/ Goya. Children's Games. Fousara Foundation, Madrid, Gdansk, Muzeum Narodowe Gdansku/The National Museum Gdansk, Polonya, November 2011– February 2012.

Bibliography

Angelis, Rita de. *L'Opera pittorica completa di Goya*, Milan, Rizzoli, 1974.

Ansón Navarro, Arturo. "Children's Games. The series of paintings by Francisco de Goya from the Santamarca Collection in Madrid", exhibition catalogue, *Goya. Zabawy Dzieciece/Children's Games. Fousara Foundation, Madrid*, Gdansk, Muzeum Narodowe w Gdansku/The National Museum in Gdansk, 2011.

Arnaíz, José Manuel. "Goya en el Marais", Madrid, Rev. *Goya*, 154 (1980), pp. 223-229.

_____. "Goya: juegos de niños", *Antiquaria*, nº. 41 (1987), pp. 56-64.

Camón Aznar, José. *Goya*, 4 vols., Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982.

De Miguel, P. & M. Roglán. *Ilustración y proyecto liberal*, sergi kataloğu, Zaragoza, 2001, pp. 319-320.

Gassier, Pierre & Juliet Wilson. *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974 (original edition in French, Fribourg, 1970).

Gassier, Pierre (curator). *Goya nelle collezioni private de Spagna*, exhibition catalogue, Lugano, Fund. Thyssen-Bornemisza, 1986.

Gudiol, José. *Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, 4 vols., Barcelona, Poligrafa, 1970.

Luna, Juan J. (curator). *Spanish Painting of 18th and 19th Century. Goya and his time*, exhibition catalogue, Tokio-Amagasaki-Fukushima, 1987.

Morales y Marín, José Luis. *Goya. Catálogo de la pintura*, Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 1994.

Pérez Sánchez, Alfonso E. *Colección Santamarca. Pinturas restauradas en 1983*, exhibition catalogue, Madrid, Banco Exterior de España Foundation, 1984.

Rincón Garcia, Wifredo. "Giuochi di bambini", *Goya, 1746-1828*, exhibition catalogue, Venezia, Ca'Pesaro, Milano, Electa, 1989, pp. 94-99.

Rose de Viejo, Isadora. "También en Goya, niños y problemas van juntos", in the catalogue for the exhibition *Goya y lo goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*, Segovia, Caja Segovia and Lázaro Galdiano Foundation, 2003, pp. 99-123.

Salas, Xavier de. *Goya en Madrid*, Madrid, 1979.



Askercilik Oynayan Çocuklar
1785-1786
Tuval üzerine yağlıboya, 30x43,5 cm.
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio

◇◇◇◇◇◇◇

Children Playing at Soldiers
1785-1786
Oil on canvas, 30x43.5 cm
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio



İspanya'da, Madrid'in kuzeyine ya da Cuenca'ya, belki de Guadalajara toprakları içinde kalan bir Castilla köyüne yerleştirilen bir sahne anlatılıyor. Hava kararmakta, gökyüzündeki kırmızımtırak ve mavimtırak bulutlara bakılırsa, yazın sonu ya da sonbaharın başı olmalı. Köyün çocukları arasından askercilik oynayan bir grup bu sahnenin başrolünde yer alıyor. Olay, köyün dışında bir yerde geçiyor. Solda kasabaya hâkim bir tepe görülüyor, bir kulenin ve uzun duvarının kütleleriyle belirginleşen bir ortaçağ şatosuyla taçlanmış. Dağın eteğinde kasabanın evleri seçiliyor. İçlerinden biri büyük bir konağı andırıyor. Ayrıca kasabadan geçen bir nehir ya da dereyle ilişkilendirilebilecek bir koruluk seçiliyor. Sağ tarafta bir taş duvarın üzerinde, tepesinde bir fırıldak bulunan küçük çan kulesiyle kasaba kilisesinin cephesinin üst kısmı ve üçgen alınlığı belirmiş. Cephedeki iri yuvarlak pencere kilisenin içini aydınlatmakta.

Goya, Prado Müzesi'nde bulunan hah deseni, *Askercilik Oynayan Çocuklar*'da (*Niños jugando a soldados*) (1778-1779) aynı konuyu ele almıştı, ama söz konusu desenin kahramanları büyük çoğunluğu yoksul köylü çocukları değildi. Halı desenindeki çocuklar, kartondan yapılma eksiksiz ve düzgün kıyafetlerinin, gerçek askerlerinkiyle aynı şekilde dikilmiş asker üniformalarının ve silahlarının gösterdiği üzere varlıklı ailelerin burjuva çocuklarıydı. Buna karşılık, bu köy sahnesindeki çocukların büyük çoğunluğunun üzerindeki kıyafetler ve asker üniformaları yırtık pırtık ve büyük askerlerin, belki de babalarının eski üniformalarının elden geçirilmiş halleri. Bu üniformalar farklı renklerde, mavi, yeşil, kahverengi. Bazı çocuklar yalınayak, taşıdıkları silahsa tüfek yerine sopa ve tahtadan kılıç. Aralarında bir birlik bulunmadığı açıkça görülüyor. Çocuklar, nişanlar takıp farklı renklere boyadıkları subaylara has şeritler ve tüfekçi alayındakileri taklit eden kâğıttan şapkalar yapmışlar. Bu nedenle halı desenindekiyle buradaki sahne birbirinden farklı iki dünyayı yansıtıyor. Goya burada aynı olayı açık bir şekilde halkçı bir yaklaşımla ortaya koyuyor. Her iki sahnede de çocuklar aynı oyunu oynuyor, ama farklı şekillerde ve farklı malzemelerle. Burada, çocukların hayal gücü ve yaratıcılığı eksik kalan malzemeleri tamamlıyor.

Goya, sağdaki ilk planda, küçük bir tepenin üzerinde, elleri iple bağlanmış, dizleri üstüne çökmüş, İngiliz askerleri gibi kırmızı kısa ceketli bir esir askerin ya da subayın, muzaffer çocuk ordusunun genelkurmayı önünde görüldüğü anı resmetmiş. Sahneye, yaverinin eşlik ettiği komutanı ya da generali canlandıran çocuk hâkim. Komutan çocuğun göğsündeki kâğıttan yapılma geniş şerit ve bir yetişkinde pudralı peruğa denk gelecek, kafasına ince bir ip ya da sicimle tutturduğu, kıvrık kâğıtla yapılmış lüleler dikkat çekiyor. Kendisine yalvaran esirin karşısında kibirli ve egemen bir tavır takınmış. Esiri, komutana doğru saygıyla eğilen sağdaki askercik yakalamışa benziyor. Hırpalanmış bir bebek, birkaç sopa silahın yanına, yere bırakılmış ve çaresizlik içinde ağlıyor. Ona bakmakla yükümlü ağabeyi, oyuna katılmak için onu oraya bırakıvermiş ve çocuk ağlayarak dikkat çekmeye çalışıyor. Çocukların doldurduğu bu sahnelerin diğerlerinde Goya, küçük kardeşlerine bakmakla yükümlü ağabeyleri tarafından, arkadaşlarıyla oyun oynayabilmek için bir

This scene is set in Spain in a village in Castile, perhaps in the region of Guadalajara to the north of Madrid, or perhaps in Cuenca. The setting is at dusk, late summer or early autumn, with skies of red and blue-toned cirrus clouds. The protagonists of the scene are a group of boys playing at soldiers on the outskirts of the village. On the left we can make out the hill that looks over the village, crowned by a medieval castle with its keep and defensive walls. At the foot of the hill we can make out the village dwellings, one of which seems to be a large mansion. There is also a grove of trees which might follow the course of a river or stream passing through the area. On the right, behind a stone wall, we can see the upper part of the village church façade with its gable and little belfry, a small wind-vane atop it. A circular window in the façade lets light into the church.

Goya had already used the *Children Playing at Soldiers* (*Niños jugando a soldados*) (1778-1779) theme for a tapestry cartoon, on display in the Prado Museum, but instead of depicting mostly poor village children, the protagonists in the cartoon are bourgeois children from comfortably-off families, as shown by their well-tailored attire and the weapons and uniforms they have, exactly imitating those of real soldiers. By contrast, the military overcoats and uniforms worn by most of the children in the Castile village scene are torn and mended, made from old uniforms perhaps once belonging to their fathers. They are in different colors: blue, green and brown. Some of the boys are barefoot and their weapons are bamboo canes, not rifles, and wooden swords. The lack of uniformity is immediately obvious. The boys have made their officers' sashes and fusiliers' caps from paper, painting on the insignia and details denoting military rank. So it is two very different worlds that are being depicted in the tapestry cartoon and the small painting, in which Goya treats the same motif from a decidedly folk perspective. The boys in both scenes are playing the same game but in different ways and with different military gear. In the small painting, the boys' imagination and creativity makes up for their lack of material means.

In the foreground on the right on a small hillock, Goya recreates the moment when an enemy soldier or officer has been taken prisoner. He wears a short red jacket like that of British soldiers, has his hands tied together with rope and is kneeling in front of the High Command of the victorious boys' army, presiding the scene is the boy playing the General, with his adjutant. It is striking that the boy playing the General wears a wide sash made of paper, and the ringlets which would be the powdered wig of an adult are also fashioned from twists of paper tied back with hemp cord or string. His attitude is arrogant and overbearing and the prisoner before him is in a position of supplication. The little soldier on the right, semi-bowing to the General appears to be the soldier who captured the prisoner. A baby wrapped in swaddling is on the ground next to a few bamboo cane rifles, howling. His brother, who should have been looking after him, has left him there so he can play with the others and the baby is crying hard trying to get some attention. In other paintings in this series of children at play, Goya repeats this image of toddlers who have been abandoned by their older siblings

yana bırakılan iki üç yaşındaki küçük çocukları yeniden betimler. Burada, Goya, çocuk bakımına ve yoksul ailelerde ihtiyaç gereği küçük çocukların büyük çocuklara emanet edilmesine dikkat çekmek istemiş olabilir mi?

Kompozisyonun solunda başka çocuklar askeri eğitimcilik oynuyor, içlerinden birinin çaldığı davul sesinin eşliğinde sıraya girmişler. Bölüğü oluşturan çocuklar daha iyi giyimli, kısa ceketleri, kısa pantolonları, çorapları ve ayakkabıları var, üzerlerindekilerin hepsi iyi durumda, bu da ailelerinin daha iyi maddi koşullara sahip olduğunu gösteriyor. Ama bu çocukların, daha kötü giyimli ve omzunda tüfek yerine sopa taşıyan subay olduğunu düşündüğümüz çocuğa itaat etmesi dikkat çekiyor.

Goya, diğer durumlarda olduğu gibi, yaşça daha büyük ve önemli olan komutan figürünü ve genelkurmayı yüceltmek için, aşağıdan yukarıya doğru giden bir görüşle, piramit şeklinde ve hiyerarşik bir kompozisyonla resmetmiş. Arkada kalan dağın yamacı ve solda sıraya girmiş askerler sahneye derinlik katıyor. Gökyüzü, çeşit çeşit bulut ve şatonun uzun duvarını eriterek kütlesini bozan akşam ışığıyla çok güzel bir şekilde ortaya çıkmış.

Cephe üstündeki alınlık, ortadaki göz pencere ve tepede duran küçük çan kulesiyle buradaki kasaba kilisesinin tipolojisi, Goya tarafından *Köyde Tören Alayı* (*Procesión en la aldea*) tablosunda da kullanılmıştı ki, Goya bu tabloyu 1787 yılında seriyi oluşturan diğerleriyle birlikte, daha sonra Osuna Alameda Sarayı adını alacak olan, Madrid dışındaki *El Capricho* çiftliğinde bulunan malikânelerinin salonlarından birini süslemesi için Osuna Dükü ile Düşesi'ne vermişti.

Arturo Ansón Navarro

so they can play with their friends. Was Goya perhaps trying to make a point about care of the youngest children, necessarily the duty of older children in poor families?

On the left of the scene there is another group of children doing military drill, marching to the sound of the drum played by one of them. The troops are better dressed, with short jackets, breeches, stockings and shoes all in a good state of repair, which suggests they come from better-off families. However, what is interesting is that they appear to be obeying commands from a boy-officer who is not so well dressed and holds a bamboo cane rifle on his shoulder.

As in other paintings, Goya uses a pyramidal and hierarchical composition that scans visually from the top downwards in order to highlight the figure of the General, bigger and older, and his High Command. The slope of the mountain in the background and the soldiers on the left practicing drill give depth to the scene. The sky is beautifully executed with a variety of cirrus clouds and evening light which blurs the line of the long defensive castle wall.

The style of the village church with its pediment, circular window in the centre of the façade and topped with a small belfry was used by Goya in the painting *Village Procession* (*Procesión en la aldea*), delivered by the artist to the Dukes of Osuna in 1787, along with other paintings forming a series, for one of the rooms in the Osuna country house *El Capricho* which would soon become known as *Alameda de Osuna*, on the outskirts of Madrid.

Arturo Ansón Navarro



Birdirbir ya da Sokakgezen Oynayan Çocuklar

1785-1786
Tuval üzerine yağlıboya, 30x43,5 cm.
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio

◇◇◇◇◇◇◇

Children Playing Leapfrog

1785-1786
Oil on canvas, 30x43.5 cm
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio



İspanya dekorunda çocuk oyunlarının oynandığı bir sahne daha; olasılıkla dönemin Madridi'nin dışında kalan Recoletos bölgesi. Olay, baharın son günlerinde ya da bir yaz gününde geçiyor, bunu gökyüzündeki pamuksu bulut kümesinden olduğu kadar manzaradaki ağaçların yeşilliğinden de çıkarıyoruz. Orta halli bir grup çocuk İspanya'da yüzyıllar boyunca çok popüler olmuş bir oyunu oynuyor. Bu, bir oyun olmanın ötesinde mükemmel bir beden ve beceri egzersiziydi, diğer oyuncuların her birinin belinden bükülüp öne eğilerek oluşturduğu tek sıra üzerinden, hiç ara vermeksizin arka arkaya sıçrayarak oynanıyordu. Sıçramayı tamamlayan oyuncu, arkadaşlarının üzerinden atlayabilmesi için tıpkı bir eşek ya da bir katır gibi aynı pozisyona geçiyordu. Böylece sıçrama hareketi başka sokaklara ya da açık alanlara doğru sürüp gidiyordu. Aragon'da bu oyuna *sokakgezen* denir, Castilla'daysa *birdirbir* ya da *zıpzıpkeçi* adını alır. Goya çocukluğunda Zaragoza sokaklarında hiç şüphesiz *sokakgezen* oynamıştı.

Aragonlu ressam aynı konuyu işleyen resimlerden bazılarını daha önce görmüş olmalı, mesela, saray ressamı Michel Ange Houasse'nin İspanyol Sarayı için yaptığı, şimdi Patrimonio Nacional'in mülkiyetinde olan ve San Ildefenso Çiftliği'ndeki sarayda (Segovia) bulunan *Birdirbir Oynayan Çocuklar* (*Niños jugando al filderecho*, yak. 1727) ve saray ressamı Antonio González Ruiz'in yaptığı, bugün Toledo Katedrali'nde bulunan *Köprüyü Geçerken* (*A pasar el Puente*, yak. 1760-1765). Goya bu ikinci tabloyu, başpiskopos Lorenzana'nın yapımını teşvik ettiği ve Alkazar'ın bir parçasını oluşturan Misericordia Evi'ni süslemek üzere, başpiskoposa armağan olarak Toledo'ya gönderilmeden önce (resmi bağış tarihi 26 Nisan'dır) 1779 yılının Mayıs ayına doğru görmüştü.

Resimde, birdirbir oynayan çocukların sayısı yedi, yaşlarıysa yaklaşık dokuzla on iki ya da on üç arasında değişiyor. Bazıları kötü veya yeteri kadar sıçrayamamış, ikiye katlanıp eşek olan çocuğun üzerine düşmüş ya da sıçrarken dengelerini yitirmiş ve bu nedenle de kafaları veya elleri önde yere düşmüşler ya da düşmek üzereler, yaralanmışlar. Soldaki çocuklardan biri düşerken kafasını vurmuş; açılan yara kötü şekilde kanıyor, canı acıyarak çaresizce ağlıyor. Sağda, bir çocuk, arkadaşının sırtından atlarken, kendinden önce sıçrayan kırmızı ceketli kötü şekilde düşüyor, kollarını önüne alarak düşüşü yumuşatmaya çalışıyor. Onlardan sonra sıçraması gereken çocuk, olan bitene kıs kıs gülüyor. Şüphesiz, Goya daha az becerikli ya da yaşı daha küçük veya kısa boylu çocuklar arasında yaygın olan komik durumları ve küçük kazaları gerçekçi bir şekilde ifade etmeye çalışmış.

Bütün çocukların üzerinde sıradan kıyafetler var: Bazılarının ayakkabısı, diğerlerinin uzun ama yırtık çorapları; ötekilerse yalınayak. Goya 18. yüzyılın son çeyreğinde İspanya'nın şehirlerinde ve kasabalarında yaşayan orta halli insanların durumunu gerçeği idealize etmeden ve birçok aydınlamacı yazarın aksine, tüm gerçekliğiyle gözler önüne sermiş. Bu yatay kompozisyon, soldan sağa ilerleyen bir görsel okumaya sahip, ama aynı zamanda piramit şeklinde; ortada sıçrayan çocuk piramidin tepesini oluşturuyor. İki ağaç arasındaki ipe asılı duran çarşaflar ve gömlekler oracıkta bir arka plan oluşturuyor ve çocuk figür-

This scene also depicts children at play and is set in Spain, probably in the Recoletos district of what were the outskirts of Madrid at that time. The scene takes place on a late spring or early summer day; we can tell this from the cotton-wool cumulus clouds in the sky and the verdant trees in the landscape. A group of poor boys are playing a game that has been popular in Spain for centuries. In addition to being a game, it is an excellent exercise and good for honing agility, since it consists of vaulting without stopping over the stooped backs of friends lined up one after another until reaching the end of the line, when the vaulter takes his turn to stoop and the first boy in the line begins to vault. So it is a continuous jumping game which can extend along whole streets and into others, or be played in open spaces. In Aragon it is called *along the streets* (*recorrecalles*) and in Castile it is called *pídola* or *saltacabrillas* (*leapfrog*). Goya would surely have played leapfrog as a child growing up in Zaragoza.

The Aragonese artist would have seen paintings treating the same theme painted a few decades earlier by Michel Ange Houasse, painter to the court, called *Children Playing Leapfrog (Niños jugando al filderecho*, ca. 1727), National Heritage property held in the Granja de San Ildefonso Palace in Segovia, and by painter to the court Antonio González Ruiz, *Crossing the Brigde* (*A pasar el puente*, ca. 1760-1765), today in Toledo Cathedral, which Goya would have seen before it was dispatched to Toledo in May 1779 (the Royal Decree for its donation is dated 26 April of that year) as a gift to Archbishop Lorenzana to adorn the House of Misericordia hospice set up by the prelate and located inside the Fortress.

In this painting, there are seven children playing leapfrog, aged from around nine to twelve or thirteen years old. Some of them have jumped badly or not high enough, crashing into their stooping friends or falling awkwardly, landing headfirst or arms-first on the ground and injuring themselves. On the left we can see a boy who has split his head open on landing; he has a bloody gash and is crying hard. On the right, we can see a boy leapfrogging over his friend, but the boy wearing a short red jacket who went before him has jumped badly and is heading for the ground, arms outstretched to break his fall. The boy who he should have jumped over next is laughing spitefully at his friend's clumsiness and misfortune. Goya was doubtless trying to show the reality of play situations and the accidents that often befall less agile children, or younger and smaller children.

All the boys are wearing somewhat ragged clothing, some have shoes, others just stockings with holes in, and others are barefoot. Goya painted the situation of poor people in the towns and villages of Spain at the end of the 18th century with total realism but without idealizing it, simply describing it much as many Golden Age writers did. The composition is horizontal and it scans visually from left to right, but at the same time is pyramidal, the boy leapfrogging in the centre forming the peak of the pyramid. The sheets and shirts hung out on a washing line between two trees serve as the immediate background and provide contrast for the figures of the boys, keeping them in the foreground. Visual escape takes places towards the right, where

lerini öne çıkararak kontrast yaratıyor. Görsel akış, küçücük figürlerle betimlenen kadınların çamaşır yıkadığı bir dereyle belirginleşen, uzaktaki ağaçlık alan ve manzarayla, ayrıca arka planda yer alan yapılarla sağa doğru ilerliyor.

Daha önce bu manzaranın Goya'nın döneminde Madrid'in dışında kalan arazilerden birinde yer aldığı belirtilmişti. Camón Aznar ipteki çamaşırların ilerisinde, solda görünen yapının, Buen Retiro Sarayı'nın bitişiğindeki San Jerónimo el Real Manastırı olduğunu düşünüyor, ama ne bu yapının kütlesinin görünümü ne de sağa aşağıya doğru eğimi olan tepedeki yeri bu benzetmeyi mümkün kılıyor. Çan kulesi ve kilisenin uzun duvarı olduğunu düşündüren duvarın parçasıyla bu dini yapı, üzerinde inşaat iskelesi bulunması sebebiyle tamir gördüğünü ya da yeni inşa ediliyor olduğunu düşündüren yanındaki yapıyla birlikte, kilise mallarına el konmasını öngören Mendizábal Müsaderesi'nin ardından Recoletos Bulvarı adını alacak olan eski Madrid Augustin Manastırı olmalı. Üç kadının çamaşır yıkadığı dereyse, bugün başkentin sokaklarının altında akan, Arganzuela ve Vallecas Köprüsü arasındaki Manzanares Nehri'ne dökülen Abroñigal ya da Valnegral Deresi olmalı. Dere iki yataktan Madrid'in bazı bölgelerine su sağlıyordu. 17. yüzyılda Buen Retiro Sarayı'nın inşa edilmesiyle birlikte yatağın bir bölümü yanı başında aktığı sarayın altına gömüldü, ama bu sahnede görülen bölgenin üzeri, eskiden olduğu üzere açık. Sağ tarafta, arka planda, uzaklarda iki yapı seçiliyor. İçlerinden yuvarlak ve birbirine eşit dikdörtgen pencereli olanı şüphesiz, 1743'te inşa edilen Alcalá Kapısı'nın bitişiğindeki eski Madrid arenası. Bu arenada, kayınbiraderi Francisco Bayeu kadar Goya da, akşamları Costillares, Pedro Romero ve Pepe-Hillo gibi boğa güreşçilerini seyretmişti.

Birdirbir ya da Sokakgezen Oynayan Çocuklar (*Niños jugando a pídola o recorrecalles*), Goya'nın, Madrid'deki Montellano koleksiyonunda bulunan ve Osuna Dükü'yle Düşesi'nin mülkü El Capricho malikânesinin bir salonundaki dekoratif tablolar serisinin bir parçası olan *Yağlı Direk* (*La Cucaña*, 1787) tablosunda resmettiği ince ağaç gövdesine tırmanan çocuklara benzerlik gösterir. Öte yandan, soldaki ağacın arkasında görülen inşa halindeki ya da tamir gören yapıya ait tahta iskeleler, Goya'nın Barcelona Planeta Corporación koleksiyonuna dahil olan ve biraz önce anılan Osuna malikânesindeki seriye ait *Taşın Nakliyesi* (*La conducción de un sillar*, 1787) tablosunda ve Prado Müzesi'ndeki *Yaralı Duvarcı* (*El albañil herido*, 1786-1787) hah deseninde görülen tahta iskelelerle benzerlik gösterir. Önümüzdeki sahnenin zaman dizini biraz daha erken bir döneme denk düşüyor olsa da, büyük olasılıkla bu tablolarınkine yakındır.

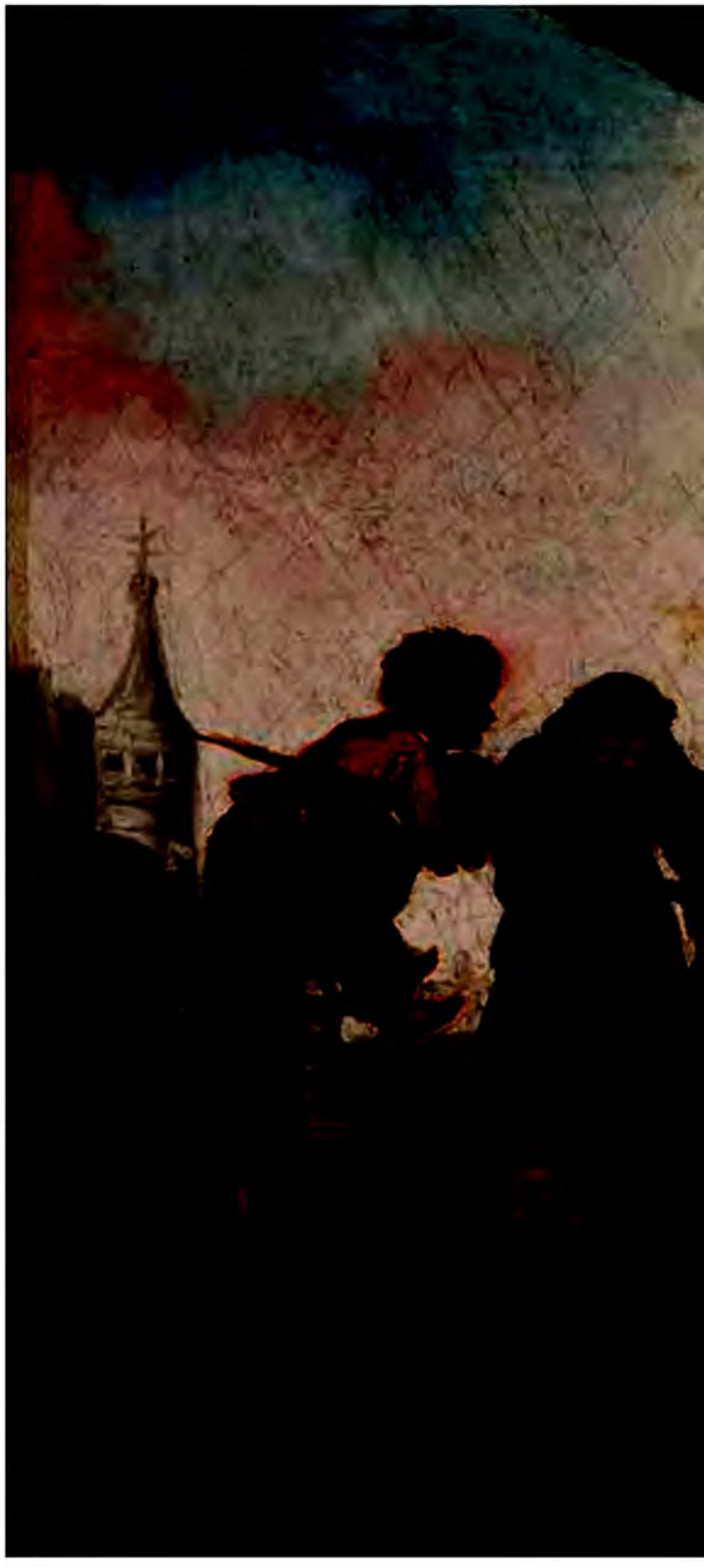
Arturo Ansón Navarro

there is open ground and a distant landscape showing a stream in which tiny figures of women are doing laundry, and some buildings further in the distance.

At the beginning, the landscape stated to be the outskirts of Madrid in Goya's time. Camón Aznar identified the building that can be glimpsed on the left behind the washing hung out to dry as the monastery of San Jerónimo el Real, located next to the Buen Retiro Palace, but neither its shape nor its location on a hill sloping off to the right makes this an acceptable proposition. This religious building with its bell tower and part of what looks like the nave of a church, and the adjoining building with wooden scaffolding suggesting construction or refurbishment activity, is the former Madrid convent of Augustinian Recollect friars (recoletos), which would later give its name to the Recoletos Boulevard following confiscation of Church assets. The stream where the three women are doing laundry would be the Abroñigal or Valnegral stream, which flows into the Manzanares River between Arganzuela and Vallecas Bridge and which today flows invisible beneath the streets of the Spanish capital. The stream supplied drinking water to two areas of Madrid via two channels. When the Buen Retiro Palace was built in the 17th century, the section of the channel that ran close by was bricked over, but in the area where the scene in this painting is set it was still open, since it has not yet reached the Palace. In the far distance on the right we can make out two buildings. One of them, circular in shape and with rectangular windows all of the same size, is undoubtedly what used to be the Madrid bullring next to Alcalá Gate, built in 1743. Both Goya and his brother-in-law Francisco Bayeu were spectators at the bullring, where they would go to watch bullfighters Costillares, Pedro Romero and Pepe-Hillo.

Children Playing Leapfrog (*Niños jugando a pídola o recorrecalles*) look similar to the ones Goya painted climbing the stripped tree trunk in the painting *The Greasy Pole* (*La Cucaña*, 1787), today part of the Montellano collection in Madrid, a painting forming part of a series for a hall in El Capricho, the Dukes of Osuna's country house. In addition, the wooden scaffolding used for construction or refurbishment work we can see behind the tree on the left is similar to the scaffolding which appears in Goya's painting *Transporting a Stone Block* (*La conducción de un sillar*, 1787), today owned by Planeta Corporación in Barcelona, and which formed part of the aforementioned series for the Osuna country residence, and to the scaffolding in the tapestry cartoon *The Injured Mason* (*El albañil herido*, 1786-1787) in the Prado Museum. The scene in question would have been painted around the same time as these paintings, although shortly before them.

Arturo Ansón Navarro



Boğa Güreşçiliği Oynayan Çocuklar

1785-1786
Tuval üzerine yağlıboya, 30x43,5 cm.
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio

◇◇◇◇◇◇◇

Children Playing at Bullfighting

1785-1786
Tuval üzerine yağlıboya, 30x43,5 cm.
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio



Goya boğa güreşlerine büyük ilgi duyuyordu ve gençliğinde, Leandro Fernández de Moratín'in, arkadaşı Melón'a, Bordeaux'dan 1825 Ekimi'nde gönderdiği bir mektupta anlattığı üzere boğa güreşiyle uğraşmıştı: "Goya kendi döneminde boğa güreşine katıldığını anlattı, elinde bir kılıç varmış ve kimseden korkmuyormuş." Goya boğa güreşçisi Pepe Romero'nun müzmin bir hayranı ve takipçisiydi, kayınbiraderi Francisco Bayeu ise José Rodríguez "Costillares"i tutuyordu, bu ikili Pepe Hillo ile beraber, 18. yüzyılın son çeyreğindeki en meşhur boğa güreşçileriydi. Her ikisi de, aristokratlardan sıradan insanlara kadar bir sürü hayranlarının bulunduğu takipçileri arasında büyük coşku uyandırıyordu, Madrid'de "Romeristalar" ve "Costillaristalar" adları altında karşıt gruplar oluşmuştu. Boğa güreşleri, 1784'te, bu olaydan hiç hoşlanmayan III. Carlos'un emriyle yasaklandı. Onun aksine boğa güreşlerini seven oğlu IV. Carlos'un 1789'da krallığın başına geçmesine kadar da boğa güreşi meydanı bulunan şehirlerde geniş katılımlı boğa güreşleri tekrar düzenlenmedi. İspanya'nın birçok bölgesinde, yazları, kasaba şenlikleri dahilinde genç boğalarla yapılan güreşler ve pelerinli gösteriler düzenleniyordu.

Boğa güreşleri İspanyol kasabalarında o kadar yaygındı ki, İspanya'daki Fransız elçiliğinin sekreterliğini yürüten (1777-1785), sonra da 1792 ile 1793 arasında İspanya'daki Fransa elçiliği görevini üstlenen Bourgoing Baronu, *İspanya'da Bir Gezinti* adlı kitabında, İspanyollarda "boğa güreşlerine karşı engellenemez bir aşk" olduğunu yazmıştı. Boğa güreşlerini her yaştan ve sosyal sınıftan insan, tıpkı Fransız diplomatın tarif ettiği gibi sınırsız bir ilgiyle izliyordu. Bourgoing Baronu da İspanya'da dokuz yıldan fazla süren görevi boyunca boğa güreşlerini izlemişti: "Bütün bir kasabanın, bu sirkin etrafında toplanıp sabırsızlık içinde şenliği başlatacak ilk işareti beklediğini görmek gerçekten çok etkileyici," diyor ve ekliyordu: "Boğa güreşinin yapılacağı gün bütün bölge halkı için bir tören günü demek. Boğa güreşini izlemeye kilometrelerce öteden insanlar geliyor. Kıt kanaat geçinen zanaatkâr, bu gösteriye saçmak üzere varını yoğunu ortaya koyuyor."

Goya, 1764 yılının Ekim ayında, on sekiz yaşında bir delikanlıyken, Aragon'un başkenti Zaragoza'nın marangoz loncası tarafından, Aranjuez'deki kraliyet arenası model alınarak ahşap malzemeyle inşa edilen Zaragoza arenasının açılışına katılmıştı. Goya, Charles Yriarte'nin belirttiği üzere (1867) İtalya'ya gitmeden önce, oradaki harçlığını çıkarmak için şehir şehir gezen bir acemi matador grubuna katılmıştı; ayrıca elimizde kendisini izleyicilerin bakışlarını yönelttiği, pelerinle genç bir boğayı kızdıran acemi matadorlardan biri olarak resmettiği *Genç Boğalarla Boğa Güreşi* (*La novillada*, 1779) başlıklı, Prado Müzesi'ndeki hah deseni de bulunuyor. Bu eser acemi matadorluk yaptığı gençlik döneminden bir anıyı tasvir ediyor olabilir.

Goya boğa güreşlerini çok iyi biliyordu, bu nedenle büyüklerin yaptığı cesaret ve beceri gerektiren bu işi oyuna dönüştüren çocukları betimlemek onun için hiç de zor olmadı. Aynı dönemde, ki bunun bir tesadüf olduğunu düşünmüyorum, kayınbiraderi Francisco Bayeu da benzer bir sahneyi betimlemişti: Prado Müzesi'nde bulunan hah deseni için çalıştığı taslaklardan olu-

Goya was a keen fan of bullfighting and had dabbled in it as a young man, as Leandro Fernández de Moratín mentioned in a letter to his friend Melón which he sent from Bordeaux in October 1825: "Goya says that he has done some bullfighting in his time, and fears no one when he has a sword in his hand". He was a firm follower and admirer of bullfighter Pepe Romero, whilst his brother-in-law Francisco Bayeu was a follower of José Rodríguez "Costillares", the two most famous bullfighters of the last quarter of the 18th century along with Pepe-Hillo. Both figures caused passions to run high amongst their fans, ranging from the aristocracy to ordinary folk, and opposing bands known as *romeristas* or *costillaristas*, depending on who they supported, came into being. Bullfighting was banned in 1784 by order of King Charles III who found it hateful, and it was not until 1789 when his son Charles IV, a bullfighting fan, ascended the throne that the ban was lifted and once again bullfights were held in bull rings in towns and cities, attended by large numbers of spectators. Bullfights with young bulls were a part of the summer fiestas in many Spanish towns.

Bullfights were such a deeply-rooted custom amongst the Spanish that the Baron of Bourgoing, French Ambassador to Spain from 1792-1793 and before that secretary of the French Embassy (1777-1785), wrote in his book *A Trip through Spain* that the Spanish displayed "a fiery passion for bullfights". These events were attended by people of all ages and from all social classes with an interest bordering on obsession, as the French diplomat commented in his description of the numerous such events he attended during his nine years in Spain: "It is quite remarkable to see the whole town gathered inside the ring, waiting with obvious impatience for the signal that the fiesta is about to commence". He goes on: "The day of a bullfight is a huge day for the entire region. People will travel to it from ten or twelve leagues away. The craftsman who hardly earns enough to subsist still finds the extra necessary to watch this spectacle".

Goya, a young man of eighteen in October 1764, went to the opening of the bullring in Zaragoza, built by the Guild of Carpenters of the capital of Aragon after the style of the bullring in the Royal Seat in Aranjuez. In addition to the information given by Charles Yriarte (1867) who described how before going to Italy and to raise the money for his trip, Goya had joined a group of novice bullfighters who travelled from town to town bullfighting, we also have the tapestry cartoon called *Bullfight with Young Bulls* (*La novillada*, 1779) in the Prado Museum. It is a painting in which one of the novice bullfighters, looking out at the spectators, appears to be Goya himself at the moment of executing a pass at the young bull with his cape. It might well represent a memory of his time as a young novice bullfighter.

Goya was, therefore, entirely familiar with bullfighting and it would have been no effort for him to paint a group of boys playing at an adult activity requiring bravery and skill. At around the same time, and I do not think it mere coincidence, his brother-in-law Francisco Bayeu also painted a similar scene, *Children Playing at Bullfighting* (*Niños jugando al toro*, ca. 1786), which is part of a series of miniature sketches for tapestry car-

şan bir grubun parçası olan *Boğa Güreşçiliği Oynayan Çocuklar* (*Niños jugando al toro,* yak. 1786). Ramón Bayeu'nun resmettiği halı deseniyse Prado Müzesi'nin mülkü olarak, Madrid'deki Ulaştırma Bakanlığı'nda bulunuyor. Bayeu'nun betimlediği sahnenin kahramanları, Goya'nınkilerden yaşça daha büyük; Goya'nın resimlediği çocukların çoğu on yaşında ya da daha küçükken, Bayeu'nunkiler on iki-on dört yaşları arasında görünüyor. Bayeu'nunkinde bir grup yetişkin, çocukların oyununu izliyor ya da oradan geçiyorlar, Goya'nınkindeyse sadece çocuklar var.

Goya bu sahneyi kapalı bir alana, büyük bir kemerin altına yerleştirmiş, ama arka planda tepesinde çan kulesi bulunan bir 18. yüzyıl kilise kulesinin göründüğü geniş bir açıklık var. Olay, Madrid'de değil, başka bir şehrin dışında kalan bölgede bir ilkbahar ya da yaz akşamında geçiyor. Çocukların altında oynadığı, akşam güneşini almayan yapı, *opus quadratum* tekniği kullanılarak taş bloklarla inşa edilmiş, Roma döneminden kalma eski bir yapıya benziyor. Kemer bir köprü altını andırsa da, alacakaranlıkta kalan bölümde, kemerin ortasına denk gelen duvarı, kalıntı bloklar, bazı heykel parçaları ve sağda başka bir odaya geçişi sağladığını düşündüren yarısı gizli bir kapının üst pervazıyla, salona benzeyen bir mekânın devamı görülüyor. Bu, yapının bir anıt mezarın kalıntıları ya da bir gösteri salonu olduğunu düşündürüyor, belki de İspanya'nın geçmiş Roma döneminden kalma bir tiyatro ya da amfiteatr olabilir. Ayrıca Goya bu yapıyı, adı daha sonra Zaragoza'ya dönecek olan, Roma dönemindeki Latince adıyla Caesaraugusta'nın, çocukluğunda ya da gençliğinde yer etmiş anılarından resmetmiş olabilir.

Bu yatay kompozisyonda, Goya oyuna katılan soldaki çocukları sağda izleyici olarak duran, dinlenen ya da oyuna katılmaya hazırlanan çocuklardan ayırıyor. İzleyicilerden bazıları sıra işlevi görüyora benzeyen tarihi parçaların üzerinde oturuyor. Ayrıca iki grup farklı biçimlerde aydınlatılmış; boğa güreşçiliği oynayanlar akşamın eğik ışıklarıyla aydınlanırken, oyunu seyredenler biraz suçlu gibi alacakaranlıkta kalmış. Goya, bu şekilde oyunda etkin ve edilgen olanları birbirinden ayırıyor.

Cüssesi büyük bir hasır sepet ve ottan yapılma yalancı boğayı kışkırtan çocuklar boğanın etrafını çevirmiş ve keskin silahlarıyla onu mızraklıyor gibi yapıyorlar. Çocuklardan en solda kalan ikisi, at ve *picador* kılığına girmiş ve ellerindeki sopayla boynuzluya saldırmak üzere bekliyorlar. Diğer üçü çubuk şeklindeki *banderilla*'ları yalancı boğanın boynuna ve sırtına saplamaya çalışıyor. *Banderilla*'lardan birkaçı saplanmış bile. Ama boğa kostümünü taşıyan kendini savunuyor ve saldırganlara yüklenmeye çalışıyor. *Banderilla*'cılardan birisi boğanın, üzerinde tahta boynuzlar bulunan tahta başından aldığı darbeyle kötü şekilde yere düşmüş. Ağlıyor, ama bunun sebebinin düşerken yaralanmasından mı, yoksa boğanın boynuzlarından biriyle poposunu açıkta bırakacak şekilde pantolonunu yırtmasından mı kaynaklandığını bilmiyoruz. Eve yırtık pantolonla gittiğinde başına neler gelecek? Şüphesiz onu annesinden yiyeceği sıkı bir şaplak bekliyor, ya da en azından yırtık yüzünden annesi pantolonu yeniden kullanılabilsin diye dikip yama yapmak zorunda kalacağı için sıkı bir azar. Çocukların çoğu yoksul, üzer-

toons kept in the Prado Museum. The tapestry cartoon also painted by Ramón Bayeu has been lent to the Ministry of Transport in Madrid by the Prado Museum. The protagonists in the scene by Bayeu seem to be aged between twelve and fourteen years old, whilst most of those depicted by Goya seem to be about ten years old or perhaps even younger. In Bayeu's painting there are adults watching the children at play or strolling by, whilst Goya's painting shows only children.

The setting Goya chose for his painting is beneath a large archway, but with views out onto an open area and in the distance the tower and spire of an 18th century church. It is a spring or summer afternoon on the outskirts of a town, but not Madrid. The building the children are playing under, providing shade from the sun, appears to be an old construction from Roman times, built using the *opus quadratum* technique with square blocks of stone. Although the arch at first glance looks as if it is part of a bridge, if we look into the shadowy part we can make out what might be a room with a containment wall built as a semi-circular arch, fragments of stone blocks, some of which are sculpted, and on the right a half-concealed door with lintel suggesting access to another area. This suggests the ruins of a mausoleum or a building used for public entertainment, perhaps a theatre or amphitheatre left over from Hispania's Roman past. Goya could easily have recreated this image from his memories of childhood and youth seeing the Roman remains of Caesaraugusta, the Latin name of the Roman colony which would later be called Zaragoza.

The composition is horizontal, and Goya separates the group of children involved in the game on the left from the group of children on the right, who are watching and resting, waiting for their turn. Some of the spectator children are sitting on blocks of stone which serve as terraces. He also uses different lighting for the two groups to differentiate the active from the passive; the boys who are bullfighting are lit by the strong afternoon sun, whilst the spectators are in differing degrees of shade.

The boys who are harrying the one playing the part of the bull, fashioned from wicker and Sparta grass woven into the shape of a large basket, surround him and pretend to spear him with their pointed weapons. Two of the boys on the far left are pretending to be the horse and the *picador* and are poised to spear the pretend bull. Another three boys have their *banderilla* barbed darts made from sticks, and are trying to spear the bull's neck and flanks, which already sport some *banderillas*. But the boy carrying the pretend bull defends himself, goring his attackers. One of the *banderilla* boys has fallen heavily to the ground, having been struck by the wooden forehead of the pretend bull, which also has wooden horns. He is crying, but we cannot tell if this is because he hurt himself in the fall, or because the bull's horn has torn a hole in the seat of his breeches leaving his backside quite bare. What will happen when he goes home with torn breeches? He will doubtless get a good spanking from his mother or at the very least a good telling off because she will have to stitch and patch the breeches to make them wearable again.

Most of the children are poor, wearing ragged clothes and

lerinde yırtık pırtık elbiseler var, yalınayaklar ya da içinden parmaklarının fırladığı yarısı delik yün çoraplar giymişler. Biri Fransisken cübbesi giymiş, hatta başının tepesi keşişlerinki gibi tıraşlı. Sağdaki ilk planda bir taş bloğun üzerine oturmuş, oynayan diğer çocuklar gibi hırpani kılıklı iki çocuk, *banderilla*'cının boğa tarafından yere düşürülüşüne gülüyor. Yukarıda, alacakaranlıkta oyunu izleyen üç çocuk var, içlerinden, üzerinde kocaman ceketi olan biri korkudan ya da coşkudan ellerini havaya kaldırmış. Torerolardan biri küçük kardeşini yere bırakmış, çocuk serinin diğer sahnelerinde olduğu gibi çaresizce ağlıyor, çünkü kimse onunla ilgilenmiyor, ayrıca kendisinden büyük çocukların bağırtısı onu korkutmuş olmalı. Bu çocuk aşağı yukarı iki yaşında, üzerinde göz alıcı kırmızılıkta bir elbise ve kafasında küçük çocuklar yere düştüklerinde ya da bir yere çarptıklarında yaralanmasın diye takılan siyah bir darbelik var, ki bu da kısa süre önce yürümeye başladığını gösteriyor. Önünde kendisinin çıkardığı ya da ayağından fırlamış sağ patiği duruyor ve minik parmaklı çıplak ayağından çıkmış çorabının deliği görülüyor. Goya bütün bunları minyatürcülere özgü bir hassasiyet ve ustalıkla ifade etmiş.

At ve *picador* olan iki çocuğun yüzleri müthiş, çok anlamlı bir ifadeleri var, tıpkı küçük keşişin ve arka plandaki sarışının yüzleri gibi. Ayrıca tedirgin ve doygun fırça dokunuşlarıyla resmedilen çocuk kıyafetleri ve eski yapının taş blokları arasında ya da yerde biten otlar ve çalılar çok iyi gözlemlenmiş.

Goya, şüphe yok ki, zihnine çocukluk yıllarından birçok anıyı getiren bu sahneyi resmederken çok zevk almış.

Arturo Ansón Navarro

barefoot, or with holey woolen socks with their toes sticking out. One is wearing a Franciscan friar's habit and even has his hair tonsured. In the foreground on the right are two boys sitting on a block of stone, as raggedy as their friends who are playing, and they are laughing at the boy who has been thrown to the ground by the bull. In the shadowy upper area three children are watching the pretend bullfight, and one of them, wearing an oversized coat, has his hands raised up in a gesture of fright or joy. One of the bullfighters has left his little brother sitting on the ground, a feature of other paintings in the series, and he is crying disconsolately because he is being ignored and is frightened by the shouts of the older boys. He seems to be around two years old and is wearing bright red clothing and a black padded cap, which indicates that he has only just started toddling. Toddlers were given these caps to protect their heads when they fell over or banged into something. His right shoe, which he has either taken off or has fallen off, is in front of him, and we can see his tiny toes poking out of his stocking. Goya painted all of this with the mastery and precision of a miniaturist.

The faces of the boys pretending to be horse and *picador* are wonderfully expressive, as are those of the little Franciscan and the fair-haired boy on the other side of the bull. The children's clothes are equally well painted using rapid brush strokes and impasto technique, similarly the weeds and shrubs sprouting from the ground and from between the stone blocks of the old building.

Goya must have thoroughly enjoyed painting this scene, bringing back so many of his own childhood memories.

Arturo Ansón Navarro



Kavga Eden ve Tahterevalliye Binen Çocuklar

1785-1786
Tuval üzerine yağlıboya, 30x43,5 cm.
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio

◇◇◇◇◇◇◇

Children Fighting and Playing See-Saw

1785-1786
Oil on canvas, 30x43.5 cm
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio



Goya, *Kavga Eden ve Tahterevalliye Binen Çocuklar* (*Niños peleándose y jugando con un balancing*) adlı bu sahneyi 1769 ile 1771 arasında yaşadığı, sanatsal bilgisini geliştirdiği ve resimde mükemmelleştiği Roma'ya yerleştirmiş. Olay sonbahara benzeyen bir zaman diliminde, bulutlu ve puslu bir günde geçiyor. Sahneye fiziksel özelliğini veren harabeler bize, "Ölümsüz Kent"teki kamusal alanların çoğunu dolduran ve görkemli günlerin tanığı olan antik Roma'nın harabelerini düşündürüyor ya da onları betimliyor. Bu harabeler arasında koyun, keçi ve inek sürüleri otluyor, Romalı çocuklar oynuyordu; 18. yüzyılın ortalarından itibaren kazı faaliyetleri yürütülmeye başlanmıştı ya da daha iyi bir deyişle Roma Forumu, İmparatorluk Forumları ve Palatium tepesindeki eski saraylar gibi büyük ve görünür yapıların bazıları onarılıyor ya da yeniden ortaya çıkarılıyordu.

Solda *opus quadratum* tekniğiyle inşa edilmiş, büyük kemerli kapısı olan bir yapı resmedilmiş. Arka planda hayal meyal kütlesiyle silindirik şekle sahip, Caecilia Metella'nın mezarı (MÖ 50) olabilecek dairesel bir yapı görülüyor. Camón Aznar, 1981'de Sant'Angelo Şatosu'nun ya da Metelo'nun [*metinde böyle yazılı*] mezarının tekrardan inşa edildiğini belirtmişti. Goya bu yapıyı Roma'da yaptığı herhangi bir çizimden ya da belki G. B. Piranesi'nin, 1748 yılında Roma'da yayımlanan ve 1761 yılından sonra ikinci baskısı yapılan *Alcune vedute di archi trionfali, de altri monumenti inalzati da romani* adlı serisinin 22 numaralı gravürü *Sepolcro di Metela detto Capo di Bove*'den yola çıkarak resmetmiş olabilir. Perspektifleri kullanılan bu yapılar sahneye özel bir derinlik katıyor.

İlk göze çarpan planlarda hareket halinde dört çocuk grubu yer alıyor. En solda üç çocuk, binaların yapımında kullanılan bir kütüğü diğer kütüklerle destekleyerek elde ettikleri bir tahterevalliye biniyorlar. Bir çocuk ve küçük kardeşi tahterevallinin bir ucuna oturmuş, diğer uçta yukarıda, Fransisken cübbeli başka bir çocuk var. Başına altından düğümlediği bir başörtüsü bağlamış, yüzünde, ellerinde ve ayaklarında, 18. yüzyılda bütün Avrupa'da büyükler kadar çocukların da ölümüne yol açan, geçirmekte olduğu çiçek hastalığının küçük işaretleri ve kırmızı apseleri var. Mutlu görünüyor, yüzü gülüyor, yukarıda durduğu bu anda ellerini serbest bırakmış. Tahterevallinin diğer ucundaki iki çocuk, temiz ve bakımlı kıyafetleri içinde gürbüz görünüyorlar, bu da belli bir refah seviyesine sahip, belki de zanaatkâr bir aileden geldiklerini gösteriyor. Büyük çocuğun üzerinde kısa ceket, pantolon, beyaz çorap ve ayakkabılar var ve düştüğü zaman darbeleri ve yaralanmayı engellemeye yarayan bir darbelik takmış, kırmızı elbiseli kardeşini tutuyor.

Merkezde vahşice bir kavgaya tutuşmuş iki çift çocuk görülüyor. Kıyafetlerine bakılırsa bunlar daha yoksul çocuklar. Önde kalan iki çocuk sokağa salınmalarının nedeni olan yağ ve kömür alma görevlerini askıya almış ve öfkeyle kavgaya girişmişler. Bunu anlamak için yüzlerini görmek yeterli. Yağdanlık, içinden kömürlerin saçıldığı sepet ve kavganın başında kırılan şarap şişesi yerde duruyor. Goya bu nesneleri büyük bir ustalıkla resmetmiş. Bunlar adeta minyatür natürmort.

Arkalarında kavga eden öbür çift, daha eşit bir dövüş sergiliyor. Biri ötekini yere çalabilecek durumda değil. Birbirlerine

Goya used Rome as the setting for this scene named *Children Fighting and Playing See-Saw* (*Niños peleándose y jugando con un balancing*), a city where he had lived from 1769-1771, extending his artistic knowledge and honing his painting skills. It takes place in the autumn on a cloudy or misty day. The ruins which provide the physical setting of the scene hark back to ancient Rome, the remains of a glorious past that could be found in many of the "Eternal City"s spaces. Herds of sheep, goats and cows used to graze amongst these ruins, the children of Rome played amongst them; and from the mid-18th century onwards excavation work was being carried out, or more precisely work to clear rubble and unearth some of the largest and most visible buildings of the Roman Forum, the Imperial Forums and the old palaces on the Palatine hills.

On the left Goya painted a building constructed using the *opus quadratum* technique, with a large voussoir arch doorway. In the background, its outline somewhat vague, we can make out a cylindrical building which I think is the Tomb of Cecilia Metela (50 BC). In 1981, Camón Aznar commented that it brought to mind the Castel Sant'Angelo or Metelo [*sic*] tomb. Goya would have been able to recreate the image of this building from drawings he made during his time in Rome, or perhaps using G. B. Piranesi's etching *Sepolcro di Metela detto Capo di Bove*, etching number 22 in the series *Alcune vedute di archi trionfali, de altri monumenti inalzati da romani*, published in Rome in 1748 with a second edition after 1761. These buildings arranged in perspective give spatial depth to the scene.

In the foreground are four groups of children engaged in activity. On the far left three children are playing on a see-saw made out of a beam balanced on other beams, the kind used in the construction of buildings. A boy and his little brother are sitting on the end of the see-saw which is on the ground, and on the end up in the air is a boy wearing a Franciscan habit. His head is covered by a kerchief knotted under his chin, and on his face, hands and legs we can see the small red pustules of smallpox, a disease which swept through Europe in the 18th century causing high levels of mortality amongst adults and children alike. He is happy and smiling, and has let go of the beam on his way up, his hands in the air. The two children on the other end of the see-saw look well dressed, wearing clothes that are clean and of a certain quality, which suggests they come from a family with fair means, perhaps the children of a craftsman. The older boy is wearing a short jacket, breeches, white stockings and shoes, and is holding his little brother who is wearing a red suit and padded cap to protect his head from bumps and scrapes when he falls over.

In the centre there are two pairs of boys fighting viciously. Judging by their clothes, they are poorer. The first pair, in the foreground, has taken a pause from their errand duties of buying oil and charcoal and is engaged in a furious fight, as the expressions on their faces make abundantly clear. The oil cruet, the basket with its charcoal spilled out and a bottle of wine, which got broken when the fight started, are scattered on the ground. Goya painted these articles with great mastery; a min-

kuvvetlice asılmışlar ve yüzleri fiziksel ve duygusal gerginliklerini dışa vuruyor. Öte yandan en sağda kalanlar, bir dini disipline bağlı okula, belki de Roma Cizvit okuluna giden iki burjuva çocuk; kolalı boyunluklu mavi üniformalar giymişler, geniş şapkaları ve kırmızı kurdeleleri var ve küçümseyici bir ifadeyle kavga edenlere gülüyorlar. Burada Goya hiç şüphesiz zengin okullularla kavga eden orta halli Romalı çocuklar arasındaki sosyal farkları belirtmek ve bu iki ayrıcalıklı çocuğun yüzlerinde ve hareketlerinde görülen kibri ortaya çıkarmak istemiş. Roma'da bulunduğu iki yıllık süre içinde Goya bu kavgalardan kaçını izlemiştir?

Arkalarında, bir tapınağın süpürgeliğine benzeyen çıkış yerinde, bir kaidenin parçası ve bir klasik sütunun orta kısmı görülüyor, orada zincirle bağlanmış bir maymun kavgaları izliyor. Goya bu maymunla olayı hikâyeye dönüştürüyor ve olaya belli bir gizem katıyor. Arka planda daha alçak bir yerde duran diğer iki çocuk maymuna bakarak olup biteni umursamadan hayvan hakkında konuşuyor gibiler.

Hassas ışık efektleriyle elde edilen atmosfer muhteşem, tıpkı çeşitli renklerdeki nesnelerin ve kıyafetlerin ayrıntıları gibi. İçtenliğin ve gerçekçiliğin yüklediği sorumluluk gözle görülüyor. Hiçbir şey idealize edilmemiş. Bu, Roma sokaklarındaki günlük yaşamın resimli günlüğü. Bunlar Trastevere'nin çocukları ya da uzak olduğu kadar görkemli bir geçmişi onlara anlatan harabeler arasında oynayan antik Roma forumları çevresinin çocukları.

Arturo Ansón Navarro

iature still life.

The other pair of boys fighting a little further in the background appears to be more equally matched; neither is able to wrestle the other to the ground. They grapple fiercely with each other and their faces show the physical and emotional strain. All this is being observed by two bourgeois children, pupils in a school run by a religious order, perhaps Jesuits, as we can see from their blue uniforms and starched collars, wide-brimmed hats and red ribbons. They are sitting on the right, laughing disdainfully at the boys fighting. Goya clearly wanted to show the social differences between these rich schoolchildren and the poor children fighting, and highlight the scorn in the gestures and faces of the two boys from privileged backgrounds. How many fights like these must Goya have witnessed during his two year stay in Rome?

Above and behind them, perched on the cutting edge of what appears to be the base of a temple –part of the base and shaft of a classical column can be made out– is a small monkey on a chain, observing the fights taking place below. This is Goya's vehicle for introducing an incidental and somewhat exotic element. In the background on a lower level, two other children are looking at the monkey and appear to be talking about it, remaining outside the main action.

The atmosphere created, with accurate light and shade effects, is magnificent, as is the attention to detail in the objects and clothing using a varied color palette. The honesty and realism is obvious; nothing is idealized. It is a chronicle of everyday life in the streets of Rome. These are boys from the Trastevere district or the areas surrounding Rome's ancient forums, playing amongst the ruins that are the reminder of a past which is as remote as it is glorious.

Arturo Ansón Navarro



Kestane İçin Kavga Eden Çocuklar

1785-1786
Tuval üzerine yağlıboya, 30x43,5 cm.
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio

◇◇◇◇◇◇◇

Children Fighting over Chestnuts

1785-1786
Oil on canvas, 30x43.5 cm
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio



Roma'da, şehrin içinde meydana gelen bir başka çocuk kavgası sahnesi anlatılıyor. Olay bir sonbahar gününde geçiyor, ortamdaki ışık ve arka planda görülen binanın üzerine düşen güneş ışıklarından anlaşılacağı üzere bir öğleden sonra. Serideki diğer tablolarda olduğu gibi, burada da Goya manzarayı iki farklı parçaya ayırmış: Sağ yarı varlıklı bir yaşlının penceresinden sokakta oynayan çocuklara kestane attığı bir evin arka kısmıyla belirginleşmiş, diğeriyse solda açık alanda geçiyor. Kestaneler sonbahar meyvesidir ve ekim ayında toplanır.

Üzerlerindeki bir kısmı yırtık kıyafetlere bakılırsa buradakiler orta halli çocuklar, çoğunluğu yalınayak ya da ayakkabıları delik. Yaşlı adam çocuklara, yüksekten, üç kenarı kalkık şapkasının içinden kestane atıyor. Dört çocuk pencereye doğru yukarı bakıyor, kestaneler yere düşerken içine gelsin diye şapkalarını ters çevirmişler, kestanelerin bir bölümü yere düşüyor, çocuklar birbirleriyle ölesiye dövüşüyor. Güler yüzlü, iyiliksever yaşlı adam, bu kavgayı kışkırtmayı istemiyor gibi görünüyor, hatta tam tersine birbirleriyle kavga etmeyi bırakmalarını ve daha eğlenceli bir şey olan yukarıdan attığı kestaneleri toplama işiyle ilgilenmelerini ister bir hali var. Bu, evinin altında çocuk bağrışları arasında sürüp gitmekte olan karmaşadan kurtulmak için iyi bir yöntem. Gerginliği azaltmanın yanı sıra kestaneleri toplamayı bir oyuna ya da eğlenceye dönüştürüyor. Hem de ellerini istedikleri şeyi almak üzere yukarı doğru uzatan çocukların yüzünde de görüldüğü gibi onları şenlendiren bir oyun. Yaşlı adam günlük beslenme düzeninden yoksun çocuklara onları besleyecek birkaç hediye veriyor. Bir yandan aralarında kavga etmelerini engelliyor, diğer yandan onları eğlendiriyor ve onlara yardım ediyor.

Esas sahnenin kenarında, başka iki çocuk sağ taraflarında olup bitene tamamen kayıtsız şekilde kavga etmeyi sürdürüyor. Vahşice birbirlerinin saçlarını çekiyorlar, küçük bir beyaz köpek bu sahneye bakıyor. İki-üç yaşlarındaki küçük bir çocuk kimsenin ilgisini çekemeden çaresizce ağlıyor. Herkes kendi işine bakıyor. Şüphesiz, çocuk kavga edenlerden birinin kardeşi ve gördüğü manzara karşısında korkuya kapılmış. Küçük bir oyuncağı, bir arabayı çekiyor, çektiği araba aslında ucunda ipi ve iki tekerleği olan bir tahta parçası. Bu küçük çocuk, üzerindeki sarı paltosuyla, görsel açıdan ve renk bakımından bir ilgi odağı, tıpkı pencerenin altında yerde dövüşen diğer çocuk gibi. Goya renklerle yarattığı incelikler aracılığıyla izleyicilerin dikkatini çekmeyi çok iyi bilir. Arka plandaki yapıda, 1780 civarlarında eskiz ve tablolara karşı giriştiği mücadelenin eseri, Rokoko mirası grimsi mavilerle tezat oluşturan pembemsi tonlarla yakaladığı ışıklı gölge oyunu efektleri buna bir örnek oluşturur.

Piramit şeklindeki kompozisyonda, çocukların farklı duruş ve görünümlerdeki küçük vücutları sahneye canlı ve görsel bir ifade katıyor. Evin sağda kalan eski görünümlü, yarım kemer ve parmaklıklarla açılmış penceresiyle yarı bodruma benzeyen kısmı, tablonun sağ tarafındaki sınırı belirliyor. Soldaki görsel perspektif, arka planda antik Roma'dan kalan silindir şeklindeki yapıyı, Caecilia Metella'nın mezarını (MÖ 50) belirginleştiriyor. Goya, bu yapı için, G. B. Piranesi'nin, 1756 yılında Roma'da yayımlanan ve ölümünden sonra 1784'te ikinci baskısı yapılan

This scene of children fighting also takes place in an urban setting in the city of Rome. Judging by the tone of the light and the rays of the setting sun playing on the building in the background, it is an autumn afternoon. Similarly to other paintings in this series Goya divides it into two halves: The right half is delineated by the back of a house, out of the window of which an elderly, wealthy-looking man is leaning to throw chestnuts down to the children playing in the street below; and the left half is an open space. Chestnuts are autumn fruits gathered in October.

The children's clothing, some of it ragged, reveals their poverty, and most of them are barefoot or have holes in their shoes. The elderly man has chestnuts in his tricorn hat and is throwing them down to the children. Four of the children are looking up towards the window, holding out their cloth hats to catch the chestnuts in the air, whilst the other children are fighting and scrabbling about on the ground. This kindly, smiling old man does not seem to want to cause this fight, but rather to stop it and encourage the children to engage in the more enjoyable task of catching the chestnuts he is tossing down from the window. This would be a good way of calming down the mêlée of children all shouting below his window. In addition to removing the tension by turning the chestnut catching into a game that the children are obviously enjoying, judging by the expressions on the upturned faces of those stretching their hands upwards to catch the chestnuts, the old man is offering them gifts of food which are scarce or absent in their daily diet. So he is both stopping the fight, and at the same time entertaining and helping the children.

On the margins of this main scene and oblivious to what is going on to their right, two other boys continue squabbling and pulling each other's hair spitefully, observed by a small white dog. A small boy, two or three years old, is crying disconsolately but no one takes any notice; they are all too busy with their own affairs. He is the little brother of one of the boys fighting, and is scared by what he sees. He has a small toy cart, or more accurately a piece of wood with two wheels, which he pulls along by a string. This small child, with his yellow coat, is a visual and color focus, as is the other boy fighting underneath the window. Goya is very good at capturing the attention of the viewer using the subtleties of color. Observe the chiaroscuro effects on the building in the background, the light pinkish tones contrasting with grayish blues in the rococo style, a feature often used by Goya in the sketches and paintings of children fighting that he painted in the 1780's.

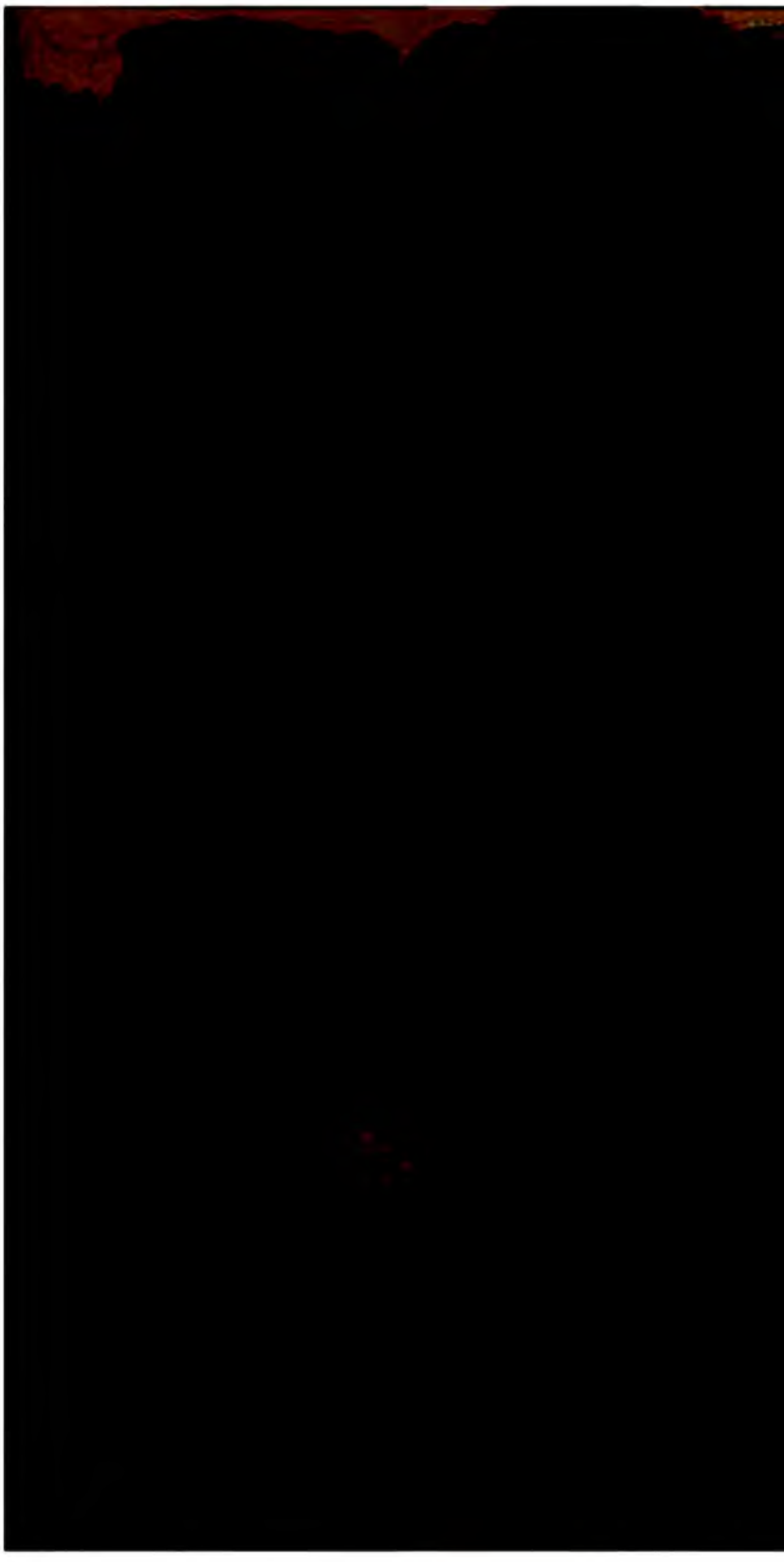
The composition of the ensemble is pyramidal, with the small bodies of the boys in different postures and views giving plastic and visual tension to the scene. The part of the house we can see on the right, which looks old and has a sort of semi-cellar visible through a grating set into a semi-circular arch, delineates the right-hand area of the painting. The visual perspective on the left picks out a circular building in the distance which again suggests one of Rome's ancient buildings, the Tomb of Cecilia Metela (50 BC). Goya could have used as a reference for this

aside yedirme baskı serisindeki, LI numaralı levhası *Le Antichità Romane. Tomo terzo*'da, Appian Yolu üzerinde arka tarafını resmettiği halini referans almış olabilir. En solda sütunları ve üçgen tepesiyle belli belirsiz ortaya çıkan bir klasik tapınak görülüyor, bu yapı Roma harabeleri dekorunu tamamlıyor.

Arturo Ansón Navarro

the etching by G. B. Piranesi, showing the other side of the building seen from the old Via Appia, in his series of etchings *Le Antichità Romane. Tomo terzo*, plate LI, published in Rome in 1756 with a second posthumous edition published in 1784. On the far left, barely suggested with subtle lines, we can make out a classical temple with columns and triangular pediment, which rounds off the setting in the ruins of ancient Roma.

Arturo Ansón Navarro



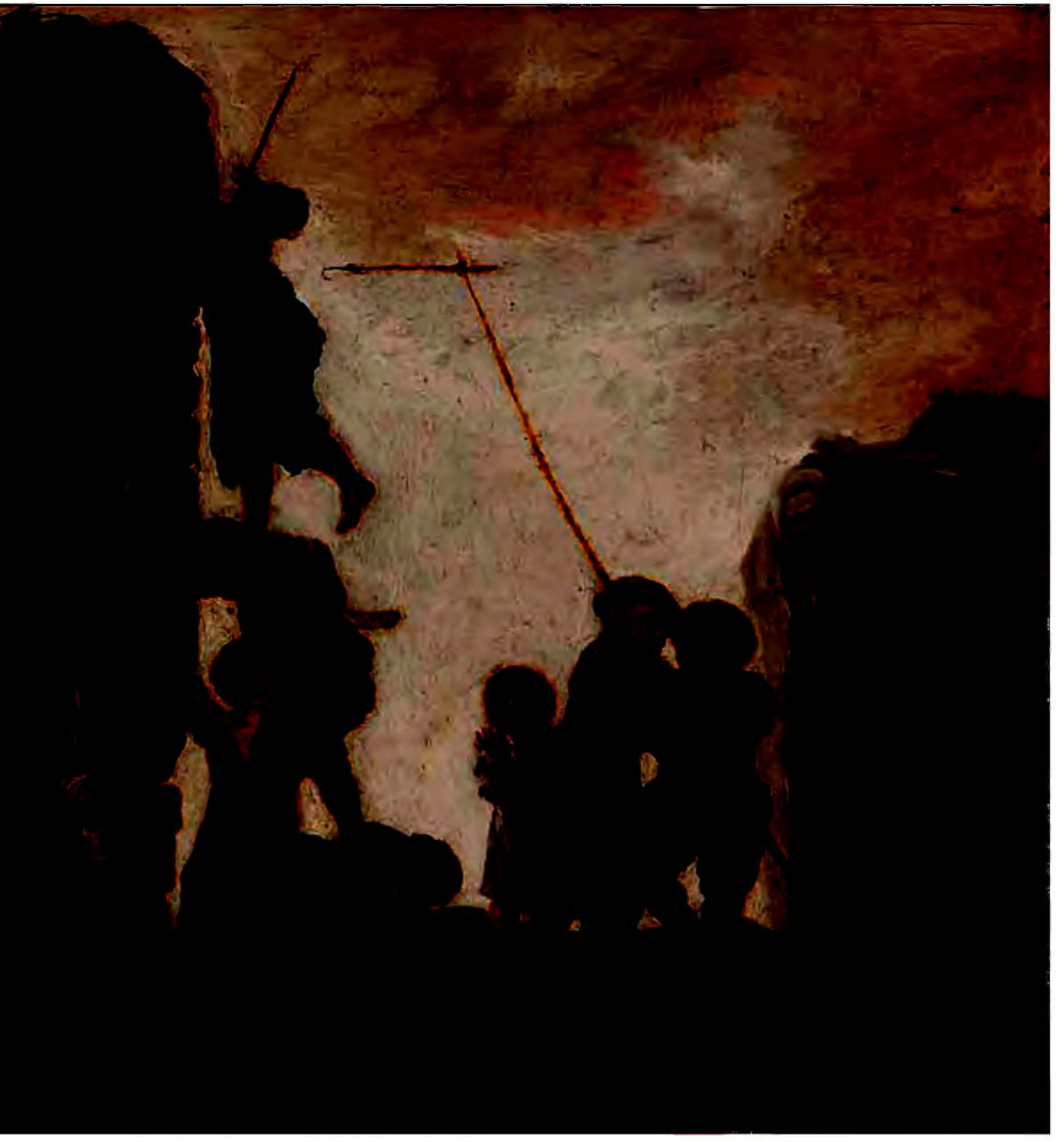
Harabelerde Kuş Yuvası Arayan Çocuklar

1785-1786
Tuval üzerine yağlıboya, 30x43,5 cm.
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio

◇◇◇◇◇◇◇

Children Searching for Bird Nests

1785-1786
Oil on canvas, 30x43.5 cm
Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio



Bu Roma manzarasına yerleştirilen üçüncü sahne. Bir bahar günü, sabahın ilk saatlerinde, Trastevere ve Campo di Fiori'de çokça bulunan bir grup yoksul çocuk, Roma İmparatorluğu'nun antik yapılarının tahrip olmuş duvarlarındaki çukurların ve çatlakların arasında telaş içinde kuş yuvası arıyor. Üç gruba ayrılmışlar. Merkezdeki bazı çocuklar, içlerinden birinin harabenin payandasındaki çukurun içinde bulunan yuvaya elini uzatabilmesi için bir çeşit insan kulesi yapmış. İki büklüm vaziyette üstlerine çıkan çocukların ağırlığına dayanmaya çalışanlar, halk işi kıyafetler giymiş, yalınayak gezen öteki çocuklara göre daha iyi giyimliler. Bu harabeye dönmüş yapıdaki, binanın içine girişi sağlayan yarım kemerde büyük bir kapı görünüyor, burası tavan süslemeli ve yapıyı ayakta tutan büyük bir kemere sahip bir kümbetin iç kısmı olmalı. Goya, bazı salonlarında benzer tavan süslemelerinin bulunduğu İmparator Domitianus'un Palatium tepesindeki sarayının (MS 80-90) kalıntılarını mı resmetmiş?

Komposizyonun sol tarafında *opus quadratum* duvarı yer alırken; sağ taraf, karşısındaki yamaçla kesilen bir manzaradan oluşur. Sağ taraftaki uzaklıktan, sütun ve tonozuyla, bir zafer kemerinin kalıntılarına belki de Septimius Severus'un Kemeri ve Roma Forumu'ndaki Caracalla'ya benzeyen başka bir binanın kalıntıları belirir. Goya, Piranesi'nin 1745'te Roma'da yayımlanan *Varie vedute di Roma antica e moderna* serisinden *Arco de Settimio Severo, e Caracalla nel Foro Boario, apresso S. Giorgio in Velabro* adlı gravürüne gönderme yapıyor olabilir.

İçlerinden birisinin Fransisken keşiş kıyafetleri giydiği ve saçlarının keşişlerinki gibi tıraş edildiği üç çocuktan oluşan bir grup, enine uzanan ucu kancalı bir kamışın tutturulduğu başka bir kamışı havaya kaldırıyor, böylece yapının, yeşilliklerin –belki de sarmaşık– fışkırdığı duvarının üst kısmına ulaşacaklar. Kanca marifetiyle kuşların o yüksek bölgelerde ve başka türlü ulaşılması mümkün olmayan oyuklarda yaptıkları yuvaları çekmeye ve bozmaya niyetliler.

Sol tarafın en ucunda, beş yaşlarında gösteren daha küçük üç çocuk büyük çocukların biraz önce yakaladığı kuşlardan biriyle oynaşıyor. Kafası tamamen tıraşlı olanı önündeki duvarın üst kısmına asılmış, elindeki kancalı ipi duvarda bulunabilecek herhangi bir yuvayı çekmek için aşağıya sarkıtıyor. Öbür çocuklardan birinin yanına, *Kavga Eden ve Tahterevalliye Binen Çocuklar*'daki sahnede olduğu gibi, bir çocuk diğerleriyle bir olup yuva aramaya koyulmak için bir yağdanlık bırakmış. Yağdanlık, tamamlanmış ya da tamamlanmak üzere olan evle ilgili bir görevin, yağ almanın hatırlatıcı unsuru. Acaba görevini geciktirdiği için ya da yapmayı unuttuğu için annesinden fırça yiyecek mi?

Kompozisyon, sahneye denge ve düzen duygusu katan mükemmel bir piramit biçiminde. Farklı çocuk figürleri ustalıkla, çocukların kıyafetlerindeki, kalça, diz ve kaba etlerinin gözükmesine neden olan yırtıkları belirginleştirmek için tedirgin ve hafif dolgun fırça vuruşlarıyla işlenmiş. Bu sahne şüphesiz, ışık kullanımı ve büyük renksel ağırbaşlılığıyla serinin en iyi çalışılmış ve ayrıntılandırılmış sahnelerinden biri.

Arturo Ansón Navarro

This scene is the third one set in Rome. It is an early spring morning, and a group of poor children from among the many living in the Trastevere and Campo di Fiori neighborhoods are busy hunting for birds' nests lodged in gaps and cracks in the walls of ancient Roman ruins. They are organized into three groups. In the centre, some of them have set up a sort of human tower to lift one of the groups up so he can reach a nest in a hole in the buttress of a building in ruins. The boys at the base of the tower on their hands and knees are better dressed then the boys further up the tower, who are barefoot and with more ragged clothing. The entrance to the old building is a large semi-circular arch, inside which we can make out what seems to be the lower part of a dome with caissons, and one of the large arches which supports it. Was Goya perhaps recreating the ruins of the palace of the emperor Domitian (80-90 AD) on the Palatine hills, which has similar caisson vaults in some of its rooms?

The *opus quadratum* wall takes up the left side of the composition, whilst the right is an open view across a cut away slope. In the distance on the right we can make out the remains of another building with a pilaster and spanned with a coffered vault, which looks like the ruins of a triumphal arch, perhaps the Arch of Septimius Severus and Caracalla in Rome's Forum Boarium. If this is so, Goya could have referred to Piranesi's etching *Arco de Settimio Severo, e Caracalla nel Foro Boario, apresso S. Giorgio in Velabro*, in the series *Varie vedute di Roma antica e moderna*, published in Rome in 1745.

Another group of three boys, one of them wearing a Franciscan habit and with his head tonsured, are holding up a cane with another one tied across it and a hook on the end, trying to reach the highest part of the building's wall covered in climbing greenery, perhaps ivy. They are using the hook to try and pull down the birds' nests in the highest reaches and nooks which they can only get at this way.

On the left, the three youngest boys, who look to be around five years old, are playing with one of the birds that the older boys have managed to catch. The boy with the totally shaved head is leaning over the edge of the wall in front of him and has lowered a hook down on a piece of string to try and dislodge a nest in the wall. Similarly to the scene in *Children Fighting and Playing See-Saw*, one of these groups of three has put his oil cruet down on the wall so he can hunt for birds' nests too. This suggests a domestic errand, buying oil, either completed or pending. Will his mother scold him for tarrying, or for having completely forgotten about his errand?

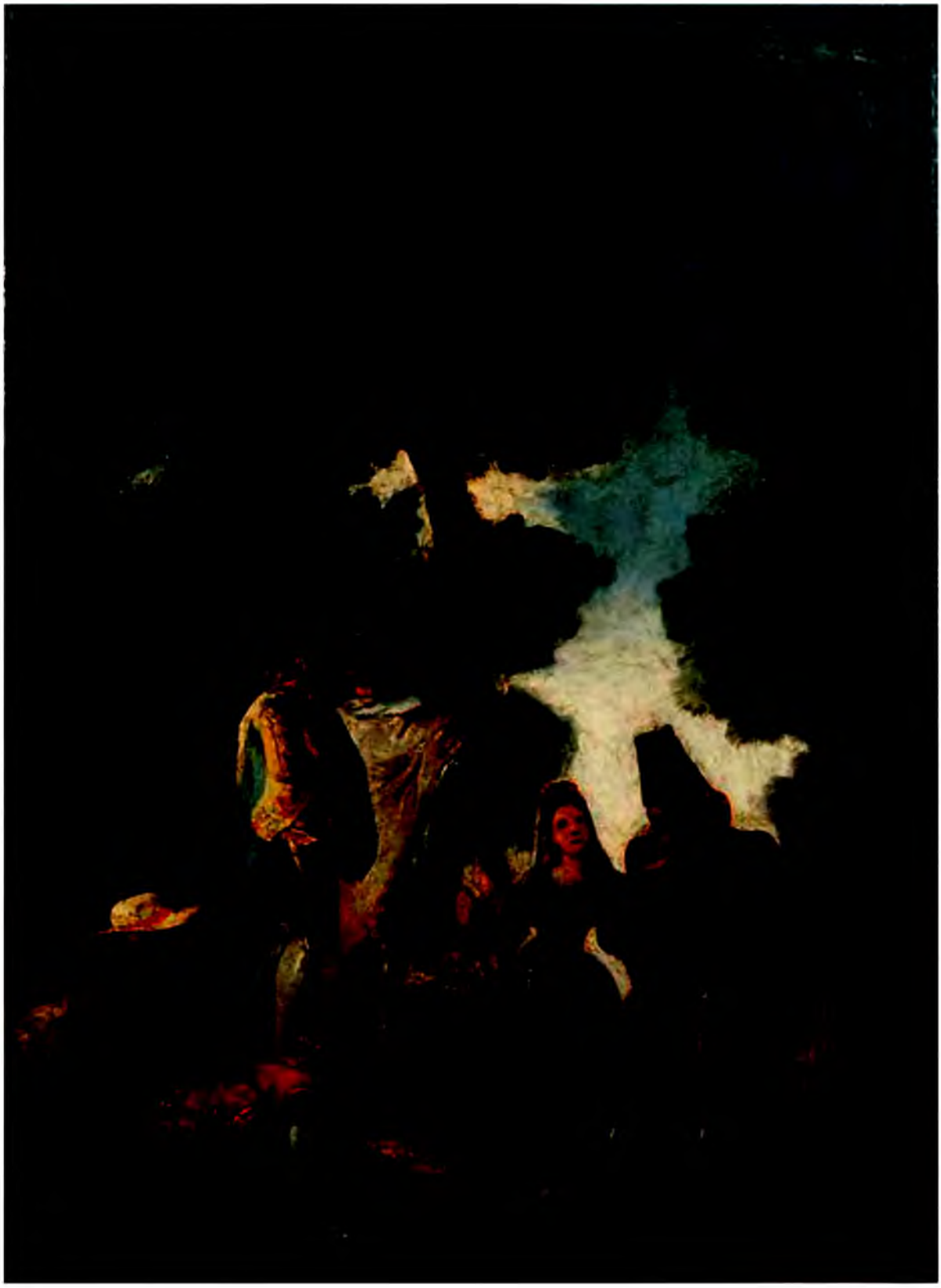
The composition is perfectly pyramidal, giving the scene a feeling of order and balance. The figures of the children are painted masterfully using rapid brush strokes and impasto technique to give detail to the children's holey clothes, poking out through which we see thighs, knees and bottoms. This is undoubtedly one of the most skillfully executed and nuanced paintings in the series, with superb touches of light and shade and a restrained color palette.

Arturo Ansón Navarro

Maya ve Yüzleri Örtülü Adamlar
yak. 1777
Tuval üzerine yağlıboya, 39,5x28,2 cm.
Özel koleksiyon, Madrid

◇◇◇◇◇◇◇

The Maja and the Cloaked Men
ca. 1777
Oil on canvas, 39.5x28.2 cm
Private collection, Madrid



Endülüs'te Gezi (*El paseo de Andalucía*) adıyla da bilinir. Goya'nın Madrid'de özel koleksiyonda bulunan bu çalışmasının ilk sergilenişinde belirtildiği gibi, "günümüzde Prado Müzesi'nde bulunan halı deseni için 1777'de yapılmış bu eskizin Goya kaynakçalarında hiç yer almadığı söylenemez; ancak Aragonlu sanatçının son dönem tarihçileriyle eleştirmenlerinin, kaybolduğu ya da yerinin bilinmediği sanılan bu çalışmayı kataloglarına ve incelemelerine dahil etmediklerini göz önünde bulundurmamız gerekir." Mayer'in sanatçıya ilişkin, 1923'te Münih'te, İspanyolca çevirisi 1925'te Barselona'da yayımlanan kataloğunda Goya'nın bu küçük işiyle ilgili düştüğü nota da değinilmişti. Prado Müzesi'nde bulunan *Maya ve Yüzleri Örtülü Adamlar* (*La maja y los embozados*) ya da *Endülüs'te Gezi* adlı hah deseni eskizini yorumladıktan sonra, "567 a. *Gezi* için taslak, yağlıboya. Paris, Demotte" notunu düşmüştür. Anlaşılacağı gibi, Mayer görmediği bu resmin o sırada Paris Demotte koleksiyonunda bulunduğunu belirtmiş, ancak resmin boyutları hakkında bilgi vermemiştir.

Daha sonra, resmin Goya'ya ait olduğu Camón Aznar, Pierre Gassier, J. M. Arnáiz vd. tarafından onaylanmıştır. Gassier, *İsviçre Koleksiyonlarında Goya* (*Goya dans les Collections Suisses*) sergisinin kataloğunda, Goya'nın halı desenlerine başlamadan önce çeşitli boyutlarda birçok ön çalışma yaptığını ve bunlardan birini nihai eskiz ya da "sunulacak" eskiz olarak seçtiğini, uygulamaya geçilebilmesi için bu eskize kralın onay vermesi gerektiğini açıklamıştır. Ressam Andrés de la Calleja, 19 Ağustos 1777'de, Goya'nın aralarında bu desenin de bulunduğu dört halı desenini teslim etmesinin ardından Floridablanca Kontu'na yazdığı raporda, ressamın hah dışındaki kompozisyonları için yapması gereken eskizlere de değinir ve bunları "taslaklar ve çizimler" olarak adlandırır

Bu yağlıboya, Gassier'nin de dediği gibi, El Pardo Sarayı'nda Asturias Prensleri yemek salonuna asılacak on halıdan biri olan *Maya ve Yüzleri Örtülü Adamlar* ya da *Endülüs'te Gezi* adlı halı için yapılmış eskizlerden biri olsa gerekir. Goya 12 Ağustos 1777'de Santa Bárbara Kraliyet Halı Fabrikası'na sunduğu faturada deseni tasvir eder: Çingene bir çift Endülüs'te çamlık bir gezide yürürlerken adamın biri kadına laf atar, kavalyesi sinirlenerek tepki gösterir, kadın onu sakinleştirir, iki adam da olanları seyretmektedir.

Goya'nın Zapater'e Aralık 1778'de yazdığı mektupta sözünü ettiği eskizlerden biri de bu olabilir.

Bu çalışma çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. Örneğin Von Loga kadının Alba Düşesi'ni, erkek figürlerin de boğa güreşçileri Romero, Costillares ve Pepe-Hillo'yu temsil ettiğini ileri sürmüştür. Ezquerra bunu ısrarla onaylamış, kadının, 1775'te balayı için Endülüs'e giden düşes olabileceğini, bunun da "neredeyse çocuk denebilecek yaşta, zarif ve soylu bir kadınla boğa güreşçisi olabilecek kaba ve nemrut, halktan adamlar arasındaki tezat"ı açıklayabileceğini belirtmiştir. Aslında 1777 yılında düşes henüz on dört yaşındaydı ve kocasıyla Endülüs'e bir yıl sonra gidecekti. Öte yandan aynı tarihte Pepe-Hillo sekiz yaşındaydı.

Gassier eskizin "renklerindeki canlılık ve hafif fırça dokunuşlarının doğallığı" üzerinde durur; aynı dizide yer alan *Venta*

Also known as *A Walk through Andalucia* (*El paseo de Andalucía*). This work by Goya, which is in a private collection in Madrid was revealed in 1978, although it must be noted that "actually, this sketch made around 1777 for the tapestry cartoon that is today in the Prado Museum, is not totally unknown to the bibliography of Goya, although it must be taken into account that the latest historians and critics of the Aragonese artist had omitted it from their catalogues and works, as they thought it had been lost or its whereabouts was unknown". And we mentioned the quotation of Mayer referring to this small work by Goya in his catalogue on the Aragonese artist published in Munich in 1923, translated into Spanish and published in Barcelona in 1925. After making the sketch for the tapestry *The Maja and the Cloaked Men* (*La maja y los embozados*) or *A Walk through Andalucia* in the Prado Museum, the textual quote is: "567 a. Study for *A Walk*, Canvas. Paris, Demotte". As can be seen, the dimensions of the painting are not supplied. Mayer did not know them and it is noted that at that time it was in Demotte collection in Paris.

It was subsequently accepted as autographed by Goya by Camón Aznar, Pierre Gassier, J. M. Arnáiz, etc. Gassier, in the catalogue of the exhibition *Goya in the Swiss Collections* (*Goya dans les Collections Suisses*), highlights that Goya, before starting to paint a tapestry cartoon carried out numerous studies in different sizes, and one of them is taken as the definitive sketch or "presentation", needed to receive the king's approval for it to be made. The painter Andrés de la Calleja, in a report sent to the Count of Floridablanca on August 19th 1777 (after Goya delivered the cartoons for four tapestries, among which is the one mentioned here) refers to the work in addition to the tapestry cartoon that the painter had to carry out to compose his creation, calling them "doodles and designs".

This painting, in Gassier's opinion, seems to be one of the sketches for the tapestry called *The Maja and the Cloaked Men* or *A Walk through Andalucia*, one of the ten tapestries that were to decorate the dining room of the Princes of Asturias in the Pardo Palace. Goya presented the corresponding bill to the Real Fábrica de Santa Bárbara on August 12th 1777, describing it as a *A Walk through Andalucia* formed by an avenue of pine trees along which are walking a gipsy man and a gipsy woman who is complimented by another man, at which the gipsy man accompanying her reacts violently and is quietened down by the woman, while another two characters contemplate the scene.

This may be one of the sketches referred to by Goya in his letter of December 1778 to Zapater.

There have been many interpretations of this work. Von Loga, for example, supposed the woman was the Duchess of Alba, and the male figures were the bullfighters Romero, Costillares and Pepe-Hillo. Ezquerra insists on this interpretation, highlighting that it could be the Duchess on her honeymoon trip made in 1775 to Andalusia thus explaining "the contrast between a woman, almost a girl with a refined and aristocratic appearance among rough and sinister village men who could be bullfighters". Actually, in 1777 the Duchess was fourteen years

Nueva'da Kavga (*La riña en la Venta Nueva*) adlı halı deseninin eskizinde olduğu gibi, eskizin halıya orantısının 1/6 ila 1/7 olduğunu belirtir.

Eskizle desenin nihai versiyonu arasında değişiklik yok denecek kadar azdır ve ilk taslağa özgü farklılıklarla sınırlıdır; kompozisyonun öğeleri yalınlaştırıcı ve empresyonist bir yaklaşımla ifade edilmiştir.

José Luis Morales y Marín

Sergiler

Goya dans les Collections Suisses, Pierre Gianadda Vakfı, Martigny, Haziran-Temmuz 1982, 1 bis.

Kaynakça

Arnáiz, José Manuel. *Goya: Tapices y cartones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, s. 189.

Camón Aznar, José. *Goya*, 4 cilt, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982, 1. cilt, s. 87.

Gassier, Pierre. *Goya dans les Collections Suisses*, sergi kataloğu, Pierre Gianadda Vakfı, Martigny (İsviçre), Haziran-Temmuz 1982, s. 34.

Mayer, Augusto L. *Francisco de Goya*, Madrid, 1925, s. 215.

Morales y Marín, José Luis. *Cinco cuadros inéditos de pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII*, Aula Universitaria, Madrid, 1978, s. 10-11.

_____. *Los Bayeu*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1979, s. 25.

_____. *Goya. Catálogo de la pintura*, Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 1994, s. 143.

old, and she did not go to Andalusia with her husband until the following year. In addition, at that time Pepe-Hillo was only eight years old.

Referring to this sketch, Gassier highlights its "fresh colors and spontaneous touches", stating that the same as with another sketch for a different tapestry in the same series (*The Quarrel in the New Tavern* [*La riña en la Venta Nueva*]) the proportions with regard to the measurements of the final tapestry are 1/6 and 1/7.

There are hardly any variations with regard to the definitive version, just, as would be expected with a first attempt, the elements of the composition are simplified and given an impressionist touch.

José Luis Morales y Marín

Exhibitions

Goya dans les Collections Suisses, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, June-July 1982, 1 bis.

Bibliography

Arnáiz, José Manuel. *Goya: Tapices y cartones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, p. 189.

Camón Aznar, José. *Goya*, 4 vols., Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982, vol.1, p. 87.

Gassier, Pierre. *Goya dans les Collections Suisses*, exhibition catalogue, Fondation Pierre Gianadda, Martigny (Switzerland), June-July 1982, p. 34.

Mayer, Augusto L. *Francisco de Goya*, Madrid, 1925, p. 215.

Morales y Marín, José Luis. *Cinco cuadros inéditos de pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII*, Aula Universitaria, Madrid, 1978, pp. 10-11.

_____. *Los Bayeu*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1979, p. 25.

_____. *Goya. Catálogo de la pintura*, Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 1994, p. 143.

Camilo de Goya

yak. 1783-1785
Tuval üzerine yağlıboya, 94x71 cm.
Özel koleksiyon, Madrid

◇◇◇◇◇◇◇

Camilo de Goya

ca. 1783-1785
Oil on canvas, 94x71 cm
Private collection, Madrid



Goya'nın eserlerini araştırmış tarihçilerin çoğu bu tuvalde portresini gördüğümüz kişinin, ressamın 1752'de Zaragoza'da doğmuş ve aynı şehirdeki San Gil Abad Kilisesi'nde vaftiz edilmiş kardeşi Camilo de Goya olduğu konusunda hemfikirdir.

Goya'nın dostu Martín Zapater'e yazdığı mektuplar bize din adamı olan ve biyografisi neredeyse hiç bilinmeyen kardeşi hakkında bilgi verir; Camilo de Goya 22 Ağustos 1780'de, Francisco'yla Josefa Bayeu'nun kızı olan yeğeni María del Pilar Dionisia'nın vaftiz babası olmuştur. Bundan bir yıl sonra, ressamın 6 Ekim 1781'de Zapater'e yazdığı, aynı zarfa koyduğu ve kardeşine iletmesini rica ettiği ikinci mektubundan, Camilo'nun Zaragoza'da olduğunu anlıyoruz. Kısa bir süre sonra, 13 Kasım'da yazdığı bir başka mektupta ise, "Tanrı'nın rızasıyla papazlık rütbesi alıp almadığını" öğrenmek üzere Toledo'ya gidecek olan Camilo'yu beklediğini, almamışsa ona Madrid'de başka bir iş arayacağını söylüyordu. Papazlık rütbesinin verildiği tarih belgelenmemekle birlikte, kimi yazarlar bu bilgiye dayanarak söz konusu tarihi Camilo'nun otuz yaşını doldurduğu 1782 olarak saptarlar.

Sanatçının kardeşiyle ilgilenmeye devam ettiği 29 Ocak 1783 tarihli mektuptan da anlaşılır; Camilo'ya Madrid'e yerleşeceğinin haberini vermek ister ve sekiz ay sonra, 20 Eylül 1783'te XIII. Chinchón Kontu Prens Don Luis'in Camilo için kontluk malikânesi kilisesinde papazlık ayarladığını bildirir. Henüz atama belgesi imzalanmamıştır, ancak bu da fazla gecikmemiş olmalıdır; Camilo'nun Martín Zapater'e yazdığı 18 Ekim 1783 tarihli mektupta, belgenin kendisine ulaştığını ve Nuestra Señora de la Piedad Kilisesi papazlığına başladığını okuruz. Camilo de Goya, 6 Aralık 1825'te vasiyetnamesini yazdırdı, 9 Şubat 1827'de bir ek madde ekleyerek yeğeni Francisco Javier de Goya'yı mirastan mahrum bıraktı ve ağabeyi Francisco'dan birkaç ay sonra, 13 Eylül 1828 günü Chinchón'da öldü.

Arturo Ansón 1995'te portrenin ünlü din adamı, Goya'nın dostu Antonio Arteta de Monteseguro'nun portresi olduğunu, Madrid'e 1783 ve 1784'teki iki gelişinden birinde Goya'nın bu portreyi yapmış olabileceğini ileri sürdü.

Goya'nın bu eserini inceleyen uzmanlar resmin kronolojisi konusunda hemfikir değildir, portre 1783'ten 1800'e uzanan uzun bir döneme tarihlenmiştir. Díaz Padrón portreyi 1783-1784'e, Desparmet Fitz-Gerald 1785 dolaylarına, Mayer 1790'a, Gudiol ve Camón Aznar ise 1800'e tarihler.

Biz söz konusu eserin Camilo de Goya portresi olduğu görüşünü destekliyor ve 1783-1784 yıllarına tarihliyoruz; Goya'nın portreyi kimi yazarların da belirttiği gibi, kardeşinin Chinchón papazlığına atanmasının ardından yapmış olabileceği, Camilo de Goya'nın o sırada otuz bir olan yaşının modelin genç görünümüne denk düştüğü kanısındayız. Bu portreyi Goya'nın o yıllarda yaptığı başka portrelerle de ilişkilendirebiliriz. Bu dönemdeki portrelerin hepsine aynı sadelik ve ölçülülük hâkimdir; hepsi yarım boyu biraz aşar, çoğunda model oturur pozisyondadır ve yanında hafifçe yaslandığı ya da üzerinde kitaplar veya başka nesneler bulunan bir masa vardır; figür oldukça nötr ve koyu renk bir fon üzerinde öne çıkar. Teknik açıdan, Ansón'un da belirttiği gibi, "resim Mengs üslubunda katı ve cilalı, çerçeve hiç

Most historians of Goya's work have traditionally identified the character in this painting as Camilo de Goya, the painter's younger brother, born in Zaragoza in 1752 and baptized in the parish Church of San Gil Abad in the same city.

Letters sent by Goya to his friend Martín Zapater provide some information about the almost unknown biography of Goya's priest brother, who in August 22nd 1780 acted as a godfather in Madrid for his niece María del Pilar Dionisia, daughter of Francisco and Josefa Bayeu. One year later, he was in Zaragoza, as in a letter from the painter to Zapater dated October 6th 1781, he says that he is giving him a letter accompanying this one. Soon after, in another letter dated November 13th, he stated that he was waiting for Camilo, who had to go to Toledo to see "if God wants him to be a priest", and if not, to look for another occupation in Madrid. With this news, and although the date he was ordained is not documented, some authors mention 1782, when he reached the age of thirty.

The interest in his brother continues when in a letter dated January 29th 1783, he informs that he should tell Camilo that he is settling down in Madrid, and eight months later on September 20th 1783, he informs that the Prince Don Luis, XIII Count of Chinchón, had granted Camilo a chaplaincy in the parish of his county town, although the appointment document had not yet been signed, which probably did not take long because in a letter by Camilo to Martín Zapater, dated October 18th of the same year, that he had already take possession of the chaplaincy of Nuestra Señora de la Piedad. After making a will on December 6th 1825 and granting a codicil on February 9th 1827 by which he disinherited his nephew Francisco Javier de Goya, who died in Chinchón on September 13th 1828, a few months after his brother Francisco.

In 1995, Arturo Ansón suggested the portrait was Antonio Arteta de Monteseguro, an enlightened clergyman and friend of Goya, who he probably made a portrait of in a room in his residence in Madrid, in 1783 and 1784.

With regard to the chronology of the painting, specialists who have studied this work by Goya do not agree, having proposed dating that varies from 1783 to 1800. Díaz Padrón dates it around 1783-1784; Desparmet Fitz-Gerald in 1785. Mayer refers to 1790, while Gudiol and Camón Aznar speak of 1800.

If we accept the identification of the painting as the portrait of Camilo de Goya, we are inclined to date it around 1783-1784, and as has been indicated by some authors, it could be a portrait made after he was appointed chaplain in Chinchón, when he was thirty-one, an age that could correspond perfectly to the character portrayed, a young man. This portrait can be related to others painted by Goya during those years, as in all of them there is the same simple and sober design: a little more than half body, sitting in many cases and beside them a table that they lean on lightly or on which there are books or other objects, the figure standing out over a more or less neutral or black background. Technically, as noted by Ansón, they display "spread out and enameled paint, in the style of Mengs, and the molding smooth and not lose at all". Goya focuses on the faces and hands of the

gevşek olmamakla birlikte aynı zamanda pürüzsüzdür." Goya dikkatimizi portresi yapılan kişinin yüzüne ve ellerine yöneltir. Bu portrelere birkaç örnek olarak, *Ventura Rodríguez* (Stockholm, National Museum), *Mariano Ferrer y Aulet* (Valencia, Museo de Bellas Artes), *Juan Agustín Ceán Bermúdez* (Madrid, özel koleksiyon), *Amiral José de Mazarredo* (Jacksonville, Cummer Gallery), biraz daha sonraki bir tarihte de *IX. Osuna Dükü* (İngiltere, özel koleksiyon) ve *José del Toro y Zambrano* (Madrid, Banco de España) portrelerini sayabiliriz.

Yarım boy figür siyah papaz giysisiyle, cübbe ve yakalı pelerinle resmedilmiştir; hafifçe yana dönüktür ama tam karşıya bakar, sol kolçağını ve arkalığının üst kısmını gördüğümüz, yeşil kadife döşemeli, yaldızlı ahşap bir koltukta oturmaktadır. Sağındaki bir masanın üzerinde arka planın karanlığından fırlamak istermiş gibi görünen kitaplar vardır. Daha önce de belirttiğimiz gibi başa odaklanan ışığın kullanımı portrenin dikeyliğini vurgular; modelin yüzü fazla ifade yüklü değildir, dudakları biçimli, izleyiciye yönelen bakışları canlıdır; ikisi farklı yükseklikte duran ellerinden birini cübbesinden içeriye sokmuş, sağ eliyle de pelerinini tutmuştur. Camón Aznar tuvali "son derece canlı bir nesnellikle ve insani yoğunlukla" yüklü bulur.

Quinto Kontları'nın mülkiyetindeki portre kontun ölümünün ardından, 1862 yılında Paris'te yapılan müzayedede satılmış, daha sonraki bir tarihte ressam Ignacio de Zuloaga tarafından satın alınmıştır ve ressamın mirasçılarının koleksiyonunda bulunmaktadır. Bir dönem Zumaya'daki Zuloaga Müzesi'nde (Guipuzcoa) sergilenmiştir.

Wifredo Rincón García

Sergiler

Francisco de Goya, Madrid Belediyesi, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 400. Başkentlik, 1961, s. XXXVI.

Goya, 1746-1828, Galleria Internazional d'Arte Moderna di Ca'Pesaro, Venedik, Mayıs-Temmuz 1989, s. 32.

Realidad e imagen. Goya 1746-1828, Zaragoza Müzesi, Zaragoza, Ekim-Aralık 1996, numarasız.

Kaynakça

Ansón Navarro, Arturo. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995, s. 157-158.

Camón Aznar, José. *Goya*, 4 cilt, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982, 3. cilt, s. 126.

Desparmet Fitz-Gerald, Xavière. *L'oeuvre peint de Goya*, Paris, 1950, II, no. 321.

Díaz Padrón, Matías. "Retrato de Camillo Goya", 1996, s. 98-99.

Fortún Paesa, Antonio. "Camilo de Goya y Lucientes", *Goya, 1746-1828*, sergi kataloğu, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro, Venedik, Mayıs-Temmuz 1989, s. 120-121.

Gudiol, José. *Goya*, Madrid, 1970, s. 17, 317, no. 451.

Lafond, Paul. "La collection de M. Ignacio Zuloaga", *Les Arts*, Paris, 1908, no. 74, s. 22-31.

Mayer, Augusto L. *Francisco de Goya*, Madrid, 1925, s. 194.

Rincón García, Wifredo. "Goya y sus retratos de aragoneses", *Goya. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Universidad Autónoma de Madrid, 1993, s. 65-90; s. 66-68.

Sambricio, Valentín de. *Francisco de Goya*, Madrid Belediyesi, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 400. Başkentlik Yıldönümü sergi kataloğu, Madrid, 1961, s. 55-56.

Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951, s. 83.

Vente de Mme. la contesse de Quinto, Catalogue, Paris, 1863, kat. no. 44.

characters. Which were among others: *Ventura Rodríguez* (Stockholm, National Museum), *Mariano Ferrer y Aulet* (Museo de Bellas Artes de Valencia), *Juan Agustín Ceán Bermúdez* (Private collection, Madrid), *Almirante José de Mazarredo* (Cummer Gallery, Jacksonville), IX Duque de Osuna (Private collection, England) and *José del Toro y Zambrano* (Banco de España, Madrid), the last two slightly later in date.

The half body figure, dressed in black, as corresponds to clerical dress, wearing a soutane and long cloak, slightly turned to one side but looking forward, sitting on a gilded wooden armchair upholstered in green velvet, of which we can see the left arm and the upper part of the back. On his right there are some books on a table that seem to want to emerge from the background darkness. He accentuates the vertical appearance of the portrait with the treatment of light, which as has been mentioned, is focused on the head, with a face that is not so expressive, with a well shaped mouth and an expression full of life, looking at the spectator and in his hands, placed at different heights, the left inserted into an opening in the soutane and the right holding the folds of the cloak. Camón Aznar defines the picture as "of great vigor, objectivity and very humane intensity".

This portrait belonged the Counts of Quinto and was sold in Paris, in the auction of the Count's possessions in 1862, after his death, being subsequently purchased by the painter Ignacio de Zuloaga, and remaining in the collection of his descendants. It was exhibited for several years in the Museo Zuloaga in Zumaya (Guipuzcoa).

Wifredo Rincón Garcia

Exhibitions

Francisco de Goya, Excmo. Ayuntamiento de Madrid, Dirección General de Bellas Artes, IV Centenario de la Capitalidad, Madrid, 1961, p. XXXVI.

Goya, 1746-1828, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro, Venice, May-July 1989, p. 32.

Realidad e imagen. Goya 1746-1828, Museo de Zaragoza, Zaragoza, October-December 1996, s.n.

Bibliography

Ansón Navarro, Arturo. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995, pp. 157-158.

Camón Aznar, José. *Goya*, 4 vols., Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982, vol. 3, p. 126.

Desparmet Fitz-Gerald, Xavière. *L'oeuvre peint de Goya*, Paris, 1950, II, no. 321.

Díaz Padrón, Matías. "Retrato de Camillo Goya", 1996, pp. 98-99.

Fortún Paesa, Antonio. "Camilo de Goya y Lucientes", *Goya, 1746-1828*, exhibition catalogue, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro, Venice, May-July 1989, pp. 120-121.

Gudiol, José. *Goya*, Madrid, 1970, p. 17, 317, no. 451.

Lafond, Paul. "La collection de M. Ignacio Zuloaga", *Les Arts*, Paris, 1908, no. 74, pp. 22-31.

Mayer, Augusto L. *Francisco de Goya*, Madrid, 1925, p. 194.

Rincón García, Wifredo. "Goya y sus retratos de aragoneses", *Goya. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Universidad Autónoma de Madrid, 1993, pp. 65-90; pp. 66-68.

Sambricio, Valentín de. *Francisco de Goya*, exhibition catalogue, Excmo. Ayuntamiento de Madrid, Dirección General de Bellas Artes, IV Centenario de la Capitalidad, Madrid, 1961, pp. 55-56.

Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951, p. 83.

Vente de Mme. la contesse de Quinto, Catalogue, Paris, 1863, cat. n°. 44.

Martín Zapater'in Portresi

1797
Tuval üzerine yağlıboya, 83x65 cm.
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Env. no. 82/10

◇◇◇◇◇◇◇

Portrait of Martín Zapater

1797
Oil on canvas, 83x65 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Inv. no. 82/10



Mülkiyet: Martín Zapater koleksiyonu, Zaragoza. 1803'te Francisco Zapater koleksiyonu, Zaragoza. Portabella koleksiyonu, Zaragoza. 1906'da Durand-Ruel koleksiyonu, Paris. 1980'de Ramón de la Sota y Aburto koleksiyonundan Bilbao Güzel Sanatlar Müzesi'ne bağış.

Martín Zapater y Clavería 12 Kasım 1747'de Zaragoza'da doğdu.[1] Mütevazı bir tüccar ailesine mensuptu; hali vakti yerinde akrabası Juana Faguás ve kızı Joaquina de Alduy tarafından evlat edinildi. 1752-1757 yılları arasında Zaragoza Escuelas Pías okulunda Goya'yla birlikte okudu; bu dönemde başlayan dostlukları Zapater'in 1803'teki ölümüne kadar devam etti. 1780'de ölen Juana'nın ve 1789'da ölen Joaquina'nın bütün mülkü Zapater'e miras kaldı. Üstün ticari zekâsı sayesinde bu mirası katlayarak hatırı sayılır bir servet edindi ve yaşamı boyunca cömertçe davranma olanağı elde etti. 1778'de Zaragoza il temsilcisi seçildi; 1778'de, yıllar sonra saymanlığını da yapacağı Aragón Bölgesi Dostları Kraliyet Ekonomik Birliği'nin, 1792'de Zaragoza San Luis Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi'nin kurucu üyeleri arasında yer aldı. Roussillon'da Fransız devrimcilerine karşı açılan kampanyada tahta gösterdiği cömertlikten ve kıtlık döneminde İl İdaresi'nin talebi üzerine kentin buğday, domuz yağı ve kömür ihtiyacını karşılamasından ötürü Kral IV. Carlos 1789'da kendisine Aragón Soylusu unvanını verdi. Tipik bir aydın, kültürlü, ilerici bir adam olarak, üretimi artırmaya yönelik zeytincilik ve bağcılık yöntemleriyle yerel sanayi ve tarımın gelişmesine önayak oldu; ayrıca Botanik Bahçesi'nin ve şehrin yeni tiyatrosunun kurulmasına katkıda bulundu. Zaragoza'da 1803'te, bekâr olarak öldüğünde bütün mirası yeğeni Francisco Zapater y Gómez'e kaldı. Goya'nın dostu için yaptığı iki portre ve mali konulardaki öğütleriyle desteğine, yakınlarına borç vererek yaptığı yardımlara karşılık arkadaşına hediye ettiği bazı eskizler ya da ressamın deyimiyle "taslaklar" da bu mirasın bir parçasıydı. Goya'nın 1775-1799 arasında amcasına yazdığı mektuplar da Francisco Zapater'e kaldı; bu mektuplar ressamın kişiliğine ışık tutan değerli belgelerdir. Goya bu mektuplarda doğal ve içten bir dille duygularını samimiyetle ifade etmiş, dışa dönük kişiliğini, neşeli yapısını yansıtmıştır.[2] İki arkadaşın avcılık, gurmelik, boğa güreşleri, müzik ve piyango gibi ortak ilgi alanları olduğunu bu mektuplardan öğreniriz.

Can dostu Zapater'in portresi Goya'nın sipariş üzerine değil, en yakın arkadaşını memnun etme, sevindirme arzusuyla yaptığı bir iştir. Zapater'in daha önce, 1790'da da bir portresini[3] yapmış olan Goya yedi yıl sonra bu ikinci portreyi yapmıştır. Za-

1 Ertesi gün Santa María Magdalena Kilisesi'nde vaftiz edildi. Babası Francisco Zapater Tapia, annesi Isabel Clavería Faguás'tı. Bkz.: Ansón Navarro, Arturo. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, s. 158.

2 Goya'nın Zapater'e yazdığı, yeğeni Francisco Zapater tarafından bir bölümü 1868'de yayımlanan mektupların yüz kırk yedisi günümüze gelmiştir, bugün çoğu Prado Müzesi'nde saklanmaktadır. 1799'dan sonra, belki Zapater bu dönemde Madrid'de uzun süreler kaldığından, hiçbir mektuba rastlanmamıştır.

3 Lahey'deki Cramer Gallery koleksiyonunda bulunan tuval, 2002'de halen bulunduğu Porto Riko Museo de Arte Ponce tarafından satın alınmıştır.

Origin: Martín Zapater Collection, Zaragoza. Francisco Zapater collection, Zaragoza en 1803. Portabella collection, Zaragoza. Durand-Ruel collection, Paris, in 1906. Ramón de la Sota y Aburto collection, donated to the Museo de Bellas Artes de Bilbao in 1980.

Martín Zapater y Clavería, born in Zaragoza on November 12th 1747[1], came from a family of modest merchants and was taken in to live with a well-to-do aunt, Juana Faguás, and her daughter, Joaquina de Alduy. He studied with Goya in the Escuelas Pías school in Zaragoza from 1752 to 1757 and a friendship arose between them which was to last until the death of Zapater in 1803. Zapater inherited all the property of his aunts, from the first in 1780 and from Joaquina in 1789. Thanks to his special business skills he accumulated an appreciable fortune and this was increased by the inheritances, and reflected in numerous displays of generosity during his life. Chosen as ombudsman for the City Council of Zaragoza in 1778, he was a founder and later treasurer of the *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Aragón* (Royal Society of Friends of the Country of Aragon) and the *Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza* (Royal Academy of Fine Arts of San Luis of Zaragoza) in 1792. In 1789, King Charles IV granted him the title of Noble of Aragon due to his generosity to the Crown in the campaign against the French revolutionaries in Roussillon and for supplying the city, at the request of the City Council, with wheat, bacon and coal during times of shortage. He was the prototype of an enlightened person and therefore educated and interested in progress, which led him to promote local industry and agriculture with methods for cultivating olives and vines that increased production. He also contributed to the creation of the Botanical Garden and the new city theatre.

When he died in Zaragoza in 1803, his nephew Francisco Zapater y Gómez inherited his estate, which included the two portraits of his Martín Zapater y Clavería painted by Goya and some sketches or "doodles", as the painter called them, and which he gave him in thanks for his advice and administration of his properties as well as some loans granted to his relatives. Francisco also inherited the letters that Goya had sent to his uncle from 1775 to 1799 (the date of the last letter). This is a beautiful testimony that has enabled us to learn about the painter's personality. In these letters, with their natural language, Goya sincerely expressed his feelings, showing his good mood and extroverted character[2]. Through this correspondence we know that they shared common interests, such as hunting, good food, bull-

1 He was baptised the following day in the parish church of Santa María Magdalena. Son of Francisco Zapater Tapia and Isabel Clavería Faguás. See Ansón Navarro, Arturo. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, p. 158.

2 Regarding the correspondence between Goya and Zapater that his nephew Francisco published in part in 1868, one hundred and forty-seven letters are preserved; most of them are in the Prado Museum today. There are no letters after 1799, perhaps due to the fact that Zapater spent long periods in Madrid.

pater 1797'de Madrid'e gitmiş ve her zamanki gibi Goya'nın evinde misafir edilmiş, burada portre için poz vermişti. Artık ünlü bir ressam olan Goya neredeyse hayatına malolan ağır hastalığı atlatmakla birlikte sağır kalmıştı; bu onun çevresindeki her şeyi farklı algılamasına, sınırsız hayal gücü ve yaratıcılığıyla aynı yıl çalışmalarına başlayacağı gravür dizisi *Kapriçyolar*'da yansıtacağı bir iç dünya geliştirmesine yol açtı.

Zapater portresinin çok iyi korunmuş olduğu dikkat çekicidir. Bununla birlikte, orijinal tuval olasılıkla dikdörtgen biçimli ve daha büyük boyutluydu; portreyi 1903'te, Zaragozalı taşbaskı ustası Portabella'nın evinde gören Desparmet Fitz-Gerald, tuvalin yaklaşık 110x90 cm. boyutlarında olduğunu belirterek şöyle tarif eder: "Cepheden, doğal ölçülerde, yarım boy, dikdörtgen tuval üzerine oval çerçeve içine alınmış[...]". Fitz-Gerald'ın ifadesiyle, "daha sonra ovalin ölçülerine uygun olarak (0,83x0,64) küçültülen tuval"[4] bu sırada dört köşe şeklini yitirmiştir.

Goya bize olgunluk çağında, elli yaşlarında bir Zapater sureti sunar; sağlıklı ve kararlı görünen modelin dudaklarında belli belirsiz bir tebessüm vardır, zeki ve içten bakışları ressam dostuna yönelmiştir. Oturur pozisyonda, cepheden resmedilmiştir; üzerinde romantik dönemin modasına uygun gümüş düğmeli kahverengi ceket, mavi bordürlü beyaz papyon vardır. Goya çehrede yoğunlaşarak modelin tipik yüz hatlarını, iri burnu ve gür kaşları vurgulamıştır; Zapater'e teklifsizce "koca burunlu herif"[5] diye hitap etmesi boşuna değildir. Siparişlerin getirdiği zorunlulukların hesabına girmeden, özgürce yapılmış içten bir portredir ve iki dost arasındaki yakınlığı ortaya koyar. Hızlı ve serbest, görünürde kayıtsız fırça dokunuşlarıyla resmedilmiş giysinin hem renk hem teknik açıdan yalınlığı, buna karşılık nüanslarla dolu oluşu dikkati çeker, öte yandan çehre titizlikle, neredeyse kesinlikle işlenmiştir. Ressam, Zapater'in ifade gücünü ve belirgin, dışa dönük kişiliğini özellikle bakışında yakalamayı başarmıştır.

Goya, figürü soldan gelen ve yeşilimsi tondaki nötr fon üzerinde modeli çevreleyen, saçların ve ceketin boz tonlarıyla kontrast oluşturacak şekilde hafif bir aydınlık yaratan güçlü bir ışıkla yoğun biçimde aydınlatarak şaşırtıcı bir etki yaratmıştır. Resmin alt bölümündeki açık gri parapetin üzerine en iyi arkadaşı-

4 Desparmet Fitz-Gerald Xavière. *L'Oeuvre peint de Goya: catalogue raisonné illustré... Oeuvre... publié avec un supplément par Mlle Xavière Desparmet Fitz-Gerald.* Paris, 1928-1950, no. 376, metin c. 2, s. 94: "Portrait de Martin Zapater y Claveria / Peint en 1797 / Toile: H^r 1,10xL^r 0,90 / Il est représenté de face, grandeur naturelle, vu à mi-corps, dans un ovale peint sur la toile rectangulaire [...]. La toile fut réduite plus tard (H^r 0,83xL^r 0,64); dimensions de l'ovale [...]". Tuvalin Isabel dönemi üslubundaki çerçeveye uygun oval biçimli şasiye geçirilmek üzere kesilerek bugünkü şekline getirilmesi olasılıkla Fransa'da gerçekleşti. Şasinin cinsi ve tuvalin şasiye geçirilme yöntemi Fransız tekniğiyle bağdaşır. Bkz.: María Teresa Rodríguez Torres, Maria Teresa. "Francisco de Goya. Retratos de amigos: Zapater y Moratín. Museo de Bellas Artes de Bilbao", *B'06: Buletina Boletín Bulletin*, 2007, s. 155-156.

5 Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater* (Mercedes Águeda & Xavier de Salas). Madrid, ed. Itsmo, 2003, mektup no. 147, s. 368.

fighting, music and the lottery, inviting his friends to a splendid banquet.

The portrait of Zapater, his best friend, is not a product of a commission, but was painted with the desire to please and as a present for his closest friend. Goya, who had already painted Zapater in 1790[3], was to make another portrait of him seven years later in this work. That year, 1797, Zapater travelled to Madrid where he used to stay in Goya's house and was probably painted there. Goya had become a successful painter, having overcome a serious illness that was almost mortal and left him deaf, something that made him change his perception of his surroundings and develop an interior world of endless fantasy and invention that can be seen in the *Caprichos*, a series of engravings begun in 1797.

The painting is in a remarkably good state of preservation. However, the canvas was originally probably rectangular in shape and larger, measuring 110x90 cm, as described by Desparmet Fitz-Gerald when she saw it in 1903 in the house of the lithographer in Zaragoza Portabella "painted facing forward, life size, half body, in an oval painted on a rectangular canvas [...]". According to Desparmet Fitz-Gerald "the canvas was later cut down (0.83x0.64) to the dimensions of the oval"[4], losing its four corners.

Goya offers a portrait of Zapater as a mature fifty-year old, with a healthy and resolute appearance, a slight smile while posing and directing his perceptive and direct gaze on his friend the painter. He is sitting and facing forward, dressed in the romantic fashion with a brown jacket with silver buttons and a blue-edged white bow tie. Goya focuses on the face highlighting the strong nose and bushy eyebrows that characterized Zapater's features, and which Goya cheekily called "shitty big-nose."[5] This is a sincere portrait, made in freedom, revealing the good relationship between both of them, as it was not a commission. We can highlight the sobriety of the clothing, both regarding colors and technique, with light and rapid brushstrokes, that can even seem careless, but full of nuances, while the face is meticulously painted, almost with precision. And it is especially in the gaze of

3 The painting was in the Cramer collection of The Hague and was purchased in 2002 by the Museo de Arte Ponce in Puerto Rico, where it is currently preserved.

4 Desparmet Fitz-Gerald Xavière, *L'Oeuvre peint de Goya : catalogue raisonné illustré... Oeuvre... publié avec un supplément par Mlle Xavière Desparmet Fitz-Gerald.* Paris, 1928-1950, No. 376, text vol. 2, p. 94: "Portrait de Martin Zapater y Claveria / Peint en 1797 / Toile: H^r 1,10xL^r 0,90 / Il est représenté de face, grandeur naturelle, vu à mi-corps, dans un ovale peint sur la toile rectangulaire [...]. La toile fut réduite plus tard (H^r 0,83xL^r 0,64); dimensions de l'ovale [...]". It was probably in France where the canvas was cut to fit it into an oval Elizabethan style frame in which it can currently be seen. The type of canvas frame and the way the canvas is secured to the stretcher are of French technique. See María Teresa Rodríguez Torres, Maria Teresa. "Francisco de Goya. Retratos de amigos: Zapater y Moratín. Museo de Bellas Artes de Bilbao", *B'06: Buletina Boletín Bulletin*, 2007, pp. 155-156.

5 Francisco de Goya. *Cartas a Martín Zapater* (de Mercedes Águeda & Xavier de Salas). Madrid, ed. Itsmo, 2003, Letter No. 147, p. 368.

na, canciğer dostuna ithafını yazmıştır: "Goya. Dostu Marñ Zapater'e. 1797 (*Goya. A su Amigo Marñ Zapater. 1797*)."

Ana Sánchez-Lassa de los Santos

Kaynakça

Araujo Sánchez, C. *Goya y su época*, Madrid, 1887, s. 253.

Angelis, Rita de. *L'opera pittorica completa di Goya*, Milano, RCS Rizzoli Libri, 1974, kat. no. 314; Fransızca basım, *Tout l'oeuvre peint de Goya*, Paris, Flammarion, 1990, s. 110, kat. no. 314.

Ansón Navarro, Arturo. *Goya*, Zaragoza, Pabellón de Aragón 92, 1992, s. 216-223, kat. numarasız.

_____. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, s. 159-160, şekil 115.

Beruete y Moret, A. De. *Goya pintor de retratos*, Madrid, Blass y Cía, 1916, s. 71-72, 173, resim 24.

Buendía, Rogelio. *Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao*, Roma, Leonardo - De Luca Editori, 1991, s. 42-44, kat. no. 18.

Bustreo, Federica. *Musée des Beaux-Arts de Bilbao: Maîtres anciens et première moitié du XXe siècle*, Les plus grands musées d'Europe, c. 22, Floransa, Scala Group, s. 88, 70.

Çeşitli yazarlar. *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Maestros Antiguos y Modernos*, Bilbao, Fundación BBK, 1999, s. 138-139.

Çeşitli yazarlar. *Maestros Antiguos y Modernos. En las Colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2001, s. 71.

Desparmet Fitz-Gerald Xavière. *L'oeuvre peint de Goya*, Paris, 1928-1950, s. 376.

Francisco Goya. Maleri, Tegning, Grafikk, Oslo, Nasjonalgalleriet, 1996, s. 13, 86, 109, kat. no. 16, şekil 9, 67.

Galilea Antón, Ana. *Spanyol Mestermüvek a Bilbaói Szépmüvészeti Múzeumból*, Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, 1996, s. 129-131, kat. no. 28.

Galilea, Ana. *Bilbao a Genova. La cultura cambia le città*, Cenevre-Milano, Skira, 2003, s. 108, 109, kat. no. 18.

Gállego, Julián. *Doce años de adquisiciones de arte antiguo=Hamabi urte antxinako artelanak erosten*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1993, kat. no. 1.

_____. *Realidad e imagen. Goya 1746-1828*, [Madrid], Electa, 1996, s. 40, 116-117, 194.

Gassier, Pierre & Juliet Wilson. *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Paris, Editions Vilo, 1970, s. 164, 188, kat. no. 668.

Gassier, Pierre. *Todas las pinturas de Goya*, c. I, Barcelona, Biblioteca Gráfica Noguer, 1981, s. 84, 90, kat. no. 303.

Gaya Nuño, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España: Historia y catálogo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, s. 165, kat. no. 952.

Glendinning, Nigel, *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1988, s. 77.

Gudiol, José. *Goya 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, 1. cilt, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1980, s. 43, 108, kat. no. 347; 2. cilt, s. 428, şekil 343.

Guinard, Paul & Rita Angels. *Tout l'oeuvre peint de Goya*, Paris, Flammarion, 1990, şekil 314.

_____. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,1992, s. 139-140, kat. no. 47.

Hemmer, Lucia & Julian Gallego (ed.), *Goya y Zapater: Historia de una amistad*, Madrid, Eurohemmer Editorial, [1995]

Kat. *Bizkaia 1789-1814*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1989, s. 201.

Kat. *Goya*, Roma, Luca, 2000, s. 76-77, kat. no. 19.

Kat. *Arketypo. Revista de arte, arquitectura y diseño vasco*, kat. no. 13, Bilbao, 2009, s. 146-147.

Kat. *La Memoria de Goya: 1828-1978*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008, s. 257.

Luna, Juan J. *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura:1400-1939*, Madrid, Fundación Rich, 1989, s. 88-90, kat. no. 28.

_____. *Goya*, Stockholm, Nationalmuseum, Bra Böcker, 1994, s. 92-93, kat. no. 19.

Mayer, Augusto L. *Francisco de Goya*, Barcelona-Buenos Aires, Editorial Labor, 1925, s. 55, 64, 206, kat. no. 455, şekil 100.

Mena Marqués, Manuela B. *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, s. 154-155, kat. no. 13.

"Museo del Mes: Museo de Bellas Artes de Bilbao", *La Aventura de la Historia*,

Zapater where Goya captures all the expressiveness and the strong and open personality of his subject.

Goya achieves a surprising effect by intensely illuminating the figure with a strong source of light entering from the left and creating round the character (on a neutral greenish background) a certain light that helps to contrast the brown tones of the hair and jacket of the figure. On the light grey ledge at the bottom, the painter wrote a dedication destined to his best and closest friend: "Goya. To Friend Marñ Zapater. 1797 (Goya. A su Amigo Marñ Zapater. 1797)."

Ana Sánchez-Lassa de los Santos

Bibliography

Araujo Sánchez, C. *Goya y su época*, Madrid, 1887, p. 253.

Angelis, Rita de. *L'opera pittorica completa di Goya*, Milano, RCS Rizzoli Libri, 1974, cat. nº 314; French edition, *Tout l'oeuvre peint de Goya*, Paris, Flammarion, 1990, p. 110, cat. nº 314.

Ansón Navarro, Arturo. *Goya*, Zaragoza, Pabellón de Aragón 92, 1992, pp. 216-223, cat. nº s.n.

_____. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, pp. 159-160, fig. 115.

Beruete y Moret, A. De. *Goya pintor de retratos*, Madrid, Blass y Cía, 1916, pp. 71-72, 173, plate 24.

Buendía, Rogelio. *Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao*, Roma, Leonardo - De Luca Editori, 1991, pp. 42-44, cat. nº 18.

Bustreo, Federica. *Musée des Beaux-Arts de Bilbao: Maîtres anciens et première moitié du XXe siècle*, Les plus grands musées d'Europe, Vol. 22, Florence, Scala Group, pp. 88, 70.

Cat., *Bizkaia 1789-1814*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1989, p. 201.

Cat. *Goya*, Roma, Luca, 2000, pp. 76-77, cat. nº 19.

Cat. *Arketypo. Revista de arte, arquitectura y diseño vasco*, cat. nº 13, Bilbao, 2009, pp. 146-147.

Cat. *La Memoria de Goya: 1828-1978*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008, p. 257

Desparmet Fitz-Gerald Xavière. *L'oeuvre peint de Goya*, Paris, 1928-1950, p. 376.

Et. Al. *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Maestros Antiguos y Modernos*, Bilbao, Fundación BBK, 1999, pp. 138-139.

Et. Al. *Maestros Antiguos y Modernos. En las Colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2001, p. 71.

Francisco Goya. Maleri, Tegning, Grafikk, Oslo, Nasjonalgalleriet, 1996, pp. 13, 86, 109, cat. nº 16, figs. 9, 67.

Galilea Antón, Ana. *Spanyol Mestermüvek a Bilbaói Szépmüvészeti Múzeumból*, Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, 1996, pp. 129-131, cat. nº 28.

Galilea, Ana. *Bilbao a Genova. La cultura cambia le città*, Geneva-Milan, Skira, 2003, pp. 108, 109, cat. nº 18.

Gállego, Julián. *Doce años de adquisiciones de arte antiguo=Hamabi urte antxinako artelanak erosten*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1993, cat. nº 1.

_____. *Realidad e imagen. Goya 1746-1828*, [Madrid], Electa, 1996, p. 40, 116-117, 194.

Gassier, Pierre & Juliet Wilson. *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Paris, Editions Vilo, 1970, pp. 164, 188, cat. nº 668.

Gassier, Pierre. *Todas las pinturas de Goya*, c. I, Barcelona, Biblioteca Gráfica Noguer, 1981, pp. 84, 90, cat. nº 303.

Gaya Nuño, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España: Historia y catálogo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 165, cat. nº 952.

Glendinning, Nigel, *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1988, p. 77.

Gudiol, José. *Goya 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, vol. I, Barcelona, Ediciones Poligrafa, 1980, pp. 43, 108, cat. nº 347; vol. II, p. 428, fig. 343.

Guinard, Paul & Rita Angels. *Tout l'oeuvre peint de Goya*, Paris, Flammarion, 1990, fig. 314.

_____. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, pp. 139-140, cat. nº 47.

yıl 4, no. 41, Mart 2002, s. 123.
Salas, Xavier de. *Francisco José Goya*, Oslo, Dreyers Forlag, 1964, s. 8- 9.
_____. *Goya*, Paris, Fernand Nathan, 1979, kat. no. 277.
Sánchez-Lassa, Ana. *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 2008, s. 86-88.
_____. *Guía Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2011, s. 86-87, kat. no. 60a.
Sánchez-Lassa De Los Santos, Ana, *Guía Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006, s. 86-87.
_____. *Guide Musée des Beaux Arts de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006, s. 86-87.
. *Guide Bilbao Fine Arts Museum*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006, s. 86-87.
Reyero, Carlos. *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Salamanca, Caja Duero, 2006, s. 15.
Rodríguez Torres, María Teresa. "Francisco de Goya. Adiskideen erretratuak: Zapater eta Moratín Bilboko Arte Eder Museoa=Retratos de amigos: Zapater y Moratín Museo de Bellas Artes de Bilbao=Portraits of Friends: Zapater and Moratín Bilbao Fine Arts Museum", *B'06: Buletina=Boletín=Bulletin*, 2007, s. 145-149.
Viñaza Kontu. *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, s. 259.
Vischer, Bodo. *Goyas Stilleben das Auge der Natur*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2005, s. 64.
Yriarte, C. *Goya*, Paris, 1867, s. 145.
Hemmer, Lucia & Julian Gallego (ed.), *Goya y Zapater: Historia de una amistad*, Madrid, Eurohemmer Editorial, [1995]
Luna, Juan J. *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939*, Madrid, Fundación Rich, 1989, pp. 88-90, cat. nº 28.
_____. *Goya*, Stockholm, Nationalmuseum, Bra Böcker, 1994, pp. 92-93, cat. nº 19.
Mayer, Augusto L. *Francisco de Goya*, Barcelona-Buenos Aires, Editorial Labor, 1925, pp. 55, 64, 206, cat. nº 455, fig. 100.
Mena Marqués, Manuela B. *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 154-155, cat. nº 13.
"Museo del Mes: Museo de Bellas Artes de Bilbao", *La Aventura de la Historia*, year 4, nº 41, March 2002, p. 123.
Salas, Xavier de. *Francisco José Goya*, Oslo, Dreyers Forlag, 1964, pp. 8-9.
_____. *Goya*, Paris, Fernand Nathan, 1979, cat. nº 277.
Sánchez-Lassa, Ana. *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 2008, pp. 86-88.
. *Guía Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2011, pp. 86-87, cat. nº 60a.
Sánchez-Lassa De Los Santos, Ana, *Guía Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006, pp. 86-87.
_____. *Guide Musée des Beaux Arts de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006, pp. 86-87.
_____. *Guide Bilbao Fine Arts Museum*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006, pp. 86-87.
Reyero, Carlos. *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Salamanca, Caja Duero, 2006, p. 15.
Rodríguez Torres, María Teresa. "Francisco de Goya. Adiskideen erretratuak: Zapater eta Moratín Bilboko Arte Eder Museoa=Retratos de amigos: Zapater y Moratín Museo de Bellas Artes de Bilbao=Portraits of Friends: Zapater and Moratín Bilbao Fine Arts Museum", *B'06: Buletina=Boletín=Bulletin*, 2007, pp. 145-149.
Viñaza Count. *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, p. 259.
Vischer, Bodo. *Goyas Stilleben das Auge der Natur*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2005, p. 64.
Yriarte, C. *Goya*, Paris, 1867, p. 145.

Boğa Güreşçisi Portresi (?)

yak. 1797
Tuval üzerine yağlıboya, 54,4x43,2 cm.
Floransa, Galleria degli Uffizi,
Contini Bonacossi Envanteri, no. 22

◇◇◇◇◇◇◇

Portrait of a Bullfighter (?)

ca. 1797
Oil on canvas, 54.4x43.2 cm.
Florence, Galleria degli Uffizi,
Inventario Contini Bonacossi, no. 22



Resimdeki kişi, delici bir bakışla seyirciye bakarken, dörtte üç konumda resmedilmiştir. Resmin arka planı gri; boğa güreşçisinin giysisi, saçları ve başlığı ise siyahtır. Yakanın ve dantel süsün beyazı göz alıcıdır ve tenin solgun pembesi içinde, dudaklar, yanaklar ve burundaki bazı daha yoğun, küçük fırça vuruşları dikkati çeker. Dolayısıyla, renk yelpazesi az ve öz tutulmuş, temel olarak soğuk tonlardaki incelikli değişimlerle amaca ulaşılmıştır. Sanatçı, malzeme açısından sınırlı ama enerjik fırça vuruşları ile figürün hacmini oluştururken, bilinçli olarak renk karışımının pembemsi renginin yer yer belirmesine izin verir. Yüzün alt kısmındaki hafif gri sakalda da gözlemlendiği üzere yaş nedeniyle esnemiş olan cildin tasviri olağanüstüdür.

Resimdeki kişi uzun saçlıdır ve saçını zarif siyah bir saç ağıyla toplamıştır; alnının üzerinde bir ilmekle son bulan bu ağ, kulaklarını, favorilerini ve saç çizgisini açıkta bırakır. Bu, Goya'nın gerek Cádiz'de kaldığı dönemde (1793), gerek portrelerde, gerek zaman zaman *Boğa Güreşi* resimlerinde boğa güreşçilerine atfettiği bir giysi parçasıdır. Bu tür, ama renkleri daha canlı saç ağı, Goya'nın halkı konu alan resimlerinde *manolo* ve *maya*'ların tipik giysisidir ve benzeri bir saç stili Toledo Katedrali şarkıcısı Pedro Mocarte'nin portresinde de (New York, Amerikan Hispanik Derneği) görülür. Buna karşılık, resimdeki kişinin giysisinin geri kalanı, yalın ve orta sınıfa özgü olup, Goya'nın arkadaşı *Martín Zapater*'in 1797 tarihli resminde (Bilbao, Güzel Sanatlar Müzesi) giydiği giysiyi andırır: Zapater bu resimde ceketinin altında çift sıra düğmeli ve geniş yakalı koyu renkli bir yelek giyer, göğüs kısmında dantelalı beyaz bir gömlek görülür (s. 111). Longhi'nin daha önce belirttiği gibi, Zapater resmi, gerçekten de buradaki özgün oval biçimi*, fon rengi ve derin psikolojik sorgulaması ile Contini portresine en yakın yapıtlardan biridir.

Tablo, bu sergi vesilesiyle Daniele Rossi tarafından temizleme işleminden geçirilmiş; bu işlem, resmi daha derinden anlamamızı sağlamıştır. Gerçekten de, sararmış yoğun cila katmanları tuvali ağırlaştırıyor; bir bütün olarak yapıttaki renk etkisini, resim tekniğinin inceliklerini ve yüzün yoğun tasvirini değerlendirmeyi zorlaştırıyordu.

Camón Aznar, haklı ve sakınımlı bir tutumla resmin "bir boğa güreşçisini andırdığını" belirtmekle yetinir, ama *maya*'lara özgü tipik güçlü, etkileyici ifadenin altını çizer. Gudiol'un Goya kitabının İngilizce basımını değerlendiren Eric Young ise, resimdeki meçhul kişinin, ünlü boğa güreşçisi Pedro Romero olduğunu öne sürer. Goya'nın 1795-1798 arasında yaptığı Pedro Romero portresi, günümüzde Teksas eyaletinin Forth Worth şehrindeki Kimbell Müzesi'ndedir. De Angelis, bu saptamayı benimsemiştir (ne var ki, bir dizgi yanlışı sonucu, Pedro yerine Pedro'nun kardeşi José Romero'ya gönderme yapmış; bu da, daha sonraki kaynakçada karışıklığa yol açmıştır). De Angelis, iki yüz arasındaki belli bir benzerliği –bu benzerlik, alında ve gözlerin biçiminde daha belirgin gibidir, ama belli ki bu iki kişinin göz renkleri farklıdır– temel alır ve iki resimde yaşların farklı olduğunu belirtir. İki kişinin psikolojik tutumunda ise,

The man is depicted in three-quarters view turning straight to the viewers with a penetrating glance. The background is grey while the clothes, the hair and cap are black. The white of the collar and the ruffles and the light pink of the skin stand out, with slightly more intense parts on the lips, cheeks and nose. The color range is therefore essential, dominated by subtly modulated cold tones. Scanty in terms of material but nevertheless vibrant, the brushstroke skillfully designs the volumes of the figure, allowing the pink hues of the preparatory stage to emerge in some parts. The rendering of the skin that has already been softened by age is truly admirable is as can be observed by the tenuous whitening of the beard on the lower part of the face.

The subject's long hair is gathered in a delicate black netting that terminates with a rosette above the forehead, leaving uncovered ears, sideburns and hairline. It is a recurrent costume Goya gives to his bullfighters as can be seen in the paintings made during his stay at Cádiz (1793), in a number of portraits, or even in the *Tauromaquia*. This kind of hair netting, albeit in brighter colors, is a typical feature of the male costumes *manolos* and *majos* wear in Goya's genre works. It is also similar to the hairstyle that can be admired in the portrait of Pedro Mocarte, the singer of the Toledo Cathedral (New York, Hispanic Society of America). As for the rest of our character's attire, it is sober and bourgeois and not unlike the clothes worn by Goya's friend *Martín Zapater* (Bilbao, Museo de Bellas Artes) in the 1797 portrait (p. 111). Here the subject has a dark gilet, with a double row of buttons and broad lapel, which he wears over a white shirt with ruffles on the chest. As Longhi had already noticed, Zapater's effigy is one of the works that comes closest to the Contini portrait, to which it resembles in its original oval shape*, in the background color and in the profundity of psychological excavation.

In view of the exhibition, the painting has undergone a cleaning treatment carried out by Daniele Rossi which has enabled experts to make a more in-depth assessment. The canvas had been stifled by compact layers of yellowing paint that had affected the overall color effect, the finer points of the artist's painting technique and the intense rendering of the face.

Camón Aznar has rightly pointed out that the subject in the portrait "appears to be a bullfighter." While prudently going no further, he does, however, say that the man has that characteristically strong expressivity of *majos*. Eric Young, in his review of Gudiol's monograph, has on the other hand suggested that the unknown subject could well be identified with the famous bullfighter Pedro Romero, whose portrait Goya had made between 1795 and 1798 and which is now kept at the Kimbell Museum of Forth Worth in Texas. Accepted by Rita de Angelis, this identification is based on a degree of resemblance between the two faces, as more clearly emerging in the profile of the eyes, which nevertheless have a different color, and on the fact that the paintings are several years apart. (It should additionally be observed

* Bu konudaki bir başka inceleme için bkz. s. 113

* See p. 113 for an other observation on this subject (e.n.).



Pedro Romero'nun Portresi,
yak. 1795-1798,
Tuval üzerine yağlıboya, 84x65 cm.
Portrait of Pedro Romero,
ca. 1795-1798, Oil on canvas,
84x65 cm
© Kimbell Art Museum, Texas

güçlü bir farklılık vardır; bunun da yalnızca Contini resmindeki kişinin daha yaşlı olmasına bağlanması güç görünmektedir. Pedro çok şıktır, kendinden emin bir duruş içindedir ve rahattır; bakımlı eli, umursamaz bir edayla ceketinin bir yanında asılı durur ve bakışı bilgiç ama sakindir. Oysa bizim sözünü ettiğimiz resimdeki kişi, daha yaşlıdır ve yüz derisi kalınlaşmıştır (gene de saçları, Romero'nunkiler kadar ağarmış değildir). Bu bir yana, duruşu daha katı gibidir ve bakışında adeta bir yitimin önsezisi fark edilir, ağzını da ince bir burukluk ve düş kırıklığı ifade eden bir kıvrımla kapamıştır.

Mayer'in 1923'te New York'ta Bayan Stern'in evinde kayda geçirdiği resim, önce, resmin arkasındaki Paris gümrüğü damgalarının ve tuvale ekli iki etikette yer alan yazının ("Knoedler Les 2 tableaux à rendre ce soir") tanıklık ettiği gibi, Paris'teki Knoedler Galerisi'nden geçmiştir. Tablo, 1930'dan önce Alessandro Contini Bonacossi'ye satılmış ve 1969'a kadar onun koleksiyonunda kalmış; 1969'da, koleksiyonun bir kısmı İtalyan devleti tarafından satın alınmıştır. İki kenarından kesilmiş resim, başlangıçta farklı biçimdeydi ve büyük bir olasılıkla ovaldi: Dört köşeye koyulan tuval ekleriyle elde edilen bugünkü boyutlara, bilinmeyen bir tarihte, resme astar ve yeni bir çerçeve eklendiğinde ulaşılmış olsa gerekir. Bu onarım, yeni tuvale yukarıda sözü edilen etiketlerin eklendiği Paris döneminden önce yapılmış olmalıdır. Mayer, yapıtın 1795-1800 arasında bir tarihte, Longhi –Martín Zapater'le bağlantılardan ötürü– 1797'ye doğru, Guidol ise daha geç bir tarihte, yaklaşık 1800'de yapıldığını düşünmektedir.

Valentina Conticelli

Sergiler

Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonacossi, R. Longhi & A. Mayer (küratörler), Roma, 1930.
Il gran teatro del mondo: l'anima e il volto nel Settecento, F. Caroli (küratör), Palazzo Reale, Milano, 2003.
Realidad. Arte spagnola della realtà, Potenza, Galleria Civica, L. Gavioli (küratör), Venedik, 2006

Kaynakça

Angelis, Rita de. *Goya. L'opera completa*, Milano, 1974, no. 266, s. 105.
Camón Aznar, José. *Goya*, Zaragoza, 1980-1982, 4 cilt, 3. cilt, s. 111.
Gudiol, José. *Goya Francisco 1746–1828*, Barselona, 1970, 4 cilt, 1. cilt , no. 455, s. 318.
Longhi Roberto & August L. Mayer, *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonacossi*, sergi kataloğu, Rome, 1930, no. 26, s. 24.
Mayer, August L. *Francisco de Goya*, Münih, 1923, no. 473, s. 205.
Young, Eric. "Gudiol's Goya", *The Burlington Magazine*, no. 455, s. 43-45.

that following a printer's error de Angelis makes reference to the entry dedicated to José Romero, Pedro's brother, engendering some confusion in the successive bibliography). But it is the psychology of the two subjects that differs greatly, a difference, in fact, that cannot really be ascribed exclusively to the older age of the person in the Contini portrait. Pedro is extremely elegant, measured and self-assured in his posture, with an exquisitely delicate hand hanging down with nonchalance over part of the cloak, and a knowing but serene look. On the other hand, the man depicted in the portrait we are examining is not only older but the skin of his face appears to be heavy (although his hair is less grizzled than Romero's). His posture, too, is more rigid, while the gaze appears to be lined with a sense of foreboding, and his mouth shut in a fold that shows a touch of sadness and disenchantment.

Signaled by Mayer in 1923 at Mrs. Stern's of New York, the portrait had previously shown at the Knoedler Gallery in Paris, as can be gathered from the duty stamps of the Parisian customs authorities and the writing –"Knoedler Les 2 tableaux à rendre ce soir"– which can be read on two slips of paper attached on the frame. It was sold to Alessandro Contini Bonacossi prior to 1930 and remained in his collection until it was acquired by the Italian state in 1969. The painting, now cut along the sides, originally had a different shape, presumably oval. The addition of integrative pieces of canvas on the four sides to achieve the current size took place in an unknown date, at the time when the painting was newly lined and framed. This restoration must have necessarily occurred before the painting's Parisian transit when the above-mentioned slips of paper were attached to the new frame. Mayer has dated the work from between 1795 and 1800, Longhi around 1797 (as a consequence of the affinities with Martín Zapater) while Gudiol believes it was made successively, around 1800.

Valentina Conticelli

Exhibitions

Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonacossi, R. Longhi & A. Mayer (curators), Roma 1930.
Il gran teatro del mondo: L'anima e il volto nel Settecento, F. Caroli (curator), Palazzo Reale, Milan, 2003.
Realidad. Arte spagnola della realtà, L. Gavioli (curator), Potenza Galleria Civica, Venice, 2006.

Bibliography

Angelis, Rita de. Goya. *L'opera complete*, Milan, 1974, no. 266, p. 105.
Camón Aznar, José. *Goya*, Zaragoza, 1980-1982, 4 vols., vol. 3, p. 111.
Gudiol, José. *Goya Francisco 1746–1828*, Barcelona, 1970, 4 vols., vol. 1, no. 455, p. 318.
Longhi Roberto & August L. Mayer, *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonacossi*, exhibition catalogue, Rome, 1930, n. 26, p. 24.
Mayer, August L. *Francisco de Goya*, Munich, 1923, no. 473, p. 205.
Young, Eric. "Gudiol's Goya", *The Burlington Magazine*, MANCA 1973, no. 455, pp. 43-45.

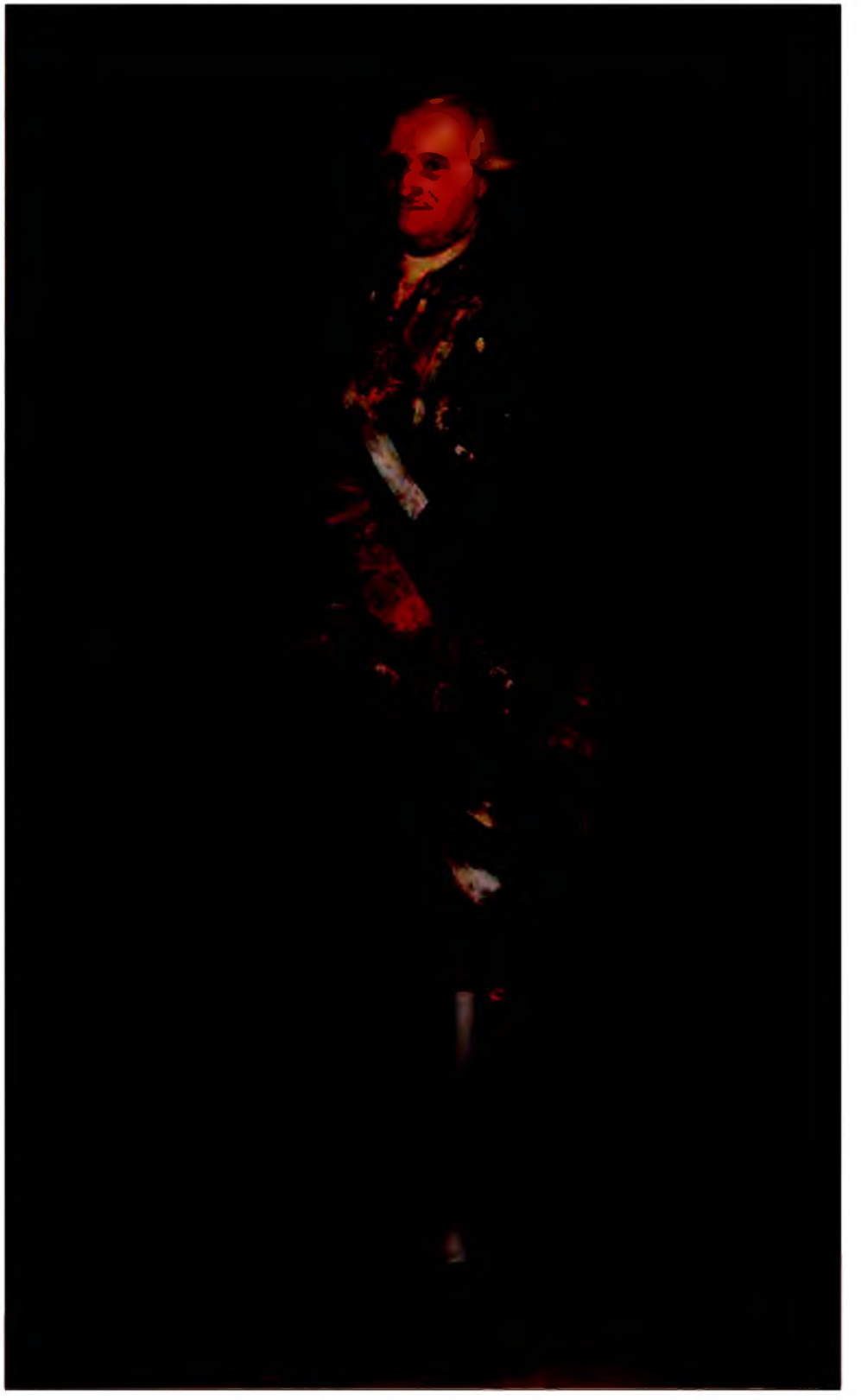
IV. Carlos Muhafız Birliği Albayı Üniformasıyla

1800
Tuval üzerine yağlıboya, 201x120 cm.
Özel koleksiyon, Madrid

◇◇◇◇◇◇◇

Charles IV in the Uniform of Colonel of the Guardias de Corps

1800
Oil on canvas, 201x120 cm
Private collection, Madrid



1789'da, III. Carlos'un ölümünden ve IV. Carlos'un tahta çıkmasından sonra, Francisco de Goya'ya yeni hükümdarların çeşitli portreleri sipariş edildi; bu portreler için Kral IV. Carlos ve Kraliçe María Luisa de Parma ressama poz verdiler. Daha sonra kralla kraliçenin yeni portreleri sipariş edildiğinde, sanatçı onları farklı giysilerle resmetti. Ele aldığımız portrede kral, Muhafız Birliği albayı üniforması giymiştir.

1800 yılında yapılmış *IV Carlos Muhafız Birliği Albayı Üniformasıyla* (*Carlos IV con uniforme de coronel de Guardias de Corps*) portresi, Madrid Kraliyet Sarayı'nda bulunan ve orijinal kabul edilen tablonun aşağı yukarı aynı ölçülerdeki bir versiyonudur. Jerez de la Frontera Aladros Sarayı'ndaki Aladros ve Domecq Prensi koleksiyonunda bulunan resim önce Domecq Markisi'ne, daha sonra José María Pemán'ın eşi Doña María del Carmen Domecq Rivero'ya miras kalmış ve yıllar boyunca Domecq Rivero'nun Madrid'de, IV. Felipe Sokağı'ndaki evinde durmuştur.

Kopyanın üstün kalitesi Goya'nın fırçasından çıktığını ortaya koyar. Kral bu tuvalde ayaktadır, resmin alt bölümünde açılan koyu renk bir fon üzerinde figür öne çıkar. Üzerindeki Muhafız Birliği albayı üniforması kırmızı astarlı koyu lacivert ceket, kırmızı yelek ve kırmızı pantolondan oluşur; sol elinde şapkası vardır, sağ elini asasına dayamıştır. Göğsünde III. Carlos ve San Jenaro nişanlarının çapraz şeritlerini taşır, boynunda Altın Post Nişanı (Orden del Toisón de Oro) madalyası asılıdır. Ceketin sol yanında adı geçen nişanların rozetlerinin yanı sıra dört İspanyol şövalyelik nişanını (Calatrava, Santiago, Alcántara ve Montesa) birleştiren dördüncü bir rozet taşır.

Eserin yorumunda çehrenin ele alınışı dikkat çekicidir; Goya'ya özgü psikolojik portrenin bu mükemmel örneğinde kralın babacan, mülayim ve biraz aptal kişiliği yüz hatlarında sergilenir. Müthiş bir plastik etki yaratan çevik fırça dokunuşlarıyla işlenmiş madalya ve rozetlere de dikkat çekmek gerekir.

Wifredo Rincón García

Sergiler

Las alianzas de dos monarquías: Wellington en España, Museo Municipal, Madrid, 1988, 1.1.7.

1802, España entre dos siglos y la devolución de Menorca, Menorca Müzesi, Mahón, 2002, s. 165.

Colección Joaquín Rivero, Cádiz Müzesi, Mayıs-Haziran 2005, numarasız.

Colección Joaquín Rivero, Museo Camón Aznar de Ibercaja, Zaragoza, Nisan-Haziran 2006, s. 1.

La pintura española en el colección Joaquín Rivero, Caja Rural de Jaén, Jaén-Úbeda, Mayıs-Haziran 2007, numarasız.

Los Sitios de Zaragoza, La Lonja ve Palacio de Sástago, Zaragoza, Şubat-Mayıs 2009, s. 2.

Kaynakça

Hermoso, Miguel. *La pintura española en la colección Joaquín Rivero*, sergi kataloğu, Caja Rural de Jaén, Jaén-Úbeda, Mayıs-Haziran 2007, Madrid, 2007, s. 19, 127-129.

Luna, Juan J. *Las alianzas de dos monarquías: Wellington en España*, sergi kataloğu, Museo Municipal, Madrid, 1988, s. 251.

Morales y Marín, José Luis. *Las parejas reales de Goya. Retrato de Carlos IV y María Luisa de Parma*, Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 1997, s. 48.

Rincón García, Wifredo. "Introducción", *Colección Joaquín Rivero*, sergi kata-

After the death of Charles III and the crowning of Charles IV in 1789, Francisco de Goya was commissioned to paint several portraits of the new king and queen, Charles IV and María Luisa de Parma, who posed for them. He was later commissioned to paint more portraits, which he did, in different clothing. In this case, the king is wearing the uniform of colonel of the Guardias de Corps.

Charles IV in the Uniform of Colonel of the Guardias de Corps (*Carlos IV con uniforme de coronel de Guardias de Corps*) is a version of a painting, considered the first of a series, which is in the Royal Palace of Madrid, painted in 1800 and with practically the same dimensions as the canvas object of this study. It comes from the collection of the Prince of Aladros and Domecq, in the Palace of Aladros, in Jerez de la Frontera and it was inherited by the former marquises of Domecq, later belonging to Doña María del Carmen Domecq Rivero, wife of José María Pemán, and for many years it hung in her residence in Felipe IV Street in Madrid.

The high quality of this creation points to Goya's authorship. The monarch is standing, his figure before a dark background that is lighter in the lower part of the painting. He is wearing the uniform of colonel of the Guardias de Corps, a blue jacket lined in red and a red waistcoat and shorts. Holding his hat in his left hand while his right hand rests on a stick. His chest bears the sashes of the Order of Charles III and the Order of San Jenaro, from his neck hangs the insignia of the Order of the Toisón de Oro. The left side of his jacket bears the insignias of the mentioned orders, as well as a fourth with the four Spanish cavalry orders: Calatrava, Santiago, Alcántara and Montesa.

We can highlight the treatment of the face, an excellent example of Goya's skill for psychological portrayal, displaying the king's character, considered easy-going, sweet and a little simple. We can also highlight the rendering of the insignias, with agile brushstrokes that have a great artistic effect.

Wifredo Rincón Garcia

Exhibitions

Las alianzas de dos monarquías: Wellington en España, Museo Municipal, Madrid, 1988, 1.1.7.

1802, España entre dos siglos y la devolución de Menorca, Museo de Menorca, Mahón, August-October 2002, p. 165.

Colección Joaquín Rivero, Museo de Cádiz, May-June 2005, s.n.

Colección Joaquín Rivero, Museo Camón Aznar de Ibercaja, Zaragoza, April-June 2006, p. 1.

La pintura española en el colección Joaquín Rivero, Caja Rural de Jaén, Jaén-Úbeda, May-June 2007, s.n.

Los Sitios de Zaragoza, La Lonja y Palacio de Sástago, Zaragoza, February-May 2009, p. 2.

Bibliography

Hermoso, Miguel. *La pintura española en la colección Joaquín Rivero*, exhibition catalogue, Caja Rural de Jaén, Jaén-Úbeda, May-June 2007, Madrid, 2007, p. 19, 127-129.

Luna, Juan J. *Las alianzas de dos monarquías: Wellington en España*, exhibition catalogue, Museo Municipal, Madrid, 1988, p. 251.

Morales y Marín, José Luis. *Las parejas reales de Goya. Retrato de Carlos IV y María Luisa de Parma*, Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 1997, p. 48.

loğu, Museo de Cádiz, Cádiz, 2005, s. 17.
_____. *Los Sitios de Zaragoza*, sergi kataloğu, La Lonja ve Sástago Sarayı, Zaragoza, Şubat-Mayıs 2009, s. 333.
Rivero López de Carrizosa, Helena. *Colección Joaquín Rivero*, sergi kataloğu, Museo de Cádiz, Cádiz, 2005, s. 66-67.
Tomás, Facundo. "La colección de Joaquín Rivero", *Colección Joaquín Rivero*, sergi kataloğu, Museo Camón Aznar de Ibercaja, Zaragoza, 2006, s. 19-20, 40.
Rincón García, Wifredo. "Introducción", *Catálogo Colección Joaquín Rivero*, Museo de Cádiz, Cádiz, 2005, p. 17.
_____. *Los Sitios de Zaragoza*, exhibition catalogue, La Lonja y Palacio de Sástago, Zaragoza, February-May 2009, p. 333.
Rivero López de Carrizosa, Helena. *Colección Joaquín Rivero*, exhibition catalogue, Museo de Cádiz, Cádiz, 2005, pp. 66-67.
Tomás, Facundo. "La colección de Joaquín Rivero", *Colección Joaquín Rivero*, exhibition catalogue, Museo Camón Aznar de Ibercaja, Zaragoza, 2006, pp. 19-20, 40.

María Luisa de Parma Saray Kıyafetiyle

1800
Tuval üzerine yağlıboya, 201x120 cm.
Özel koleksiyon, Madrid

◇◇◇◇◇◇◇

María Luisa de Parma in Court Dress

1800
Oil on canvas, 201x120 cm
Private collection, Madrid



María Luisa de Parma Saray Kıyafetiyle (María Luisa de Parma en traje de corte) bir önceki yağlıboyayla ikili oluşturur ve yine Casa-Domecq Markisi koleksiyonuna aittir. Madrid Kraliyet Sarayı'nda bulunan ve orijinal kabul edilen tablonun sanatçı tarafından yapılmış versiyonudur. Sambricio bu portreyi ve bu katalogda bir önceki sırada yer alan eseri, Kraliçe María Luisa'nın Godoy'a 9 Haziran 1800 tarihli mektubunda değindiği tuvallerle özdeşleştirmiştir: "Goya bir portremi yaptı, en iyisinin bu olduğunu söylüyorlar. Şimdi Casa del Labrador'da kralın portresini yapıyor."

İncelememizin konusu olan ve üstün kalitesiyle Goya'nın fırçasından çıktığını kuşkuya yer bırakmayacak şekilde kanıtlayan eser Kraliyet Sarayı'ndaki tuvalle aşağı yukarı aynı ölçülerdedir.

María Luisa de Parma ayakta, hafifçe sağa dönük durmakla birlikte tam karşıya bakmaktadır, kralın portresinde olduğu gibi figür resmin alt bölümünde açılan koyu renk bir fon üzerinde öne çıkar. Şatafatlı saray elbisesi yüksek bellidir; Goya kısa fırça dokunuşlarıyla kraliyet kıyafetinin kumaşlarının dokusunu ve mücevherlerin ayrıntılarını öne çıkarmıştır. IV. Carlos'un 21 Nisan 1792'de eşinin arzusu üzerine düzenlediği, sadece krallığa hizmetleriyle sivrilmiş soylu hanımlara verilen Kraliçe María Luisa Soylu Hanımlar Kraliyet Nişanı kuşağını ve rozetini taşımaktadır. Göğsünde, 1668'de tesis edilmiş, Kutsal Roma Germen İmparatorları tarafından verilen Yıldızlı Haç İmparatorluk Nişanı madalyası takılıdır. Ayrıca boynunda iri incilerden iki kolye, sağ elinde kapalı bir yelpaze, başında da saçlarını açıkta bırakan, türban biçiminde sorguçlu bir hotoz vardır.

Wifredo Rincón García

Sergiler

Las alianzas de dos monarquías: Wellington en España, Museo Municipal, Madrid, 1988, 1.1.7.

1802, España entre dos siglos y la devolución de Menorca, Menorca Müzesi, Mahón, 2002, s. 165.

Colección Joaquín Rivero, Cádiz Müzesi, Cádiz, Mayıs-Haziran 2005, numarasız.

La pintura española en el colección Joaquín Rivero, Caja Rural de Jaén, Jaén-Úbeda, Mayıs-Haziran 2007, numarasız.

Colección Joaquín Rivero, Museo Camón Aznar de Ibercaja, Zaragoza, Nisan-Haziran 2006, s. 1.

Los Sitios de Zaragoza, La Lonja ve Sástago Sarayı, Zaragoza, Şubat-Mayıs 2009, s. 2.

Kaynakça

Hermoso, Miguel. *La pintura española en la colección Joaquín Rivero*, sergi kataloğu, Caja Rural de Jaén, Jaén-Úbeda, Madrid, Mayıs-Haziran 2007, s. 19, 130-131.

Luna, Juan J. *Las alianzas de dos monarquías: Wellington en España*, sergi kataloğu, Museo Municipal, Madrid, 1988, s. 251.

Morales y Marín, José Luis. *Goya. Catálogo de la pintura*, Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 1994, s. 262.

. *Las parejas reales de Goya. Retrato de Carlos IV y María Luisa de Parma*, Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 1997, s. 51.

Rincón García, Wifredo. "Introducción", *Catálogo Colección Joaquín Rivero*, sergi kataloğu, Museo de Cádiz, Cádiz, 2005, s. 17.

_____. *Los Sitios de Zaragoza*, sergi kataloğu, La Lonja ve Sástago Sarayı, Zaragoza, Şubat-Mayıs 2009, s. 334.

Rivero López de Carrizosa, Helena. *Colección Joaquín Rivero*, sergi kataloğu,

Paired with the previous painting, *María Luisa de Parma in Court Dress (María Luisa de Parma en traje de corte)* is also from the collection of the Marquis of Casa-Domecq. It is a version of a painting, considered the first of a series that is in the Royal Palace of Madrid. Sambricio identified this portrait and its corresponding pair, the previous work in this catalogue, with the paintings Queen María Luisa refers to in her letter of June 9th 1800, addressed to Godoy: "Goya has painted my portrait, which they say is the best of all. He is now painting the portrait of the King in the la Casa del Labrador".

The high quality of this work this study refers to is sure evidence of Goya's authorship; it has practically the same dimensions as the painting in the Royal Palace.

María Luisa de Parma is standing, turned slightly to the right by looking forward, her figure highlighted, as in the case of the king, on a dark background that is lighter in the lower part of the painting. She is dressed in a splendid court dress, with a high waist that enables Goya to revel in short brushstrokes that highlight the tactile qualities of the cloth used in the royal dress, likewise with the jewels. She is wearing the sash and insignia of the Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa, created by Charles IV on April 21st 1792 at the request of his wife. A distinction reserved exclusively for noble women distinguished in their service to the crown. On her breast she bears a medal with the cross of the Orden Imperial de la Cruz Estrellada, founded in 1668, an medal awarded by the monarchs of the Holy Roman-German Empire. She is also wearing two thick pearl necklaces and holds a closed fan in her left hand. We can highlight her turban-shaped coiffure, with a feather.

Wifredo Rincón Garcia

Exhibitions

Las alianzas de dos monarquías: Wellington en España, Museo Municipal, Madrid, 1988, 1.1.7.

1802, España entre dos siglos y la devolución de Menorca, Museo de Menorca, Mahón, August-October 2002, p. 165.

Colección Joaquín Rivero, Museo de Cádiz, Cádiz, May-June 2005, s.n.

La pintura española en el colección Joaquín Rivero, Caja Rural de Jaén, Jaén-Úbeda, May-June 2007, s.n.

Colección Joaquín Rivero, Museo Camón Aznar de Ibercaja, Zaragoza, April-June 2006, p. 1.

Los Sitios de Zaragoza, La Lonja y Palacio de Sástago, Zaragoza, February-May 2009, p. 2.

Bibliography

Hermoso, Miguel. *La pintura española en la colección Joaquín Rivero*, exhibition catalogue, Caja Rural de Jaén, Jaén-Úbeda, Madrid, May-June 2007, p.19, 130-131.

Luna, Juan J. *Las alianzas de dos monarquías: Wellington en España*, exhibition catalogue, Museo Municipal, Madrid, 1988, p. 251.

Morales y Marín, José Luis. *Goya. Catálogo de la pintura*, Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 1994, p. 263.

_____. *Las parejas reales de Goya. Retrato de Carlos IV y María Luisa de Parma*, Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 1997, p. 51.

Rincón Garcia, Wifredo. "Introducción", *Colección Joaquín Rivero*, exhibition catalogue, Museo de Cádiz, Cádiz, 2005, p. 17.

_____. *Los Sitios de Zaragoza*, exhibition catalogue, La Lonja y Palacio de Sástago, Zaragoza, February-May 2009, p. 334.

Rivero López de Carrizosa, Helena. *Colección Joaquín Rivero*, exhibition cata-

Museo de Cádiz, Cádiz, 2005, s. 66-67.
Sambricio, Valentín de. "Los retratos de Carlos IV y María Luisa por Goya", *Archivo Español de Arte*, Madrid, Nisan-Haziran 1957, s. 112.
Tomás, Facundo. "La colección de Joaquín Rivero", *Colección Joaquín Rivero*, sergi kataloğu, Museo Camón Aznar de Ibercaja, Zaragoza, 2006, s. 19-21, 41.

logue, Museo de Cádiz, Cádiz, 2005, pp. 66-67.
Sambricio, Valentín de. "Los retratos de Carlos IV y María Luisa por Goya", *Archivo Español de Arte*, Madrid, April-June 1957, p. 112.
Tomás, Facundo. "La colección de Joaquín Rivero", *Colección Joaquín Rivero* exhibition catalogue, Museo Camón Aznar de Ibercaja, Zaragoza, 2006, pp. 19-21, 41.







Kapriçyolar, 1799

The Caprichos, 1799

Bu koleksiyon 1881-1886 yılları arasında Calcografía Nationale'de Kraliyet Akademisi için üretilmiş beşinci basımdır.
Özel koleksiyon, Madrid
This collection is the fifth edition produced in Calcografía Nationale for the Royal Academy between 1881-1886.
Private collection, Madrid



1

Francisco Goya y Lucientes, ressam
Aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 220x153 mm.

Ressamın aksi, alaycı ifadeli gerçek portresi.

Francisco Goya y Lucientes, painter
Etching, aquatint, dry point, and burin, 220x153 mm

A true self-portrait, in a bad mood and with a satirical expression.



2

İlk karşılarına çıkana evet der, ellerini uzatırlar
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 210x150 mm.

Birçok kadının daha özgürce yaşamayı umarak evlenmeye kolaylıkla karar verişleri.

They say yes and give their hand to the first comer
Etching and burnished aquatint, 210x150 mm

The ease with which many women agree to marry, hoping to live a freer life in marriage.



3

Öcü geliyor
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 219x154 mm.

İlköğretimin suistimali. Bir çocuğun babasından çok öcüden korkmasını sağlama ve var olmayan şeyle korkutma.

Here comes the Bogey-Man
Etching and burnished aquatint, 219x154 mm

The lamentable state of early education, which causes a child to fear the Bogey-Man (who does not exist) more than his father.



4

Anasının kuzusu
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 209x154 mm.

İhmal, hoşgörü ve şımartma sonucu çocuklar kaprisli, inatçı, kendini beğenmiş, obur, haris, tembel ve çekilmez olur; büyüdükten sonra bile çocuk kalırlar. Anasının kuzusu da böyledir.

Nanny's boy
Etching and burnished aquatint, 209x154 mm

Negligence, laxness, and too much fondling make children capricious, greedy, stubborn, arrogant, sweet-toothed and unbearable. They grow up and yet remain childish. Just like this big spoilt child.



5

Al birini vur ötekine
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 200x151 mm.

Two of a kind
Etching, aquatint, and dry point, 200x151 mm

Erkeklerin mi kadınların mı daha kötü olduğu sık sık tartışılır. Her ikisinin de kötü huyları kötü eğitimden kaynaklanır. Bir yerde erkekler sapık ruhluysa kadınlar da öyledir. Baskıda görülen genç kızın aklı ona dil döken züppeninki kadar havadadır. Yaşlı kadınlara gelince, ikisi de birbirinden fesattır.

People often argue whether man or woman is worse by nature. The vice of one as well as the other is the result of bad upbringing. Wherever men are perverted women will be the same. The young lady in this print is no better than the fop talking to her. As regards the two old people, the first is as vile as the second.



6

Kimse kendini bilmez
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 219x153 mm.

Dünya bir maskeli balodur. Yüz, kıyafet, ses, hepsi sahtedir; herkes olduğundan farklı görünmek ister, herkes kendini kandırır, kimse kendini bilmez.

Nobody knows himself
Etching and aquatint, 219x153 mm

The world is a masquerade. Face, dress and voice, all are false. All wish to appear what they are not; all deceive and do not even know themselves.



7

Böyle bile göremiyor onu
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 200x150 mm.

Nasıl görsün? Onun nasıl biri olduğunu anlamak için görünüş yetmez, dirayet ve hayat tecrübesi lazımdır, zavallı delikanlı ise bunlardan yoksundur.

Even thus he cannot make her out
Etching, aquatint, and dry point, 200x150 mm

How can he make her out? In order to know what she is, spectacles are not enough. He needs both worldly judgment and practical experience. This is precisely what this poor gentleman lacks.



8

Kaçırdılar onu!
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 218x152 mm.

Kendini korumayı bilmeyen kadın kapanın elinde kalır, iş işten geçince de kaçırıldığına şaşırırlar.

They carried her off!
Etching and aquatint, 218x152 mm

A woman who cannot take care of herself belongs to the first man that grabs her and when it is too late, she is surprised that she has been seduced.



9

Tantalos
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 210x152 mm.

Erkek daha yakışıklı olsa, bu kadar da can sıkıcı olmasa kadın hayata dönerdi.

Tantalus
Etching and burnished aquatint, 210x152 mm

If he were a better lover and less of a bore, she might revive.



10

Aşk ve ölüm

Aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı ve çelik uç, 219x152 mm.

Bakınız, Calderon'dan çıkma bir âşık rakibine gülüp geçemediği için sevdiğinin kollarında ölüyor, pervasızlığı yüzünden onu kaybediyor. Kılıca çok sık davranmamalı.

Love and death

Etching, aquatint, dry point, and chisel, 219x152 mm

See here a Calderonian lover who, unable to laugh at his rival, dies in the arms of the woman he loves, thus losing her by his daring. It is not a good idea to draw one's sword too often.



11

Gençler iş başında
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 219x154 mm.

Ne oldukları yüzlerinden ve kıyafetlerinden okunuyor.

Boys, up and about
Etching, burnished aquatint, and burin, 219x154 mm

Their faces and their clothes show us what they are.



12

Diş avı
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 219x154 mm.

Asılmış kişilerin dişleri büyücülükte son derece değerlidir; bu malzeme olmadan büyüden yarar sağlanamaz. Ne yazık ki halk bu tür budalalıklara inanıyor.

Out hunting for teeth
Etching, burnished aquatint, and burin, 219x154 mm

The teeth of hanged men are very important to sorcery; that without them it cannot succeed. What a pity that people should believe such nonsense.



13

Yanıyor bunlar
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 219x153 mm.

Tıkınmak için o kadar sabırsızlanıyorlar ki, kaynar halde yutuyorlar. Haz konusunda bile ölçü ve ılım gereklidir.

They are hot
Etching and burnished aquatint, 219x153 mm

They are in such a hurry to gobble it down that they swallow the food boiling hot. Even in pleasure, temperance and moderation are necessary.



14

Kurbanın böylesi!
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 203x152 mm.

Olması gerektiği gibi! Damat bakılacak gibi değil, ama zengin; bahtsız bir kızcağızın özgürlüğü karşılığında aç bir ailenin geçimi satın alınıyor. Dünya hali.

What a sacrifice!
Etching, burnished aquatint, and dry point, 203x152 mm

As it should be! The bridegroom is hard to look at but he is rich. At the cost of the happiness of one poor child the security of a hungry family is bought. Such is the way of the world.



15

Güzel öğütler
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 220x154 mm.

Öğüt, öğüdü verenle ölçülür. İşin kötüsü, genç kız bu öğütleri harfiyen tutacaktır. Ona yaklaşanın vay haline!

Pretty teachings
Etching, burnished aquatint, and burin, 220x154 mm

The advice is worthy of the one who gives it. The worst thing is that the girl will follow it absolutely to the letter. Unhappy the man who goes anywhere near her!



16

Tanrı bağışlasın: Üstelik annesiydi
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 202x151 mm.

Genç kız memleketinden çocuk yaşta ayrılmış; Cádiz'de çıraklık yapmış, Madrid'e gelmiş; piyangoda ikramiye kazanmış. Prado'ya gider, kendisinden sadaka isteyen pejmürde, eli ayağı tutmayan yaşlı kadını kovar; yaşlı kadın ısrar eder; küçük hanım dönüp bakar, –ne görsün?– kadıncağız annesidir.

For Heaven's sake: And it was her mother
Etching, aquatint, and dry point, 202x151 mm

The young woman left her home as a little girl. She did her apprenticeship in Cádiz and came to Madrid. There she won the lottery She goes down to the Prado, and hears a grimy, decrepit old woman begging her for alms. Sending her away, the old woman persists. The fashionable young woman turns round and finds –who would have thought it– that the poor old woman is her mother.



17

Gergin mi gergin
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 219x153 mm.

Nicely stretched
Etching, burnished aquatint, and burin, 219x153 mm

Oo, tombul teyze kaçın kurası! Çorapların iyice gergin olmasının ne işe yarayacağını iyi bilir o.

Oh! Auntie is no fool. She knows well that the stockings must fit tightly around the leg.



18

Ev yanıyor o arada
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 219x154 mm.

İtfaiyeciler ıslatıp ayıltıncaya kadar ne donunu toplayacak ne kandille konuşmayı kesecek. Şarap nelere kadir!

And his house is on fire
Etching and aquatint, 219x154 mm

He couldn't take his pants off nor could he stop speaking to the lamp till the firemen saved him. This is what wine can do!



19

Hepsi düşecek
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 219x146 mm.

Düşecek olanlar düşmüşlerden ibret almasın daha! Çaresi yok, hepsi düşecek.

All will fall
Etching and burnished aquatint, 219x146 mm

Those who are about to fall are never dissuaded by the examples of those who have fallen before them. There is nothing to be done, they will all fall.



20

Bunların tüyleri yolundu
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 218x152 mm.

Tüyleri yolunduğuna göre, haydi dışarı, başkaları gelecek çünkü. Hepsi düşecek.

There they go plucked
Etching, burnished aquatint, and dry point, 218x152 mm

When there are no more feathers left, throw them out. Others will come.



21

Nasıl da yoluyorlar!
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 218x149 mm.

Tavuklar da tüylerini yolacak atmacaların eline düşer, hatta "eden bulur" lafı da buradan gelir.

How they pluck her!
Etching and burnished aquatint, 218x149 mm

Hens will also encounter birds of prey to pluck them and that is why the saying goes: One reaps what one sows.



22

Zavallıcıklar!
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 218x153 mm.

Sökükler dikilsin bakalım. Toparlayın onları, ortalıkta serbest gezenleri çok.

Poor little girls!
Etching and burnished aquatint, 218x153 mm

They will have to repair what has come undone; pick them up, they have been let loose long enough.



23

Ne ekersen
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 219x150 mm.

Ayıp! Bir hiç karşılığında herkese hizmet eden çalışkan, yararlı, namuslu bir kadına bu muamele, ayıp!

Those specks of dust
Etching, burnished aquatint, dry point, and burin, 219x150 mm

This is bad! An honourable woman, who has served everybody so well for a trifle, so useful, to treat her like this, this is bad!



24

Başka çare yoktu
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 219x452 mm.

Bu masum kadını öldürmeye kararlılar! İdam hükmü verip sokaklarda zafer yürüyüşüne çıkarmışlar. Zafer kadının hakkı, bunları onu utandırmak için yapıyorlarsa boşuna vakit kaybediyorlar. Utanacak şeyi olmayanı kimse utandıramaz.

Nothing could be done about it
Etching and burnished aquatint, 219x452 mm

This good woman is going to be killed! After judgment was pronounced, she was dragged through the streets in triumph. She deserves everything and if they are doing this to shame her, they are wasting their time. Nobody can make a person ashamed if they are shameless.



25

Madem çömleği kırdı
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 219x152 mm.

Oğlan yaramaz, annesi sinirli. Hangisi daha kötü?

Yes he broke the pot
Etching, aquatint, and dry point, 219x152 mm

The son is mischievous and the mother is bad-tempered. Which is worse?



26

Şimdi oturaklı oldular
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 198x151 mm.

Aklı havada kızların oturaklı olmaları için oturağı kafalarına geçirmekten başka çare yoktur.

They've already got a seat
Etching and burnished aquatint, 198x151 mm

If conceited girls want to show they have a seat, there is nothing better than to put it on their head.



27

Hangisi daha fazla teslim olmuş?
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 198x151 mm.

Ne biri ne öteki. Adam herkese aynı lafları eden bir aşk şarlatanı, kadınsa saat 8'le 9 arasında verdiği beş randevuyu nasıl iptal edeceğini düşünüyor, saat şu anda 7.30.

Which of them is the more overcome?
Etching, aquatint, and dry point, 198x151 mm

Neither one or the other. He is a charlatan in love, who says the same to all of them, and she is wondering how to keep her five dates between eight and nine —and it is seven-thirty now.



28

Kimse duymasın
Aside yedirme baskı, leke baskı ve çelik kalem, 219x159 mm.

Gizlice haberleşmek için ideal bir kocakarı.

Hush
Etching, aquatint, and burin, 219x159 mm

An excellent woman to trust with a confidential message.



29

Okumak diye buna denir
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 219x148 mm.

Taranıyor, ayakkabıları giydiriliyor, uyuyor ve çalışıyor. Zamanını boşa harcadığını kimse söyleyemez.

That certainly is being able to read
Etching, aquatint, and dry point, 219x148 mm

They are combing his hair, putting on his shoes, he is sleeping, and he is studying. No one shall say that he is not making the most of his time!



30

Niye saklıyor ki?
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 218x153 mm.

Çok basit: Çünkü harcamak istemiyor ve harcamıyor; seksen yaşını doldurmuş, bir aylık ömrü kalmış, buna rağmen parasız kalacak kadar uzun yaşamaktan korkuyor. Cimriliğin hesapları bu kadar yanlıştır işte.

Why hide them?
Etching, burnished aquatint, and dry point, 218x153 mm

The answer is easy. Because he does not want to spend them, and if he spends them, even though he is over eighty and can't live another month, he still fears that he will live long enough to lack money. Such are the calculations of avarice.



31

Onun için dua ediyor
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 219x152 mm.

Çok da iyi ediyor. Tanrı talihini açık etsin, kötülükten, doktorlardan, polislerden korusun, rahmetli annesi kadar becerikli, uyanık ve herkese açık olsun.

She prays for her
Etching, burnished aquatint, dry point, and burin, 219x152 mm

And she did well to do so ... that God may give her luck, keep her from harm, surgeons and constables and make her as skilful and careful, wide-awake, and ready as her sainted mother.



32

Çünkü duygusaldı
Aside yedirme baskı, 219x153 mm.

Olacağı buydu! Hayatta inişler de vardır, çıkışlar da. Onun sürdüğü hayat başka yere varamazdı.

Because she was susceptible
Aquatint, 219x153 mm

As it should be! The world has its ups and downs and the life she led could end in no other way.



33

Palatin Kontu

Aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 219x152 mm.

Her bilim dalında şarlatanlar vardır, hiçbir eğitim görmedikleri halde her şeyi bilirler, her şeyin çaresini bulurlar. Onların söylediklerine güvenmemek gerekir. Gerçek bilgin kesin konuşmaktan daima kaçınır; az şey vadeder, çok şey yapar; oysa Palatin Kontu vaat ettiklerinin hiçbirini yapmaz.

To the Count Palatine (Count of the Palate)

Etching, aquatint, dry point, and burin, 219x152 mm

In all sciences there are people who know everything without having studied anything and have a ready remedy for all ills. One can't believe what they say. The really intelligent person distrusts them. The educated person makes moderate promises and keeps much in reserve. Count Palatine never keeps any promises at all.



34

Uykuya yenilmişler
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 219x154 mm.

Manastırlarında çürüyen keşişlerle rahibeler, içip sarhoş olduktan sonra uyumayıp ne yapsınlar?

Sleep overcomes them
Etching and burnished aquatint, 219x154 mm

What can monks and nuns do other than sleep, after getting drunk and disorderly in their convents?



35

Yoluyor onu
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 219x154 mm.

Adamı yoluyorlar, derisini yüzecekler. Suç kendini böyle berberin eline teslim edende.

She fleeces him
Etching and burnished aquatint, 219x154 mm

They shave him close and fleece him. It is his own fault for putting himself in the hands of such a barber.



36

Kötü gece
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 218x155 mm.

Evde oturmak istemeyen gezenti kızlar böyle aksiliklere maruz kalırlar.

A bad night
Etching and burnished aquatint, 218x155 mm

Gadabout girls who don't want to stay at home risk exposing themselves to these hardships.



37

Öğrenci daha mı çok şey biliyor
Aside yedirme baskı, leke baskı ve çelik kalem, 218x153 mm

Daha mı çok, daha mı az bildiği belli değil, ama kesin olan şu ki öğretmen kadar ciddi bir başkası bulunamadı.

Might not the pupil know more?
Etching, aquatint, and burin, 218x153 mm

One cannot say whether he knows more or less; what is certain is that the master is the most serious looking person who could possibly be found.



38

Bravo!
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 219x152 mm.

Anlamak için kulak yeterli olsa, ondan akıllısı olmazdı. Ama o, korkarız ki çalmayan şeyi alkışlıyor.

Bravo!
Etching, burnished aquatint, and dry point, 219x152 mm

If ears were all that were needed to appreciate it, no one would listen more intelligently; but it is feared that he is applauding what is soundless.



39

Dedesi bile
Leke baskı, 218x154 mm.

And so was his grandfather
Aquatint, 218x154 mm

Bu zavallı hayvanı şecere ve arma uzmanları delirtmiş.

This poor animal has been driven mad by genealogists and heralds.



40

Hangi hastalıktan ölecek?
Aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 216x152 mm.

Hekim mükemmel, düşünceli, ağır ve ciddi. Daha ne olsun?

Of what ill will he die?
Etching, burnished aquatint, dry point, and burin, 216x152 mm

The doctor is excellent, pensive, considerate, calm, serious. What more can one ask for?



41

Ne fazla ne eksik
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 200x152 mm.

Portresini yaptırmakla iyi ediyor: Böylece onu tanımayanlar, hiç görmemiş olanlar kim olduğunu öğrenecek.

Neither more nor less
Etching, burnished aquatint, dry point, and burin, 200x152 mm

He is quite right to have his portrait painted; thus those who do not know him and have not seen him will know who he is.



42

Vur abalıya
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 218x152 mm.

Thou who canst not
Etching and burnished aquatint, 218x152 mm

Bu iki beyin beygir olduğuna kim itiraz edebilir?

Who would not say that these two gentlemen are of the cavalry?



43

Aklın uykusu canavarlar doğurur
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 218x152 mm.

The sleep of reason produces monsters
Etching and aquatint, 218x152 mm

Akıldan uzak hayal sadece korkunç canavarlar üretir. Buna karşılık akılla birleştiğinde, hayal sanatların anası ve harikalar pınarıdır.

Fantasy, abandoned by reason, only produces impossible monsters; united with it, she is the mother of the arts and origin of marvels.



44

Sık dokuyorlar
Aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 219x153 mm.

Sık dokuyorlar, ördükleri ağı şeytan bile çözemez.

They spin finely
Etching, aquatint, dry point, and burin, 219x153 mm

They spin finely and the devil himself will not be able to undo the warp they contrive.



45

Emilecek çok şey var
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 208x152 mm.

Seksenine gelenler çocukları; on sekizlikler büyükleri emerler. Öyle görünüyor ki insan emilmek için dünyaya geliyor, bunun için yaşıyor.

There is plenty to suck
Etching and burnished aquatint, 208x152 mm

Those who reach eighty suck little children; those under eighteen suck grown-ups. It seems that man is born and lives to have the substance sucked out of him.



46

Islah
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 217x150 mm.

Islah ve tekdir olmadan hiçbir dalda ilerlenemez; büyücülük de özel bir yetenek, özen, yaşça olgunluk ve Barahona okulunu yöneten Büyük Büyücü'nün öğütlerine itaat ve bağlılık gerektirir.

Correction
Etching and burnished aquatint, 217x150 mm

Without correction and censure one cannot get on in any faculty, and that of witchcraft needs uncommon talent, application, maturity, submission, and docility to the advice of the Great Sorcerer who directs the seminary of Barahona.



47

Üstada bir armağan
Aside yedirme baskı, leke baskı ve çelik kalem, 218x150 mm.

Çok yerinde; şeytani sanatlarına dair bütün bilgilerini borçlu oldukları profesörlerini ziyaret etmeseler nankör öğrenciler olurlardı.

A gift for the master
Etching, aquatint, and burin, 218x150 mm

That is quite right; they would be ungrateful pupils not to visit their professor to whom they owe everything they know in their diabolical science.



48

İspiyoncular
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 208x153 mm.

İspiyoncu büyücüler büyücülük âleminin en can sıkıcı ve sanatlarında en kafasız üyeleridir. Bir şeyler bilselerdi ispiyonculuk etmezlerdi.

Blasts of wind
Etching and burnished aquatint, 208x153 mm

Blowing sorcerers are the most tedious of all sorcery and the least intelligent in these arts. If they knew anything they wouldn't spend their time blowing.



49

Minik cinler
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 217x152 mm.

Bunlar başka cins yaratıklar. Neşeli, oyuncu, yardımsever ve biraz obur, muziplik etmekten hoşlanan, ama pek namuslu adamcıklar.

Hobgoblins
Etching and burnished aquatint, 217x152 mm

Now this is another kind of people. Happy, playful, obliging; a little greedy, fond of playing practical jokes; but they are very good-natured little men.



50

Çinçillalar
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 207x151 mm.

Hiçbir şey duymayan, hiçbir şey bilmeyen kişi asla bir işe yaramamış kalabalık Çinçillalar familyasındandır.

The Chinchillas
Etching, burnished aquatint, and burin, 207x151 mm

He who hears nothing, knows nothing, and does nothing belongs to the numerous family of the Chinchillas, which has always been good for nothing.



51

Kendilerine çekidüzen veriyorlar
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 214x149 mm.

They spruce themselves up
Etching, burnished aquatint, and burin, 214x149 mm

Uzun tırnak o kadar kötü bir şeydir ki büyücüler arasında bile yasaklanmıştır.

This business of having long nails is so pernicious that it is forbidden even in witchcraft.



52

Bir terzi nelere kadir!
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 218x151 mm.

Gülünç bir yaratığın aslında hiçbir şey olmayan, ama göz dolduran bir gösteriş budalasına bir anda dönüşüvermesine ne kadar sık rastlarız! Bir terzinin marifetleri ile nesneleri görünüşlerine göre değerlendirenlerin ahmaklığı çok şeye kadirdir.

What a tailor can do!
Etching, burnished aquatint, dry point, and burin, 218x151 mm

How often can some ridiculous creature be suddenly transformed into a presumptuous coxcomb who is nothing but appears to be so much. That is what can be done by the ability of a tailor and the stupidity of those who judge things by their appearance.



53

O ne altın gaga!
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 218x151 mm.

Görünüşe bakılırsa akademik kurul. Acaba papağan tıptan mı söz ediyor? Ama lafına inanmamak gerek. Öyle hekimler vardır ki konuşurken "altın gagalı"dır, ilaç yazarken Herodes; hastalıklar hakkında mükemmel açıklamalar yapar, ama onları tedavi etmez; hastaları büyüler, mezarlıkları kurukafalarla doldurur.

What a golden beak!
Etching, burnished aquatint, and burin, 218x151 mm

This looks a bit like an academic meeting. Perhaps the parrot is speaking about medicine? However don't believe a word he says. There is many a doctor with a "golden beak" when talking, but when he comes to prescriptions, he's a Herod; he can ramble on about pains, but can't cure them; he makes fools of sick people and fills the cemeteries with skulls.



54

Edepsiz
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 217x152 mm.

Bazı adamların yüzü bedenlerinin en müstehcen bölümüdür; böylesine bahtsız ve gülünç suratlara sahip olanların onları donlarına tıkmaları daha uygun olurdu.

The shamefaced one
Etching and aquatint, 217x152 mm

There are men whose faces are the most indecent parts of their whole bodies and it would be a good thing if those who have such unfortunate and ridiculous faces were to put them in their breeches.



55

Ölünceye kadar
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 220x154 mm.

Süslenip püslenmekle iyi ediyor: Gün onun günü; yetmiş beş yaşını dolduruyor, arkadaşları onu ziyarete gelecek.

Until death
Etching and burnished aquatint, 220x154 mm

She's quite right to make herself look pretty. It is her seventy-fifth birthday, and her girl friends are coming to see her.



56

Çıkış ve iniş
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 217x152 mm.

Talih kendisine kur yapanlara çok kötü muamele eder. Yükselme çabasının karşılığı dumandır, yükselmiş olanı da düşürerek cezalandırır.

To rise and to fall
Etching and burnished aquatint, 217x152 mm

Fortune mistreats those who court her. Efforts to rise she rewards with hot air and those who have risen she punishes by pushing them down.



57

Şecere
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 217x152 mm.

The filiation
Etching and aquatint, 217x152 mm

Burada genç kızın şeceresi damat adayına gösterilerek annesiyle babasının, dedelerinin, büyükdedelerinin kimler oldukları kanıtlanıyor ve adam bu yolla kandırılıyor. Peki genç kızın kendisi kimdir? Onu daha sonra görecektir.

Here is a question of fooling the fiancée by letting him see, through her pedigree, who were the parents, grandparents, great-grandparents, and great great-grandparents of the young lady. And who is she? He will find that out later.



58

Yut, köpek

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 218x152 mm.

İnsanlar arasında yaşayan kişi çaresiz sürekli bunalacaktır. Bundan kaçınmak istiyorsa dağa çıkıp orada yaşaması gerekir, ama orada yaşadığında yalnız yaşamanın da bunalım olduğunu anlayacaktır.

Swallow it, dog

Etching, burnished aquatint, and dry point, 218x152 mm

He who lives among men will be irremediably vexed. If he wants to avoid it he will have to go and live in the mountains, but when he is there, he will discover that to live alone is also vexatious.



59

Hâlâ gitmiyorlar!
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 219x152 mm.

Talihin değişkenliğine kafa yormayanlar etrafları tehlikelerle çevriliyken rahat uyur; hem kendilerini tehdit eden tehlikeden kaçınmayı bilmez, hem her bahtsızlığa şaşırırlar.

And still they don't go!
Etching, burnished aquatint, and burin, 219x152 mm

He who does not reflect on the inconstancy of fortune sleeps peacefully. Surrounded by dangers, he does not know how to avoid the danger that threatens him, and no misfortune will surprise him.



60

İdman
Aside yedirme baskı, leke baskı ve çelik kalem, 210x166 mm.

Yavaş yavaş ilerliyor, ilk adımlarını atmış, zamanla hocasından daha bilgili olacak.

Trials
Etching, aquatint, and burin, 210x166 mm

Little by little she is making progress. She is already taking her first steps and in time she will know as much as her teacher.



61

Uçup gitti
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 219x152 mm.

Şık hanıma kaide görevi gören cadılar grubu gereklilikten çok süs için konmuştur. Bazı kafalar yanıcı gazlarla o kadar doludur ki uçmak için ne balona ihtiyaçları vardır ne de cadıya.

They have flown
Etching, aquatint, and dry point, 219x152 mm

The group of witches that serves as pedestal for this fashionable lady is put there for ornament rather than for use. There are heads so full of inflammable gas that they need neither balloons nor witches to make them fly.



62

Kimin aklına gelirdi!
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 209x153 mm.

Bakınız, ikisinden hangisi ötekinden daha cadı diye saç saça, baş başa girmişler. Çapaklıyla kıvırcığın birbirlerinin saçını yolacağı kimin aklına gelirdi? Dostluk erdemin evladıdır; kötüler suçortağı olabilir, ama dost olamaz.

Who would have thought it!
Etching, burnished aquatint, and burin, 209x153 mm

See here is a terrible quarrel as to which of the two is more of a witch. Who would have thought that the screechy one and the grizzly one would tear each other's hair in this way? Friendship is the daughter of virtue. Villains may be accomplices but not friends.



63

Bakın ne kadar ciddiler!
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 215x163 mm.

Baskıda görülen iki varlıklı, nüfuzlu büyücü binicilik alıştırması yapmaya çıkmışlar.

Look how solemn they are!
Etching, aquatint, and drypoint, 215x163 mm

The print shows these are two witches of means and position who have gone out to take a little exercise on horseback.



64

İyi yolculuklar
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 219x152 mm.

Bu cehennemi topluluk gecenin karanlığında uluyarak nereye gidiyor? Gündüz olsa hadi neyse, çiftelerle kafilenin tamamı yere indirilirdi, ama gece olduğundan gören yok.

Bon voyage
Etching, burnished aquatint, and burin, 219x152 mm

Where is this infernal company going, filling the air with noise in the darkness of night? If it were daytime it would be quite a different matter and gunshots would bring the whole group of them to the ground; but as it is night, no one can see them.



65

Anne nereye gidiyor?
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 210x162 mm.

Where is mother going?
Etching, aquatint, and dry point, 210x162 mm

Anne su toplamış, gezmeye göndermişler. Tanrı vere de rahatlasa.

Mother has dropsy and they have sent her for a walk. God willing, she may recover.



66

İşte gidiyor
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 210x167 mm.

Bir cadı sakat şeytanın üstüne binmiş gidiyor. Herkesin alay ettiği bu zavallı şeytanın da işe yaradığı oluyor.

There it goes
Etching, aquatint, and drypoint, 210x167 mm

There goes a witch, riding on the little crippled devil. This poor devil, of whom everyone makes fun, is not without his uses at times.



67

Bekle meshet sinler

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 218x153 mm.

Önemli bir işe gönderiyorlar onu, daha tam meshedilmeden gitmek istiyor. Büyücüler arasında da havai, aceleci, delişmen, şuursuz olanları vardır; dünyanın her yeri bir.

Wait till you've been anointed

Etching, burnished aquatint, and drypoint, 218x153 mm

He has been sent out on an important errand and wants to go off half-anointed. Even among the witches, some are hare-brained, impetuous, and madcap, without a scrap of judgment. It's the same the world over.



68

Güzel hoca

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 214x150 mm.

Süpürge cadıların en elzem gereçlerinden biridir, çünkü cadılar hikâyelerde anlatıldığı gibi mükemmel çöpçüler olmalarının yanı sıra; süpürgeyi süratli bir katıra da dönüştürebilir ve şeytanın yetişemeyeceği yerlere giderler.

Pretty teacher

Etching, burnished aquatint, and dry point, 214x150 mm

A broom is one of the most necessary implements for witches; for besides being great sweepers, as the stories tell, they may be able to change the broom into a fast mule and go with it where the Devil cannot reach them.



69

Körükle
Aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 214x152 mm.

Bir gece önce çocuk avı bereketli geçmiş belli ki; mükellef bir ziyafet hazırlanıyor: "Afiyet olsun".

Blow
Etching, aquatint, dry point, and burin, 214x152 mm

No doubt there was a great catch of children the previous night. The banquet which they are preparing will be a rich one: "Bon appetit."



70

Sofu meslek

Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 210x165 mm.

Hocalarına ve büyüklerine itaat ve hürmet edeceğine, tavanaralarını süpüreceğine, halat eğireceğine, çıngırak çalacağına, uluyacağına, çığlık atacağına, uçacağına, her emredileni emredildiği anda pişireceğine, yağlayacağına, kaynatacağına, üfleyeceğine, kızartacağına ant içiyor musun? Öyleyse artık cadısın kızım. Hayırlı olsun.

Devout profession

Etching, aquatint, and dry point, 210x165 mm

Will you swear to obey and respect your masters and superiors, to sweep the garrets, to spin, to ring bells, to howl, to yell, to fly, to cook, to grease, to bake, to blow, to fry, everything and whatever time you are ordered to? Well then, my girl, you are now a witch. Congratulations.



71

Şafak sökerse gideriz
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 202x152 mm.

When day breaks we will be off
Etching, burnished aquatint, and burin, 202x152 mm

Hiç gelmeseniz de olurdu.

Even if you hadn't come you wouldn't have been missed.



72

Kaçamayacaksın
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 217x152 mm.

Yakalanmak isteyen kadın asla kaçamaz.

You will not escape
Etching and burnished aquatint, 217x152 mm

She who wants to be caught never escapes.



73

Tembellik daha iyi
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 217x152 mm.

En çok çalışan keyfini en az sürüyorsa haklı: Tembellik daha iyi.

It is better to be lazy
Etching and burnished aquatint, 217x152 mm

If he who works more is who enjoys less, you are right: It is better to be lazy.



74

Bağırma, salak — **Don't scream, stupid**

Aside yedirme başla ve perdahlanmış leke başla, 218x152 mm. — *Etching and burnished aquatint, 218x152 mm*

Zavallı Paquilla, uşağını ararken karşısına cin çıktı, ama korkulacak bir şey yok: Martinico'nun keyfi yerinde, belli, ona bir kötülük yapmaz.

Poor Paquila! She was looking for the footman and runs into the goblin, but don't be afraid: It is plain that Martinico is in a good mood and won't do her any harm.



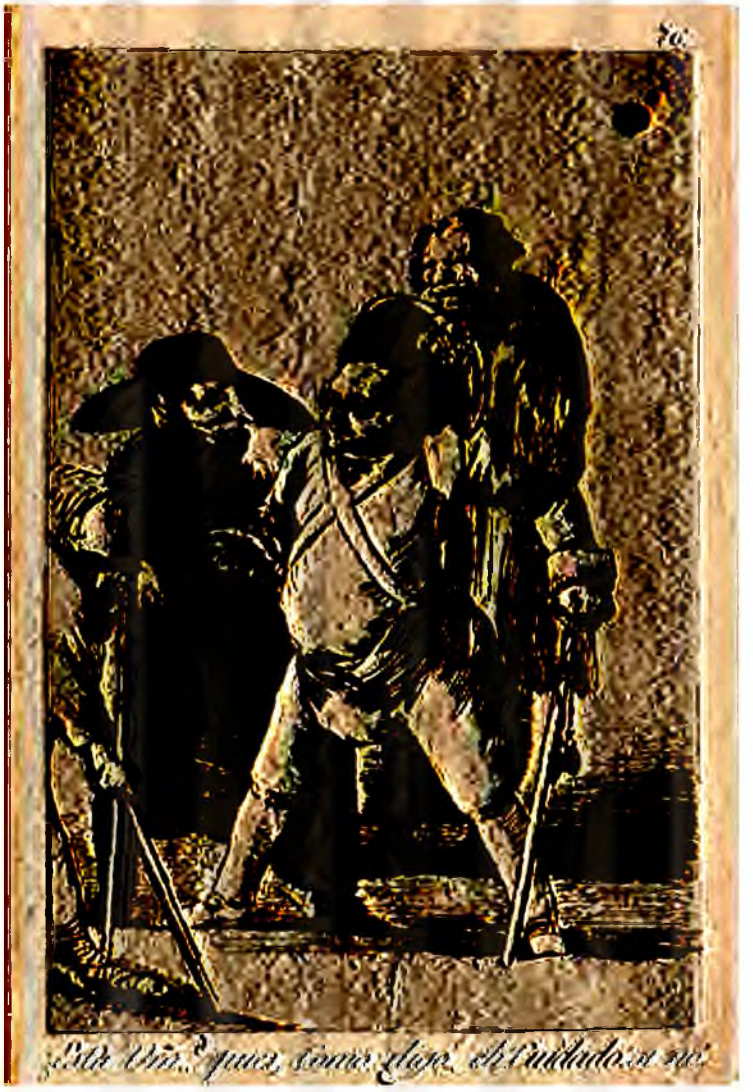
75

Bizi çözecek biri yok mu?
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 217x152 mm.

Bir erkekle bir kadın urganlarla birbirlerine bağlanmış, kurtulmak için çırpınıyorlar, birileri hemen çözsün diye bağırıyorlar, öyle mi? Ya ben yanılıyorum ya da bunlar zorla evlendirilmiş.

Can anyone untie us?
Etching and burnished aquatint, 217x152 mm

A man and a woman tied together with ropes, struggling to get loose and crying out to be untied quickly? Either I am mistaken, or they are two people who have been forced to marry.



76

Anladın mı?... şey, nasıl desem... ayağını denk al, yoksa...
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 217x152 mm.

Şapkasındaki armayla asa bu kuş beyinliye üstün olduğunu zannettiriyor; kendisine verilen yetkileri kötüye kullanıp bütün tanıdıklarını bezdiriyor; altındakilere karşı kibirli, küstah ve aşağılayıcı, kendinden güçlü olanlara karşı ezik ve pespaye.

You understand?... Well, as I say... be careful, otherwise...
Etching and burnished aquatint, 217x152 mm

The cockade and baton make this stupid bore think that he is a superior being, and he abuses the office entrusted to him to annoy everyone who knows him; he is proud, insolent, vain with all who are his inferiors; servile and abject with those who are his superiors.



77

Karşılıklı
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 218x152 mm.

Dünya böyledir, insanlar karşılıklı alay edip itişirler; dün itilip kakılan bugün itip kakar. Talih değişken kaprisleri doğrultusunda oyunu yönetir, rolleri dağıtır.

What one does to another
Etching, burnished aquatint, dry point, and burin, 218x152 mm

It is the way of the world. People jest and fight with one another. He who yesterday played the part of the bull, today plays the bullfighter. Fortune presides over the show and allots the parts according to the inconstancy of her caprices.



78

Toparla, uyanıyorlar
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 218x152 mm.

Cinler görüp görülebilecek en çalışkan, en yardımsever yaratıklardır; hizmetçi onları hoş tutarsa tencereyi ovar, sebzeleri pişirir, bulaşıkları yıkar, yerleri süpürür, bebeği uyuturlar. Şeytan olup olmadıkları çok tartışılmıştır; kendimizi kandırmayalım, şeytanlar kötülük yapmakla, başkalarının iyilik yapmasını engellemekle ya da hiçbir şey yapmamakla uğraşanlardır.

Be quick, they are waking up
Etching and burnished aquatint, 218x152 mm

Goblins are the most industrious and obliging people there are. As the maid keeps them happy, they scour the pot, cook the vegetables, wash up, sweep, and hush the child. It has often been disputed whether they are devils or not; don't let us deceive ourselves. Devils are those who spend their time doing harm or hindering others from doing good, or just doing nothing at all.



79

Kimse görmedi bizi
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 217x152 mm

No one has seen us
Etching, burnished aquatint, and burin, 217x152 mm

Cinler bütün gece çalıştıktan, bulaşıkhaneyi pırıl pırıl temizledikten sonra mahzene inip iki tek atmışlar, çok mu?

And what does it matter if the goblins go down to the cellar and have four swigs, if they have been working all night and have left the scullery gleaming like gold?



80

Vakit geldi

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 219x152 mm.

Şafak sökerken cadılar, cinler, hortlaklar ve hayaletler dört bir yana kaçışır. Neyse ki bu yaratıklar yalnız geceleri, karanlıkta çıkar ortaya! Gündüzleri nereye kapanıp saklandıklarını kimse öğrenememiştir. Biri bir cin barınağını ele geçirip onları sabahın saat onunda Puerta del Sol'da bir kafesin içinde sergileyebilse başka mal mülke ihtiyacı olmazdı.

It is time

Etching, burnished aquatint, dry point, and burin, 219x152 mm

Then, when dawn threatens, each one goes on his way, witches, hobgoblins, apparitions, and phantoms. It is a good thing that these creatures do not allow themselves to be seen except by night and when it is dark! Nobody has been able to find out where they shut themselves up and hide through the day. If anyone could catch a den full of hobgoblins and were to show it in a cage at 10 o'clock in the morning in the Puerta del Sol, he would need no other inheritance.



Savaşın Felaketleri, 1810-1820

The Disasters of War, 1810-1820

Bu koleksiyon Calcografía Nationale'de Kraliyet Akademisi için üretilmiş ikinci basımdır.
Özel koleksiyon, Madrid
This collection is the second edition produced in Calcografía Nationale for the Royal Academy.
Private collection, Madrid



1

Olacaklara dair kasvetli önseziler

Aside yedirme baskı, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 178x220 mm.

Dizleri üzerine çökmüş, yüzü ileriye dönük, fakat gözleri göğe yönelmiş, ellerini yakarırcasına iki yana açmış, yine de bu acınası halini kabullenmiş (İsa'nın Getsemani Bahçesi'ndeki duruşunu andırıyor, tıpkı Goya'nın Madrid Pías Okulu ve Louvre Müzesi'ndeki iki tablosunda tasvir ettiği gibi), üzerinden dökülen paçavralarla bir adam, kendisini adeta başına gelecekle-rin tehditkâr habercisi gibi sarmalayan karanlıkta beyazlar içinde parlıyor. Goya, bu gravürü, belki seriye başladığında, belki de seriyi bitirdikten sonra, bir "kapak" niyetine kazımış olabilir. Adeta baskıları görmeye hazırlananlara yönelik ciddi bir uyarı, diz çökmüş adamın sezdiği felaketlerin ve sefaletin taşıdığı mesajın ürkütücü ciddiyetine dair bir alarm gibi. Bu veciz başlık durumun çaresizliğini sert bir şekilde gözler önüne seriyor. Ama serinin şüpheciliğiyle öne çıkan son baskısındaki tedirgin iyimserlik buna cevap veriyor: Hakikat dirilecek mi?

Sad presentiments of what must come to pass

Etching, dry point, chisel, and burnisher, 178x220 mm

A man on his knees facing us, but with his eyes turned up to the heavens and hands spread out, as if in lament and at the same time acceptance of his unfortunate situation (a posture very similar to that of Christ in Gethsemane, as depicted by Goya in the two paintings in the Escuelas Pías of Madrid and the Louvre Museum), barely covered by torn rags, standing out in white from the shapeless darkness that surrounds him, like a threat of what awaits him. Goya may have engraved this episode as a "cover" for the collection after having started, or even after finishing the prints that follow it, as a serious warning to those who are going to contemplate them, a warning of the fearful seriousness of the message of disasters and misery that the kneeling man seems to anticipate. The concise title firmly indicates the irremediable nature of the situation, to which the dubitative last print of the series responds with indecisive optimism: Will the truth rise again?



2

Haklı mı haksız mı?
Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 150x209 mm.

Ellerinde bir mızrak ve bir bıçak bulunan, üstü başı perişan ve kanlar içindeki iki adamla en yakında duranın belinden sarkan eğri süvari kılıcının vurguladığı üzere, öldürme emri almış, yüzleri görünmeyen meçhul askerlerden oluşan tüfekli manga arasındaki korkunç karşılaşma. İspanyol halkı ve Fransız ordusu burada yüz yüze geliyor, mizaçları hareketlerine yansımış: Hiddeti karşısında çaresiz kalınan bir ölüm makinesi önünde bir avuç insan. Arka plan, askerler ve köylüler arasındaki mücadeleyi vurguluyor; her iki taraf için de haklı ya da haksız bir mücadele.

With or without reason
Etching, watercolor, dry point, chisel, and burnisher, 150x209 mm

A terrible confrontation between two ragged and bleeding men, brandishing a pike and a dagger, and the rifles of a faceless firing squad, inexpressive except in their deadly task, highlighted by the curved sword hanging from the belt of the closest. The Spanish people and the French army are confronted here, in action as well as temperament: A couple of human beings before a killing machine, against which their fury can do nothing. The background underlines the contrast between soldiers and civilians, with reason or without on both sides.



3

Tıpatıp

Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 162x223 mm.

The same

Etching, watercolor, dry point, chisel, and burnisher, 162x223 mm

Daha önce de belirtildiği üzere, Goya yorumlarında iki ya da üç baskıdaki olayı bir araya getirir, burada neredeyse doğal bir tavırla ve ümitsizce de olsa şiddeti kınıyor. Bir İspanyol köylüsü, elinde bir balta, çiftçilere has heybetli jestlerle düşman askerlere saldırıyor. Kürklü başlıkları ve keskin palalarıyla düşman askerler bu azametli oduncudan kendilerini korumayı beceremiyor. Solundaki arkadaşı, bütün heybetiyle üzerine çullandığı askeri hançerliyor. Yabancı askerlerin efendi pozu kestiği bir önceki baskıya yapılan bu misilleme, ne uğruna olursa olsun haklılık ya da haksızlığın önemsizliğini vurgulayarak kahramanlık hissini yok ediyor.

Goya often continues the action of two or three consecutive prints, in this case, in an almost neutral attitude or, at least, desperately condemnatory of violence. A Spanish peasant with an axe attacks a group of soldiers with a tremendous peasant's stance. The enemy soldiers, wearing leather caps and sharp cutlasses, are hardly able to defend themselves from the terrible woodcutter. A colleague of his, on the left, vigorously stabs the soldier he is on top of. This reprisal of the preceding print, in which the foreign soldiers are on top, loses its heroic sense, to underline that, in any case, it is the same to be right or not.



4

Kadınlar işin hakkını verir
Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 157x207 mm.

The women give courage
Etching, watercolor, dry point, chisel, and burnisher, 157x207 mm

Bu felaketler serisinde kadının erkenden ortaya çıkışı, çağdaşı Lord Byron'un *Childe Harold'ın Hac Yolculuğu* şiirinde güçlü bir belagatle vurguladığı üzere Bağımsızlık Savaşı'nın temel bir özelliği. Aşkın ve güzelliğin simgesi kadın, öç almaya yeminli taşkın bir öfkeyle adaletin ve intikamın simgesine dönüşmüş biçimde karşımıza çıkıyor. Bu reçineyle zarifçe gölgelendirilmiş aside yedirme baskıda, kendini aşka değil, yıkıma teslim etmiş iki çift yerde yuvarlanıyor. Soldaki kadın sağ eliyle Fransız askerinin hançerini kavramışken, sol eliyle askerin göğsüne bir kılıç saplıyor. Sağ taraftaki daha talihsiz kadın, saçlarını çeken başka bir askerin kollarında mücadele veriyor. Goya'nın hareketsiz fonla dövüşen grup arasında yarattığı ışık kontrastı, diğer baskılarda da ısrarla kullandığı dokunaklı bir buluş.

The early appearance of women in this series of disasters is a feature of the War of Independence, which the contemporary artist Lord Byron also eloquently expressed in his *Childe Harold's Pilgrimage* poem. Women, emblem of love and beauty, appear transformed into vengeful fury, as an image of justice and vengeance. This etching, with fine resign shading, shows two couples, on the ground, dedicated to destruction and not love. The woman on the left, while she stops the cutlass of the French soldier with her right hand, she drives a sword into his chest with her left. Less victorious, the woman on the right is struggling in the hands of another soldier, who is pulling her hair. The luminous contrast achieved by Goya between the inert background and the violent group is an expressive technique that will be used in other prints.



5

Ve tuttuklarını koparırlar
Asitle yeltirme baskı, peritahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 158x210 mm.

And are like wild beasts
Etching, burnished aquatint, and drypoint, 158x210 mm

Bu başlık bir öncekini tamamlıyor. Dişil yırtıcılık burada son kertesine ulaşıyor. Ağır yaralı bir kadın yere yığılırken, bir başkası sağ elindeki mızrakla düşman askeri öldürüyor, sırtındaki sol elindeyse yeni doğmuş bebeğini saklıyor, sol tarafta kalan diğer kadın ayakta, tüm heybeti gölgesine yansımış, sağdaki askerin tüfeğine cevaben bir taşı indirecek. Baskının merkezinde, yığılmış bedenlerin üzerinde, başka bir kadın bir askeri hançerliyor. Kompozisyonun dinamizmi ve çizimin mükemmelliği bu baskıya baş döndürücü bir hız veriyor. Reçineli zemin, kompozisyondaki beyazları vurguluyor ve elinde taş tutan kadına anıtsal bir mesafe katıyor.

Title completing the previous one. Here, feminine ferocity reaches its paroxysm. While one woman faints on the ground, badly injured, her colleague kills an enemy soldier, brandishing a spear with her right hand, while in her left she holds her newborn child against her back; another woman, standing on the left, in the shade, which tones down her terrible stance. She is going to throw a stone in response to the gun of the soldier on the right. Another woman in the centre of the print, on a pile of bodies, stabs a soldier. The dynamism of the composition and the perfection of its draughtsmanship give this print a rapid pace. The resin background accentuates the white parts of the composition and bestows monumental remoteness on the woman with the stone.



6

Bunu hak ediyorsun
Aside yedirme baskı, suluboya ve çelik uç, 144x210 mm.

Bir dağın siluetini de içeren gece manzarası önünde üniformaları alacakaranlıkta parlayan bir grup Fransız askeri, yaralı komutanlarının etrafını çevirmiş, ona yardım etmeye çalışıyor. Bu ünlü kompozisyonun başlığındaki "Bunu hak ediyorsun" cümlesi, bu ürkmüş askeri birliğin acınası ve dokunaklı durumunu bile isteye tahrip eden gravürcünün verdiği bir ölüm cezası gibi; komutan ölümü haksız bir savaşta aramış ve cezayı hak ediyor. Fakat bu gece manzarasına hâkim olan temel duygu intikam değil, yas.

It serves you right
Etching, watercolor, and chisel, 144x210 mm

A night time background, with the silhouette of a hill where a group of French soldiers whose uniforms gleam in the twilight, surround and do whatever they can to help their injured officer. The popular phrase "it serves you right" is like the engraver's death sentence. The engraver deliberately destroys the pious and sensitive aspect of this group of distressed soldiers: the officer has been asking for his death in an unjust war and deserves the punishment. But the overall tone of this nocturnal scene is that of lament and not revenge.



7

Ne büyük bir değer!
Aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 158x209 mm.

Genç bir kadının, cesetlerden ve yaralılardan oluşan dağınık bir yığın üzerinde, uzaktaki düşmana karşı bir topu ateşlemek üzere olduğu bu görkemli baskı, Zaragoza Kuşatmaları kahramanı bir kadını ölümsüzleştiren dişil bir zafer ilanı: Agustina de Aragón. Fransızlar onu fark etmiyor, ama kadın onları görüp soldaki dağın gölgesine yönelen devasa topun (ders kitaplarındaki bir şiirde yirmi dört ton olduğu yazar) sağ tarafındaki fitili ateşliyor. Goya, büyüdüğü ve fikirlerinin biçimlendiği şehri koruyan bu zarif topçuya duyduğu yakınlıkla gururlanıyor. Byron bile *Childe Harold'ın Hac Yolculuğu* şiirinde, Aragonlu Goya'yı gururlandıran bu yalın sahnenin anlatım gücüne erişemez.

What courage!
Etching, aquatint, dry point, chisel, and burnisher, 158x209 mm

This superb print, with a young woman about to shoot a cannon at the distant enemy on a shapeless pile of dead or injured people, is a female feat that immortalizes Agustina de Aragón, a heroin of the sieges of Zaragoza. The French are not visible, although she sees them and applies the fuse in her right hand to an enormous cannon (a twenty-four founder, according to a school poem) aimed at the shady mountain on the left. One can see Goya is proud of this slender artillery woman, defending the city where he was brought up. Byron himself, in the aforementioned poem *Childe Harold's Pilgrimage*, cannot equal the eloquence of this simple scene in which the Aragonese artist feels proud.



8

Her zaman böyle olur
Aside yedirme baskı ve iğne kazı, 178x219 mm.

Bu yalın başlık, içinde bir kıssadan hisseyi barındırıyor: Başkalarının felaketini isteyenler kendi felaketini hazırlar. Bu güçlü kompozisyon, soldan sağa doğru heybetli atları üzerindeki Fransız süvari birliğini tasvir ediyor; izleyiciye en yakın olan düşmüş, diğer askerler ona gözucuyla bakarak hızla ilerlerken o atıyla birlikte sürükleniyor. Bu pek az gölgelendirilmiş manzara, ne abartılı hareketler ne de belli bir erdem içeren yiğitlik anlatısıyla, komşu baskılardan ayrılıyor. Beklenmedik şey her zaman başa gelir, böylece iz süren atlı (düşmanı onu görmese bile) kendi atı tarafından bozguna uğratılır.

This always happens
Etching and dry point, 178x219 mm

A short title that holds a moral: He who strives for the fall of others, ends up falling himself. This highly spirited composition represents a charge of French cuirassiers, riding at speed, from left to right, on their spirited chargers. The closest to the observer has fallen, dragging down its rider, while the other soldiers advance swiftly, hardly looking at him. This image stands out from neighbouring prints due to its scarce shading, without an exaggerated display of feelings or merits. The unexpected always occurs, and the rider in pursuit (of an enemy that still cannot be seen) ends up trampled by his own horse.



9

İstemiyorlar

Aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı ve çelik uç, 156x209 mm.

Başıboş askerlerin saldırılarına maruz kalan kadınların öfkesine dair başka bir hikâye. Kırsal bölgenin (sol taraftaki su değirmeninden anlaşıldığı kadarıyla) ücra bir köşesinde zarif bir kıyafet ve ayakkabılar giymiş köylü olmayan genç ve alımlı bir kadın, onu vahşice çekiştiren Fransız askerin güçlü kollarında tırnaklarını düşmanının yüzüne geçirerek mücadele ediyor. İspanyol kadınlar düşmanla aralarında ne bir yakınlaşma ne de işbirliği istiyor. Mücadele eden kadının imdadına koşan annesi ya da hizmetkârı yaşlı bir kadın, saldırganı sırtından bıçaklamak üzere.

They do not want to

Etching, aquatint, dry point, and chisel, 156x209 mm

Another anecdote of feminine ferocity in face of soldiers' abuses. In a secluded rural location (judging by the waterwheel that can be seen on the left) a young woman with a beautiful figure, elegantly dressed and shod, not a peasant, fights against the strong embrace of a French soldier gripping her violently, while she digs her nails into the enemy's face. The Spanish women want no flirting or confidence with the enemy. And an elderly lady, mother or servant, goes to help her, to stab a knife into the back of the rapist.



10

Hiçbiri
Aside yedirme baskı ve çelik uç, 150x219 mm.

Nor do these
Etching, and chisel, 150x219 mm

İşgalcilerin şehvetle saldırdığı kadınların hiçbiri işbirliğine yanaşmıyor. Bu vahşi mücadelede, kadın güzelliğini bir öfkeye dönüştüren tecavüzcü saldırıları hiç kuşkusuz pek çok benzer olaya yol açtı. Byron, adı geçen şiirinde, İspanyol kadınların kendilerini savunmasına ve haysiyet düşmanlarına karşı verdikleri mücadeleye methiye düzüyor. Saldırıya uğrayan genç kadının yere düşen bedenine odaklı, hem iç içe geçmiş hem de birbirinden ayırt edilebilen bu insan kümesi kompozisyonunda vahşetin başlangıcı duygusal olduğu kadar ustaca işlenmiş.

That is to say that neither do the women want to be affronted by the lecherous desires of the invaders. This violent opposition, between feminine beauty, converted into fury by her attackers who try to rape her, doubtlessly gave rise to many situations such as this, and Byron himself, in the aforementioned poem, extols the courage with which Spanish women defend themselves and attack the enemies of their honor. The compact and clear composition of this group, with the body of the young attacked woman lying on the ground, is as masterful as it is emotional in its violence.



11

Bu durumda bile

Aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı ve çelik uç, 162x213 mm.

İşgalcilerin doymak bilmez cinsel arzuları ve İspanyol kadınların o arzulara boyun eğmemek için verdiği mücadeleye dair dehşet verici bir manzara daha. Bu baskıdaki yoğun teatral kompozisyon, sahneyi bir köprü kemerinin altına yerleştiriyor, kadının zarafeti (Goya'nın müdavimi olduğu Madrid çevrelerine işaret eden) bir zengine yaraşır türden olsa da, arkadaki çan kulesinin varlığı olayın küçük bir kasabada geçtiğini düşündürüyor. Kadının üzerindeki ipekli dar elbise, belinde kılıcıyla ona saldıran askerin yere yatırmaya çalıştığı vücudundaki zarif kıvrımı ortaya çıkarıyor, o esnada saldırgan, kadının her iki kolunu birden tuttuğu için düşen yarı çıplak bebek yerde çırpınıyor, kadın düşmemek için güzel vücudunu bir yay gibi esnetmek zorunda kalmış. Onun arkasında, bir başka asker kendini savunan genç ve nazik bir kadını kolları arasında sıkıştırıyor. Aydınlık ve karanlık bölümlerin kontrastı bu sahneyi serinin en mükemmel parçalarından biri kılıyor. Siyah köprünün altında beyaz bir köprü oluşturarak sahneye boyut katan öndeki mağdurun vücudu bu durumda bile teslim olmuyor.

Or these

Etching, watercolor, dry point, and chisel, 162x213 mm

A tremendous scene on the same subject of lecherous impulses of the invaders and the refusal of Spanish women to give in to their desires. The highly theatrical composition of this print, sets the scene under the arches of a bridge, with a belfry in the background that seems to locate it in a village, although the elegance of the woman (in the style of the Madrid society Goya was familiarized with) is worthy of a capital. Her tight-fitting and silky dress, describes the elegant curve of her body, which her attacker, a soldier with a curved sword attached to his belt, tries to push to the ground, where the child that the woman has had to let go of is already lying, half naked and kicking. He holds her by both wrists, forcing the beautiful feminine body to describe an arch so as not to fall down. Behind her, another soldier embraces a young and beautiful woman, who struggles against this harassment. The contrast between light and dark parts makes this scene one of the most masterly in the collection. But there is no way the body of the woman being attacked in the foreground, describing a white bridge under the black bridge that frames the scene, will surrender.



12

Dünyaya bunun için geldiniz
Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazı ve çelik uç, 163x237 mm.

Merhamet duygusundan yoksun kaba saba bir serseri bir ceset yığınının üzerine aşağılarcasına tükürüyor. Bu korkunç ziyaretçinin duyguları körelmiş, onu hiçbir şey sarsmıyor; ne önlerinde daha uzun ve güzel bir ömür varken katledilmiş insanların yarı çıplak bedenleri ne de hayatta kalanların umursamazlığı. Korkunç ziyaretçinin tükürmek için üzerine eğildiği, ufuk çizgisinin altında kalan cesetlerden oluşan bir halıyla örtülü baskı, bu katledilmiş insanları dünyaya getiren kadere daha fazla isyan etmek istemeyen birini anlatarak dokunaklı bir vahşeti gözler önüne seriyor. Ölüme dair heykellere ve zafer abidelerine karşı kaba bir tepki.

This is what you were born for
Etching, watercolor, dry point, and chisel, 163x237 mm

A hirsute rascal spits contemptuously on a pile of corpses, without the slightest concession to feelings. The terrible visitor does not want to be moved; those half naked murdered bodies, who had doubtlessly looked forward to a longer and friendlier life, only inspire the scorn of one who is still alive. The print, with its low horizon, carpeted with corpses, over which the terrible visitor bends to spit, is of cruel eloquence, of one who no longer wishes to be moved by the destiny of these murdered people. An abrupt negation of funeral statues and monuments.



13

Varolmanın acısı

Aside yedirme baskı, suluboya, çelik uç ve perdah kalemi, 143x169 mm.

Bir köprüye ait olduğu düşünülen kemerlerin altındaki, işgalcilerin el çabukluğuyla girişeceği zorbalıklar için elverişli, ıssız ama merkezi bir yerde geçen bir sahne. Kompozisyonun odağında beyaz bir leke olarak yere itilmiş bir kadının vücudu yer alıyor, aynı sağdaki kemerin altında olduğu gibi, iki adam hem kollarını zapt etmiş, hem de yere yatırıp tecavüz etmek için saçına yapışmışlar. Belki de en kötüsü, ilk kemerin solunda elleri bağlı, direğin yanına yığılmış gibi duran adam, saldırıya uğrayan kadının beyhude yakarışlarını yönelttiği kocası olabilir: Varolmanın acısı her ikisi için de geçerli.

Bitter presence

Etching, watercolor, chisel, and burnisher, 143x169 mm

A scene under a bridge-like arcade, a central although secluded location, favourable to the urgent outrages of the invaders. The centre point of the composition is the white image of a female body lying on the ground, her arms pinned down by two men who also grip her hair, in order to pull her down and consummate the rape, which is what seems to be happening under the arch on the right. Perhaps the worst thing is on the left of the main arch, where with his hands tied and half collapsed on a post, there is a man, perhaps the husband of the woman being attacked, to whom the woman aims her useless laments: A bitter presence for one and the other.



14

Adım atmak zor!
Aside yedirme baskı, perdahlanmış suluboya, iğne kazı ve çelik uç, 143x168 mm.

The way is hard!
Etching, burnished watercolor, dry point, burin and chisel, 143x168 mm

Asılmış iki kişinin birbirini dengelediği bir darağacının arkasındaki merdivende, üç cellat tarafından sıkıştırılan bir adam basamaklarda büzüşmüş, yüzünde merhamet belirtisi olmayan bir keşişe nasihat ediyor. Hayatının bu en zor anında ne kadar inançlı olduğunu anlayamıyoruz, elbisesi de ipucu vermiyor. Belki de yüzündeki Ecce-Homo ifadesi, ona huzurlu bir ölüm için yardım eden sofunun neşesiyle tezat oluşturan bir Fransız yanlısı.

On the steps of the gallows, behind which two hanged people swing, a man gripped by three executioners huddles on the steps, exhorted by a monk whose face shows no signs of excessive mercy. We cannot know the class of the person undergoing this hard moment, as his clothing does not reveal anything: Perhaps he is a Francophile, whose Ecce-Homo expression contrasts with the joviality of the monk who is helping him to die well.



15

Çare yok

Aside yedirme baskı, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 142x168 mm.

Bu hayranlık uyandıran levhadaki kompozisyon, Goya 1814'te (yani bu gravürün ardından) yaptığı ünlü *3 Mayıs 1808* (*El tres de Mayo de 1808*, Prado Müzesi) tablosunda tekrar karşımıza çıkar; her ne kadar söz konusu tabloda bütün bu vahşeti yeniden gözler önüne sermiş olsa da yerde yatan arkadaşının hemen üstünde, direğe bağlı şekilde kurşuna dizilmiş, işi çoktan bitmiş, ama hâlâ ayakta duran kişinin tasvir edildiği bu baskıdaki korkunç etkiyi bir kez daha yakalayabildiği konusu kuşkuludur. Üzerinde kara bir bulut dolaşan, ne bir ağacın ne de bir evin bulunduğu ıssız bir yerde ateş eden Fransız askerlerin göründüğü, diğer infaza ilişkin ikinci bir plan tarafından tamamlanan bu sahnede baskın olan şey, figürün beyazlığı ve kurşuna dizilen kişinin duruşu; çoktan ölmüş, çünkü ölüme çare yok.

And it can't be helped

Etching, dry point, chisel, and burnisher, 142x168 mm

The composition of this admirable plate will be repeated when Goya paints, in 1814 (i.e., probably after this engraving) his famous *The 3rd of May 1808* (*El tres de Mayo de 1808*, Prado Museum); although it is suspected that, with all its expressive violence, it does not reach the terrible expressiveness of this print, with the executed person semi-collapsed, but still standing, tied to the post, almost on top of his colleague lying on the ground. In the background, another execution in which we see the French soldiers, shooting in a desolate treeless and houseless terrain, over which a black cloud is approaching, complete this view dominated by the white and upright figure of the dead executed person, because it can't be helped.



16

Istismar ediyorlar

Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 162x237 mm.

They avail themselves

Etching, watercolor, dry point, chisel, and burnisher, 162x237 mm

Savaşın kendisiyle değil, sonuçlarıyla ilgili başka bir anlatım: Katillerin ardından hırsızlar geliyor (belki de aynı kişiler, çünkü onların üzerinde de üniforma var), haksız yere idam edilenlerin cesetlerini giysilere el koymak için soyuyorlar. Bu iki Fransız askeri cesetlerin üzerine çöpçüler gibi atlıyor, fakat ne kadar sefil bir durumda olsalar da çıplaklar asaletlerini koruyor. Ön tarafta bacakları ayrık duran bir ölü sanki mütevazı elbiselerinin üzerinden sıyrılması için sırasını bekliyor. Bu kompozisyonu taçlandıran ve kökleri arasından diğer soyguların görüldüğü bir ağacın kalın gövdesi, bu azametli ve korkunç manzaraya çelişkili bir saygınlık katıyor.

Another condemnation, not of the war itself, but of its consequences: Thieves will arrive not long after the murderers (perhaps they are the same people, as they are wearing uniforms) and strip the corpses of those unjustly executed, stealing their clothes. Like carrion eaters, the two French soldiers throw themselves onto the corpses, which even in this miserable situation cannot conceal the nobility of their naked bodies. Another dead person sprawling in the foreground seems to be waiting his turn to be stripped of his modest clothes. The thick tree trunk that crowns this composition, at the roots of which other robberies can be seen, gives a paradoxical dignity to this superb and terrible composition.



17

Anlaşamıyorlar

Aside yedirme baskı, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 148x212 mm.

Cesetlerin yere saçıldığı ve ufkunda kılıçlarının inip kalktığı bir tepede, ilerleyecekleri yol konusunda tartışan birkaç Fransız atlısını tasvir eden bir baskı için ilginç bir başlık. Başlık, subaylar arasında en uygun geri çekilme yolu konusundaki görüş ayrılığını anlatıyor. Anlaşamıyorlar, yani bir orta yol bulamıyorlar. Bu, işgalci birliklerin bile mağlup edilemez üstünlükle dolup taşmadığının bir göstergesi.

They do not agree

Etching, dry point, chisel, and burnisher, 148x212 mm

A curious title for a print that depicts some French riders arguing about the route they should follow, from a hillock carpeted with corpses and on whose horizon the spikes of swords can be seen. The title refers to the disagreement of the officers about best way to retreat. This is proof that even the invading troops were not convinced of their invincible superiority.



18

Ölüleri göm ve sus
Aside yedirme baskı, perdahlanmış suluboya, iğne kazı ve çelik uç, 163x237 mm.

Bury them and keep quiet
Etching, burnished watercolor, dry point, and chisel, 163x237 mm

Atasözlerini andıran bu başlıklar Goya'da kaçınılmaz olana dair söz söylemek üzere kelimeleri ekonomik kullanan bir belagatı ortaya çıkarıyor; yenilmiş bir köyün üzerine düşen, ölülerini defnetmek ve sessizce sövmek. Bir adam ve bir kadın ayakta dikilmiş ve üstü başı soyulmuş ceset yığınını görmemek için yüzlerini kapatmışlar, böylelikle ne kadar itibarsızlaştırılmış görünürlerse görünsünler, çıplakların heykelsi asaletini gözler önüne seriyorlar.

These titles, like popular sayings, acquire an elegance in Goya who abbreviates the words to express the inevitable; the only thing the vanquished people can do is to bury their dead and keep quiet. A man and a woman rise up and turn round, so as not to see the pile of bodies stripped of their clothing, thus displaying the statuesque nobility of their naked bodies, however despised they may be.



19

Artık zaman kalmadı

Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 166x239 mm.

There is no more time

Etching, watercolor, dry point, chisel, and burnisher, 166x239 mm

Başlık bu sahneyi farklı yorumlara açık bırakıyor. Bir Fransız subayı kınından çıkardığı kılıcını, kendini savunmak ya da intikam almak için bir başka saldırganı etkisiz hale getirmeye çalışan kadına çekmiş, kadın bir cesedin üzerinde ayağa dikiliyor, sağında can çekişen biri var; baskının diğer tarafında başka bir Fransız, başka bir kadını kolları arasına almış, sıkıştırıyor. Bir binanın yıkıntıları arasında kuytuda olup biteni anlatan bu sahne, kılıçlı subay, ister düzeni kurmak, isterse bozmak için uğraşsın, artık hiçbir şeyin düzelemeyeceğini anlatıyor. Kolları iki yana açık, fakat kılıcı kınından çıkmış subay figürü, bize bu kişinin niyetinin hiç de iyi olmadığını düşündürüyor.

This title offers different interpretations of this scene, where we can see a French officer advancing with sword unsheathed, towards a woman who tries to snatch the sword from another attacker for defence or revenge, as she rises up over a corpse and on her right, a dying man is writhing. On the other side of the print, another Frenchman grips a woman in his arms. This scene, which takes place at the foot of a building in ruins, seems to refer to the fact that there is no longer any time for emendation, whatever the officer intends to do with his sword, either to impose order or maybe to ruin it even more, the figure of the officer, with his arms out and the sword unsheathed, leaves us in doubt as to his intentions.



20

Onları iyileştir, sonra da bir başkasını
Aside yedirme baskı, suluboya, çelik uç ve perdah kalemi, 162x237 mm.

Bir kayanın kuytusunda, yapraklarını dökmüş ağacın yanı başındaki derme çatma bir sahra hastanesinde, Fransıza benzeyen iki üç yaralıyı iyileştirmeye çalışıyorlar. İçlerinden biri oturduğu yerde iki şifacının elinde acıdan kıvranıyor, yerdeki öbür yaralı dirseğinden destek alarak doğrulmaya çalışıyor. Bir diğerinin başı onun ayaklarına dayanmış, iki şifacınm tedavi yöntemine karar vermesini bekliyor. Ölüm karşısında ne mağlup ne de galip olunur. Şifacı hekimlerin elindeki sınırlı imkânlar yaralıların iyi tedavi görmesini engelliyor, ama savaşa devam etmek gerekiyor. Jacques Callot'nun gravürlerinde görüleceği gibi, *Savaşın Sefaleti*.

Treat them, then on to other matters
Etching, watercolor, chisel, and burnisher, 162x237 mm

Under the shelter of a rock and beside a leafless tree trunk, an improvised field hospital tries to cure two or three wounded people, apparently French. One of them, sitting, writhes in pain in the hands of two quack doctors; another lies on the ground, trying to sit up, resting his elbow on the ground. Next to his legs the head of another is poking out, regarding which, another two quack doctors seem undecided about his treatment. Before death there are no longer victors and vanquished and the role of the improvised doctors is limited to curing the injured people as best they can, and then on to other matters, namely to continue fighting. *Miseries of War*, as Jacques Callot had already depicted in his engravings.



21

Aynı şey olacak
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış suluboya, 148x218 mm.

It will be the same
Etching, burnished watercolor, 148x218 mm

Abartılı hareketlerin olmadığı muazzam bir sahne. Bir yığın yaralının ya da ölünün yanı başında bir kadın elleriyle yüzünü kapatmış ağlıyor. Kadının hemen yanında iki adam yaralanmış ya da ölmüş bir kadının vücudunu güç bela taşıyor. İspanyol direnişinden bu sahne, en az Fransız yaralıların olduğu bir önceki sahne kadar iç karartıcı. Aynı şey olacak, bir diğer deyişle, bu acılar hiçbir işe yaramayacak. Arka plandaki tekdüze karanlığı sol alt köşeden gelen aydınlık kırıyor; gururlu İspanyol grubun neredeyse bir rölyefi andıran heykelsi görüntüsünü vurgulayan ve bu yedi kişiye ulaşamayan güneş ışığı.

A tremendous scene, without exaggerated displays of emotion. A woman is crying on a pile of injured or dead people, with her face in her hands. Beside her, two men laboriously carry the body of an injured or dead woman. It is a scene of Spanish resistance, as negative as the previous of the French casualties. It will be the same, that is to say, these pains will be of no use. The uniform darkness of the background, only broken in the lower left hand corner by some light, perhaps the sun, that does not reach the seven characters, underlining the sculptural aspect, almost in relief, of this superb group of Spaniards.



22

Daha fazlası
Aside yedirme baskı, suluboya ve çelik uç, 162x253 mm.

Yine üst üste yığılmış cesetler, giyimleri İspanyol tarzı, arka planda duvarlarının siluetini gördüğümüz kasabaya yakın bir tepelikte yatıyorlar. Bu ölüler korkunç şekilde terk edilmiş, öyle ki hırsızlar bile onlarla ilgilenmiyor. Sol alt köşede "Goya 1810" imzasını okuyoruz; alışılmadık şekilde düşülmüş bir tarih, belki de bu tepeciğin gerçekliğini yansıtıyor, belki de burası iki yıl öncesinin 3 Mayısı'nda meydana gelen tüyler ürpertici zulmün kurbanlarının yattığı Príncipe Pío Tepesi.

All this and more
Etching, watercolor, and chisel, 162x253 mm

Another pile of corpses, dressed in Spanish clothes, lies on a hill on the outskirts of a village whose walls can just be seen in the background. The terrible abandonment of these dead people, who are so forgotten that not even the thieves are interested in them. In the lower left hand corner we can read "Goya 1810", uncommon dating that possibly testifies the realism of this hill, perhaps Príncipe Pío, where the victims of the tremendous fury of May 3rd fell two years before.



23

Başka yerlerde de böyle

Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazıve çelik uç, 162x240 mm.

Böyle üst üste yığılmış ölüleri olasılıkla kendi evinin yakınlarında, Madrid'de de görmüş olan gravürcü, bir önceki baskıda bulunan alışılmadık imzayla ("Goya 1810"), belki de aynı manzaraya başka yerlerde de rastlamanın mümkün olduğunu vurgulamak istemiş. Bize bu çifte felaket karşısında içini kaplayan kavramsarlığı anlatanikiölü yığını gösteriyor; biri ilk planda, diğeriyse ufukta, bir köprünün kemer altında ya da bir mağaranın kuytusunda. İspanya'nın diğer bölgelerini mi kastediyor, yoksa bütün dünyayı mı? Napolyon Savaşları döneminde büyük bir kavramsarlığa kapılıyor. Kırsal bir bölgede, üzerlerindeki kıyafetlerle terk edilmiş bu ölüler, ölü bedenlerinde mutlak sonun şaşkınlığını yansıtan yapay bir canlılık barındırıyorlar.

The same [thing] elsewhere

Etching, watercolor, dry-point, and chisel, 162x240 mm

Perhaps due to the uncommon signature of the previous print ("Goya 1810") the engraver, who had possibly seen these piles of corpses from his city of residence, Madrid, wished in this print to highlight that the same could be seen in other places, and thus he shows us two piles of corpses, one in the foreground and the other on the horizon, under the shelter of the arcade of a bridge or a cave that imposes its blackness on this double disaster. Does it refer to other regions in Spain or to the whole World? His pessimism regarding the Napoleonic wars is terrible. These dead people, dressed and abandoned in a rural location, preserve in their rigour mortis the falsely life-like attitudes they had adopted when they died.



24

Hâlâ hizmete koşabilirler
Aside yedirme baskı ve perdah kalemi, 163x260 mm.

Bu levhayı 20 numarayla eşleştiren bir başlık: "Önce onları iyileştir, sonra hizmete koşabilecek bir başkasını." Toprağına kılıçların ve tüfeklerin ekildiği bir kasabanın dışındaki bu açık arazide, sedyelerle ya da kollarına girerek yaralıları taşıyorlar. Fakat 20 numaralı baskıdaki yaralılar Fransız askerleri; 24 numaralı bu baskıdaki yaralılar ve sedyecilerse ufukta görülen çan kulesi yıkık kilisenin bulunduğu köyün halkına benziyor. 20 numaraya kıyasla daha dokunaklı olan bu baskı, gönüllü sedyecilerle hekimlerin üzüntüsünü ve iyi niyetini gösteriyor. Buradaki yaralılar da direnişi sürdürmek için hizmete koşacak.

They'll still be useful
Etching, and burnisher, 163x260 mm

Title that pairs this print with no. 20: "Treat them, then on to other matters, they'll still be useful". Here they pick up the injured in stretchers or in their arms, in a clearing on the outskirts of a village, the ground of which is carpeted with swords and rifles. But in print 20, the injured are French soldiers; in this no. 24, the characters, injured people and stretcher-bearers, seem to be people from the village that can just be seen on the horizon with the lopped bell tower of their parish church. More emotional than no. 20, this print depicts the pain and good will of the improvised stretcher-bearers and doctors. These injured people will also be useful to continue the resistance.



25

Bunlar da var
Aside yedirme baskı, iğne kazı ve çelik uç, 165x236 mm.

So will these
Etching, dry point, and chisel, 165x236 mm

İşte onlar da göreve çağrıldı. Derme çatma bir hastanede yatanlar ölmemiş ya da baygın düşmemişlerse yeniden savaşa katılır. Ön planda görülen biri giyinmesini tamamlamak üzere; bir başkasını diğerleri arasından yatağından kaldırıyorlar. Bazıları döşeklerinde ya da yerde hareketsizce yatıyor, terk edilmiş heybenin sağında sere serpe yatan ceset gibi, ki o heybe de işe yarayacak. Bu kompozisyonda sanki gündelik portatif yatakların ve kullanılmış çarşafların taklitlerini görüyoruz, koğuşun karanlığını yatay bir çizgi belirliyor, bu seferberlik sığınağı belki de bir mağara.

Who are called to serve. The casualties in an improvised hospital, if not dead or exhausted, will return to the fight. One in the foreground is getting dressed while another is lifted up by several people from his bed. Some lie immobile in their beds or on the ground, like the sprawling corpse on the right of an abandoned sack, who will also be helpful. This horizontal composition has something of an imitation of the folds of field beds and used sheets in the blackness of the room of this campaign shelter, perhaps a cave.



26

Bakmak mümkün değil

Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazı ve çelik uç, 145x210 mm.

Kadınlı, erkekli, çocuklu bir grup İspanyol bir mağaraya sığınmış, bu korkunç bekleyiş anında, mağaranın ağzında yenilmez bir kader gibi ateşlenmeye hazır tüfeklerin ucundaki süngüler görünüyor. Bakmanın mümkün olmadığı bu korkunç zulüm karşısında mağaraya sığınanlar dua ediyor, ümitleri kırılmış, cesaretlerini yitirmişler. 15 numaralı baskıda olduğu gibi saldırganları görmüyoruz; tüfekleri yetiyor. Bu gravürün başlığı paradoksal biçimde ona bakmamızı ve oradaki dehşetin içine dalmamızı talep ediyor.

One cannot look at this

Etching, watercolor, dry point, and chisel, 145x210 mm

A group of Spanish men, women and children have found shelter in a cave, through opening of which point, like an invincible destiny, the ends of the bayonets, with the rifles ready to shoot in the terrible seconds of waiting. The refugees pray, despair, faint before this flagrant outrage that cannot be looked at. Like in print no. 15, the assailants cannot be seen, their rifles are enough. Paradoxically, the title of this engraving incites the viewer to look at it and feel its horror.



27

Hayırseverlik
Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 163x236 mm.

Charity
Etching, watercolor, dry point, chisel, and burnisher, 163x236 mm

Goya'nın çocukluğunda okulda aldığı dini eğitimin parçası olan hayırseverlik işleri arasında ölülerin gömülmesi de yer alır. Bu baskıdaki gönüllü mezar kazıcıları, düşmanlarını tamamen (içlerinden birinin kolunun altında hâlâ bir kılıç duruyor) soyduktan sonra, en ufak bir törene gerek duymaksızın, adeta çöp atar gibi, ilk plandaki kara çukura vahşice fırlatıyorlar. Böylece iki çıplak beden, derme çatma mezarın hendeğine doğru, uygunsuz ve sefilane uçuşlarına başlıyorlar. Diğer çıplak bedenler aynı alçaltıcı kaderi kıpırtısızca bekliyor. Bunlar büyük olasılıkla düşmanın gözden uzaklaştırılması gereken ölüleri. Anlaşılan, hayırseverlik insanın kendisinden başlıyor.

Among the works of charity that Goya studied when he was a child in Catechism at school is that of burying the dead. The improvised gravediggers in this print, after stripping the enemies of all their belongings (one of them is still carrying a sword under his arm) throw them violently and without the slightest ceremony, as if they were rubbish, into the black chasm in the foreground. Thus these two naked bodies begin a paradoxical and miserable flight to the pit of their improvised grave. Other naked bodies await, inert, the same scornful end. They are probably dead enemies, whose death is necessary to conceal. Charity, in this case, begins with oneself.



28

Ayaktakımı
Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 177x220 mm.

Rabble
Etching, watercolor, dry point, chisel, and burnisher, 177x220 mm

Bir köyün dışında, kıvrık takkeli bir rahip ve birkaç kadın, ayak bileklerine bağlanmış bir iple sola doğru çekilen, yarı çıplak bir adamın hareketsiz bedeninin İspanyola benzeyen bir kadınla erkek tarafından mızraklanmasını ve sopalanmasını müdahale etmeksizin izliyor. Adama vuranların öfkesi olayın şahitlerinin sakin halleriyle tezat oluşturuyor, sanki bu cesedin böylesi bir muameleyi hak ettiğini düşünüyorlar. Adamın işgali destekleyen bir Fransız yanlısı olması mümkün ya da belki asker olmayan bir Fransız. Her ne olursa olsun, Goya bu gaddarlığı baskıya verdiği küçük düşürücü başlıkla cezalandırıyor.

On the outskirts of a village, a priest wearing a curved hat and some women contemplate passively how a man and a woman, who seem to be Spanish, lance and pound with sticks the inert body of a half naked man, around whose ankles curls the rope that drags him to the left. The assailants' fury contrasts with the calmness of the witnesses, who seem to consider that the corpse deserves this treatment, possibly a Francophile, who was in favor of the French invasion, or perhaps a civilian Frenchman. Whoever it was, Goya condemns this ferocity with the contemptuous title of the print.



29

Bunu hak etmişti

Aside yedirme baskı, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 180x220 mm.

Bir öncekinin zıddı niteliğindeki bu baskı, buraya kasten yerleştirilmiş. Goya bu mağrur baskıda taraf tutmuşa benziyor. Mahkûmun cesedi ayak bileklerinden gönüllü cellatların çektiği bir ipe bağlanmış, sağa doğru sürükleniyor, diğerleriyse cesede vurmak için sopa ve kılıçları hazırlamış, geçişini izliyorlar. Gravürcü baskının korkunç başlığında bunu hak etmişti diyerek bu tiksindirici hareketi haklı çıkarıyor. Cellatların (içlerinden biri adeta alaycı bir acımayla cesede doğru bakıyor, kıyafetinin ayrıntıları eksik, herhalde gravürcünün kazasına kurban gitmiş) ipi yukarı çekerken tutturduğu ritim, 28 numaralı baskıdaki zavallının engelleyemediği düşüşüyle tezat oluşturuyor.

He deserved it

Etching, dry point, chisel, and burnisher, 180x220 mm

In contrast to the previous print and intentionally placed after it, Goya seems to take sides in this splendid scene. Here the corpse of the convict is dragged to the right, with his ankles tied by a rope pulled by a couple of improvised executioners, while others come close to hit the corpse with sticks or swords. He deserved it is the terrible title with which the engraver justifies, this time, such an abominable action. The upward route of the executioners (one of which, looking at the corpse with perhaps ironic compassion, where no details of clothes can be seen, apparently an accident of the engraver) contrasts with the inevitable descent of the person being dragged in print 28.



30

Savaşın getirdiği yıkım
Aside yedirme baskı, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 141x170 mm.

Ravages of war
Etching, dry point, chisel, and burnisher, 141x170 mm

Serinin en güzel ve şaşırtıcı derecede modern baskılarından biri olan bu baskıda, ünlü Zaragoza Kuşatmaları'ndan canını iki kez kurtardığı için Goya'nın neye benzediğini gayet iyi bildiği bombardımanın, bir evi nasıl etkilediği tasvir ediliyor. Bazıları sert bir şekilde yere yapışmış, içlerinden biri kolları arasındaki bebeğiyle düşmüş bir kadın. Diğer yanda hâlâ hayatta olan bir başka kadın, elleriyle darbeyi engelleyebilirmiş gibi yığının üzerine yuvarlanıyor. Onunla beraber kirişler, duvarlar ve zarif bir koltuk da yere düşüyor. Fotoğraf öncesi dönemde yakalanan bu enstantane, eser sahibinin dâhiyane modernizmini belgeliyor.

One of the most beautiful and surprisingly modern prints in the series, depicting the effects of shelling on a house, something that Goya knew well in the two famous Sieges of Zaragoza. Several bodies hit the ground, one of them is a woman with a child in her arms, while another woman, still alive, falls onto the pile as if her stretched out hands could avoid the impact. With her fall beams, walls and an elegant armchair. The instantaneous nature of this proto-photographic scene certifies the brilliant modernity of the author.



31

Zor bir durum

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 155x208 mm.

Bu baskı çarpışmaların ardından girişilen, genellikle işgalcilerin ve suç ortaklarının yaptığı canilikleri lanetleyen dokuz parçalık bir seriyi başlatıyor. Artık burada siyasal ya da askeri stratejinin mantığı işlemiyor, onun yerini çoğunlukla gizleyemedikleri canice tatmin duygusu ve hoşça vakit geçirdikleri bir vahşet alıyor. Grotesk bir hava içinde, halinden memnun bir subay, abartılı hareketlerle kılıcını kınına sokuyor, infaz memuru tarafından ayaklarından çekiştirilerek ölümü kesinleştirilmiş darağacındaki adamın yanından büyük adımlarla uzaklaşıyor. Aynı dala asılmış diğer adamın ayakları hareketsiz duruyor. Solda çırpınanlardan (iki kişi) oluşan bir topluluk cellatlara bakmamak için kendini tutuyor.

This is too much!

Etching, burnished aquatint, and dry point, 155x208 mm

This print begins a series of nine condemning the cruelties that followed battles, generally committed by the invaders or their accomplices. There are no longer reasons of political or military strategy, just the most blatant cruelty to amuse the invaders, who sometimes cannot conceal their sadistic satisfaction. Grotesquely satisfied, an officer spectacularly sheathes his sword while striding away from the hanged man, whose death is tested by a henchman by pulling him by the feet. Those of another hanged man, on the same branch, dangle inert. A swirl of (two) characters on the left seems to resist contemplating the executioners.



32

Neden?
Aside yedirme baskı, suluboya, çelik uç ve perdah kalemi, 157x209 mm.

Bu çok daha sert infaz sahnesi vahşi bir seyirde ilerliyor, fakat neredeyse bir koreografi gibi. Üç Fransız askeri, ne kadar acı çektiği yüzündeki ifadeden belli olan mahkûmu, çıplak bir ağacın gövdesine boynundan bağlamışlar. Kurbanın işini bitirmeye yetecek yükseklik olmadığı için, iki asker ayaklarını çekiştiriyor, hoşnut bir ifadeyle ağaca yaslanmış üçüncü askerse, ağaçtan destek alarak postalıyla mahkûmu itiyor. Gravürcü, bu kadar zulüm neden, diye soruyor.

Why?
Etching, watercolor, chisel, and burnisher, 157x209 mm

This hanging scene is much more intense, with a cruel almost choreographic rhythm. Three French soldiers have tied the neck of the convicted person to the trunk of a lopped tree. His distress can be seen in the rictus on his face. At the height is insufficient to ensure the victim's death, two soldiers pull his legs while the third, leaning on the tree and with an expression of amusement, pushes the victim's shoulder with his boot. Why such cruelty? asks the engraver.



33

Daha fazlası olur mu?

Aside yedirme baskı, suluboya, çelik uç ve perdah kalemi. 157x207 mm.

Askerler öyle bir işkence icat ettiler ki, kurban sadece ölmekle kalmıyor, aynı zamanda hakarete uğruyor: kastrasyon. Kafasını öne eğmiş infazcılardan biri, bu durumdan ne kadar memnun olduklarını saklamayan diğer askerlerin bacaklarını zorla iki yana açtığı adamın apış arasına kılıcın keskin ucunu sokuyor. İşkenceye rağmen başı gururlu bir asaletle dimdik duran, parmakları intikam istercesine kasılmış, elleri yana sarkmış çıplak bir düşmana daha ne yapılabilir ki?

What more can one do?

Etching, watercolor, chisel, and burnisher, 157x207 mm

As if this were not enough, the army rabble has invented a torture, which at the same time as death, involves contempt for the victim, as is castration. Lying head down, one of the henchmen places the blade of his sword between the legs, forced open by other soldiers, who cannot hide their amused satisfaction. What more can be done to a naked enemy, whose head preserves a proud dignity, despite the torture. With hands lying on the ground, clenching his fists, as if asking for vengeance.



34

Bir ustura için
Aside yedirme baskı, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 157x208 mm.

On account of a knife
Etching, dry point, chisel, and burnisher, 157x208 mm

Madrid'deki 2 Mayıs 1808 ayaklanmasına misilleme olarak, Fransız işgalciler, bıçak ya da makas gibi mesleki gereçler dahil hangi cinsten olursa olsun bir silah taşıyan her İspanyolun ölüm cezasına çarptırılmasını öngören acil önlemleri yürürlüğe koydular. Bu baskıda, bir ustura bulundurduğu için cezalandırılan mahkûm, mengene direğinin önünde oturuyor, elleri bir haçın etrafında kenetlenmiş, göğsündeki infaz kararının üzerinde Ecce-Homo yüzünü görüyoruz. Kalabalık bir topluluk bu işkenceyi izliyor. Mahkûmun boynunda suç aleti küçük ustura asılı.

As a reprisal to the Madrid uprising of May 2nd 1808, the French invaders dictated urgent measures condemning to death any Spaniard bearing arms of any kind, including the instruments of their trade such as knives or scissors. The condemned person in this print, sitting before the garrotte post, has been condemned to die by because of a penknife. We can see his Ecce-Homo face over the notice of his sentence and his hands tied together with a crucifix. A compact audience contemplates his martyrdom. The small penknife of his crime hangs from his neck.



35

Nedendir bilinmez

Aside yedirme baskı, perdahlanmış suluboya, iğne kazı ve çelik uç, 154x256 mm.

Nobody knows why

Etching, burnished watercolor, dry point, and chisel, 154x256 mm

Bir ustura yüzünden boğazlanan adamın tasvir edildiği bir önceki baskıyla bağlantılı olarak, 35 numaralı bu baskı, platformun üzerindeki, yüzleri bize dönük idam edilmiş sekiz kişiyi adeta bir tiyatro sahnesindeymiş gibi gösteriyor. Üzerlerinde tarla işçisi olduklarını belli eden, bacaklarını açıkta bırakan siyah elbiseleri, başlarında beyaz haç şeritli siyah şapkaları, göğüslerinde infaz kararları ve birbirine kenetledikleri elleri arasında birer haç var. Başlarının üzerinde boğazları sıkılarak idam edildikleri kalaslar görünüyor. Boyunlarına, küçük bir usturadan kılıca kadar çeşitli silahlar asılmış; direnişle uzaktan yakından ilgisi olmayan bu zanaat gereçlerini bulundurma sebebiyle bu insanların nasıl olup da ölüm cezasına çarptırılabildiklerini anlamak mümkün değil.

Related to the previous print, the man garrotted for carrying a penknife, no. 35 depicts a stage facing forward. The platform of the gallows with eight executed men wearing black sackcloth robes that do not conceal their labourer's legs, black caps with white crosses, a notice with their sentence on their breast and a cross between their tied hands. The beam of the garrotte rising from behind their heads. Several weapons hang from their necks, including a sword and a small penknife, but nobody knows why they have been condemned to death for owning the tools of their trade, not related at all to the resistance.



36

Bunu da bilmiyoruz

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı, iğne kazı ve çelik uç, 157x208 mm.

Not [in this case] either

Etching, burnished aquatint, dry point, and chisel, 157x208 mm

Geriye doğru sırayla boyları kısalan üç ağaç, bir patikanın derinliğini belirtiyor; her ağaçta idam edilmiş biri asılı. En yakındaki ağacın dibinde Fransız ordusundan bir subay taşın üzerine rahatça yaslanmış, pantolonu bacağından kayıp yığılmış uzun entarili bir cesede bakarak düşüncelere dalmış. Bu idamın sebebini de bilmiyoruz, ama adalet yerini buldu dercesine, görkemli bir ifadeyle ölüye baktığına göre, düşman subay biliyor olmalı. Buna rağmen yüzündeki huzur, kötülük karşısındaki kayıtsızlığını anlatıyor.

The receding perspective of three trees marks a road. A person is hanging from each of them. Beside the closest, a French army office leans comfortably on a block of stone, thoughtfully contemplating the corpse dressed in a long shirt and with crumpled and fallen tights. We cannot know the reason for this execution either, although the enemy officer probably knows, as he is contemplating the dead man with a majestic expression, like a satisfied administer of justice. Although his calm expression displays, above all, indifference towards a lesser evil.



37

Daha kötüsü

Aside yedirme baskı, suluboya ve iğne kazı, 157x208 mm.

Ucu sırtından çıkan bir ağaç dalına oturtulmuş, saçları diken diken ve son bir kasılmayla ağzı açık kalan, katledilmiş çıplak bir adam. Tanrı vergisi kaslarının aşağılanmış güzelliğiyle bu gravürün merkezinde yer alıyor. Adeta O'nun yarattığı ve savaşın yok ettiği güzelliğe dair bir küfür heykeli gibi. Bu darağacından ya da mengeneden daha kötü. Arka planda diğer Fransız askerleri görünüyor, bir vücudu kamçılıyor ya da sürüklüyorlar. Diğer ağacın dibinde iyi seçilemeyen bir topluluk var. Bu gravürün güzelliği tasvir ettiği sadist dehşeti artırıyor.

This is worse

Etching, watercolor, and dry point, 157x208 mm

Skewered on the branch of a tree, the end of which shows through his back, a naked and mutilated man, with spiky hair and an open mouth bearing his last grimace. The scene dominates the engraving in its centre, with the insulted beauty of his muscles moulded by God. As if it were an almost blasphemous monument to the beauty created by Him and destroyed by the war. This is worse than hanging or the garrotte. In the background we can see some French soldiers, lashing or dragging a body. There is an undefined group at the feet of another tree. The beauty of this engraving augments its sadistic horror.



38

Barbarlar

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 155x208 mm.

Bir başka korkunç sahne; üstüne üstlük işkence görmüş vücut parçalarının asaleti bile kalmamış. Burada giyinik bir mahkûm, infazcılarına sırtı dönük şekilde, tıpkı bir bohça gibi, kalın bir ağaç gövdesine bağlanmış. İki Fransız askeri, sporculara has bir ifadeyle tüfeklerini ateşliyorlar, halinden memnun infazcılardan daha fazlası değiller. Arkalarında olan biteni umursamayan diğer askerlerin başları görünüyor, cinayete bakmıyorlar bile: Bunlar da en az ötekiler kadar barbar.

Barbarians!

Etching, burnished aquatint, and dry point, 155x208 mm

Another terrible scene, and in this case even deprived of the nobility of proportions of the tortured body. Here the condemned is dressed and tied onto a thick tree trunk, like a bundle, with his back to the executioners. Two French fusiliers, looking like hunters, fire at his back, with no more information about them apart from being amused executioners. Behind them we can see the indifferent heads of other soldiers who do not even look at the murder: One group as barbaric as the other.



39

Büyük marifet! Ölülerle!
Aside yedirme baskı, suluboya ve iğne kazı, 156x208 mm.

Great deeds! Against the dead!
Etching, watercolor, and dry point, 156x208 mm

Bodur bir ağaç, belki bir meşe, üç çıplak adamın cesediyle bir ibret tablosuna dönüşmüş. Üçüncü adam bacaklarından asılmış, başı, kolları ve gövdesi parçalanarak birbirinden ayrılmış. Bacak ve karınlarındaki kan izleri üçünün de hadım edildiğini gösteriyor. Onlardan geriye kalanların heykelsi güzelliği bu işkencenin gaddarlığını daha da artıyor; gravürcünün özellikle herhangi bir kimseye mal etmediği bu büyük marifet sergilenirken, yani cesetler parçalanırken hiçbir tehlikeyle karşılaşılmadı ve arkada ölüler kaldı. Elbiseleri çıkarılmış bu üç bedenin artık bir milliyeti yok.

A stumpy tree, perhaps an oak, has been turned into a warning with the corpses of three naked men, the third has been quartered, displaying separately head, arms and body, hanging from the legs. The three have been castrated as can be seen by the trails of blood on their legs and abdomen. The inhumanity of the torment is reinforced by the sculptural beauty of these remains. The engraver does not attribute this great deed of mutilation of corpses to anyone in particular. It has been done devoid of danger, carried out on dead bodies, stripped of their clothes. These three bodies have no nation.



40

40. Öyle de olur, böyle de
Aside yedirme baskı, iğne kazı ve çelik uç, 177x208 mm.

There is something to be gained
Etching, dry point, and chisel, 177x208 mm

Felaketlerin anlatım bütünlüğünü bozan, şaşırtıcı bir levha, aslında idamları takip eden diğer levhalarda, savaşın sonuçları arasındaki açlık ve hastalık 48 numaraya kadar devam ediyor. Bu, Goya'nın *Atasözleri* ya da *Zırvaları*'na öncül niteliğinde meydana çıkıyor. Baskı, ağzından çıkan çizgilerle havladığını gördüğümüz, devasa bir köpeğe ya da kurda benzeyen canavarımsı bir hayvanı yakalamaya çalışan bir adamı (giyimi Fransız işgalindeki Memluklar gibi biraz alaturka) tasvir ediyor. Goya gravürlerinin zeki yorumcusu Lafuente Ferrari, bu tasvirin halkın Napolyoncu canavarlara karşı verdiği mücadeleyi anlatması ihtimali üzerinde durur; İspanya her durumda kendine çıkar sağlamasını bilir. Fakat buradaki adamın giyimi ve ayağındaki mes tam tersini de düşündürebilir, belki de devşirme askerin boğazını sıkmasına rağmen teslim olmayan kurt İspanyol olabilir.

A surprising print that breaks the narrative unity of the disasters, which after the executions, continue in the following prints, until no. 48, which will proceed with hunger and illness as consequence of the war. This can be seen as an advance of Goya's *Proverbs* or *Follies*. This print depicts a man (Dressed more or less in Turkish style, like the Mamelukes of the French invasion) trying to stop a monstrous animal (A giant dog or wolf), the barks of which are depicted by the lines coming from its mouth. Lafuente Ferrari, a sharp commentator of Goya's engravings, thinks it could be a symbol of the people fighting against the Napoleonic monster, from which Spain has something to gain. But the clothing and slippers of the character could also indicate the contrary; that the Spanish wolf will not be quiet, even with the Janissary squeezing its throat.



41

Alevlerin içinden kaçıyorlar
Aside yedirme baskı ve çelik uç, 162x236 mm.

Savaşın tasvirine geri dönüyoruz. Bir köy ya da mezra işgalciler tarafından ateşe verilmiş, yaşlısı genci, erkeği kadını, bütün köylüler ateşlerin içinden kaçıyor. Levhanın merkezindeki canlı alevi azdıran, insanların kaçmaya çalıştığı bu yangının yaydığı korkunç parlaklık karşısında, başlıkta belirtildiği gibi engelli yaşlılar, çocuklu anneler, omuzlarda taşınan hastalar, bağrışan ya da kucaklaşan kadınlar var. Bu baskıyı yine bir kaçış hikâyesi anlatan 44 numarayla birlikte düşünmek yerinde olur.

They escape through the flames
Etching, and chisel, 162x236 mm

A return to war images. A village or country house has been set alight by the invaders and its inhabitants, old and young, men and women, escape through the flames. Handicapped elderly ladies and mothers with their children, sick women flying through the air and women arguing or embracing, before the terrible glow of the fire, with its vivid flames forming the centre of the print from which the characters try to escape, as indicated in the title. This print can be related to no. 44, I saw it, also about escaping.



42

Her şey altüst oldu
Aside yedirme baskı ve çelik uç, 178x220 mm.

Everything is topsy-turvy
Etching, and chisel, 178x220 mm

Farklı mezheplere bağlı keşişler (aralarında Dominikenler ve Fransiskenler bulunuyor) sanki kaçmakla savaşa katılmak arasında gelip gidiyorlar. En sakin manastırlar bile altüst oldu, artık cemaatlerine ne huzur ne de barış sunabiliyorlar, sadece gidebilecekleri yönü belirtmeksizin savaştan kaçmalarını teşvik ediyorlar. Sağdaki ikinci planda bir Fransisken, iri bir kitabı okumaya dalmışa benziyor. Karşısında, en uzakta kalan figürler (içlerinde heybeli bir rahip [?] var) usulca kaçıyorlar.

Monks of different orders (among which are Dominicans and Capuchins) seem to be undecided as to whether run away or intervene in the battle. Everything is topsy-turvy, even the most tranquil monasteries no longer offer their inhabitants' peace or quiet and they have to escape from the war, although they know not where to go. In the background on the left, a Franciscan monk seems engrossed in reading a thick book. On the opposite side of the print, figures in the distance (including a priest (?) with a sack) disperse in a more relaxed manner.



43

Bir de bu

Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 157x209 mm.

Bir önceki baskının başlığına bağlanan biçimde, onca altüst oluş arasında... bir de bu. Burada, kafalarının tepesi henüz tıraş edilmiş üç Fransisken keşişi ya da rahip adayları, eski döneme ait kısa pantolonlarını ve sandaletlerini göstere göstere tedirgince kaçıyorlar. Diğer keşişler bu rahip adaylarının aceleyle yöneldiği yere doğru, vadide bir grup oluşturmuş. Bu karmaşa I. Joseph Bonapart'ın kilise mallarına el koymasından ya da Liberal Üç Yıl'dan kaynaklanıyor olabilir. Pierre Gassier, Goya'nın 1814-1823 arasındaki (yaklaşık olarak) çalışmalarını içeren Albüm C'yi yorumlarken, 1820-1823 (Liberal Üç Yıl) arasında yaptığı, dini eğitimi bırakan keşişleri anlatan *Tamamen Arınıyor, Hışımla Üzerindekileri Çıkarıyor* ile rahibelere atfen yaptığı, *Aceleyle Kaçıyor, Onlar da Bırakıyor* ve *Bu Onu Düşündürüyor* (Prado Müzesi ve Amerika Hispanik Cemiyeti Müzesi) adlı tablolarıyla sekülarizme üstü kapalı göndermelerde bulunduğunu öne sürer. Bu gravür hayranlık verici bir dinamizme sahip.

So is this

Etching and burnished aquatint, 157x209 mm

Following the title of the previous print, so is this... topsy-turvy. In this case a group of three tonsured Franciscan monks, almost novices, flee, revealing the trousers and sandals from their previous life. Another large collection of monks form a group in the ravine to which these novices are running. All this unrest may be due to the church disentailment laws dictated by Joseph I Bonaparte or the liberal triennium. Pierre Gassier, on commenting the so-called Album C, Goya's drawings from 1814 to 1823 (approximately), dates those referring to the expulsion from 1820-1823, with the abandonment of the monk's habits, such as *Undressed Forever* and *Angrily Hanging It*, referring to monks and *In a Hurry to Escape*, *These are also Leaving* or *She is Thoughtful about Leaving*, referring to nuns (Prado Museum and Hispanic Society of America). The engraving is admirably dynamic.



44

Onu gördüm
Aside yedirme baskı, iğne kazı ve çelik uç, 161x239 mm.

Gravürcü köy sakinlerinin kaçışına şahit olduğunu ileri sürüyor, en hızlıları rahip ve belediye başkanı (?), en çok duraksayan ise küçük oğulcuğunu kucağına almış, büyük kızını kolundan tutan bir anne. Arka planda, köy evlerinin bulunduğu tepelerin önünde göçmenlerden oluşan kalabalık bir konvoy var; başının üzerinde elbise denklerini taşıyan kadınlar ve daha sakin görünümlü birkaç atlı. Bahsi geçen ilk ikilideki panik ve korku duygusu olağanüstü. Rahip sanki kocaman bir çantayla beraber uçuyor.

I saw it
Etching, dry point, and chisel, 161x239 mm

The engraver affirms to have witnessed this escape of the inhabitants of a village, the fastest being the priest and the mayor (?), the most nervous, a woman already carrying a small child and about to take her older child. In the background, a crowded row of refugees, before the hillock of the village houses; women with bundles of clothes on their heads and some more relaxed riders. There is an extraordinary sensation of urgency and fear in the people in the foreground. The priest seems to be flying, carrying a large bag.



45

Hem de bu
Aside yedirme baskı, suluboya, leke baskı, iğne kazı ve çelik uç, 166x222 mm.

İlk planda, ufuk çizgisinde kaçanların önünde, çocuklarını ve eşyalarını taşıyan üç kadının silueti. Bir domuz herkesten önce kaçıyor. Bulutlanmış gökyüzü yağmurun ya da fırtınanın habercisi, insanları yurdundan eden işgale benziyor. Goya bu sahneye şahit olduğunu da iddia ediyor.

And this too
Etching, watercolor, aquatint, dry point, and chisel, 166x222 mm

The silhouette of three women in the foreground, before a horizon of refugees carrying children and belongings. A pig running in front and the cloudy sky threatens rain or a storm, similar to the invasion they are escaping from. Goya also affirms to have witnessed this scene.



46

Bu kötü bir şey

Aside yedirme baskı, suluboya, perdahlanmış leke baskı, iğne kazı ve çelik uç, 156x208 mm.

This is bad

Etching, watercolor, burnished aquatint, dry point, and chisel, 156x208 mm

Bu cümle, Mélida'nın şüphelendiği üzere gravürün niteliğini ortaya koymaktan çok, keşişlerin muhtemelen Fransız askerleri tarafından öldürülmesine dair söylenmiş. Keşişin, manastırın karanlığında Fransız yanlılarından gördüğü, bitmek bilmeyen işkenceler sırasında beyaz cübbesi parlıyor. Goya burada kurbandan yana taraf tutuyor.

More than to the quality of the drawing, as suggested by Mélida, the phrase refers to the murder of monks, apparently by French soldiers. The white habit of the monk stands out in the darkness of the convent at the moment of his martyrdom, something repeated many times by the French invaders. Here Goya takes the victim's side.



47

İşte böyle oldu

Aside yedirme baskı, perdahlanmış suluboya, iğne kazı, perdah kalemi ve çelik uç, 156x209 mm.

Gravürcü bu üzücü manzaranın gerçekliğini ortaya koyuyor: İki Fransız çapulcunun, elbiseleri ve kiliseye ait eşyaları yüklenerek kaçtığı merdiven korkuluğunun yanı başında yere düştüğü anda, elleri haç şeklinde göğsünün üzerinde kenetlenmiş, beyazlar içinde bir rahibin acınası ölümü. Beyazlar içindeki müminin düşüş pozisyonunu ve ganimetlerden yansıyan beyazı vurgulayan müthiş dramatik bir kompozisyon.

This is how it happened

Etching, burnished watercolor, dry point, burnisher, and chisel, 156x209 mm

The engraver has affirmed the truthfulness of this unfortunate episode: The pious death of a white monk, with his hands crossed on his chest, just when he is going to fall to the floor beside the railing of the stairs down which two French looters are running, loaded with clothing and religious objects. This is an extremely dramatic composition, centred on the fallen monk in white and the white gleam of the booty.



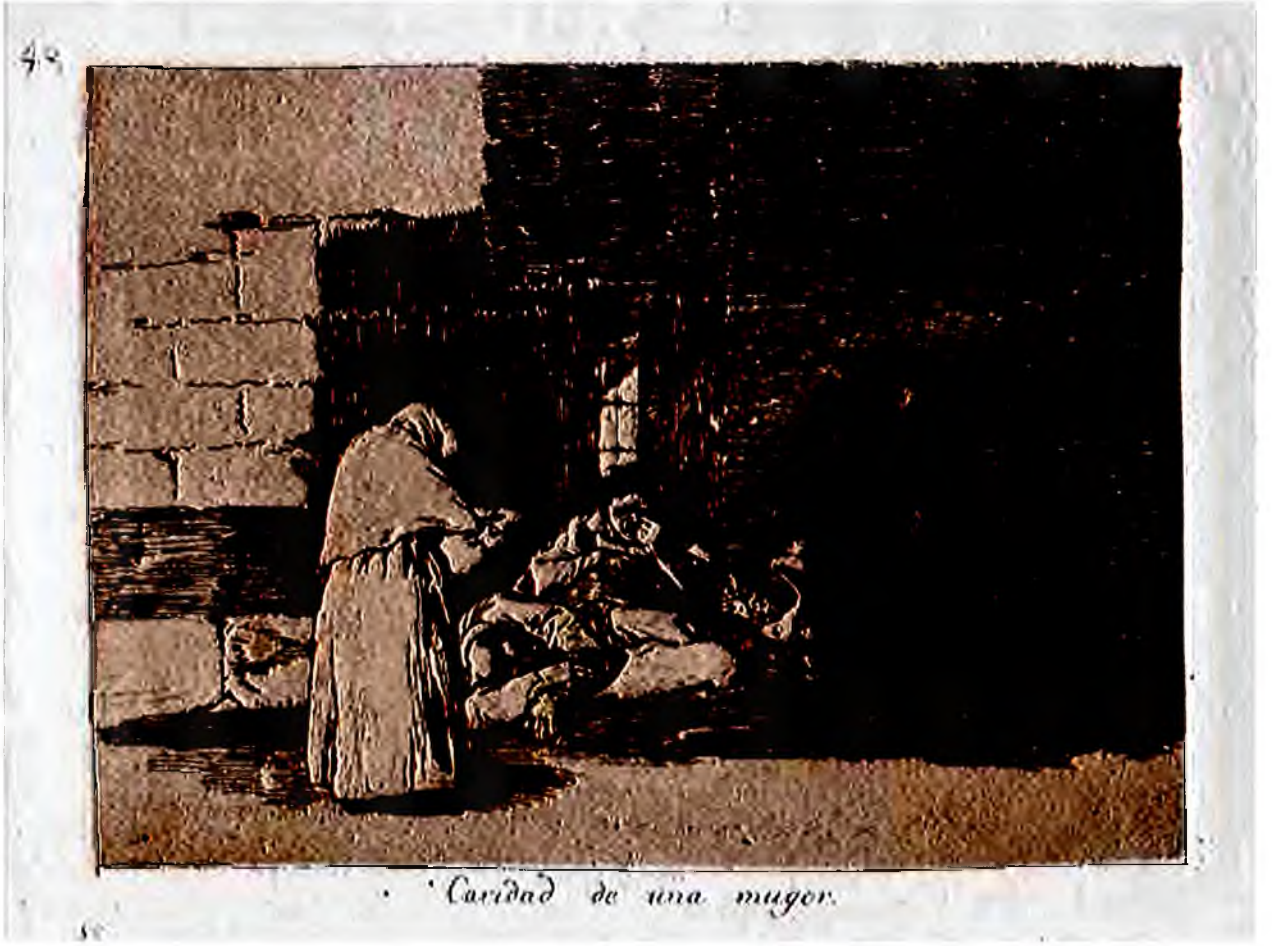
48

Zalim merhamet!
Aside yedirme baskı, perdahlanmış suluboya ve çelik uç, 151x208 mm.

Savaşın peş peşe dizdiği kanlı cinayetlerin ardından getirdiği sefaletin temsili başlıyor. Goya'nın 20 Haziran 1812'de kaybettiği karısı Josefa Bayeu ile beraber birçok İspanyolun ölmesine neden olan açlık yılları (1811-1812). Bu ağıdın teması, bu baskı koleksiyonunun beşinci bölümünde yer alıyor, hastaları, ölüleri ve dilencileri bir sokakta toplayan zalim merhamet, belki de serinin en trajik baskısı.

A cruel shame!
Etching, burnished watercolor, and chisel, 151x208 mm

After enumerating the crimes of killing, this is the beginning of the portrayal of misery brought on by war. They are years of hunger (1811-1812) that caused the death of so many Spaniards, such as Josefa Bayeu, Goya's wife who died on June 20th, 1812. The subject of this elegy occupies one fifth of the whole collection of prints and is perhaps the most tragic part, as can be seen in this cruel shame, depicting sick people, the dead and beggars in the street.



49

Bir kadının yardımseverliği
Aside yedirme baskı, suluboya, perdah kalemi ve çelik uç, 156x208 mm.

Bir kadın hasta kocasının yanı başında ağlarken, bir papaz ve yas tutan başka bir kadın ya da bir rahibe onu teselli etmeden bedbahtlığına üzülüyor. Beyaz eteği ve başındaki beyaz örtüsü sokağın alacakaranlığında parlayan, iki büklüm olmuş yaşlı bir kadın, sadaka olarak getirdiği elbise ve öteberiyle hasta adamla karısına yanaşıyor. Goya'nın hayranlık uyandırıcı ışık oyunları, büyük bir taşyapının önündeki bu sahneye duygu katıyor.

A woman's charity
Etching, watercolor, burnisher, and chisel, 156x208 mm

While a woman cries over her sick husband, and a priest and a woman in mourning, perhaps a nun, are moved by her misfortune although they do nothing to help. A hunched old lady, whose white skirt and shawl stand out in the twilight of the street, comes with alms consisting of clothes or food. Goya's admirable lighting effects increase the emotion of the scene set beside a wall of large stone blocks.



50

Mutsuz anne!

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 157x206 mm.

Serinin en iyi baskılarından biri, trajik bir gece sahnesi. Üç adam güzel bir kadının cesede dönüşmüş vücudunu taşıyor. Mutsuz anne ve arkasında kim tarafından sahiplenileceği belli olmadığı için, kadının acısını daha da katlayan, gözü yaşlı minik kızı; mutsuz kız çocuğu! Tıpkı annesi gibi. Bu cenaze alayının yolundaki gölgeler arasında, başka bir kadının cesedi hafifçe parlıyor.

Unhappy mother!

Etching, burnished aquatint, and dry point, 157x206 mm

One of the best prints in the series, a dramatic night scene where three men carefully carry the dead body of a beautiful woman. An unfortunate mother followed by her tiny daughter crying, the future of which increases the agony of the woman. The mother as unfortunate as the daughter! In the shadows of this funeral cortege, another body of a woman glimmers dimly.



51

Acı baklaya şükür
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 156x207 mm.

Thanks to the grass pea
Etching and burnished aquatint, 156x207 mm

Her İspanyol savaşında, iç savaş da olsa, büyük savaş da (Bağımsızlık Savaşı her ikisinin zulmünü de birleştirdi), açlık nedeniyle, normalde yüzüne bakılmayan en tatsız tuzsuz yiyeceklerin peşine düşülür; yenebilir olması yeterlidir. Acı bakla unundan suyla yoğrularak yapılan lapa ihtiyacı giderir. Madrid'de bir sokağın köşesindeki bu yurttaş topluluğu açlardan ve açlıktan baygın düşenlerden oluşuyor. Doymak ve tabii hayatta kalabilmek için tek ümit olan bu acı bakla lapalarını dağıtan pelerinli kadın imdatlarına yetişiyor. Bir kez daha halkın yardımseverliği aynı halkın, Madridlilerin hayatta kalmasını sağlıyor.

In every Spanish civil or military war (the War of Independence offered the torments of both) hunger leads to the search for the humblest and most insipid sustenance, the only food available. Thus, grass pea flour mixed with water produces a pap that can serve to stave off hunger. The group of people on a street corner in Madrid includes the hungry and even those prostrate, to which a shawl-covered woman comes in aid, distributing this grasspea pap, their only hope of food and therefore survival. Once again, popular charity helps the same people to survive, the people of Madrid.



52

Yetişemediler
Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazı ve çelik uç, 157x207 mm.

Geniş şal kuşanmış bir kadın, kendinden genç iki akrabasının ya da hizmetçisinin desteğiyle, sokağın ortasında yere düşmüş bir kadına yardım etmeye çalışıyor. Ama yardım geç gelmiş; yetişememişler, bu talihsiz kadın çoktan canını teslim etmiş. Zayıf bedeninin çaresizce yere yığılışı trajik. Yardımsever hanımefendinin duruşu ve örtüsü bize, Bakire Meryem'in Oğlu'nun vücudunu doğrulttuğu merhamet tasvirlerini hatırlatıyor.

They do not arrive in time
Etching, watercolor, dry point, and chisel, 157x207 mm

A woman dressed in a broad shawl tries to help, with the aid of two young women (relatives or servants), a woman who has fainted in the street. But help arrives too late; they do not get there in time and the unfortunate woman dies. It is tragic to see her thin body unavoidably collapsing. The posture and the shawl of the charitable woman remind one of images of the pieta of the Virgin Mary holding the body of her Son.



53

Umutsuzca nefes alıp verdi
Aside yedirme baskı, suluboya, perdahlanmış leke baskı, çelik uç ve perdah kalemi, 156x209 mm.

Yoldan geçenler sokağın ortasında yığılıveren bir başka açlık kurbanının başında toplanmış, ama kadın adeta bu yabancıların yüzünü aydınlatan bir ışıltı saçıyor. Öte yandan hastanın umutsuzca nefes alıp verişine bakarken hissettikleri acıyı anlamamız için beyaz pelerinli adamla yanındaki çocuğun (belki de yerde yatan kadının çocuklarından biri) yüzlerini görmemiz şart değil.

There was nothing to be done and he died
Etching, watercolor, burnished aquatint, chisel, and burnisher, 156x209 mm

A group of passers-by crowd around another victim of man, fallen in the middle of the street, the agony of whom seems to emit a glow that illuminates the faces of these strangers. However, we do not need to see the faces of the man in a white cape and the child he has with him (perhaps the son of the person on the ground) to imagine the compassion they must be expressing on discovering that the sick person died and nothing could be done about it.



54

Beyhude feryatlar

Aside yedirme baskı, suluboya, çelik uç ve perdah kalemi, 157x208 mm.

Üstü başı yırtık pırtık bir grup dilenci, merkezi bir binanın yıkılmış dev duvarlarının yanındaki kulübenin kapısında. Bıkıp usanmadan şikâyetlerini ve taleplerini dile getiriyorlar, boş yere feryat ediyorlar, ne onlara bakmak için duran iki köşeli bir şapka giymiş kibirli Fransızı, ne de ona eşlik ediyormuş gibi görünen genç kızı etkilemeyi başarıyorlar.

Vain laments

Etching, watercolor, chisel, and burnisher, 157x208 mm

A group of ragged beggars at the door of a shack beside the grand demolished wall of an important building, tirelessly airing their complaints and pleas in vain, as they do not move the haughty Frenchman wearing a bicorne, who has stopped to look at them, nor do they have any effect on the young girl who seems to be accompanying him.



55

En kötüsü dilenmek

Aside yedirme baskı, suluboya ve perdah kalemi, 156x208 mm.

Genç ve zarif bir hanımefendi, açlıktan inleyen bir grup dilencinin yanından onları görmeksizin ya da duymaksızın geçiyor. En kötüsü umursamadan geçip giden sağlıklı ve zarif insanlardan sadaka istemek. Bir Fransız askerini bekliyormuş gibi görünen bu narin, hoş ve iyi giyimli genç kadınla, yere uzanmış biri ve kadının ilgisini çekmeyi başaramadan kollarını sallayarak bağıran bir çocuğun aralarında olduğu beş dilenci, Goya'nın ustaca yakaladığı çarpıcı bir tezat oluşturuyor.

The worst is to beg

Etching, watercolor, and burnisher, 156x208 mm

A young, elegant lady passes by a group of starving and wailing beggars, trying not to see or hear them. The worst thing is to beg from people who look healthy and elegant and pass by, trying not to notice. Goya achieves a notable contrast between this slender, attractive and well dressed young lady, who a French soldier is apparently awaiting, and the five beggars, one lying on the ground and a child crying and flailing his arms, without attracting the attention of the lady.



56

Mezara
Aside yedirme baskı, suluboya ve iğne kazı, 156x208 mm.

To the cemetery
Etching, watercolor, and dry point, 156x208 mm

Madrid sokaklarından bir başka dehşet verici açlık manzarası: İyi giyimli iki adam, bitkin düşmüş bir mezarlık yolcusunun vücudunu taşıyarak anıtsal bir yapının önünden geçiyorlar. Sefalet içinde biri daha var, yere düşmüş, daha uzakta küçük oğluyla birlikte bir anne görünüyor. Kompozisyona Varón de Dolores'in kutsal defin törenindeki yüceliği andırır biçimde cesedi taşıyanlar hâkim.

Another terrible street scene in starving Madrid: Two decently dressed men pass by a monumental building carrying the body of a dying person who only has the cemetery to look forward to. There is another unfortunate person, lying on the ground and further in the background, a mother with her child. The men carrying the corpse dominate the composition, with the grandeur of the Holy Burial of the Varón de Dolores.



57

Sağlamlar ve hastalar

Aside yedirme baskı, leke baskı, çelik uç ve perdah kalemi, 157x209 mm.

Biraz yüzeysel bir sanatsal sahne, fakat çok duygulandırıcı: Aralarında yardımsever bir kadının omzundan tuttuğu bakımsız bir oğlan çocuğu, onun arkasında, kucağında neredeyse kadidi çıkmış bebeğini tutan anne ve biri bir deri bir kemik kalmış iri bir oğlan olan iki hasta ve üçüncü olarak kel kafasını bir sığınağın ya da ilkel bir hastanenin kapısına dayamış bir başkasının bulunduğu çeşitli hastalar, birbirlerine kur yaparak, hiçbir şeyi görmeden kapının yanından geçen zarif bir çiftle tezat yaratıyor: Sağlamlar ve hastalar ya da tam tersi.

The sound and the sick

Etching, aquatint, chisel, and burnisher, 157x209 mm

A scene with few details but enormous emotional power: Several sick people, including a feeble boy leaning on a charitable woman, behind which is a woman with a skinny child in her lap and two more sick people, one of them a boy with broad although scraggy shoulders and a third person, showing his bald head beside the front door of a makeshift shelter or hospital, contrast with an elegant couple, who pass by the door noticing nothing, absorbed in their courtship: The sound and the sick or vice versa.



58

Seslenmemek gerek

Aside yedirme baskı, leke baskı, çelik uç ve perdah kalemi, 157x211 mm.

Bir sütunun yanı başında, yerde yatan bir yaşlı ve yere uzanmış bir genç, (adeta Aziz Petrus ve Paulus gibiler) işgalcilerden sadaka istemek yeni bir aşağılanma vesilesi olacağı için, önlerindeki iyi görünümlü birkaç beyefendi ve hanımefendiyi görmezden gelmeye çalışarak sefaletlerini sergiliyorlar.

It is no use shouting

Etching, aquatint, chisel, and burnisher, 157x211 mm

An elderly man is sitting by the pillar of a building and a young man is lying (like Saint Peter and Saint Paul), they proclaiming their misfortune unnoticed by some upper class gentlemen and ladies, before whom it is no use shouting, because to beg from the invaders is yet another humiliation.



59

Bir tas ne işe yarar?
Aside yedirme baskı, suluboya ve perdahlanmış leke baskı, 157x211 mm.

Reçine tozuyla elde edilmiş kumlu bir karanlık zeminde, açık renk elbiseler giymiş, yerde yatan birkaç kişi ve başını kaldırmaya çalışan genç kadına destek veren yaslı bir yaşlı kadın görünüyor. Yaşlı kadın, daha iyi giyimli, sevecen bir komşunun onlara bir tas içinde getirdiği çorbayı bekliyor. Fakat bir tas ne işe yarar? Açlıktan baygın düşmüş bir halde yerde yatan bu topluluğa bir tas yetmez. Yerdeki diğer üç hastaya yardım edemiyor olsa da, genç hastanın başına destek veren yaslı kadın, hayırsever komşunun yardımcısı ya da hizmetçisi olabilir.

What good is a single cup?
Etching, watercolor, and burnished aquatint, 157x211 mm

In grainy twilight, the result of resin dust technique, you can see several bodies lying, dressed in light colours and an elderly lady in black who seems to be supporting a young woman who lifts her head in expectation of a bowl of broth that a better dressed good neighbour brings to her. But, what good is a single cup? This is not enough for the group of starving and exhausted people. The lady in black who seems to be supporting the young sick woman could be the maid or servant of the charitable neighbour, although this is of no help to the three people lying on the ground.



60

Onlara yardım eden kimse yok
Aside yedirme baskı, leke baskı, çelik uç ve perdah kalemi, 154x207 mm.

There is no one to help them
Etching, aquatint, chisel, and burnisher, 154x207 mm

Yerde yatan ölülerin ve can çekişenlerin ortasında bir figür (birbirine yaslanmış iki figür de olabilir) duruyor; sağ yanı siyah bir pelerinle, sol yanıysa eliyle yarısını kapattığı utanç içindeki yüzüyle belirginleştirilmiş. Yerde yatanların arasında, ayakta duran bu figürün (tek ya da çift) onlara yardım etmesi imkânsız görünüyor. Silueti, bu ezeli çaresizliğin son tanığına benzeyen, beyazımtırak bir bulutun önünde belirginleşmiş. Ağaçların ya da evlerin bulunmadığı geniş manzara içinde, onlara yardım eden kimse yok.

Amongst a group of bodies lying on the ground, either dead or dying, stands a figure (perhaps two side by side) characterised by a black cloak on the right, and an ashamed face half-covered by his hand on the left. This figure (single or double) standing among people on the ground sees the impossibility of helping them. His outline stands out over the whitish cloud, like the last witness of the exhausted human race. Neither is there anyone to help in this open treeless and houseless landscape.



61

Eğer başka bir sınıftan geliyorlarsa
Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 156x208 mm.

Terk edilmiş ve muhtaç bir aile; kefene sarılı bir iskelet gibi ayakta durarak dilenen babanın etrafı, yüzü peleriniyle örtülü güçten düşmüş karısı ve açlıktan bayılmış çocuklarıyla çevrili. Yollarının üzerinde, başka bir sınıfa ait olduklarına göre merhamet hak etmeyen bu tuhaf aileye rastlayınca gülümseyen eşlerinin ya da hizmetçilerinin refakat ettiği, son moda elbiseler ve şapkalar giymiş iki zarif beyefendinin umursamazlığıyla karşılaşıyorlar. Zenginler ve yoksullar arasındaki ayrım asla bu zor zamanlardaki kadar belirgin olmamıştı.

Perhaps they are of another breed
Etching, watercolor, dry point, chisel, and burnisher, 156x208 mm

A hopeless and needy family, the father standing like a skeleton wrapped in a shroud, begs for alms surrounded by a woman on the ground with her face covered by a cloak, and some starving children. They confront the indifference of some elegant gentlemen wearing fashionable suits and hats, apparently accompanied by their servants or wives, who smile on encountering this picturesque family during their walk, although they do not deserve compassion, as they are of another breed. The rich and the poor are never more distant than in moments of adversity.



62

Ölüm döşekleri
Aside yedirme baskı, suluboya, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 177x221 mm.

The deathbeds
Etching, watercolor, dry point, chisel, and burnisher, 177x221 mm

Bu gece manzarasının karanlığı, olayın bir meydanda mı yoksa bir avluda mı geçtiğini anlamamızı engelliyor, çünkü sadece sağ alt köşedeki kaldırım taşlarını görüyoruz. Geri kalan, defnedilmeyi bekleyen kefene sarılı cesetlerin sıralandığı ıssız bir mekân, neredeyse sonsuz: ölüm döşekleri. Aralarında geniş bir pelerinle ya da beyaz bir çarşafla örtünmüş alelade bir figür, tedirgin bir şekilde ayakta duruyor. Acaba gücünü toplayıp ölüm döşekleri arasında ne yapacağını bilmez şekilde ayakta duran bu adam mevtalardan birinin ya da tümünün bir akrabası mı? Bu ölüler ambarındaki perişan ve boynu bükük manzaranın yarattığı etkiyi unutmak mümkün değil.

The blackness of this nocturnal scene does not enable us to know if it takes place in a square or a patio, as the only thing that can be seen are broad paving stones in the lower right hand corner. The rest is a desolate space, perhaps infinite, where corpses in shrouds are lined up, awaiting burial: the deathbeds. Among them, a short hesitant figure stands, covered by a large cloak or more probably a white sheet. Is he a relative of these corpses or perhaps one of them who has found the energy to hesitantly stand up from the deathbeds? The impact of this apparition, heavenly and half erect, in this morgue is unforgettable.



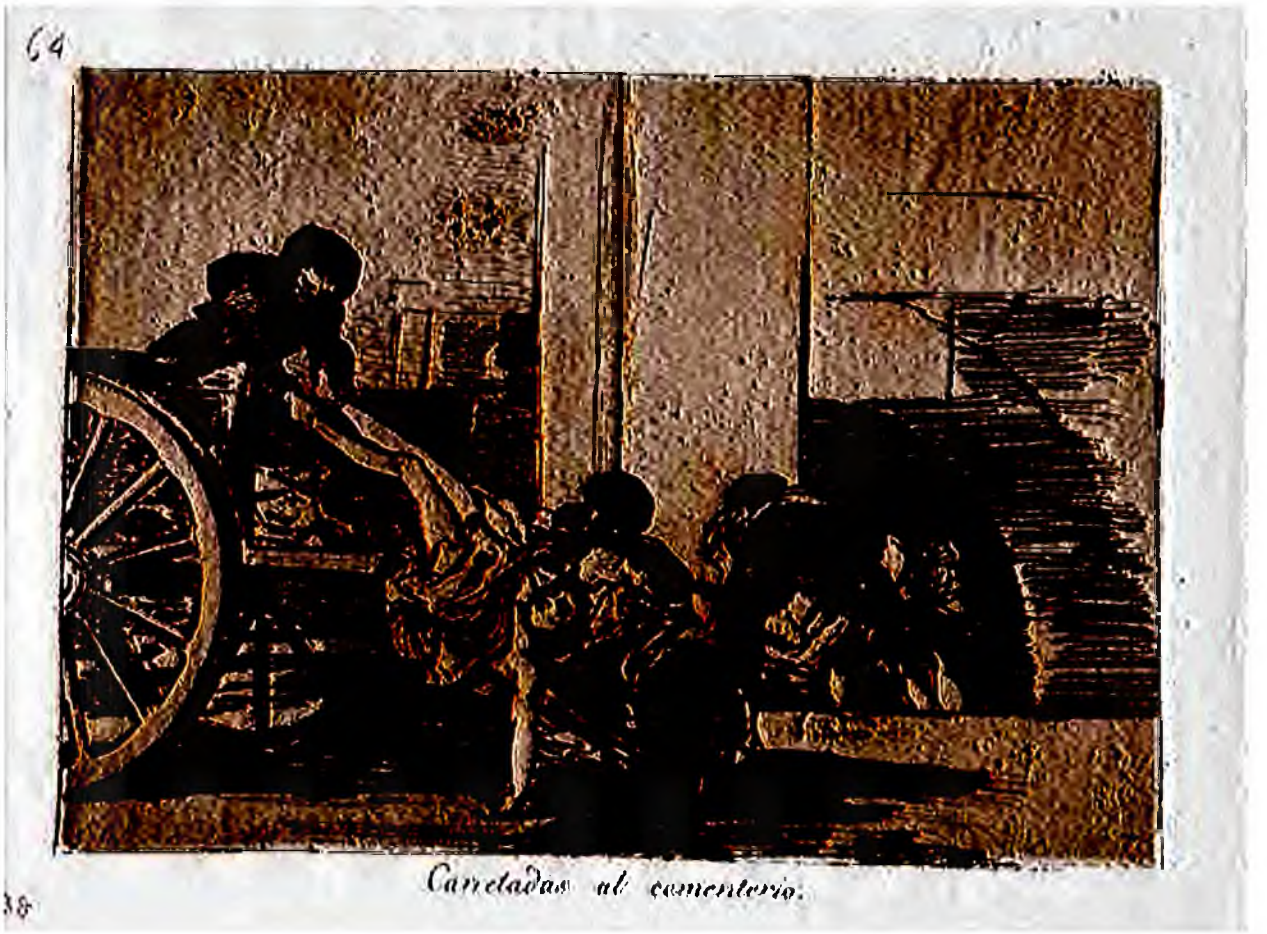
63

Üst üste ölüler
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 155x208 mm.

Merkezinde beceriksizce dört ayak üzerinde doğrulmaya çalışmış bir adamın olduğu, içi boş iki tabut arasında kefenlere sarılıp yere fırlatılmış cesetlerden oluşan bu yığın, bu tüyler ürpertici serinin en korkunç ve acı dolu baskılarından biri. Goya diğer levhalarda çıplak olan (Prado'daki eskizde de öyle) bu bedenleri, paçavrayla bile olsa giydirmeyi tercih etmiş, belki de insandan geriye kalanların nasıl göründüğüne vurgu yapıyor. İnce çizgilerle yaratılan atmosfer gerçeklik duygusunu artırıyor, insan kavramının bütünüyle dışında, bir zamanlar erkek ve kadın olanlar, şimdi sadece üst üste yığılmış ölülerden ibaret.

A collection of dead men
Etching and burnished aquatint, 155x208 mm

This pile of corpses lying on the ground among useless coffins, swathed in shrouds, in the centre of which a man, on all fours, tries unsuccessfully to get up, is one of the most macabre and disturbing prints of this terrible series. Here Goya has preferred to dress the bodies (displayed naked in other prints as well as in the preparatory drawing in the Prado Museum) in rags, perhaps accentuating in this manner their general appearance of human waste. The finely lined surrounding area increases the realism, outside any human notion, of these bodies that were men and women and are now just a collection of corpses.



64

Mezarlığa giden araba dolusu yük

Aside yedirme baskı, leke baskı, çelik uç ve perdah kalemi, 156x209 mm.

Bir kadının cesedi, salgın hastalık tehlikesine karşı sokaklardan ve evlerden telaş içinde ceset toplayan bir arabaya yükleniyor. Arka planda görünen bir başka grup, cesetleri karanlık bir mezarlığın ana kapısına doğru götürüyor. Cesedin kolları iki yana açık bedeni, çarmıha gerilmiş birinin duruşunu sergiliyor. Binaların tekdüze görünümü ve atmosfer, bu terk edilmiş vücudun bizde bıraktığı etkiyi artırıyor. İlahi mührü taşıyor olsalar da, ölüler birer yük gibi arabaya yerleştirilmiş.

Cartloads to the cemetery

Etching, aquatint, chisel, and burnisher, 156x209 mm

The body of a woman is unloaded from a cart collecting bodies from the streets and houses, with the urgency required by the risk of disease. Others in the background take the corpses to the gateway of a dark burial place. The body of the deceased woman has her arms spread out in the posture of crucifixion. The uniform tone of the buildings and the atmosphere increases the impression of this abandoned body. Cartloads of dead, although they bear the seal of divinity.



65

Bu nasıl kargaşa?

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve/veya suluboya, çelik uç ve perdah kalemi, 180x221 mm.

What is this hubbub?

Etching, burnished aquatint, and/or watercolor, chisel, and burnisher, 180x221 mm

Fransız subay masasına oturmuş, zavallı çiftçilerin işgal boyunca altında ezildiği vergileri kayda geçiriyor; şaşırmış görünüyor, hatta neredeyse, yanlarına belki de onları tanıyan bir köpeğin havlayarak yaklaştığı zavallı kadınların bağrışlarıyla dalga geçiyor. Belki para cezası kesiyor. Belki de bu beyefendilerin yayımladığı zor ve vasıfsız işlere ilişkin yeni bir kanun. Ama her iki kadının da yaşadığı çaresizlik, bunun bir ölüm listesi olma ihtimalini de akla getiriyor, hatta bu ihtimali kuvvetlendiriyor. Sakin görünümlü askeri yazıcı bu bağrışı duyunca gülümsüyor.

The French officer, sitting at his desk and taking notes, possibly taxes to be paid by the exploited peasants during the occupation, seems surprised and even amused by the scandalous shouting of the exploited women, against which a dog is moving forward and barking, perhaps it knows them. This is probably a monetary taxation although it could be a decree to forcefully recruit men for tough secondary tasks, but it is also possible, and even probable on observing the desperation of both women, that it is a list of deceased. The calm military scribe smiles when he hears such a hubbub.



66

Tuhaf sofuluk

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ya da suluboya ve perdah kalemi, 177x222 mm.

Strange devotion!

Etching, burnished aquatint, or watercolor, and burnisher 177x222 mm

Bu baskı *Vurgulu Kapriçyolar* (*Caprichos enfáticos*) adlı bölümün başlangıcı, aslında 68 numaralı baskı da pekâlâ başlangıç sayılabilir. Nigel Glendinning'e göre, bu illüstrasyon, Samaniego'nun meşhur kutsal emanetleri taşıyan eşek fablında, sırtındaki bir kavanozda taşıdığı azizin küllerinin ardından sofuların dualarını kendi üstüne alınan eşeği tasvir eder. Fakat bu felaketler serisi içinde bu fablın işi ne? Belki de içinde yaşadıkları kötü koşullar ve iktidardakilerin adaletsizliği karşısında teselli bulma uğruna kutsal bir keşişin cesedine dua edenleri hicvediyordur.

This print begins the series called *Emphatic Caprichos* (*Caprichos enfáticos*), although it could also have started with no. 68. Nigel Glendinning states that it is an illustration of the well-known fable of Samaniego where an ass loaded with relics takes the praises the devote offer to the holy body it is carrying in a glass case on its back as praises for itself. But, what is the role of the fable in this series of disasters? Perhaps it is a satire on those who find consolation from their daily woes and the injustices of the powerful by addressing their pleas to the corpse of a holy monk.



67

Bu da hiç az değil

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve/veya suluboya, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 179x220 mm.

This is no less curious

Etching, burnished aquatint, and/or watercolor, dry point, chisel, and burnisher, 179x220 mm

Sırtlarında süslü ceketleri, zayıf omuzlarında dini heykeller taşıyan ve bir küçük çanın sesi eşliğinde tören alayı düzenleyen yaşlı beyefendiler, Goya'ya göre savaşın yaralarını sarmak için çalışmak yerine, eski bağnazlıklarından vazgeçmeksizin, işlerini güçlerini zamana uydurmaya gayret etmeden, kurtuluşlarını sadece cennetin güzelliğinde arıyorlar. Kastilyen atasözü kulaklarından uçup gitmiş: "Tanrıdan duanı, elinden çekici eksik etme."

Old gentlemen carrying religious images on their ailing backs and wearing embroidered dress coats, march to the tune of a hand bell, may perhaps be, for Goya, those who instead of working to remedy the disasters of war, look for their salvation solely in the goodness of heaven, forgetting the Castilian saying: *A Dios rogando y con el mazo dando* (more or less "God helps those who help themselves") and not being concerned with situation of the times, persist in the repetition of old devotion.



68

Nasıl bir delilik!

Aside yedirme baskı, suluboya ve çelik uç, 160x222 mm.

Serinin en karanlık levhalarından biri, öyle ki bazı eleştirmenler bu levhayı yorumsuz bırakıyor (Paris'teki Sala Caveu'da 1960-1961 yıllarında gerçekleşen sergi için Marcial Retuerto'nun Fransızcaya çevirdiği André Laszló metinlerinde olduğu gibi). Levha keşişe benzeyen beyazlar giymiş bir adamı tasvir ediyor, ihtiyacını görmek için cübbesini sıyırmış, ayakları iki yana açık (ama iç donunu çıkarmamış), fakat lazımlığın altında olmadığının farkında bile değil. Lazımlık, çizimin solunda dışkı gibi duran maskelerle çevrilmiş, karşı tarafındaysa üst üste yığılmış çeşitli nesneler duruyor, belki de manastıra ait eşyalar. Lafuente Ferrari, konunun dini heykellere adanan kurbanları tasvir ettiğini düşünüyor; fakat burada açık bir hiciv olsa da, temel vurgunun gözden kaçması işten değil. Başlık, "Nasıl bir delilik", bu hızlıca işlenmiş baskıdaki akıl tutulmasını doğruluyor.

What madness!

Etching, watercolor, and chisel, 160x222 mm

One of the darkest prints in the series, to the point that some commentators have refused to explain it (as the case of André Laszló in his translation into French by Marcial Retuerto, for the exhibition of the Sala Caveu in Paris, 1960-1961). The print depicts a man, apparently a monk dressed in white, who has rolled up his habit to place himself in faecal position, with legs spread open (although still wearing underwear) but without realising that the chamber pot is not underneath him, but to the left, surrounded by grotesque masks, like excretions, while on the other side, a collection of objects are piled up, perhaps convent artefacts. Lafuente Ferrari thinks they may be votive offerings to religious images. The general intention is unclear, although it is apparently satirical. The title, "What madness", seems to confirm the insanity of this superb etching.



69

Hiç (diyor)
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı, suluboya ve iğne kazı, 155x201 mm.

Nothing (he says)
Etching, burnished aquatint, watercolor, and dry point, 155x201 mm

Bu korkunç levhanın anlamı bir öncekine oranla daha açık olsa da, farklı yorumları akla getiriyor. İnsan yüzlerinin ya da insana benzeyen şekillerin kaynaştığı, karanlık ve fantazmagorik arka planı, sol eliyle mezarının kapağını açmaya uğraşan, sağ eliyle de üzerinde "Hiç" yazılı kâğıdı sallayan, çapraz pozisyondaki, neredeyse iskelete dönüşmüş ceset bölüyor. Bu gizemli sahne için çeşitli yorumlar yapıldı. Lafuente Ferrari burada dini bir anlamdan çok ahlaki ya da siyasi bir anlamın barındığını düşünmeye yatkın: Adaletsizliğe ve insanın vahşetine son vermeyen savaş ve ölüm hiçbir işe yaramadı. Laszló'nun bir bölümünü uydurma hikâyeler olarak gördüğü onca yorumun yanı sıra, Pérez Sânchez, "Hiç" sözcüğünün ölümden sonra yaşam olmadığına işaret ettiğini ileri sürüyor. Goya'nın son yıllarında Bordeaux, San Pedro y San Pablo'da yaptığı dini olduğu su götürmez tablolara bakılırsa ve arkasında 1827 tarihi (imzası değil) bulunan *Bir Rahibe ve Bir Keşiş*'teki hiciv içermeyen kafa çizimleri de göz önüne alınırsa, ölümden sonra yaşama inanmış olabilir.

The intention of this print, on the contrary to the previous one, is very clear, although there have been several interpretations. Faces or quasi-human forms swirl round in a very dark and ghostly background, highlighting the diagonal skeletal corpse, trying to push away the stone on his tomb with his left hand, while the right holds a paper with the word "Nada" (nothing) written on it. This mysterious composition has been the object of numerous explanations. Lafuente Ferrari believes it has a moral or political (more than religious) intention: War and death have been useless, as they have not done away with human injustice and violence. Among the multitude of interpretations and even apocryphal anecdotes, Laszló, Pérez Sânchez comments that the word "Nada" indicates the non-existence of an afterlife. Although perhaps Goya believed in it, according to his irrefutably religious paintings of his later years in Bordeaux, San Pedro y San Pablo, and even the heads (not satirical at all) of *A Nun and A Monk* on the back of which appears the date (no signature) of 1827.



70

Yolu bilmiyorlar

Aside yedirme baskı, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 177x220 mm.

Sırayı bozmalarına müsaade etmeyen, birinin boynundan diğerininkine uzayan bir iple bağlanmış, karmaşık ve engebeli arazide ilerleyen, ama yolu bilmeyen, sivil ve dini, farklı kıyafetler giymiş adamlardan oluşan bir konvoy anlatılıyor. Bir köre yol gösteren başka bir körün olduğu, Napoli'deki Brueghel tablosunun kıssadan hissesini hatırlatıyor. Anlamak pek kolay olmasa da, bu uçsuz bucaksız sıranın en önündeki adam eliyle bir işaret yapıyor. Belki de insanlığın izlediği yolu belirlediğine inanan muktedirlerin kıt özgürlük anlayışını göstermeye çalışıyor.

They don't know the way

Etching, drypoint, chisel, and burnisher, 177x220 mm

Referring to a row of men in different civilian and religious clothing, tied together with a rope round their necks, so they cannot move out of line and advancing along a complicated and rough path, but they do not know the way. It reminds some of the parable of a blind man leading another blind man in a painting by Brueghel in Naples. In any case, the first in this unending row makes explanatory gestures, although they are not easy to interpret. Perhaps it refers to the limited freedom of the powerful, who think they can lead the progress of mankind.



71

Ortak iyiliğe karşı
Aside yedirme baskı ve perdah kalemi, 177x221 mm.

Bir tepeciğin üzerindeki tuhaf kambur ihtiyar, kendisine hayranlıklarını sunan küçük insan kalabalığıyla çevrelenmiş, kafasında büyük yarasa kulakları, uzun tırnaklı ayaklarını bir kayalığa dayamış, bacakları gölgede kalan bir iskemlenin ya da tahtın üzerinde, dikkatlice büyük bir kâğıda bir şeyler yazıyor, öte yandan bir uyarıda bulunurcasına sol elinin işaret parmağını kaldırmış. Bu tuhaf manzaranın başlığı, "Ortak iyiliğe karşı", Ferdinand'ın eski kafalı Restorasyon döneminde yazılan, yeni zamanların işleyişine ters düşen, çağdışı olduğu su götürmez yasaları ima ediyor. Yüksek ihtimalle yeni dönemin yasa koyucularından birini anlatıyor.

Against the common good
Etching, and burnisher, 177x221 mm

On the top of a hill, surrounded by a host of small characters expressing their veneration, a strange hunchbacked old man, with large bat wing ears and feet with long nails resting on a globe, carefully writes in a thick book, while lifting his left hand index finger like a warning, from an armchair or throne whose legs rest in the shadows. The title of this strange image, "Against the common good", refers to the laws that he is writing, doubtlessly anachronistic and in opposition to the new times, in the antiquated Restoration of King Ferdinand. He is probably a legislator of the new era.



72

Sonuçlar
Aside yedirme baskı, 179x220 mm.

Tuhaf bir yarasa ya da vampir sürüsü, yerde yatan bir figürün üzerine çökmüş, belki bir ölü, yırtık pırtık kıyafetleri içinde güzel ve asil bir kadın, sanki bir önceki baskının sonucu olarak bu tuhaf yaratıklar tarafından gagalanıyor ve hırpalanıyor, yaratıkların en büyüğü yerde yatan bu kişinin (belki de İspanya'nın) üzerine tünemiş özünü emiyor. Bu gaddar güzelliğin korkunç görüntüsü, İspanya'nın cesedini parçalamak için Ferdinand'ın Restorasyon döneminden medet uman şahinleri ima ediyor gibi. Baskıda kullanılan teknik, *Kapriçyolar*'ı hatırlatacak bir zarafete sahip, bu da ender mükemmellikteki görüntünün dehşetini artırıyor.

The consequences
Etching, 179x220 mm

A swarm of strange bats or vampires fly to a figure on the ground, perhaps dead but beautiful and noble even in rags, who, as a result of the previous print, is pecked and torn by these unpleasant birds, the largest of which had landed on the person (perhaps Spain) and drinks from his chest. This terrible image, of frightening beauty, seems to refer to the men of prey who will take advantage of the Restoration of Ferdinand to devour the corpse of Spain. The elegant technique is reminiscent of the *Caprichos* and augments the fear produced by the image, with its rare perfection.



73

Kedicil Pantomim
Aside yedirme baskı, çelik uç ve perdah kalemi, 179x219 mm.

Tahtındaki bir kral gibi merdivenlerin tepesine oturmuş gürbüz bir tekir kedinin karşısında, ipeksi bir cübbe giymiş kapüşonlu tuhaf bir figür secde ediyor, diğer yanda bir baykuş, sanki vereceği kötü hükme müdahale etmek istercesine, kafasını kedi-krala yaklaştırmış, açık kanatlarıyla havada asılı duruyor. Her iki hayvan da sembolik; kedi gibi açıkgöz ve iş bilir Kral Ferdinand'ı ya da secde eden kapüşonlunun hayranlık bildirdiği tedbirleri fısıldayan habis danışmanlarını ima ediyorlar. Tahta dönen hükümdarın uyguladığı ve saygıdeğer kişilerin ilahi bir emir gibi kabullendiği kurnaz ve acımasız tedbirleri anlatıyor olabilir. Baskının arka planını bölen yüksek kayalıklar bu gölge krallığına büyük bir dramatik etki katıyor, kayaların kesitleriyse İspanyol aslanını anımsatıyor, adeta taş kesilmiş.

Feline pantomime
Etching, chisel, and burnisher, 179x219 mm

A strange hooded figure bows down before a large mottled cat with silky fur, sitting at the top of some steps as if it were reigning on a throne, while an owl is in the air, flapping its open wings, coming close to the head of the cat-king, as if it wanted to inspire a decision, doubtlessly harmful. Both animals are symbolic and may refer to King Ferdinand, astute and glib like the cat, and his infernal advisors, who inspire measures that the prostrated man in the hood is seen to adore. They may be astute and cruel measures that the reinstated monarch adopts and that the most respectable characters accept as a divine mandate. High mountains divide the background of the print, adding greater dramatic quality to this a throne of shadows and the outline of these mountains resembles that of the Spanish lion, petrified.



74

Bu en kötüsü!
Aside yedirme baskı ve perdah kalemi, 179x220 mm.

This is the [absolute] worst!
Etching, and burnisher, 179x220 mm

Bir tilki, aynı bir adam gibi oturmuş, sol pençesiyle büyük bir kâğıdı kavramış, belki de sağ pençesiyle imzalamak için kâğıdı kaydırıyor. Yasa koyucu önünde secde etmiş, keşişe benzeyen biri önünde mürekkep hokkasını tutuyor. Tilkinin arkasında kenara atılmış bir kitap yerde duruyor, belki de yasalar. Birbirine sokulmuş, sefalet içinde insanlardan oluşan bir topluluk, halk, bu yasanın ilanını izliyor, sayıları, İtalyan hiciv şairi Giovanni Casti'nin *Animali Parlanti* kitabındaki bir şiirin suçlandığı davayı izleyenlere kıyasla az (Pérez Sânchez'in iddiasına göre): "Sefil insanlık, suçlu sensin" (Goya portresini yaptığı bu şaire hayrandı).

A fox, sitting like a man, holds in its left paw a large piece of paper or parchment that it is signing with its right paw. Prostrate before this legislator, a monk-like character holds the inkwell. There is a large abandoned book on the ground behind the fox, perhaps a law book. A huddled group of shabby characters, the people, contemplate the promulgation of this law, apparently inspired (according to Pérez Sânchez) by a verse of the Italian satirical poet Giovanni Casti, from the book *Animali Parlanti*: "Miserable mankind, it is your fault" (Goya admired the poet and made a line drawing of him).



75

Şarlatanlar panayırı
Aside yedirme baskı, suluboya ya da leke baskı, iğne kazı ve çelik uç, 177x222 mm.

Troupe of charlatans
Etching, watercolor or aquatint, dry point, and chisel, 177x222 mm

Bu baskı, ayaklarına kadar uzanan, karga burunlu bir papağan kostümü giymiş, kuş tüyünden yapılma başlığının altından dua eder ya da söylev verircesine pençelerini iki yana açmış, yüzü ileriye dönük bir kişiyi tasvir ediyor. Geniş kollu cübbesi, hayvanların ve insanların arasındaki diğer grotesk figürlerden oluşan karanlık kalabalıkta beyaz rengiyle dikkat çekiyor. Taca benzeyen başlıklar giymiş birileri, tuhaf ve şaşkın ifadeli maskeler takmış bir yığının yanında duran aptal papağana karşı taklitler yapıyor. Sağa doğru, ineğin, domuzun ve çirkin yaratıkların önünde başka bir insan var, yüzü solgun, ellerini üst üste koymuş. Büyük bir grotesk gücü içinde barındıran bu biraz da tehditkâr panayır Madrid'deki yeni sarayda bulunan farklı cinsten şarlatanları temsil ediyor.

The print presents a character facing forward and dressed in monastic clothing, with a parrot-like head and curved peak under a feathered hood, talons stretched out as if pronouncing a prayer or speech. Its wide-sleeved habit stands out in white over the dark collection of grotesque characters, both animal and human. Some wearing hats like crowns, gesticulating in a monkey-fashion before this ridiculous chicken-parrot beside a pile of grotesque and indeterminate stones. On the right is another human character, with pale face and crossed hands, before an ass, a swine and other animals. This troupe, with its enormous grotesque and threatening power may possibly represent the different types of charlatans populating the new court in Madrid.



76

Etobur akbaba
Aside yedirme baskı, çelik uç, perdah kalemi ve iğne kazı (?), 177x221 mm.

The carnivorous vulture
Etching, chisel, burnisher and dry point (?), 177x221 mm

Bu harikulade baskıda, tombul ama tüyleri yolunmuş bir kartal sanki her an kaçacakmış gibi ortada duruyor, tüyleri olmadan uçamayacağı için sarsakça debeleniyor. Burada bahsi geçen, şüphesiz Napolyon'un kartalı, arka planda sağ tarafta olan biten karşısında şaşırıp kalmış yandaşları sanki saklanmışlar. Etobur akbabanın düştüğü utanç verici durumla alay eden topluluğun önüne geçmiş bir İspanyol çiftçi, elindeki tırmıkla ona hâlâ vuruyor. Goya sanki kaçışını garantilemek istercesine kanatlarından geriye ne kaldıysa çırpan kuşun, tuhaf halini isabetli bir şekilde yansıtmış.

In this splendid print, a plump and plucked eagle occupies the centre, looking like it is going to run away, it cannot fly without feathers and will be limited to a clumsy escape. This is doubtlessly the Napoleonic eagle, which a Spanish peasant who has come forward from the group is going to hit with his fork, smiling at the delicate situation of the carnivorous vulture, whose henchmen seem to be fleeing at the bottom right hand corner in a disorderly fashion. Goya hit it on the nail, with the clumsy running of the bird, flapping the remains of its wings as if it wanted to ensure its escape.



77

O ip kopsun

Aside yedirme baskı, suluboya ya da perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 178x221 mm.

Şık bir tünik ve geniş bir yağmurluk giymiş kilise zümresinden biri, meraklı bir kalabalığın karşısında çok gevşek bir ipin üzerinde dengede durmaya çalışıyor; cambazın varmak istediği sağlam ve güvenli ev artık ulaşabileceği bir yerde değil ve akrobatın ağırlığı aşınmış ipi her an koparabilir: "O ip kopsun"; baskının başlığı, aynen kardinalin ipteki hareketlerini takip eden kalabalığın dilediği gibi. Kardinal, Prado Müzesi'ndeki ilk çizimde, Goya'nın bu baskıya dahil etmediği bir papalık tacı taşıyor, bu durum çizerin ilk niyetini ortaya koyduğu gibi papa figürü çizmekteki ihtiyatlılığını ya da çekingenliğini de açığa çıkarıyor, kaldı ki VII. Pius bu ihtiyatlılığı hak etmiyor.

Let the rope break

Etching, watercolor or burnished aquatint, and dry point, 178x221 mm

An ecclesiastical character, wearing a rich tunic and large rain cape, advances on a rope that is too loose over a compact group of onlookers. The firm and safe house the trapeze artist is moving towards is no longer within his reach and the weight of the acrobat threatens to break the worn rope. The title of the print is like the comments of the crowd that are following the progress of the religious character: "Let the rope break". Who in the preliminary drawing in the Prado Museum, is wearing a tiara that Goya preferred to omit in this print, confirming the first intention of the artist and his prudence or scruples before caricaturising a papal character, something that the prudence of Pius VII did not deserve.



78

İyi savunuyor kendini

Aside yedirme baskı, iğne kazı, çelik uç ve perdah kalemi, 176x219 mm.

Beyaz, cesur bir at (ya da kısrak) etrafını çevirmiş onu öldürmeye çalışan bir kurt ya da tilki sürüsüne karşı çifte atarak kendini savunur; belki bağlanmış olan dört buldog ise olaya seyirci kalır. Lafuente Ferrari'ye göre Viyana Kongresi'nde kendini düşmanlarına karşı savunan mağlup Fransa'nın simgesi olabilecek beyaz savaş atı, muhtemelen işgalci köpekler bağlandığında yeni mutlakiyetçiliğin tilkileriyle mücadele etmek zorunda kalan İspanya'dır.

He defends himself well

Etching, dry point, chisel, and burnisher, 176x219 mm

A white and graceful horse (or mare) defends itself from the attack of a pack of wolves or foxes who are trying to kill it, by kicking. Contrasting with the passivity of four hunting dogs, perhaps chained. The white horse, which according to Lafuente Ferrari could symbolise defeated France, defending itself from its enemies in the Congress of Vienna, although it could be Spain, which when the dogs of the invasion were leashed, had to battle with the foxes of the new absolutism.



79

Gerçek öldü
Aside yedirme baskı ve perdah kalemi, 176x221 mm.

Görüntüsü ışıklar saçan yarı çıplak güzel bir kadın, baskının merkezinde, onu takdis eden (sol eliyle takdis ediyor, belki baskıya çevrilen gravür levhalarının tersine basılmasından kaynaklanan yanlışlar nedeniyle böyle) heybetli bir piskoposun önünde yerde yatıyor. Solunda mezar kazıcılar aletlerini hazırlıyor, öbür tarafında, bir elinde terazisini tutan öbür eliyle de gözlerini kapatan iki büklüm ve işe yaramaz Adalet simgesi, çaresizce gözyaşlarına boğulmuş. Pêrez Sánchez'e göre "Gerçek öldü" başlığı, Anayasayla güvence altına alınmış özgürlük olabilirdi; fakat galeyana gelmiş insanlar, papazlar ya da halk fikirlerini beyan etmedi. Böylece VII. Ferdinand'ı Özgürlükçü Anayasa'yı (9 Mart 1820) ilan etmek zorunda bırakan, Riego Ayaklaması'na (1 Ocak 1820) zemin hazırlandı.

The truth has died
Etching, and burnisher, 176x221 mm

A beautiful half naked woman, whose image gives off rays of light, lies on the ground in the centre of the print, before a majestic bishop who blesses her (with his left hand, perhaps due to a mistake caused by the inversion that take place when the plate is printed), while on his left the gravediggers prepare their tools and on the opposite side, Justice, holding her folded and useless scales in one hand, covers her eyes with the other, sobbing disconsolately. According to Pêrez Sánchez, "The truth that has died" is Constitutional Freedom, but the characters that are upset, monks and the people, do not display their opinion, resulting in the Uprising of General Riego (January 1st 1820) forcing Fernando VII to swear allegiance to the liberal Constitution (March 9th 1820).



80

Yeniden dirilecek mi?
Aside yedirme baskı ve perdah kalemi, 178x220 mm.

Will she live again?
Etching, and burnisher, 178x220 mm

Felaketler serisinin yayımlanan son baskısı, başlığında bir soru olsa bile bir parça iyimserlik barındırıyor. Bir önceki levhada mezara konan Özgürlük yeniden dirilecek mi? Bu serinin bilinen tarihleri, *Vurgulu Kapriçyolar*'ı (*Felaketler*'in 65 numaralı baskısından başlamak üzere) 1815 ve 1820 arasına tarihlendiriyor. Bu tarihler, ellerindeki kitabı ışık huzmeleri arasında dirilen kadın büstünün simgelediği Gerçek'in üzerine bir silahmış gibi fırlatan düşmanların vahşi saldırısına karşı Goya'nın Gerçek'inin de dirilişine denk düşüyor.

The last published print in the *Disasters* series shows a glimmer of hope, even if the title is an interrogation. Will Freedom, buried in the previous print, live again? The generally accepted dating of this series places the *Emphatic Caprichos* (from no. 65 of the *Disasters*) between 1815 and 1820, date in which Goya's Truth will live again, against the brutal reaction of his enemies, who throw the book like a weapon onto his resuscitated Truth, as a feminine bust emitting rays of light.



Boğa Güreşi, 1815-1816

The Tauromaquia, 1815-1816

Bu koleksiyon, İspanyol İç Savaşı döneminde, 1937'de, Ministerio de Instrucción Pública için Calcografía Nacional'de üretilmiş yedinci basımdır.
Özel koleksiyon, Madrid
This collection is the seventh edition produced in Calcografía Nacional for the Ministerio de Instrucción Pública in 1937, during the Spanish Civil War.
Private collection, Madrid



1

Eski İspanyolların kırda, at üzerinde boğa avlama yöntemleri
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 254x356 mm.

The way in which antique spaniards hunted bulls on horseback in the country
Etching, aquatint, and dry point, 254x356 mm

Goya, Moratín'in boğa güreşlerinin kökeni hakkındaki anlatısını takip eder: Kırın ortasında at üzerindeki haşin adamlar boğaları sanki avlıyormuşçasına mızraklıyorlar.

Goya follows Moratín's narration on the origin of bullfighting: Coarse men in the country and on horseback, spear the bulls as if they were hunting.



2

Ayakta avlanma şekli
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 247x355 mm.

Yayan avcıların vahşi boğalara mızrak saplayarak yere devirip avlanması da boğa güreşlerinin kökenlerinden biri sayılıyordu.

Hunting on foot
Etching and aquatint, 247x 355 mm

Hunting wild bulls on foot, bringing them down by stabbing them with lances or *picas*, is supposed to be another of the origins of the bullfighting spectacle.



3

İspanya'da yaşayan Mağripliler, kutsal kitaplarında yazanlara aldırmaksızın, bu avı ve sanatı benimsemişler, kırda bir boğayı mızraklıyorlar
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 257x349 mm.

The Moors established in Spain, leaving apart the superstitions of their al coran, adopted this hunting and art, and fight a bull in the country
Etching and aquatint, 257x349 mm

Moratín'in anlattıkları doğrultusunda Mağriplilerin boğa güreşini kurallarını koyarak benimsemesinin hikâye edildiği baskılardan ilki. Mağriplilerin giysileri İspanya'ya Napolyon'la birlikte gelen Memlukluların kıyafetlerinden yola çıkılarak tasvir edilmiş gibi. Bu sahnede, palalar ve mızraklar kuşanmış üç Mağripli, atlan düşen arkadaşlarının yardımına koşuyorlar.

First print referring to how the Moors dedicated themselves to bullfighting, creating the regulations for them, according to Moratin. The garments worn by the Moors seem like those used by the Mameluks who arrived in Spain with Napoleon. In the scene, three Moors armed with scimitars and lances go to aid a colleague who has fallen from his horse.



4

Başka boğayla pelerinli kızdırma
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 250x358 mm.

Burada, bir arenadaki üç Mağripli ellerindeki pelerinle boğanın dikkatini çekiyor. Tasvir edilen hamle, Pepe-Illo'nun sözlüğünde "arkadan öne doğru" diye adlandırılan harekettir.

Cape work with another bull
Etching and aquatint, 250x358 mm

Another three Moors and this time in a bullring wave the cape and attract the bull's attention. The lance depicted is the one that in the Pepe-Illo treatise is called "front from behind".



5

Boğaları kuralına göre mızraklayan ilk kişi cesur Mağripli Gazul
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 250x358 mm.

Goya, bir kez daha Moratín'in anlatısını takip ederek, 15. yüzyıl Sevillası'nda yaşamış Mağripli Gazul'un bir boğayı artık adı konmuş kurallara göre mızrakla yaraladığı anı anlatıyor.

The brave Moor Gazul was the first to fight bulls according to the rules of the art
Etching, aquatint, and dry point, 250x358 mm

Again following Moratín, Goya refers to the Moor Gazul, who lived in Seville in the 15th century, presenting him at the moment of lancing the bull, but following certain rules.



6

Mağripliler üzerlerindeki entariyle bir kez daha boğayı kızdırıyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 247x356 mm.

Boğanın pelerinle kızdırıldığı aşamadan bir başka çekişme. Moratín de Mağriplilerden "bu işi entari ve cübbeyle yapıyorlardı" diyerek bahsediyor.

The Moors imitate the play of the cape with their cape in the ring
Etching and aquatint, 247x356 mm

Another set of passes with a cape, which Moratin also attributes to the Moors "who did it with their Moorish cape".



7

Zıpkınların veya *banderilla*'ların kökeni
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 247x357 mm.

18. yüzyılın ilk yarısında yapılan boğa güreşlerinde, boğanın pelerinle kızdırıldığı aşamanın ardından sahnelenen, *banderilla*'ların kullanıldığı gösteride, zıpkınlar ya da *banderilla*'lar, kuvvetten düşürmek için birbiri ardına boğaya saplanıyordu. Seride seyircilerin öne çıktığı ilk baskı budur.

Origin of the harpoons or *banderillas*
Etching and aquatint, 247x357 mm

After the cape passes, the *banderillas* stage in the first half of the 18th century. Consisted in placing, one by one, a harpoon or *banderilla* on the bull with the aim of weakening the animal. This is the first print in the series in which the spectators have great prominence.



8

Boğanın arenadaki bir Mağripliye boynuzlarını geçirişi
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 249x356 mm.

Bir Mağripli elindeki zıpkını saplayamadan boğa tarafından alt ediliyor. Bu, boğa güreşinin acıklı yönünü tasvir eden ilk baskı.

A Moor is caught by a bull in the ring
Etching and aquatint, 249x356 mm

Before thrusting the harpoon, one of the Moors is caught by the bull. This is the first representation of the drama of the spectacle.



9

Bir İspanyol süvari atını kaybedince boğayı öldürüyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 249x356 mm.

Mızrak yetmeyince kılıcın kullanılışına tanık oluyoruz. 18. yüzyılda bazı boğa güreşlerinde toreronun eski moda kostümler giymesi çok yaygındı, bu durum son derece teatral bir etki yaratıyordu.

A Spanish horse rider kills a bull after having lost his horse
Etching and aquatint, 249x356 mm

Testimony of the use of the sword when the lancing has failed. In the 18th century it was quite common for bullfighters to be dressed in old styles in some bullfights, resulting in a rather theatrical effect.



10

Şarlken (V. Karl), Valladolid arenasında bir boğayı mızrakla yaralıyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 254x356 mm.

Charles V spearing a bull in the Valladolid bullring
Etching and aquatint,
254x356 mm

Pepe-Illo'nun boğa güreşi sanatı, "kahramanlarımızın çoğu toreroların armalarını kuşanıyor... İmparator Şarlken boğaya pusu kurarak bir mızrak darbesiyle onu öldürüyor" sözleriyle ifade edilen geleneğin izinden gider. Burada Şarlken'in oğlu Felipe'nin doğumu şerefine 1527'de yapılan kutlamalar anlatılıyor.

Pepe-Illo's bullfighting art took up the tradition that "most of our heroes have acted as bullfighters... Emperor Charles V awaited a bull and killed it with a lance stroke". This refers to the feasts held in 1527 celebrating the birth of his son Philip.



11

El Cid Campeador bir başka boğayı mızrakla yaralıyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 356x250 mm.

Moratín ve Pepe-Illo yeniden bir arada; "Atının üzerindeki El Cid Campeador boğayı mızraklıyor." Goya tekrar toreroların eski usul giyindiği boğa güreşi manzaralarını kullanıyor.

El Cid Campeador spearing another bull
Etching and aquatint, 356x250 mm

Again Moratín and Pepe-Illo relived the fact that "El Cid Campeador lancing on horseback". Goya once again uses images of bullfights in which the bullfighters dressed in the old style.



12

Ayaktakımının mızraklar, ucu hilal biçimdeki kargılar, *banderilla*'lar ve diğer silahlarla boğanın dizlerine saldırması
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 255x 356 mm.

İşin içine ayaktakımının karıştığı köy usulü boğa güreşi. Moratín bize, boğanın dizlerinin arkasına doğru saldıranların Mağripli köleler olduğunu ve ardından gelenlerin de siyahlar ve melezler olduğunu söylüyor.

Weakening of the mob with lances, swords, *banderillas*, and other arms
Etching, aquatint, and dry point, 255x356 mm

Villanesca bullfighting, in which the mob participate. Moratín informs that those who weakened the animal were Moorish slaves and later blacks and mulattos.



13

Arenada bir İspanyol süvari, *chulo*'ların yardımını almaksızın kurdeleli şişi saplıyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 251x358 mm.

Serideki tarihi bölümün son baskısı. İlk defa arenadaki bariyerleri ve Goya'nın yüz hatlarını taşıyan bir karakteri görüyoruz. Etrafı halk tarafından sarılmış bu kişi, Lafuente Ferrari'ye göre, Goya'nın kendisi olabilir.

A Spanish horse rider in the ring thrusting the lance without the aid of his *chulos*
Etching and aquatint, 251x358 mm

Final print of the historical series. The barrier of the ring appears for the first time as well as a character with Goya's features that could be his self-portrait according to Lafuente Ferrari, surrounded by spectators with defined features.



14

Falzes'li parlak öğrenci küçük hamleler yaparak yüzünü örten pelerinin altından boğayla dalga geçiyor
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 251x358 mm.

Bu baskı, Navarra'nın Falces kasabasında doğan Bernardo Alcalde y Merino'yu anlatıyor. Moratín'in anlattığı kadarıyla, bu öğrenci "boğayı, arenada kendi belirlediği daire biçiminde alanın dışına çıkmaksızın, pelerinini bile çıkartmadan" teslim alırmış. Goya da bu anı tasvir ediyor.

The very skilful student from Falzes, covered up, plays with the bull with his swerves
Etching, aquatint, and dry point, 251x358 mm

This is the bullfighter Bernardo Alcalde y Merino, born in Falces, Navarra, who according to Moratin fought "the bull without leaving a circle he himself marked in the arena, without even taking off his student's cape", moment depicted by Goya.



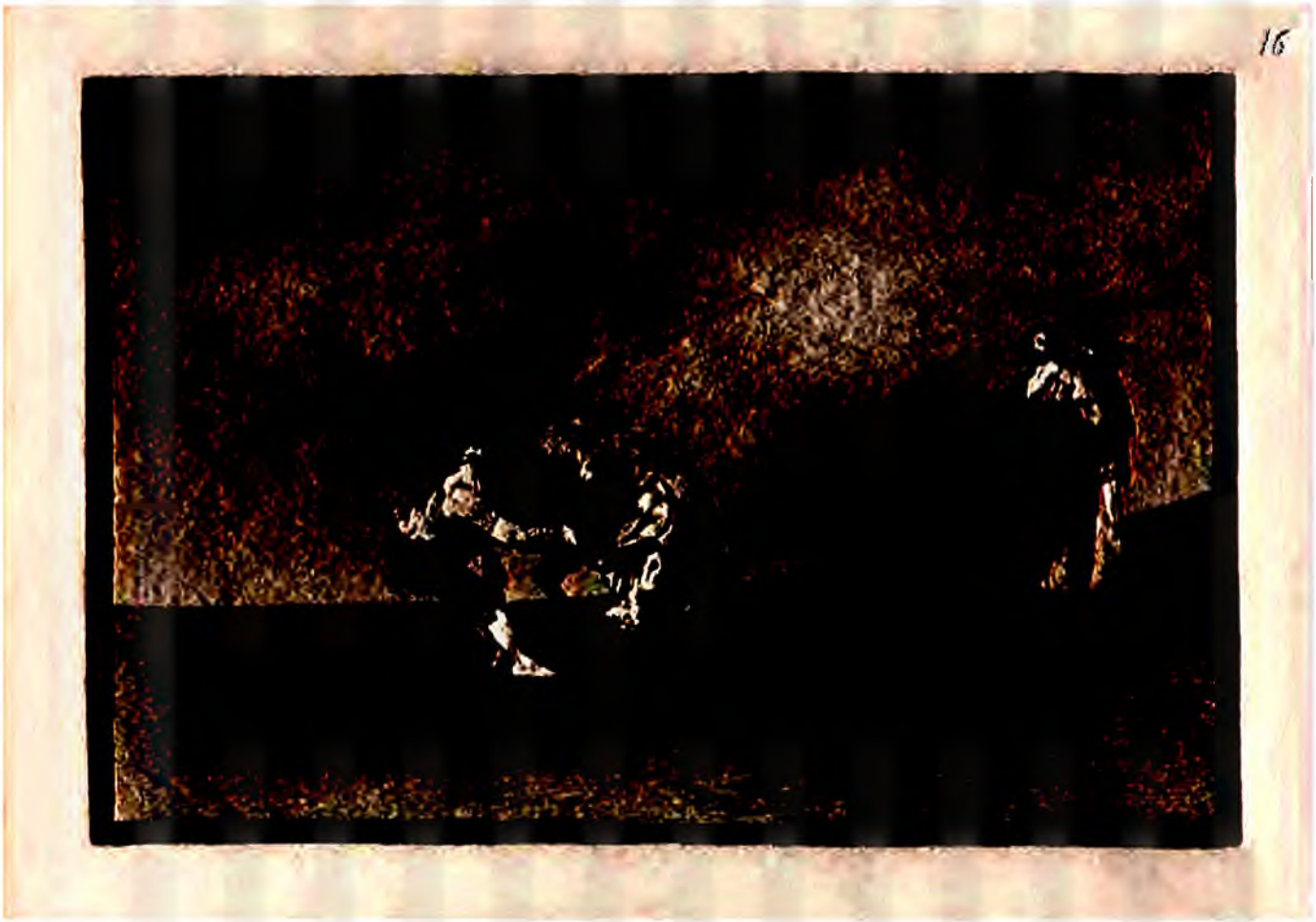
15

Meşhur Martincho küçük hamlelerle *banderilla*'ları boğaya saplıyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 249x357 mm.

The famous Martincho thrusting the *banderillas* while swerving
Etching and aquatint,
249x357 mm

Baskıların çoğu, başlıkta adı geçen toreroya adanmıştır. Goya, 1747 ve 1767 yıllarında mesleğini sürdüren Martincho'yu gençliğinde görme şansına erişmişti. Başlıca özelliği "olağanüstü ve yaratıcı boğa güreşi" stiliydi, arenada büyük heyecan ve coşku uyandıran hareketler yapıyordu. Burada neredeyse boğaya değmesine neden olacak kadar kısa *banderilla*'ları saplıyor.

This is the bullfighter he dedicates the most prints to. He was active between 1747 and 1767, and Goya saw him perform when he was young. Characterised by his "fantastic and inventive bullfighting" practicing the stages of the bullfight highly related to crude realism. In this case placing very short *banderillas* that made him almost touch the bull.



16

Aynı kişi Madrid arenasında bir boğayı yere deviriyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 357x250 mm.

Burada, geleneğe aykırı boğa güreşi hareketleri arasında yer alan, yetenekle gücü birleştirip boğanın boynuzundan ve kuyruğundan tutup dengesini kaybetmesine neden olarak onu yere serme yöntemi anlatılıyor.

The same bullfighter overturns a bull in the ring of Madrid
Etching and aquatint, 357x250 mm

One of the unorthodox stages of the bullfight is that of overturning the bull pulling it by one horn and the tail, making the animal lose its balance, in a combination of skill and strength.



17

Mağriplilerin, *embolado* boğasına karşı kendilerini savunmak için eşeklerle ördükleri koruma çemberi
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 356x248 mm.

Arena of the Moors using donkeys as protection against an *embolado* bull
Etching and aquatint, 356x248 mm

Sivriliğiyle zarar vermemesi için boynuzunun ucuna tahta top geçirilmiş boğalar olan *embolado*'ların varlığına ve Mağripliler döneminde boğaların eşeklerle karşı karşıya getirildiğine kanıt olabilecek bir belge yok. Bu sahne daha çok 18. yüzyılda boğa güreşlerinin sonunda yapılan maskeli baloları andırıyor.

There are no documents on the existence of *embolado* bulls (with wooden balls on their horns) and their encounter with donkeys in the time of the Moors, it seems more like one of the masquerade scenes that took place at the end of the bullfights in the 18th century.



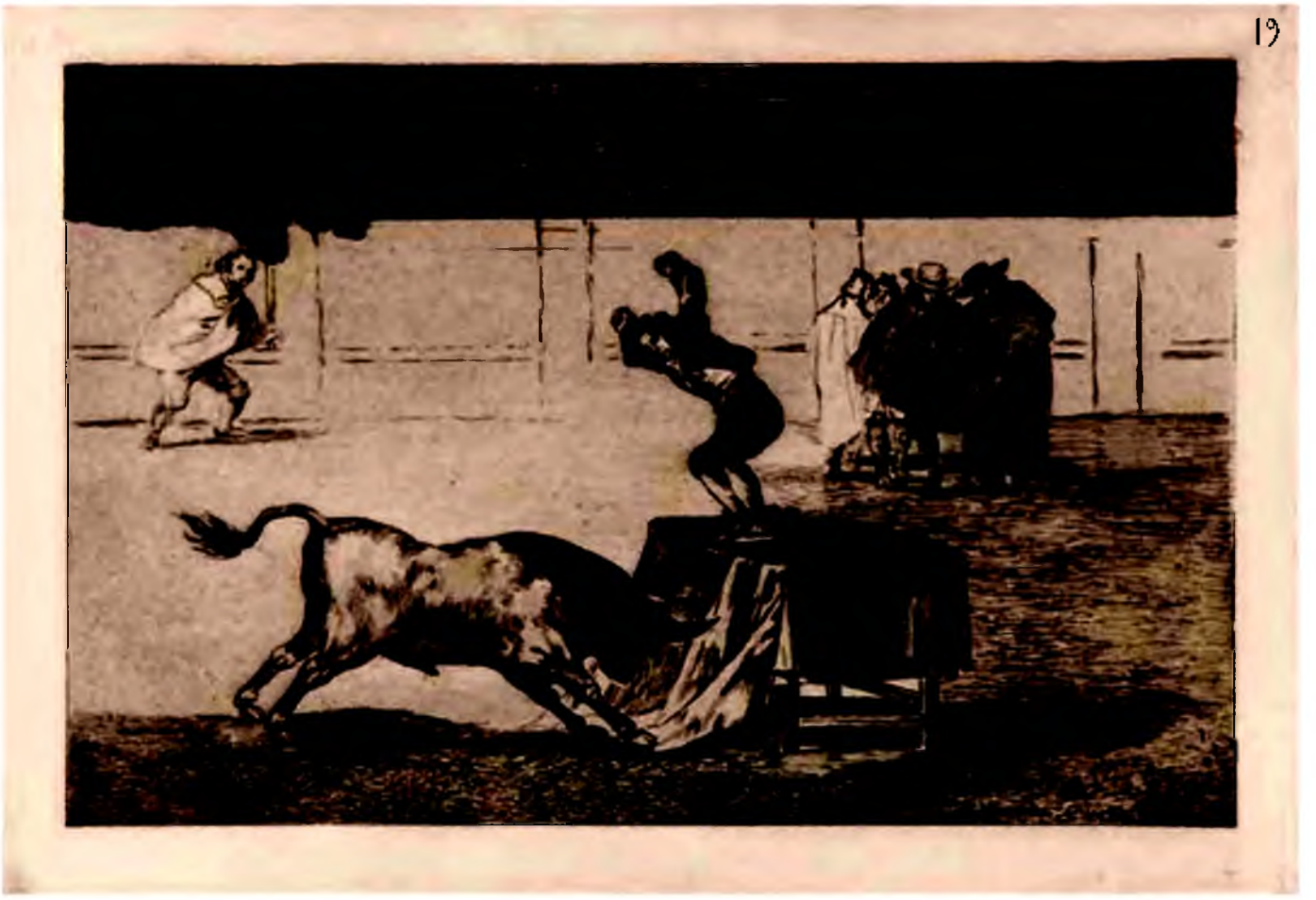
18

Martincho'nun Zaragoza arenasındaki cesaret gösterisi
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 249x357 mm.

Buradaki cüret, ayakları birbirine kelepçeli Martincho'nun elindeki değneği gizlemek için pelerin yerine bir şapka kullanarak, boğayı öldürmek için üzerine gelmesini beklemesindedir. Bu gösteri 1764 yılında, Zaragoza'daki yeni arenanın açılışında sergilenmişti.

Boldness of Martincho in the Zaragoza bullring
Etching and aquatint, 249x357 mm

This time, the boldness consisted in receiving the bull to kill sitting on a chair, with his feet held by shackles and using a hat instead of a cape. This event took place at the opening of the new Zaragoza bullring in 1764.



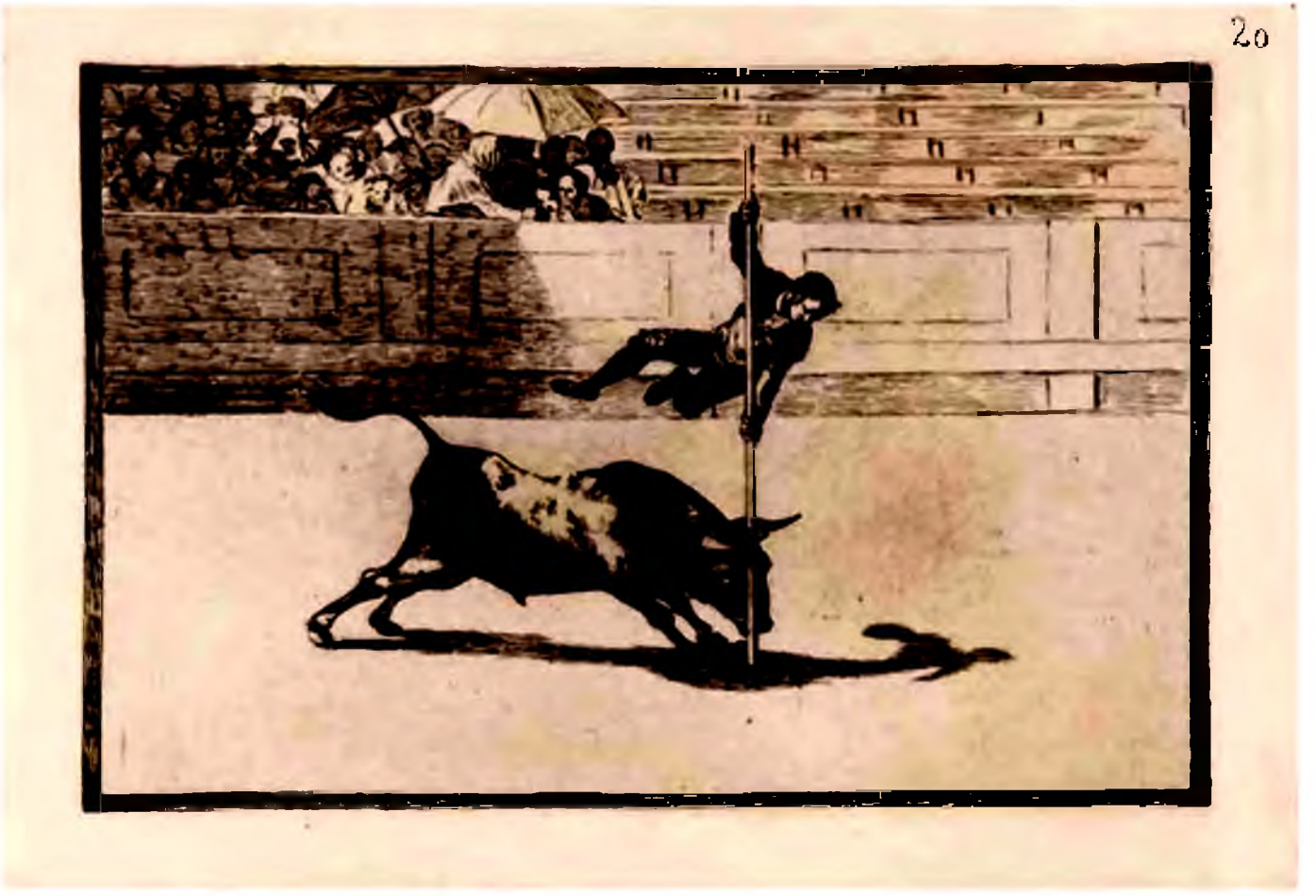
19

Aynı arenada yapılan bir başka delilik
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 247x355 mm.

Bu akıl almaz hareket daha çok sirklere yaraşır cinsten, fakat zamanında Navarra arenalarında büyük sükse yapmıştı. Baskıda görüldüğü gibi boğayı bir masa üzerinde ayakları birbirine kelepçeli şekilde karşılıyor, masaya doğru vargücüyle gelen boğanın üzerine atlayacak.

Another madness of his in the same bullring
Etching and aquatint, 247x355 mm

This madness is more circus-like, but it was very popular in the bullrings in Navarre. Consisting, as can be seen in the print, in calling and receiving the bull on a table, with feet secured with shackles and jumping onto the bull while it is charging at the table.



20

Juanito Apiñani'nin Madrid arenasındaki çevikliği ve cüreti
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 250x358 mm.

Goya, eski boğa güreşi aşamaları arasından, zarafetin zirveye ulaştığı anlardan birini, "sırıkla boğanın üzerine atlama"yı seçmiş. Juanito Apiñani matador değildi, fakat Romero ve Martincho'nun ekibinde *banderilla*'ları saplayan kişi olarak yer alıyordu. Atikliğiyle nam salmıştı, Zaragoza arenasının 1764'teki açılışından önce, Madrid'de sayısız boğa güreşine katıldı, Zaragoza'da 1767 yılına kadar arenaya çıkmayı sürdürdü. Goya, bu iki arenadan herhangi birinde onu izlemiş olabilir. O dönemde yazılmış bir metin şöyle diyor: "Juan Apiñani bir sonraki boğayla kargı kullanarak güreşecek, ardından Alejandro Izquierdo boğayı bir iskemlede oturmaktayken öldürecek."

Agility and daring of Juanito Apiñani in the Madrid bullring
Etching and aquatint, 250x358 mm

Goya has chosen one of the most elegant moments in one of the old bullfight passes "jumping over the bull with a pole". Uanito Apiñani was not a matador, but was one of the bullfighting team of Romero and Martincho as *banderillero*. Renowned for his skill, he participated in numerous bullfights in Madrid before opening of the Zaragoza Bullring in 1764, where he performed until 1767. Goya may have contemplated this event in either of the bullrings. A text from the period stated: "Juan Apiñani will jump over the next bull with a pole and then it will be killed by Alejandro Izquierdo, sitting on a chair".



21

Madrid'deki arenanın ön sıralarında meydana gelen talihsiz olaylar ve Torrejón belediye başkanının ölümü
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 253x357 mm.

Goya, koleksiyon için yazdığı tanıtım metninde şöyle diyor: "Boğa ön sıralara doğru atıldı ve iki kişiyi öldürdü. Ben bunu gördüm." Burada dramatik nitelikle beraber kompozisyonda modernliğin bütünleştiğini görüyoruz. Ön sıralardaki halk dehşet içinde sağa sola kaçışırken, boğa, izleyicilerden birine boynuzlarını geçiriyor. Ölüm arenaya hâkim oluyordu; Goya, boğa güreşlerinin en dehşetli anlarından birini resmettiği 2 Ağustos 1790 günü oradaydı.

Misfortunes in the front row of the bullring in Madrid, and the death of the mayor of Torrejón
Etching and aquatint, 253x357 mm

In the collection in which Goya wrote the text he stated: "The bull jumped into the front row of seats and killed two people. I saw it". This is a dramatic and modern composition. The spectators fled from the seats terrified while the bull carries one of the spectators impaled on its horns. Death takes over in the bullring and Goya was there on August 2nd 1790, producing one of the most tremendous images of the bullfighting spectacle.



22

Zaragoza arenasında meşhur Pajuelera'nın erkeklere yaraşır yiğitliği
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 255x356 mm.

Nicolasa Escamilla *"la Pajuelera"* (ateş yakmak için kullanılan kükürtlü kamış satıcısı), Goya'nın Zaragoza'da tanıştığı kadın toreroydu. Bu kadın kargılı gösterideki gözü pekliğiyle tanınıyordu.

Manly courage of the famous Pajuelera in the Zaragoza bullring
Etching and aquatint,
255x356 mm

Nicolasa Escamilla *"la Pajuelera"* (seller of sulphur matches for lighting fires), a female bullfighter that Goya met in person in Zaragoza. She became famous for her intrepidness in the opening stage of the bullfight.



23

Mariano Ceballos, nam-ı diğer Kızılderili, atının üzerinde boğayı öldürüyor
Asideyedirme baskı ve leke baskı, 254x356 mm.

Arjantin doğumlu Mariano Ceballos, 1775'te Pamplona'da törenle boğa güreşçisi unvanını aldı ve 1784'te Tudela arenasında öldü. Bu baskıdaki kahramanlar üç gruba ayrılıyor: boğa, boğa güreşçisi ve at; boğa güreşi takımı ve halk. Torero atın üzerinde kısa bir kılıçla boğayı öldürme gösterisini sergiliyor.

Mariano Ceballos, known as the Indian, kills a bull on horseback
Etching and aquatint,
254x356 mm

Mariano Ceballos, born in Argentina, became qualified as a bullfighter in Pamplona in 1775, and died in the Tudela bullring in 1784. There are three groups of protagonists in the print: the bull, the bullfighter and horse; the bullfighting team, and the spectators. The bullfighter carries out the killing stage from the horse, using a short sword.



24

Aynı Ceballos Madrid arenasında başka bir boğanın üzerine çıkmış, kurdeleli şişi saplıyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 249x359 mm.

The same Ceballos fighting another bull on horseback in the bullring of Madrid
Etching and aquatint, 249x359 mm

Ceballos bu gösteriyi 1778'de Pamplona arenasında sergiledi. Çağdaş metinlerde en çok bahsi geçen bu gösteride, toreronun yüzündeki ifadenin ve zorlanmanın bileşimi dikkat çekiyor. Martínez-Novillo, Rousseau'nun bu gösteriyi anlattığı bir metni gün yüzüne çıkarmıştı: "1746'da, Cádiz'de kürek cezasına çarptırılan Buenos Airesli bir Kızılderili, valiye bir anlaşma önerdi; bir halk şenliğinde canını ortaya koyup hayatta kalması halinde özgürlüğünü geri alacaktı. Elinde tek bir kılıçla en kızgın boğaya karşı mücadele edeceğinin, hayvanı kendisine belirtilen yerinden iple devirerek yakalayacağının, ona semer vurup gemleyeceğinin, sırtına bineceğinin ve boğanın üzerinde parmaklıkların ardından salınacak daha azgın iki boğaya karşı mücadele edeceğinin ve buyruk geldiğinde kimsenin yardımını almaksızın birbiri ardına boğaları öldüreceğinin sözünü verdi. Böylece anlaşma yapıldı. Kızılderili sözünü tuttu ve söylediklerinin hepsini bir bir yaptı."

This bullfight stage was carried out by Ceballos in the bullring of Pamplona in 1778. The face of the bullfighter is a synthesis of expression and power in one of the bullfighting passes most commented by contemporary chronicles. Martínez-Novillo recovered a text by Rousseau illustrating this pass: "In 1746 an Indian from Buenos Aires who was condemned to galleys in Cádiz, proposed to the Governor the recovery of his freedom in exchange for risking his life in a public fiesta. He promised he would only fight the most furious bull using no other weapon in his hands other than a rope, that he would drag it down, hold it in a noose on the part indicated, would saddle it, fit the bridle and ride it against another two of the bravest bulls in the bullpen and he would kill them one after the other when he was ordered to do so and without the help of another person. Thus it was agreed and the Indian kept his word, doing everything he had promised".



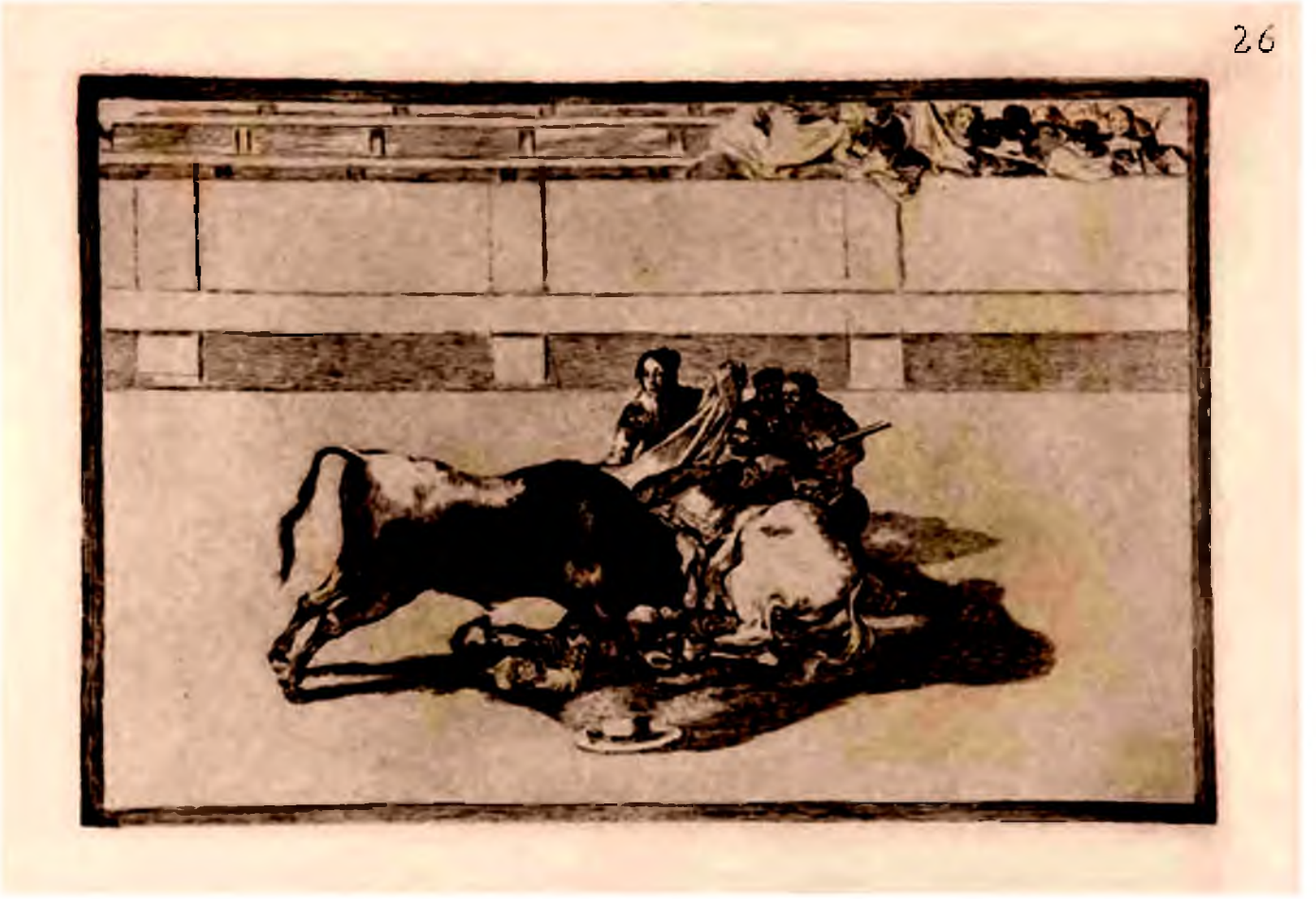
25

Boğanın önüne köpekleri sürüyorlar
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 357x250 mm.

Boğa uysallaştığında, tam toreronun onu öldürmek üzere arenaya gireceği anda, halk kalleşlikle boğayı azdırmak için etrafını hızlıca saran köpeklerin araya girmesini talep ederdi.

Setting dogs loose onto the bulls
Etching and aquatint, 357x250 mm

When the bull was tame, and with the aim of harassing it, the spectators requested the intervention of dogs that rapidly dominated the bull, moment at which the bullfighter went in to kill, but from behind, as a sign of ignominy.



26

Bir *picador*'un atının üzerinden boğanın altına düşmesi
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 250x350 mm.

A *picador* falling off his horse under the bull
Etching, aquatint, and dry point, 250x350 mm

Boğa güreşinin en acı talihsizliklerinden biri de sırıklı gösteri sırasındaki karşılaşmada meydana gelir; at, boğanın vargücüyle üzerine gelmesiyle olmadık bir biçimde duruverince *picador* yere düşerek hayati tehlikeyle burun buruna gelir. Goya, bu büyük tehlike içeren sahneyi, boğanın coşkusunda, atın kaçınılmaz ölümünde, *picador*'a yönelen şaşkınlık içindeki yüzlerde, boğa güreşi takımında ve halkta yansıtmış.

One of the most dramatic misfortunes of the bullfight is when from the confrontation in the opening stage of the bullfight, the horse gets the worst of the attack of the bull and *picador* is knocked to the ground, endangering his life. This moment of maximum danger is depicted by Goya with the bull charging, the sure death of the horse and the startled faces of the *picador*, the bullfighting team and the spectators.



27

Meşhur Fernando del Toro, kargısıyla (barilarguero) vahşi hayvanı kışkırtıyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 356x248 mm.

Fernando del Toro, döneminin en iyi *picador*'larından biri kabul edilir. Sevilla'da 1762 ile 1764 yılları arasında, Goya'nın kendisini izlemiş olma ihtimali bulunan Zaragoza'daysa 1767 yılında arenaya çıktı. Bu baskı, dingin manzarayı ve neredeyse en estetik haliyle insan ve hayvanın karşılaşmasını tasvir ediyor.

The famous Fernando del Toro, forcing the beast with his spear (barilarguero)
Etching and aquatint, 356x248 mm

Fernando del Toro was considered one of the best *picadors* of his time. He performed in Seville between 1762 and 1764 and in Zaragoza in 1767, where Goya may have seen him. He is the personification of the serene spectacle and the aesthetical confrontation between man and animal.



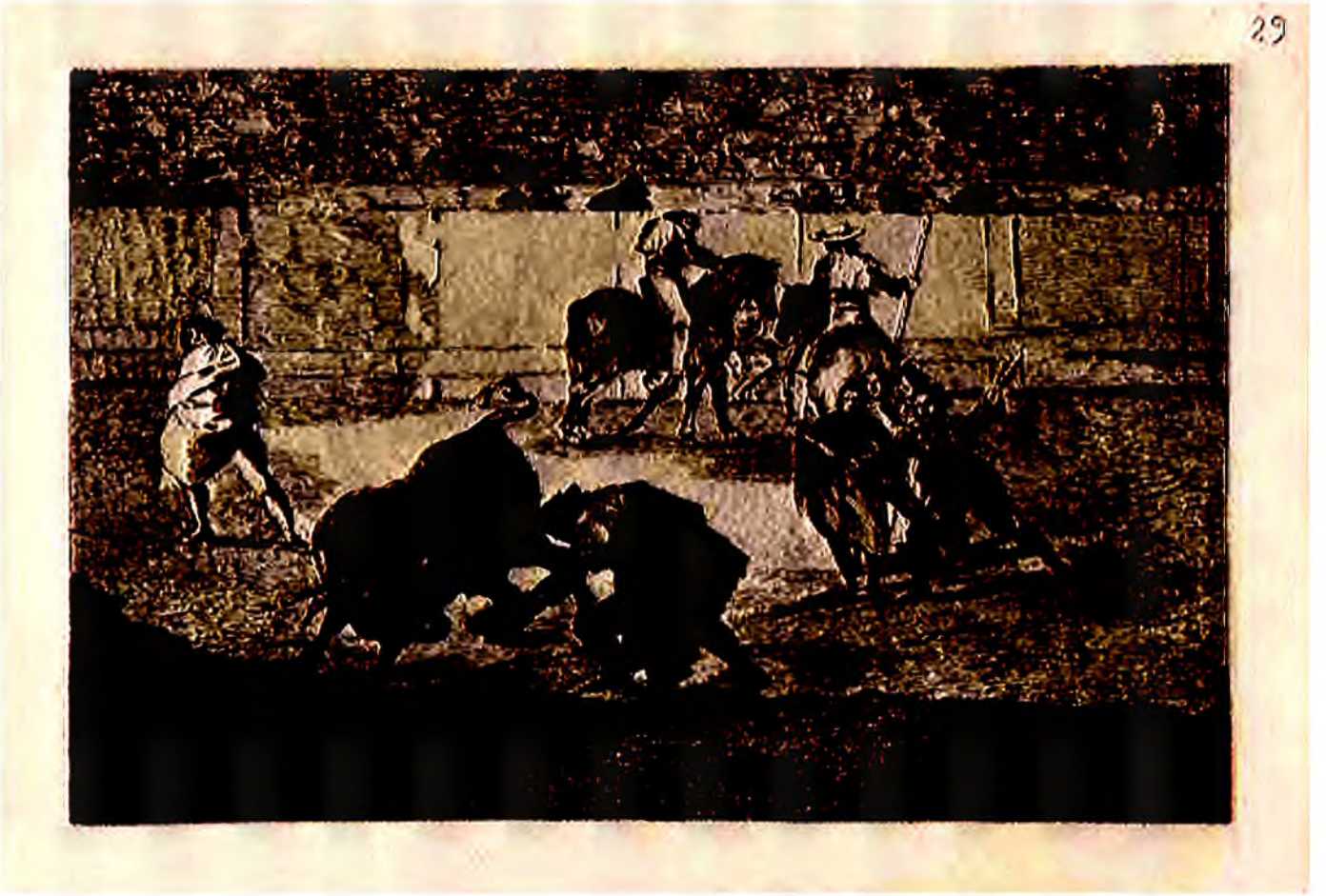
28

Azimli Rendón, Madrid arenasında ölümüyle sonuçlanan gösteride boğaya kargısını saplıyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 255x356 mm.

Boğa ve *picador* arasındaki dehşet verici çarpışmadan bir sahne. Boğanın boynuzları hem atı hem de *picador*'u alt ediyor. Bu hamle, takımın geri kalanının acizliğiyle izleyicilerin heyecanı, şaşkınlığı ve korkusu karşısında, meşhur Costillares'in boğa güreşi takımındaki Rendón'un hayatına mal oluyor.

The vigorous Rendón stabbing a bull, in the spectacle in which he died in the Madrid bullring
Etching and aquatint, 255x356 mm

The instant of the brutal clash between bull and *picador*. The bull's horns impact the horse as well as the *picador*. This performance cost the life of Rendón from the famous Costillares bullfighting team, before the helplessness of the team and anonymous, surprised and scared spectators.



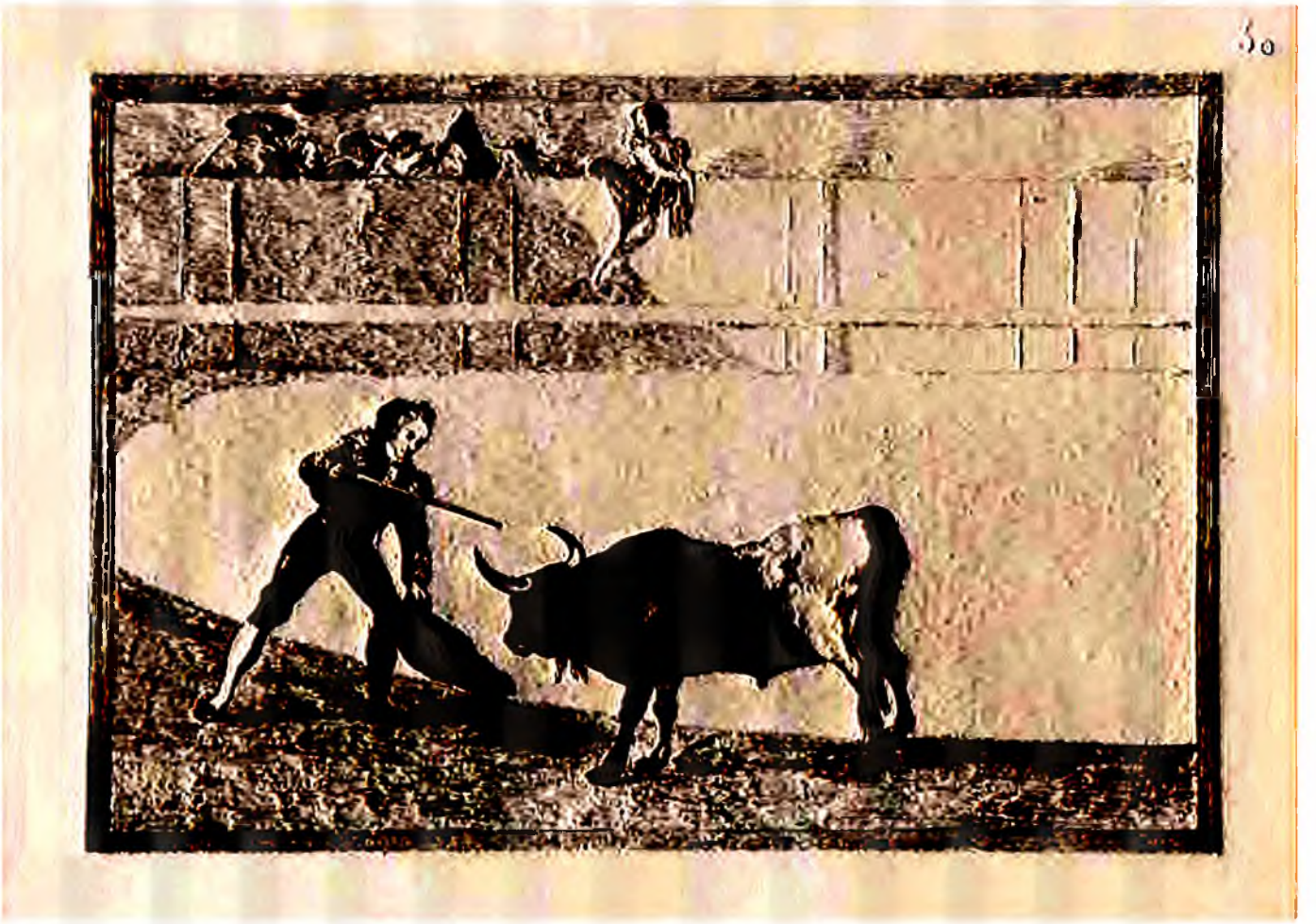
29

Pepe-Illo boğayı şaşırtıyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 248x356 mm.

Sevilla yakınlarındaki Espartinas'ta 1754'te dünyaya gelen José Delgado Herrera, nam-ı diğer Pepe-Illo, Goya'nın yaşadığı dönemde en büyük başarıları ve zaferleri kazanan boğa güreşçisiydi. Pepe-Illo üstün yetenek ve hüner dolu boğa güreşi tarzıyla izleyicileri adeta büyülüyordu. Bu baskıda ilginç bir gösteri tasvir ediliyor: Boğa küçük hamlelerin ya da aldatmacanın ardından şaşkınlığa düşünce, torero, boğanın saldırısını bertaraf ederek önünde saygıyla eğiliyor.

Pepe-Illo making the pass of the *recorte*
Etching and aquatint, 248x356 mm

Born in Espartinas, near Seville, in 1754, José Delgado Herrera, alias Pepe-Illo, was the most famous and successful Sevillian bullfighter in Goya's time. Pepe-Illo practices a very skilful type of bullfighting that captivated the audience. In the print he is depicted practicing a singular part of the bullfight: After the dodging (or *recorte*), while the surprised bull is deceived, the bullfighter makes a bow (or *cortesía*) with which he dodges the bull's charge.



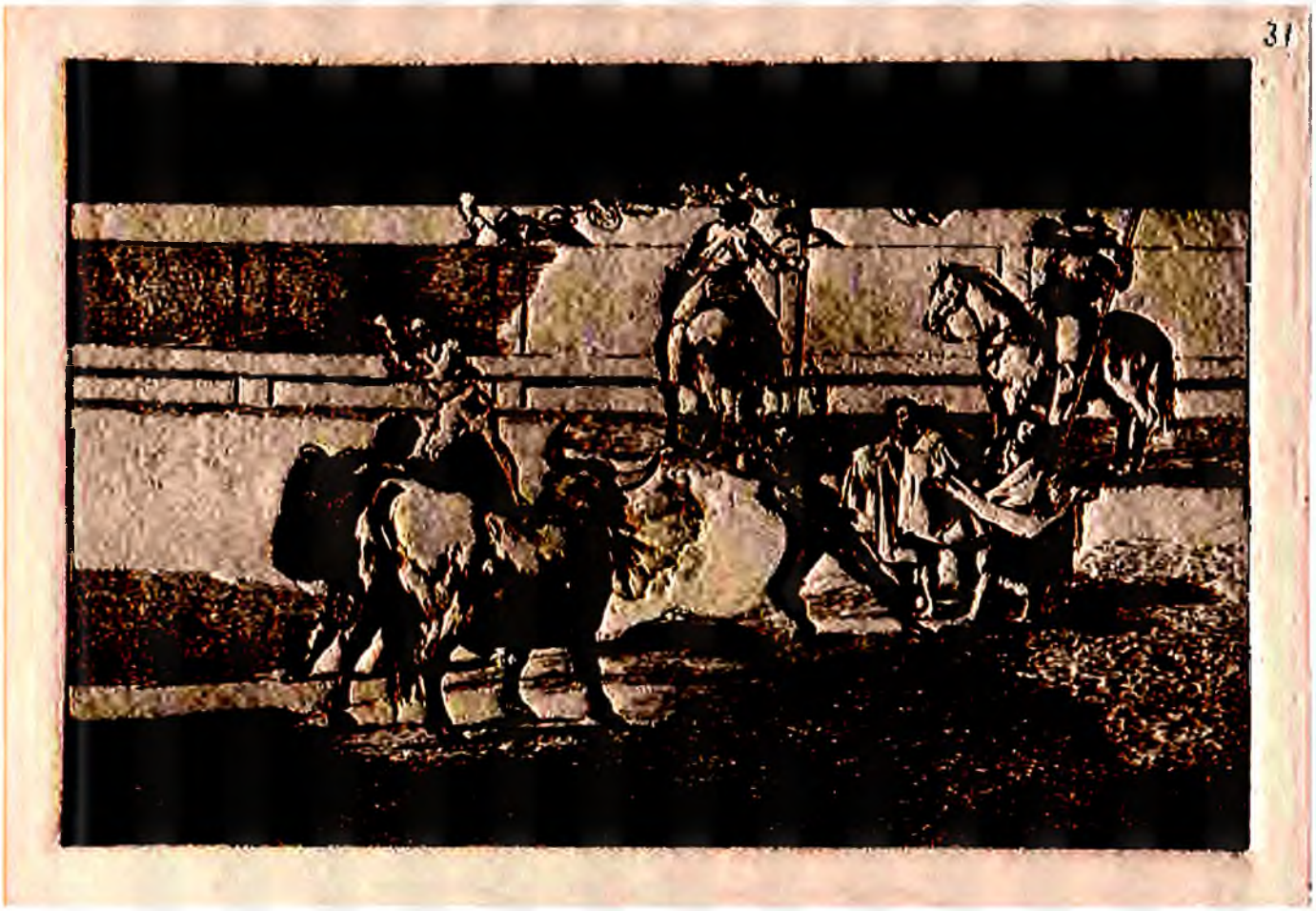
30

Pedro Romero hareketsiz boğayı öldürüyor
Asitle yedirme baskı ve leke baskı, 251x359 mm.

Pedro Romero killing a stationary bull
Etching and aquatint, 251x359 mm

Burada zaferi kazanan torero. Kahraman Pedro Romero, gösterinin son aşamasında kendini tamamen garantiye almış, küçük düşen düşmanını kıskıvrak yakalamıştır. Goya'nın dönemindeki en meşhur torerolardan biri olan Pedro Romero, "arenaya çıktığı süre içinde hiçbir boğa tarafından yaralanmamış olmakla" övünüyordu.

In this case, the victor is the bullfighter, the hero at the moment of the supreme stage of the bullfight, Pedro Romero, full of confidence imposes himself on the humiliated enemy. Pedro Romero, one of the most famous bullfighters of Goya's time, who boasted that "all the time he had been bullfighting, he had never been injured by a bull".



31

Fişekli *banderilla*'lar
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 249x357 mm.

Fişekli *banderilla*'lar, arenada korkaklık yapan boğalar için kullanılıyordu. Bu bakır levhanın üzerinde imza bulunuyor ve 1815 tarihi düşülmüş.

***Banderillas* of fire**
Etching and aquatint, 249x357 mm

The *banderillas* of fire were reserved for bulls that had given evidence of cowardice in the ring. The plate is signed and dated in 1815.



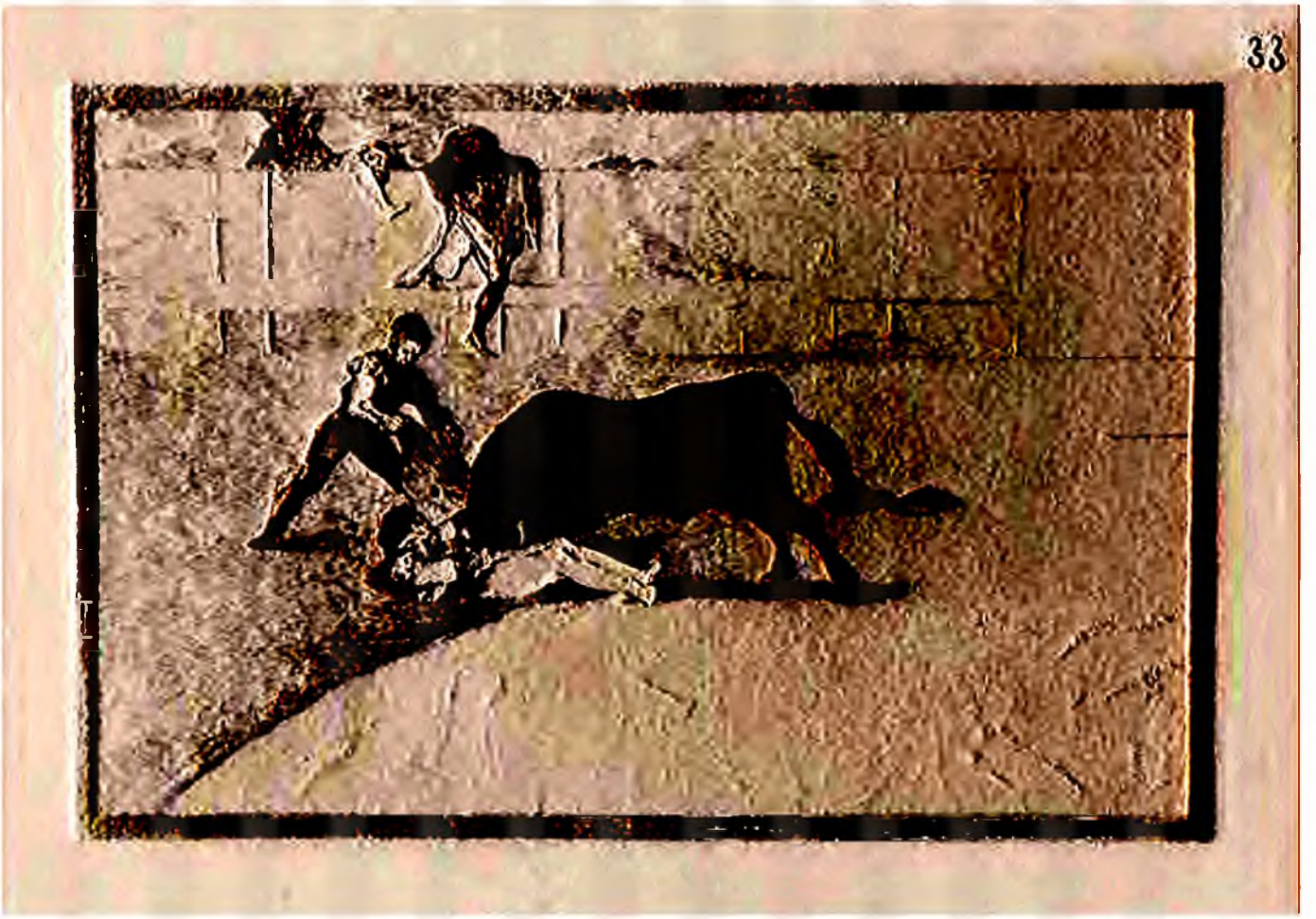
32

İki *picador* grubu tek bir boğa tarafından bozguna uğratılmış
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 248x356 mm.

Arena karmaşa içinde, boğa karşısına çıkan herkesi devirerek alana tekrar hâkim olmuş. Bu dramatik olay yine ölüm getirecek.

Two teams of *picador*s thrown one after the other by a single bull
Etching and aquatint, 248x356 mm

The ring is full of confusion. Once again the bull takes possession of the space, knocking down anyone in front of it. The dramatic act will again conclude in death.



33

Pepe-Illo'nun Madrid arenasında talihsiz ölümü
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 249x355 mm.

Bu kompozisyon Goya tarafından Pepe-Illo'nun ölümünü tasvir etmek ve koleksiyonu sonlandırmak üzere seçilmiş. Baskı fazlasıyla mat, zira Goya konuyu yalın bir şekilde boğa güreşçisinin boğa tarafından öldürülmesi meselesine odaklamak için, boğanın güreşçiyi boynuzladığı ve deştiği bu gösteriden feragat ediyor. Ölümün karşısında insan...

The unfortunate death of Pepe-Illo in the Madrid bullring
Etching and aquatint, 249x355 mm

This was the composition finally chosen by Goya on the death of Pepe-Illo and as the end of the collection. A tremendously restrained print, as Goya does not depict the spectacle of the bullfighter being caught and impaled, reducing himself to the concise topic of the death of the bullfighter by the bull. Man before death...



A

İspanyol süvari *chulo*'ların yardımıyla kurdeleli şişleri saplıyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 254x356 mm.

13 numaralı baskıdaki temanın aynısı tasvir ediliyor. Baskı yapılırken ortaya çıkan teknik kusurlar nedeniyle Goya tarafından seriden çıkarılmış.

Spanish horse rider thusting his lance with the aid of his *chulos*
Etching and aquatint, 254x356 mm

The same topic as print 13. It was rejected by Goya himself due to technical defects in the engraving process.



B

Bir boğa tarafından yere yıkılan süvari
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 247x355 mm.

Goya'nın aside yedirme baskı sırasında meydana gelen teknik kusurlar nedeniyle seriden çıkardığı bir gravür. 26 ve 32 numaralı baskılardakine benzer bir temayı tasvir ediyor.

Horse rider knocked over by a bull
Etching, aquatint, and dry point, 247x355 mm

An engraving rejected by Goya due to technical problems in the etching. A similar topic to prints 26 and 32.



C

Boğanın etrafında köpekler
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 247x356 mm.

Aside yedirme baskıda meydana gelen teknik sorunlar nedeniyle Goya'nın seriden çıkardığı bir gravür. Tema ve kompozisyon olarak 25 numaralı baskıyla neredeyse aynı.

Dogs attacking the bull
Etching and aquatint, 247x356 mm

An engraving rejected by Goya due to technical problems in the etching. The subject and most of the composition is the same as number 25.



D

Varilarguero bir *chulo*'nun omzunda boğayı şişliyor
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 247x357 mm.

Bu gravür aside yedirme baskıda çıkan teknik sorunlar nedeniyle Goya tarafından kabul görmedi. Burada Goya'nın yaşadığı dönemde, klasik kurallardan çok gösterinin çarpıcılığına önem verilen diğer boğa güreşi biçimleri tasvir ediliyor. Moratín'in anlattığına göre, 1776'da Madrid'de gerçekleştirilen, boğaların "bir başka adamın sırtına binerek" şişlendiği bu tuhaf gösteri, Joaniquín'i tasvir ediyor olabilir.

Varilarguero on the shoulders of a *chulo*, lancing a bull
Etching and aquatint, 247x357 mm

An engraving rejected by Goya due to technical problems in the etching. Depicting another of the *tremendistas* or showman forms of bullfighting in Goya's time. It could be Joaniquin, who carried out this strange form of bullfighting in Madrid in 1776, consisting in lancing the bulls "standing on another man", according to Moratin.



E

Pepe-Illo'nun ölümü
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 356x250 cm.

The death of Pepe-Illo
Etching and aquatint, 356x250 cm

Boğa Güreşi serisi Pepe-Illo'nun boynuzlanarak ölmesiyle son buluyor. Goya'nın üç farklı versiyonunu yaptığı bu olay, 11 Mayıs 1801'de Madrid arenasında gerçekleşti; bu vahşi manzaradaki büyük dram belki de Goya'yı bu baskıyı seriye eklemekten alıkoymuştur. O gün meydanda bulunan Kraliçe María Luisa, boğanın boynuzlarını geçirdiği anı Godoy'a yazdığı mektupta şöyle anlatıyor: "Tek bir boynuz darbesiyle, canını teslim etmeden mukaddes yağın sürülmesine bile fırsat olmaksızın oracıkta öldü. Kanlar içindeydi ve uzun bir süre boğanın boynuzları arasında kaldı... Büyük bir kalabalık arenayı terk etti."

The *Tauromaquia* series ends with the goring and death of Pepe-Illo, which occurred in the Madrid bullring on May 11th 1801, of which Goya made three versions, among which is this brutal image, which perhaps even Goya did not dare to include due to its enormous dramatic quality. Queen María Luisa present that day in the bullring, describes the goring in a letter to Godoy: "He died from a single goring, on the spot and without being able to receive the Anointing. He bled to death there, and he remained on the horns for a long time... Many people left the bullring".



F

Pepe-Illo'nun ölümü
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 356x248 mm.

The death of Pepe-Illo
Etching and aquatint, 356x248 mm

Yine büyük bir dramın sergilendiği bu versiyonun, şüphesiz aside yedirme baskıda çıkan sorunlar nedeniyle serinin dışında kalmasına karar verilmiş. Kompozisyon bir önceki trajik anın aynısını anlatıyor.

This version, also very dramatic, was probably not included due to problems with the etching process. The composition is the same moment as the previous tragedy.



G

İki katırın çektiği arabadaki mücadele
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 253x357 mm.

Aside yedirme baskıdaki teknik kusurlar nedeniyle Goya'nın serinin dışında bıraktığı gravür. Arenada ara sıra rastlanan fantastik bir ortam ve maskeli balo sahnesini tasvir ediyor. Burada koşum takımları vurulmuş bir arabanın üzerinden, genç bir boğa mızraklanıyor.

Combat in a carriage harnessed with two mules
Etching and aquatint, 253x357 mm

An engraving rejected by Goya due to technical problems in the etching. A fantasy and masquerade scene, which sometimes took place in the bullring. This time a young bull is lanced from a harnessed coach.





Atasözleri ya da Zırvalar, 1815-1824

Proverbs or Follies, 1815-1824

Bu koleksiyon, Mart 1891'de Calcografía Nacional'de Kraliyet Akademisi için üretilmiştir.
Özel koleksiyon, Madrid
This collection, produced in Calcografía Nacional for the Royal Academy in March 1891.
Private collection, Madrid



1

Kadınların zırvalığı

Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı (?), 247x359 mm.

Bir grup kadın, kuklaya benzeyen iki adamı bir örtüyle havaya fırlatıyor, kullandıkları patiskada bir eşek figürü belirmiş. Bu sahneyi karnaval simgesiyle yorumlayabiliriz, tasvir edilen kadınların erkek gücüne karşı isyanı olabilir.

Feminine folly

Etching, aquatint, and dry point (?), 247x359 mm

A group of women toss two men in a blanket, who look like dolls, while in the blanket they use the figure of a donkey. This image can be interpreted from the point of view of carnival, thus it would be the rebellion of women against male power.



2

Korku zırvalığı
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı (?), 245x357 mm.

Folly of fear
Etching, burnished aquatint, and dry point (?), 245x357 mm

Bir hayalet kaçışan bir grup askeri korkuturken diğer askerler sanki yeni uyanıyor. Bu baskı orduyla doğrudan ilgili, mantıkdışı batıl inançlara ve kandırmacalara karşı açık bir hamle. Ortaya koyduğu hiciv: Korku askerleri ele geçiriyor, sebepsiz bir korku ordu mensuplarıyla alay ediyor.

A ghost frightens some soldiers who escape while others seem to have just woken up. This print is directly related to the army, it is a clear attack against irrational and deceptive superstitions. Irony is present: The soldiers are gripped by fear, an unjustified fear that ridicules the members of the army.



3

Gülünç zırvalık
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 247x359 mm.

Bir ağaç dalında karşı karşıya oturmuş iki grup görülüyor; bunların Goya'nın zamanında İspanyol üst sınıfında sık rastlanan, aralarında evlilik anlaşması yapan iki aile olması mümkün.

Strange folly
Etching, aquatint, and dry point, 247x359 mm

Two groups of confronted people appear on a branch, they could be two families reaching an endogamic marriage agreement, common practice in the Spanish upper classes at the time of Goya.



4

Budala
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı (?), 247x359 mm.

Big booby
Etching, burnished aquatint, and dry point (?), 247x359 mm

Aptal bir dev, bir yandan önünde duran figürleri korkuturken diğer yandan kastanyetlerinin çıkardığı sese ayak uydurarak dans ediyor. Aynı zamanda hayaletimsi iki maske bu manzaraya eşlik ediyor.

A giant booby appears dancing to the sound of his castanets, while he frightens the figures in front of him. At the same time, two ghostly masks mark the counterpoint of the scene.



5

Uçan zırvalık
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 248x360 mm.

Tuhaf bir hayvan ya da kanatlı mitolojik bir yaratık görülüyor, belki de sırtına bir kadınla adamın bindiği bir pegasus. Kadın karşı koymaya çalışıyor gibi, ama yine de zorla mı alıkonmuş, yoksa sevgilisiyle mi kaçıyor bilmiyoruz, belki de bu manzara cinsel taşkınlığın bir tasviridir.

Folly on the wing
Etching and aquatint, 248x360 mm

Showing a strange animal or mythological flying creature, perhaps a hippogriff on the back of which is riding a man and a woman. She seems to be struggling and we do not know if she has been kidnapped, has escaped with her lover or the whole picture is an allegory of sexual licentiousness.



6

Öfkeli zırvalık

Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 247x359 mm.

Eline bir mızrak geçirmiş öfkeli bir adam saldırmaya hazırlanıyor, daha genç birinin sırtına çıkmış, bu kişi olasılıkla oğlu.

Foolish fury

Etching and burnished aquatint, 247x359 mm

A furious man, armed with a club is going to attack; he is riding on a younger person, probably his son.



7

Düzensiz zırvalık
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı, 247x359 mm.

Kadın-erkek karışımı (zorunlu evliliğin temsili olabilir) yapışık ikiz biçimli korkunç bir figür, acayip suratından can sıkıntısı okunan canavarımsı keşişe hesap soruyor gibi.

Disorderly folly
Etching, aquatint, and dry point, 247x359 mm

A horrible man-woman ape-like figure (possibly an allegory of marriage obligations) seems to demand an explanation from a monstrous monk, whose grotesque face seems distressed.



8

Paketlenmişler
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 248x359 mm.

Paketlenmiş bu kişiler kendi cehaletlerinin kurbanı gibiler, bu nedenle kendilerini güvende hissediyor ve bilgiçlik taslıyorlar.

People in sacks
Etching and burnished aquatint, 248x359 mm

The people in sacks seem to be victims of their own ignorance, although they appear confident and pedantic.



9

Genel zırvalık
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 248x359 mm.

Bir kalabalık üst üste yığılmış, birbirine sokulmuş kedileri seven uzun elbiseli iki figür göze çarpıyor.

Universal folly
Etching, and burnished aquatint, 248x359 mm

A crowd gathers, highlighting two dressed figures with ecclesiastical clothes adoring a litter of cats.



10

Kadın kaçıran at

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 253x359 mm.

Bir kadın arsız bir at tarafından ısırılarak zapt ediliyor. Genellikle taşkın arzuları sembolize eden bu hayvan, kadına kötü davranıyor. Arka planda kır manzarası içindeki küçük bir tepeyi andıran dev bir fare, merkezdeki olayın anlamını güçlendirircesine hırsla bir kadını yiyor.

Kidnapper horse

Etching, burnished aquatint, and dry point, 253x359 mm

A woman is carried away by the mouth of a runaway horse. This animal that normally represents unbridled passions is mistreating the woman. In the background, a giant rat looking like a hill, as if it were part of the landscape, devours a woman, reinforcing the meaning of the central scene.



11

Yoksul zırvalık
Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 247x358 mm.

Folly of poverty
Etching, burnished aquatint, dry point, and burin, 247x358 mm

İki yüzü ya da kafası olan bir kadın, kabarık saçlı birine veda etmek üzere dönüyor. Diğer kafası, ihtiyarlar, kötürümler ve dilencilerle dolu bir kilise sundurması önündeki yaşlı bir adamın karşısında eğilmiş gibi. Yaşlılarla gençlerin evlendirilmesine yönelik bir eleştiri olabilir.

A woman with a double face or two heads, turns to say goodbye to a character with tousled hair. Her other head seems to bend towards an old man in front of the portico of a church full of crippled old ladies and beggars. This could be a criticism of marriages between old people and youths.



12

Mutlu zırvalık

Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve iğne kazı, 246x358 mm.

Açık giysiler giymiş üç güzel kadın, kocaman donlu üç morukla dans ediyor; bu anlaşmalı evlilik için atılan ilk adım.

Happy folly

Etching, burnished aquatint, and dry point, 246x358 mm

Three beautiful young women with a low neckline dance with three old men with enormous breeches in a circle; this is the first stage of a marriage of convenience.



13

Uçmanın yolu
Aside yedirme baskı, leke baskı ve iğne kazı (?), 247x359 mm.

Sonsuz bir gecede takma kanatlarıyla uçan adamlar belirmiş; Goya böylelikle insanın daimi uçma hayalini yeniden yaratıyor.

Way to fly
Etching, aquatint, and dry point (?), 247x359 mm

Men can be seen in an infinite night, wearing elaborate wings, Goya recreates the eternal dream of flying.



14

Karnavaldaki zırvalık
Aside yedirme baskı ve leke baskı, 246x357 mm.

Merkezdeki iki figürün arasında ve manzarayı tamamlayan insanların oluşturduğu gölgede kalan bölümde hayal meyal görünen kostümlü iki kişi karşılaşıyor, endişelenmişe benzeyen iki dindar kişi görülüyor. Ayrıca bir asker var, uyuya mı kalmış, kendinden mi geçmiş, yoksa sarhoş mu bilmiyoruz; kesinlikle nöbet tutacak halde değil. Böylece karnaval birlikleri orduyu bozguna uğratmış oluyor.

Foolishness at the carnival
Etching and aquatint, 246x357 mm

Behind two central figures we can see a shaded area that represents the spectators of the scene. Two masked characters are confronted, there are also two religious characters that seem disturbed, as well as a soldier, and we do not know if he is asleep, unconscious or drunk. His military character is totally degraded by his attitude. The carnival scene thus defeats the army.



15

Açık zırvalık

Aside yedirme baskı, suluboya ve perdahlanmış leke baskı, 247x357 mm.

Bir grup insanın çadır beziyle üzerini örtmek için uğraştığı tiyatro sahnesine benzeyen yerde cübbeli bir kişi, askeri kıyafetler giymiş bir adamı kapı dışarı etmiş.

Pure folly

Etching, watercolor, and burnished aquatint, 247x357 mm

A man dressed in military clothing is thrown by a character wearing an ecclesiastical habit in what seems to be a stage that a group of people tries to cover with a canvas.



16

Öğütler
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 246x359 mm.

Karşımızda zorla yapılan evliliklere ve sadakatsizliğe dair düşünceler bulunuyor; bir kadın gitmeye çalışan bir adamı tutuyor, buna karşılık papaz kılığındaki bir başka adam ona öğütler veriyor ya da onu azarlıyor. Öte yandan bir çöpçatan, biri çift diğeri üç yüzlü iki adama doğru kadını kolundan çekiştiriyor; bu adamlar ihanet çemberindeki âşıklar olabilir.

Exhortation
Etching and burnished aquatint, 246x359 mm

This is a reflexion about forced marriages and infidelity, a woman holds a man who is trying to leave and who at the same time is being advised or reprimanded by a character who seems to be dressed as a priest. At the same time, the woman's hand is pulled by a matchmaker towards two characters with triple and double face, which could also be collaborators in the infidelity.



17

Sadakat
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı, 246x358 mm.

Köpeğinin eşlik ettiği biçimsiz bir insan, kendisini savunamayacağını söyleyerek gözünü korkutan bir grubun tacizine uğruyor, bir tek köpeği ona yardım etmeye gönüllü görünüyor.

Loyalty
Etching and burnished aquatint, 246x358 mm

A deformed person, accompanied by his dog, is harassed by a group of threatening people from which he cannot defend himself; only his dog seems ready to help him.



18

Cenaze zırvalığı
Aside yedirme baskı ve perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem, 244x358 mm.

Bazı yorumlar bu baskının ölümü sorguladığını düşündürüyor; bu esrarengiz zırvalığın ketum tavrı, bizi sanatçının niyetine dair doğru bir yorum yapmaktan alıkoyuyor.

Funeral folly
Etching, burnished aquatint, and burin, 244x358 mm

Some interpretations lead us to think that this is a question about death. This is an enigmatic folly and its inscrutability does not allow us to reach a reliable interpretation of the artist's intention.



Otoportre
Self-portrait 1790-1795
© Museo de la Real Academia de San Fernando, Madrid

Yaşamöyküsü

Biography

Zamandizin

Timeline

1746
30 Mart'ta Aragon'un kasabası Fuendetodos'da (Zaragoza), Zaragozalı tezhip ustası José de Goya'nın ve Engracia Lucientes'in oğlu olarak dünyaya geldi.

1752-1757
Öğrenimini, sınıf arkadaşı, yakın dostu ve Aydınlanmacı hareketin öncülerinden Martín Zapater'le beraber Zaragoza Pías Okulu'nda tamamladı.

1759-1763
Zanaatı José Luzán'ın atölyesinde, çoğunlukla İtalyan ve Fransız baskılarını kopyalayarak öğrendi.

1763
İtalya seyahati için burs almak üzere, Madrid'teki San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nin açtığı üçüncü sınıf eser yarışmasına katıldı.

1746
Goya is born on March 30th in the village of Fuendetodos (Zaragoza), region of Aragon, son of a master gilder, José de Goya and Engracia Lucientes, resident in Zaragoza.

1752-1757
Studies in the Escuelas Pías school in Zaragoza with a fellow pupil and close friend, who is one of the pioneers of the Enlightment movement, Martín Zapater.

1759-1763
Apprenticed to José Luzán in his workshop, copying above all Italian and French prints.

1763
Participates in the painting competition (3rd class) organized by the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid trying to win a scholarship to travel to Italy.



Fuendetodos'ta Goya'nın doğduğu ev
House in Fuendetodos where Goya was born



Kanunların Ruhu, 1845 basımı
The Spirit of the Laws, 1845 edition

Johann Sebastian Bach, 1746
Elias Gottlob Haussmann





Martín Zapater'in Portresi, 1797
Portrait de Martín Zapater, 1797
© Colección Martín Zapater, Zaragoza

1746
VI. Fernando İspanya tahtına geçti.

1748
Ressam David Paris'te doğdu.
Montesquieu Cenevre'de *Kanunların Ruhu*'nu yayımladı.

1749
Goethe Frankfurt'ta doğdu.

1750
J. S. Bach öldü.

1752
San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi kuruldu.

1746
Ferdinand VI ascends the throne of Spain.

1748
The painter Jacques-Louis David born in Paris
Montesquieu publishes *L'esprit des lois (The Spirit of the Laws)* in Geneva.

1749
Goethe born in Frankfurt

1750
J.S. Bach dies

1752
The Real Academia de Bellas Artes de San Fernando is founded.

1766
San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nin açtığı birinci sınıf eser yarışmasına katıldı.

1770-1771
Kendi imkânlarıyla İtalya'ya gitti.
Hannibal tablosuyla Parma Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mansiyon ödülü aldı.

1772
Zaragoza Pilar Katedrali'ndeki Bakire Meryem koro bölümünün tavanına *Tanrı'ya Övgü* ya da *Tanrının Adına Tapınma* adlı bir fresk yaptı.

1773
Josefa Bayeu ile 25 Temmuz'da Madrid'te evlendi.

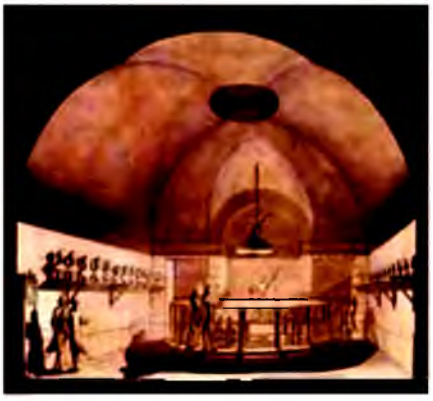
1766
Participates in the painting competition (1st class) of the Real Academia de San Fernando.

1770-1771
Travels to Italy at his own expense.
Receives a mention of honor in the Royal Academy of Fine Arts of Parma for his painting *Hannibal*.

1772
Paints the fresco *La Gloria* o *Adoración del Nombre de Dios* (*The Glory or the Adoration of the Name of God*) on the dome of the *Coreto* (little choir) of the Virgin in the Basilica del Pilar de Zaragoza.

1773
Marries Josefa Bayeu in Madrid, on July 25th.

San Fernando Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi'nin Çizim Stüdyosu
The Academy Drawing Studio at the Royal Academy of San Fernando
© Royal Academy of San Fernando, Madrid





Tanrının Adına Tapınma, 1772
The Adoration of the Name of God, 1772



British Museum

Encyclopédie'yi eleştiren bir karikatür
A caricature against *Encyclopédie*



1754-1755
Fransa-İngiltere Sömürge Savaşı

1756
Yedi Yıl Savaşları başladı.
W. A. Mozart doğdu.
İspanyol Engizisyonu *Ansiklopedi*'yi ve *Kanunların Ruhu*'nu mahkûm etti.

1757
Şair ve ressam William Blake Londra'da doğdu.

1759
VI. Fernando öldü, tahta kardeşi III. Carlos geçti.
British Museum kuruldu.

1754-1755
Franco-British Colonial War

1756
Beginning of the Seven Years War
Birth of W. A. Mozart
The Spanish Inquisition condemns the *Encyclopaedia* and *L'esprit des lois*.

1757
William Blake, poet and painter, born in London

1759
Ferdinand VI dies, his brother Charles III succeeds the throne.
Foundation of the British Museum

1774
Aula Dei Manastırı Kilisesi'ne Bakire Meryem'in hayatıyla ilgili bir resim serisi yaptı.

1775
Kayınbiraderi Francisco Bayeu ve III. Carlos'un başressamı Mengs'in çağrısı üzerine Madrid'e taşındı.
Santa Barbara Kraliyet Halı Fabrikası için modeller çizmeye başladı.
Oğlu Eusebio Ramón doğdu.

1778
Velázquez'in eserlerini kopya ettiği ilk gravürlerini yaptı.

1779
Kızı María del Pilar doğdu.

1774
Paints a life cycle of the Virgin in the Church of the Aula Dei Carthusian monastery in Zaragoza.

1775
Moves to Madrid, in response to calls by his brother-in-law Francisco Bayeu and Mengs, first court painter to King Charles III.
Works designing tapestry cartoons for the Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara (Royal Tapestry Factory).
Birth of his son, Eusebio Ramón.

1778
First etchings made after the works of Velázquez.

1779
Birth of his daughter María del Pilar.



Otoportre, 1774
Anton Raphael Mengs
Self-portrait, 1774
Anton Raphael Mengs
© Walker Art Gallery, Liverpool

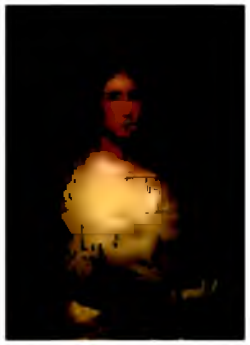


Émile romanının kapağı
The cover page of the novel *Émile*



Eskiçağ Sanatı Tarihi, 1968 basımı
History of Ancient Art, 1968 edition

Josefa Bayeu, yak. / ca. 1814
© Museo del Prado, Madrid



1761
İspanya, İngiltere'ye karşı Yedi Yıl Savaşları'na katıldı.
Anton Raphael Mengs saray başressamı olarak Madrid'e geldi.

1762
Rousseau *Toplum Sözleşmesi*'ni ve *Emile ya da Çocuk Eğitimi*'ni yayımladı.

1763
İngiltere, Fransa ve İspanya arasında Paris Barışı imzalandı.

1764
Winckelmann *Eskiçağ Sanatı Tarihi*'ni yayımladı.

1765
Geleceğin kraliçesi Parmalı Maria Luisa İspanya'ya geldi.

1761
Intervention of Spain in the Seven Years War against England
Anton Rafael Mengs arrives in Madrid and is appointed Court Painter.

1762
Rousseau publishes *The Social Contract* and *Émile or on Education.*

1763
Treaty of Paris between England, France and Spain

1764
Winckelmann publishes *History of Ancient Art.*

1765
María Luisa de Parma arrives in Spain; she is to be the future queen.

1780
San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından onur üyesi ilan edildi.

1781
Zaragoza Pilar Katedrali'nin bir kubbesine çizdiği *Şehitler Kraliçesi*'ni tamamladı.
Babası José de Goya Zaragoza'da öldü.
Madrid'teki Büyük San Francisco Kilisesi için altar panosu siparişi aldı.

1782
Kızı Hermenegilda doğdu.

1783
Madrid Sarayı ileri gelenlerinin portrelerini yapmaya başladı.

1780
Named Meritorious Member of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

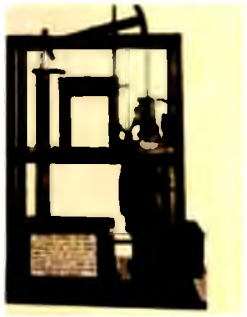
1781
Finishes painting *Queen of the Martyrs* in the Basilica del Pilar of Zaragoza.
His father José de Goya dies in Zaragoza.
He is commissioned to paint an altarpiece for the Church of San Francisco el Grande (Madrid).

1782
Birth of his daughter Hermenegilda.

1783
Begins to paint portraits of important members of the Court in Madrid.



Şehitlerin Kraliçesi, 1780-1781
Queen of Martyrs, 1780-1781



Buhar makinesinin modeli, 1765
Model of the steam engine, 1765



Encyclopédie'nin yazarları: üstte d'Alembert, altta Diderot
The authors of *Encyclopédie*: d'Alembert top, Diderot bottom



Ludwig van Beethoven, 1820
Joseph Karl Stieler

1768
Londra Kraliyet Akademisi kuruldu.

1769
Watt buhar makinesini icat etti.

1770
Beethoven, Hölderlin ve Hegel doğdu.
Tiepolo Madrid'de öldü.

1771
G. B. Passeri, *Roma'da Çalışan Ressamların, Heykeltıraşların ve Mimarların Hayatları*'nı yayımladı.

1772
Diderot ve D'Alembert'in hazırladığı *Ansiklopedi* tamamlandı.

1768
Foundation of the Royal Academy of London

1769
Watt invents the steam engine.

1770
Birth of Beethoven, Hölderlin and Hegel
Tiepolo dies in Madrid.

1771
G.B. Passeri publishes in Rome *Vita de'pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma.*

1772
The Encyclopaedia published by Diderot and D'Alembert is finished.

1784
Prens Luis de Borbón'un aile portresini yaptı. Portre ressamı olarak beğeni toplamaya başladı.
Hayatta kalan ve yetişkinliğe erişen tek çocuğu Francisco Javier doğdu.

1785
San Fernando Kraliyet Akademisi Resim Bölümü'nde yönetici vekili oldu. Portreler yapmayı sürdürdü.

1786
25 Haziran'da kral III. Carlos'un ressamı oldu.

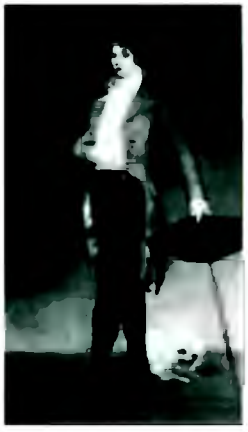
1787
Valladolid'deki Santa Ana Rahibeleri Manastırı Kilisesi için üç altar panosu siparişi aldı.

1784
Paints a portrait of the family of the Infante Don Luis de Borbón. His success as a portrait painter begins.
Birth of his son Francisco Javier, the only child of Goya's to reach adulthood and outlive his father.

1785
Appointed deputy-director of painting at the Real Academia de San Fernando. Continues painting portraits.

1786
Appointed as painter to the king Charles III on June 25th.

1787
Commissioned to paint three altarpieces for the Church of the Cistercian Convent of Santa Ana in Valladolid.



Javier Goya "L'homme en gris", 1805-1806
Özel koleksiyon / Private collection

Avcı Kıyafetiyle III. Carlos, yak. 1788
Carlos III in Hunting Costume, ca. 1788
© Museo del Prado, Madrid



ABD Bağımsızlık Bildirgesi, 1819
John Trumbull
Declaration of Independence of USA, 1819
John Trumbull





Milano'daki La Scala'nın erken bir 19. yüzyıl illüstrasyonu
La Scala in Milan in an early 19th century illustration

1776
Amerika Birleşik Devletleri Bağımsızlık Bildirgesi ilan edildi.

1778
Piranesi, Voltaire ve Rousseau öldü.
Milano'da La Scala Tiyatrosu açıldı.

1781
İngiltere, Fransa ve İspanya arasında Versay Barışı imzalandı.
Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'ni yayımladı.

1787
Amerika Birleşik Devletleri Anayasası kabul edildi.

1788
III. Carlos öldü, Parmalı Maria Luisa'nın eşi IV. Carlos tahta çıktı.
Schopenhauer doğdu.

1776
Declaration of Independence of United States of America

1778
Piranesi, Voltaire and Rousseau die.
La Scala Opera House opens in Milan.

1781
Peace of Versailles between England, France and Spain.
Kant publishes the *Critique of Pure Reason.*

1787
Constitution of the United States of America

1788
Death of Charles III, Charles IV succeeds him, married to Maria Luisa de Parma.
Birth of Schopenhauer

1789
Yeni kral IV. Carlos tarafından saray ressamı ilan edildi.

1792
San Fernando Akademisi'ne "Sanat Çalışmaları" raporunu sundu. Endülüs'e gitti, Aralık ayında Sevilla'da ağır bir hastalığa yakalandı. Tedavi görmek üzere Cádiz'e geçti. 1793 yılının Nisan ayına kadar iyileşemedi, bu kronik hastalık nedeniyle ömür boyu sağır kaldı.

1794
Madrid'e geri döndü.

1795
Alba Düşesi ve Dükü'nün portrelerini yaptı.
San Fernando Akademisi Resim Bölümü Başkanı olarak atandı.

1789
Named court painter by the new king, Charles IV.

1792
Presents his report on "Art Studies" to the Academia de San Fernando. Travels to Andalusia, falls seriously ill in December in Seville, and goes to Cádiz where he receives medical attention. Does not recover until April 1793, the illness was to leave him deaf for the rest of his life.

1794
Returns to Madrid.

1795
Paints a portrait of the Duke and Duchess of Alba.
Appointed director of painting at the Academia de San Fernando.

14 Temmuz 1789'daki Bastille baskını
The storming of the Bastille on July 14th 1789



Saf Aklın Eleştirisi, 1848 basımı
Critique of Pure Reason, 1848 edition



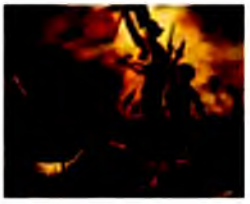


10 Ağustos 1792'deki Tuileries baskını
The attack on the Tuileries on August 10th 1792

Marie-Antoinette'in idamını gösteren Monnet'in gravürü
Engraving by Monnet depicting The Execution of Marie-Antoinette



Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830
Eugène Delacroix
Liberty Leading the People, 1830
Eugène Delacroix
© Musée du Louvre, Paris



1789
Bastille Baskını gerçekleşti.
Fransa'da, *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi* ilan edildi.
Delacroix doğdu.

1790
Leandro Fernández de Moratín *İhtiyar ve Genç Kız*'ı yazdı.
Madrid Astronomi Gözlemevi binasının yapımına başlandı.

1792
Tuileries Sarayı Baskını gerçekleşti ve XVI. Louis tahttan indirildi.
Manuel Godoy, Aranda Kontu'nun yerine başbakanlık görevine getirildi.

1793
XVI. Louis ve Marie Antoinette giyotinle idam edildi.
Fransa İspanya'ya karşı savaş ilan etti.

1789
Storming of the Bastille
Declaration of the Rights of Man and the Citizen, in France
Birth of Delacroix

1790
Leandro Fernández de Moratín publishes *El viejo y la niña*
The construction of the Astronomical Observatory of Madrid begins.

1792
Storming of the Tuileries Palace and overthrow of Louis XVI
Manuel Godoy succeeds the Count of Aranda as first Secretary of State.

1793
Louis XVI and Marie Antoinette sent to the guillotine.
France declares war on Spain.

1796-1797
Endülüs'te, uzun bir süre, dul kalan Alba Düşesi'nin yanında kaldı. *Kapriçyolar*'daki temaların habercisi olan çizimler yaptı (*Album de Sanlúcar*).

1797
Madrid'e dönünce Akademi'deki yöneticilik görevinden istifa etti. *Kapriçyolar* serisine başladı. Entelektüel ve liberal dostlarının portrelerini yaptı.

1798
San Antonio de Florida Şapeli'nin kubbesi için fresk yapmaya başladı. *Kapriçyolar*'ın gravürlerini hazırladı.

1799
Saray başressamı ilan edildi.
Kapriçyolar'ı satışa sundu.

1796-1797
Long stays in Andalusia with the Duchess of Alba, who is now a widow. Makes drawings (*Album de Sanlúcar)* precursors of the topics in the *Caprichos*.

1797
Returns to Madrid and resigns as director of painting at the Academy. Begins the series of engravings the *Caprichos*. Paints portraits of his Enlightened and liberal friends.

1798
Begins the fresco on the dome of the Chapel of San Antonio de la Florida. Engraves the *Caprichos*.

1799
Appointed First Court Painter.
Caprichos are put on sale.



Alba Düşesi, 1795
Duchess of Alba, 1795
© Collection of The Duchess of Alba



Alba Dükü, 1795
Duke of Alba, 1795
© Museo del Prado, Madrid



Napolyon Alp Dağlarını Geçerken, 1800
Jacques-Louis David
Napoleon Crossing The Alps, 1800
Jacques-Louis David
© Rueil-Malmaison, Musée National du Château de la Malmaison



Marat'nın Ölümü, 1793
Jacques-Louis David
The Death of Marat, 1793
Jacques-Louis David
© Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts

1793
David, *Marat'nın Ölümü* tablosunu yaptı.
Louvre Müzesi halka açıldı.

1794
Robespierre'in iktidardan düşmesiyle Terör Rejimi sona erdi.

1799
Puşkin ve Balzac doğdu.
Novalis, erken Alman romantizminin temeli, *Hıristiyanlık ya da Avrupa*'yı yayımladı.

1800
Ceán Bermúdez, *İspanya'daki En Ünlü Güzel Sanatlar Eğitmenleri Sözlüğü*'nü yayımladı.
David, *Napolyon Alp Dağlarını Geçerken* tablosunun ilk versiyonunu yaptı.

1793
David paints *The Death of Marat*.
Louvre Museum opens the public.

1794
End of The Reign Terror with the fall of Robespierre.

1799
Birth of Pushkin and Balzac
Novalis publishes *Christianity or Europe*, basis of German political romanticism.

1800
Ceán Bermúdez publishes his *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (Dictionary of the most Illustrious Teachers of Fine Arts in Spain).
David paints the first version of *Napoleon Crossing the Alps*.

1800-1801
IV. Carlos'un ailesini resmetti.
Başbakan Godoy için çalıştı.
Maya'ları resmetti.

1803
Kapriçyolar'ın bakır levhalarını krala verdi.

1805
Oğlu Javier, Gumersinda Goicoechea ile evlendi.
Portreler yapmayı sürdürdü.

1806
Ressamın tek torunu Marianito doğdu.

1800-1801
Paints the family of Charles IV.
Works for the Prime Minister Godoy.
Paints the *Majas*.

1803
Donates the copper plates of the *Caprichos* to the king.

1805
His son Javier marries Gumersinda Goicoechea.
Continues painting portraits.

1806
Birth of Marianito, Goya's only grandson.



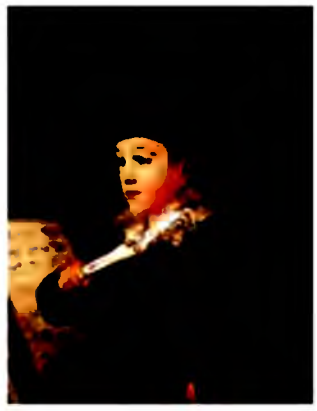
Çıplak Maya, yak. 1797-1800
The Nude Maja, ca. 1797-1800
© Museo del Prado, Madrid



Giyinik Maya, yak. 1807-1808
The Clothed Maja, ca. 1807-1808
© Museo del Prado, Madrid



IV Carlos ve Ailesi, yak. 1800
The Family of Carlos IV, ca. 1800
© Museo del Prado, Madrid



Mariano Goya, 1813-1815
Özel koleksiyon / Private collection

1801
Portekiz ile İspanya arasında Portakallar Savaşı çıktı.

1802
İspanya, Fransa, Hollanda ve İngiltere arasında Amiens Barışı imzalandı.
Victor Hugo doğdu.

1804
Napolyon Bonapart Fransa İmparatoru olarak taç giydi.
Kant öldü.

1805
İspanya, Trafalgar Yenilgisi ile denizlerdeki üstünlüğünü kaybetti.
Napolyon Austerlitz'te Avusturya-Rusya ordusunu yenilgiye uğrattı.

1801
War of the Oranges against Portugal

1802
Peace of Amiens between Spain, France, Holland and England
Birth of Victor Hugo

1804
Napoleon Bonaparte crowned Emperor of France.
Death of Kant

1805
Defeat in Trafalgar and end of Spanish maritime supremacy
Napoleon defeats the Austro-Russian army in Austerlitz.

1808
General José de Palafox'un çağrısıyla, yıkıntıları ve şehrin Fransızlara karşı kahramanca savunmasını resmetmek üzere Zaragoza'ya gitti. İşgalci kral I. Joseph Bonapart'a bağlılık yemini etti.

1809
Portreler ve resimler çizdi, I. Joseph'in onuruna yapılacak alegorik bir eserin siparişini aldı.

1810
Savaşın Felaketleri serisini hazırlamaya başladı (1810-1820).

1811
I. Joseph, Goya'ya İspanya Kraliyet Nişanı verdi.

1812
Eşi öldü.

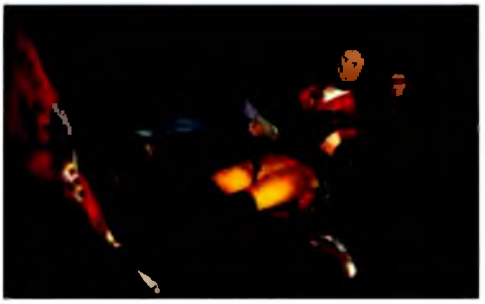
1808
Goya goes to Zaragoza, at the request of General José de Palafox, to paint the ruins and episodes of the heroic defense of the city against the French. Swears fealty to the intruder king, Joseph Bonaparte I.

1809
Paints portraits and draws. Commissioned to paint an allegory in tribute to Joseph I.

1810
Begins to prepare the *Disasters of War* (1810-1820).

1811
Jose I awards Goya the Royal Order of Spain.

1812
Goya's wife dies.



Don Manuel Godoy, yak. / ca. 1801
©Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



3 Mayıs 1808, 1814
The Third of May 1808, 1814
© Museo del Prado, Madrid

1807
Hegel *Tinin Fenomenolojisi*'ni yayımladı.

1808
Aranjuez Ayaklanması çıktı ve Godoy iktidardan düştü.
Fransız ordusu Madrid'e girdi, Fransızlara karşı isyan başladı.
IV. Carlos Bayona'da İspanya krallık tacını Napolyon'a teslim etti.
Napolyon, kardeşi Joseph Bonapart'ı İspanya tahtına getirdi.
Birinci Zaragoza Kuşatması sona erdi.
Madrid Napolyon'a teslim oldu.

1809
İspanya'nın Fransız ordusuna teslim olduğu İkinci Zaragoza Kuşatması sona erdi.

1811
Derebeylikler kaldırıldı.

1807
Hegel publishes *The Phenomenology of Spirit*.

1808
Mutiny of Aranjuez and fall of Godoy
French army enter Madrid; revolt against the French.
Charles IV hands over the Spanish crown to Napoleon in Bayonne.
Joseph Bonaparte succeeds Napoleon on the Spanish throne.
End of the first siege of Zaragoza.
Madrid surrenders to Napoleon.

1809
End of the second siege of Zaragoza, capitulating to the French Army.

1811
Abolition of feudal estates

1814
Fransız birliklerine karşı direnişin anısma yapacağı iki tablo için maddi yardım istedi.
VII. Fernando'nun portrelerini çizmek üzere sipariş aldı.
Yaptığı iki *Maya* tablosunun müstehcen bulunması sebebiyle Engizisyon Mahkemesi hakkında soruşturma başlattı.

1815
Boğa Güreşi ve *Zırvalar* serilerinin ilk levhalarını yaptı.
Olasılıkla Engizisyon Mahkemesi'nde hakkında süren davalara karşı kendini koruyabilmek için, dönemin ünlü kişiliklerinin portrelerini çizdi. Sorunlar çözüldü ve maddi olanlar dahil bütün haklarını geri aldı.

1816
Boğa Güreşi gravür serisini yayımladı (1815-1816). Dönemin siyasal atmosferi nedeniyle çok zor zamanlar geçirdi.

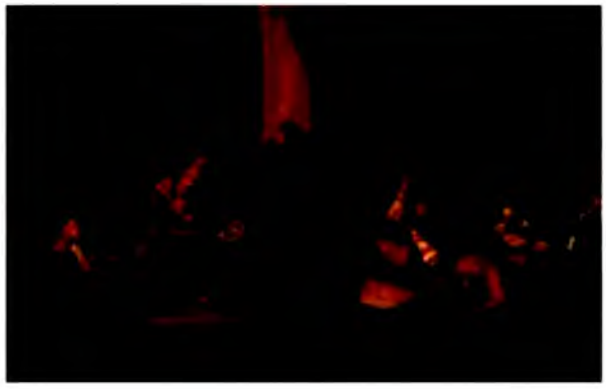
1814
Requests economic aid to paint two paintings commemorating the resistance against the French troops.
Is commissioned to paint portraits of King Fernando VII.
The Inquisition levels charges against Goya for the two *Majas*, which are considered obscene.

1815
First plates of the *Tauromaquia* and the *Follies*.
He paints illustrious characters of the time; possibly to gain their protection in the procedures he is involved in.
His problems are solved and he is reinstated in his posts with his salary.

1816
Publishes the series of engravings on bullfighting the *Tauromaquia* (1815-1816). A terrible period for him due to the political situation.



Madrid Napolyon'a Teslim Olur, 3 Aralık 1808
Horace Vernet
Madrid Surrenders to Napoleon, 3 December 1808
Horace Vernet



Engizisyon Sahnesi, 1812-1819
Inquisition Scene, 1812-1819
© Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

1813
Engizisyon Cádiz Meclisi tarafından kaldırıldı.
Valençay Antlaşması imzalandı, VII. Fernando serbest bırakıldı.
Wagner, Verdi ve Kierkegaard doğdu.

1814
VII. Fernando zaferle Madrid'e girdi.
Kral, Anayasayı yürürlükten kaldırdı.

1815
Viyana Kongresi ile Avrupa siyaseti yeniden yapılandırıldı.

1816
İlk siyah beyaz fotoğraf kâğıda basıldı.

1818
Karl Marx doğdu.

1813
Abolition of the Inquisition by the Courts of Cádiz
Treaty of Valençay and liberation of Ferdinand VI
Birth of Wagner, Verdi and Kierkegaard

1814
Triumphant entry of Ferdinand VII in Madrid
The King decrees the abolition of the Constitution.

1815
Congress of Vienna: Political restructuring of Europe

1816
First black and white photo on paper

1818
Birth of Karl Marx

1819
Quinta del Sordo (Sağırın Kır Evi) adıyla bilinen evini satın aldı. Kışın ağır hastalığa yakalandı.

1820-1823
San Fernando Akademisi'nde son kez ders verdi. Quinta del Sordo'nun duvarlarına *Siyah Resimler*'i çizdi.

1824
Plombières kaplıcalarını ve Paris'i ziyaret etmek üzere Fransa'ya gitti.
Bordeaux'ya yerleşti, aralarında Moratín ve Silvela'nın da bulunduğu bazı liberal arkadaşlarıyla buluştu.
Çizimler ve portreler yapmayı sürdürdü, taşbaskı tekniğini öğrendi.

1825
Bordeaux'nun Boğaları adıyla bilinen taşbaskı serisini hazırladı.
İlkbaharda ağır hastalığa yakalandı.

1819
He purchases the country house Quinta del Sordo. Falls seriously ill in winter.

1820-1823
Attends a session of the Academia de San Fernando for the last time.
Makes the *Black Paintings* on the walls of the Quinta del Sordo.

1824
Travels to France to take the waters in the spa of Plombières and then visits Paris.
Settles in Bordeaux, has meetings with his liberal friends such as Moratín and Silvela.
Makes drawings and portraits, learns the techniques of lithography.

1825
Prepares the series of lithographs known as *The Bulls of Bordeaux.*
Falls seriously ill in spring.



Quinta del Sordo, 1867

Çocuklarını Yiyen Satürn, 1821-1823
Saturn Devouring One of His Sons, 1821-1823
© Museo del Prado, Madrid





Prado Müzesi, 1860
Prado Museum, 1860
© Museo del Prado, Madrid



Charles Baudelaire, 1861

1819
Parmalı Maria Luisa ve IV. Carlos Roma'da öldü.
Kraliyet Resim Müzesi (Prado Müzesi) açıldı.
Géricault *Medusa'nın Salı* tablosunu yaptı.

1820
1812 Cádiz Anayasası'nın yeniden yürürlüğe girmesine zemin hazırlayan Riego Ayaklanması çıktı.
VII. Fernando Anayasaya bağlılık yemini etti.

1820-1823
Anayasal Üç Yıl (Liberal Üç Yıl)

1821
Baudelaire ve Flaubert doğdu.

1819
Maria Luisa of Parma and Charles IV died in Rome.
Opening of the *Museo Real de Pinturas* (Prado Museum)
Géricault paints *The Raft of the Medusa.*

1820
Military uprising of Riego, re-establishing the 1812 Constitution of Cádiz.
Ferdinand VII swears the Constitution.

1820-1823
Constitutional Triennium

1821
Birth of Baudelaire and Flaubert

1826
Saray başressamlığı görevinden emekliye ayrılma talebini iletmek üzere Madrid'e gitti. Bordeaux'ya geri döndü.

1827
Yazın ekonomik ve ailevi nedenlerden dolayı Madrid'e kısa bir ziyarette bulundu. Bordeaux'ya geri döndü.

1828
Resimler çizdi, birkaç tablo yaptı. 15 Nisan'ı 16'sına bağlayan gece Bordeaux'da öldü.
1919 yılında naaşı Madrid'teki San Antonio de Florida Şapeli'ne nakledildi.

1826
Returns to Madrid to request his pension as First Court Painter. Returns to Bordeaux.

1827
Makes a brief trip in summer to Madrid for economic and family matters. Returns to Bordeaux.

1828
Makes some drawings and paintings. Dies in Bordeaux on the night of April 15th to 16th.
His remains are moved to the Chapel of San Antonio de la Florida in Madrid in 1919.

Medusa'nın Salı, 1818-1819
Théodore Géricault
The Raft of The Medusa, 1818-1819
Théodore Géricault
© Musée du Louvre, Paris





Otoportre, 1815
Self-portrait, 1815
© Museo del Prado, Madrid



Kral, 1824 Salon'u Sanatçılarına Louvre'da Ödüllerini Dağıtırken, 25 Aralık 1825, 1825-1826
François-Joseph Heim
The King Distributing the Rewards to the Artists of the 1824 Salon in Louvre, 25 December 1825, 1825-1826
François-Joseph Heim
© Musée du Louvre, Paris

1824
Paris Salonu, Delacroix, Ingres ve Gérard gibi sanatçıların eserlerini sergiledi.

1825
Güney Amerika'daki İspanyol Koloni İmparatorluğu yıkıldı.
David, Brüksel'de öldü.

1827
Beethoven öldü.

1828
Osmanlı-Rus Savaşı başladı.
Tolstoy doğdu.
Leandro Fernández de Moratín öldü.

1824
The Paris Salon exhibits works by Delacroix, Ingres and Gérard, among others.

1825
End of the Spanish colonial empire in South America
Death of David in Brussels

1827
Death of Beethoven

1828
Russo-Turkish War
Birth of Tolstoy
Death of Leandro Fernández de Moratín

Ensayos en Español

La Modernidad, Francisco De Goya

Hasta el siglo XVIII la gran mayoría de los artistas seguían siempre los mismos esquemas artísticos. En contadas excepciones los maestros del arte eran capaces de romper con los estereotipos y los convencionalismos exigidos. Da Vinci, Rembrandt o Velázquez son algunos de esos artistas que supieron crear nuevas pautas en el arte de su época y que, aún hoy, siguen vigentes, siendo fuentes de inspiración para los artistas como si se tratarán de las musas del Olimpo.

El español Francisco de Goya (1746-1828) es también uno de esos artistas que se despierta del aletargamiento y que busca sin descanso nuevas vías artísticas. Ese nuevo rumbo que emprende, en el que rompe con las convenciones clásicas, le permite formar parte de ese exclusivo grupo de artistas atemporales de la Historia del Arte.

Francisco de Goya recibió una formación académica que completó con el obligado viaje a Italia, viaje que se acostumbraba a realizar entre los pintores de la época y que emprendió con sus propios recursos económicos. Recorre distintas ciudades como Venecia o Roma y conoce *in situ* obras que completan su aprendizaje, de artistas como Rafael, Rubens o Veronese que influirán en su técnica así como en la composición y la luz de sus creaciones. Tras participar en el concurso convocado por la Academia de Parma, sin éxito, regresará a España donde años más tarde será nombrado pintor de Cámara.

Esta trayectoria, que cumple con las pautas exigidas en su época, nos podría llevar a pensar que estamos ante otro artista español más del siglo XVIII. Sin embargo, a pesar de una formación aparentemente tradicional, sus obras nos muestran una modernidad latente.

Si el realismo era en el siglo XVIII la corriente que dominaba el panorama y aparecía como la única opción posible de expresión, Goya toma distancia de la sencillez aparente de ese movimiento artístico y desarrolla su naturalismo inundado de percepciones personales. La pintura académica introducida por Raphael Mengs (1728-1779) en nuestro país triunfaba entonces, los inicios de Goya corrían en ese momento en paralelo a su amigo y cuñado Francisco Bayeu (1734-1795) hasta que se desmarca de lo formalmente establecido. Sus retratos y sus pinturas académicas son de un valor técnico y artístico remarcable, si bien lo que aún le faltaba al artista en esos años era un revulsivo que le obligará a replantearse lo formalmente establecido y le permitiera entregarse a todas sus emociones artísticas.

Un suceso histórico fue lo que marcó su carrera: la Guerra de Independencia española iniciada en 1808 le afecta terriblemente y lo refleja sin miedo ni censuras a través de sus pinceles. Este hecho dramático unido a la grave enfermedad que había contraído años antes, en el invierno de 1792, en una visita al sur de España dejándole sordo, fue el punto de inflexión que le hizo dar rienda suelta a sus pulsiones.

Afectado en lo más profundo de su ser, el maestro aragonés actúa como cronista de una tragedia y relata el horror de la guerra de una manera minuciosa en la serie *Los Desastres de la Guerra* de una forma cruda y penetrante. En vida del creador tan sólo se realizaron dos impresiones de la serie, regalándole una de ellas al crítico Ceán Bermúdez, titulándola: *Fatales consequencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos.* Al ver el título que el de Fuendetodos dio a la serie podemos entrever la mirada crítica que domina el conjunto de las obras. Esta serie no fue tan conocida en Europa como lo fueron *Los Caprichos*, tal vez porque no fue editada en vida de Goya, pues hasta 1863 no se haría la primera tirada en Madrid .Por primera vez los protagonistas en una obra artística son los vencidos y no los vencedores. El vencido puede ser el vencedor, la colectividad vencida nos ofrece una esperanza.

El arte se había utilizado hasta entonces por los gobiernos y los regímenes absolutistas como un medio de propaganda, el artista por encargo plasmaba en magníficos cuadros, normalmente de gran formato, las victorias en los conflictos bélicos. La guerra se entendía como poder y victoria, como algo positivo para las naciones hasta que Goya rompió este estereotipo y se atrevió sin tapujos a mostrar el lado amargo de los conflictos.

La Guerra ya no es un gran acontecimiento histórico, tal y como nos hacían creer otros artistas que representaban únicamente las victorias bélicas como grandes hazañas; la guerra ahora implica fatales consecuencias siendo Goya testigo de ello y fiel narrador. Esta visión desgarradora de una situación terrible es la pionera del trabajo actual de los reporteros de Guerra que nos acercan con sus reportajes gráficos al horror del conflicto. Con estas obras Goya demuestra ser un iluminado, un ser adelantado a su época que quería abrazar las ideas de la Ilustración pero, a su vez, era capaz de narrar y criticar a través de su mirada subjetiva los excesos que los dirigentes cometían contra su propio pueblo.

Los Desastres de la Guerra son el resultado de la formación tradicional y académica mezcladas con la imaginación y la valentía de un artista con un estilo único, que supuso un revulsivo para los artistas de los siglos siguientes. Ese espíritu renovador y original le proclaman como uno de los artistas cumbres de todos los tiempos. Fue la crueldad de la guerra el estigma que le convirtió en un artista abandonado a su espíritu cósmico, entregado al arte por el arte, concebido como un arte con una misión más importante que la decorativa. Esta fuerte personalidad del maestro suscitó admiración incluso entre sus contemporáneos y traspasó las fronteras de nuestro país.

Charles Baudelaire fue un ferviente admirador del español, conoció sus grabados gracias a que el pintor Delacroix, lo descubre y lo revela en 1828 a Víctor Hugo. Igualmente se sabe que una de las series de *Los Caprichos* fue a parar a Francia y tras contemplar las obras del español, Baudelaire escribió sobre él en un artículo que se publicó en *Le Present* (1857), en *L'artiste* (1858) y en la colección *Curiosités Esthetiques* (1868):

"En España, un hombre extraordinario ha abierto horizontes nuevos al espíritu de lo cómico...en ocasiones se deja llevar por la sátira violenta, y, a veces, trascendiéndolo, presenta una visión de la vida esencialmente cómica...Goya es siempre un gran artista y a menudo un artista aterrador...añadió a ese espíritu satírico español, fundamentalmente alegre y jocoso, que tuvo su día en la época de Cervantes, algo mucho más moderno, una cualidad muy apreciada en la época actual, un amor por lo indefinible, un sentido aterrador de la naturaleza, de los rasgos humanos que han adquirido características animales...es extraño que este anticlerical haya soñado tan frecuentemente con bruja, aquelarres, magia negra, niños cociéndose en un asador y muchas cosas más: todas las orgías del mundo de los sueños, todas las exageraciones de las imágenes alucinógenas, y por añadidura, todas esas jóvenes españolas, delgadas y blancas que las inevitables brujas lavan y preparan para sus pactos secretos o para la prostitución nocturna. ¡El aquelarre de la civilización! Luz y oscuridad, la razón y la sinrazón se enfrentan en todos estos horrores grotescos!..."

Años antes, en 1799, había publicado la serie compuesta por ochenta estampas llamadas *Los Caprichos* que le convirtió sin duda en el pionero del Romanticismo. Los orígenes de esta serie los encontramos en su *Álbum de Sanlúcar* (1796-1797) que dibujó durante su estancia en verano con la Duquesa de Alba, cuando empezó a dibujar libremente. Su

convalecencia en casa de su amigo Sebastián Martínez influyó en este nuevo planteamiento. Fue durante su enfermedad de 1792 cuando pudo tener acceso en casa de Martínez, ilustrado hombre de negocios, a obras de artistas ingleses como Hogarth que estaban presentes en la colección de aquel. Cuando puso a la venta *Los Caprichos* el anuncio de 6 de febrero de 1799 decía: "Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por D. Francisco de Goya":

"Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parezca peculiar de la elocuencia y la poesía) pueda ser también objeto de 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 o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar material para el ridículo y excitar al mismo tiempo la fantasía del artífice. Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales, no sería temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes. Considerando que el autor no ha seguido los ejemplos de otro, ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza, y si el imitarla es tan difícil, como admirable, cuando se logra; no dejará de merecer alguna estimación el que, apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada por el desenfreno de las pasiones. Sería suponer demasiado en las bellas artes el advertir al público, que en ninguna de las composiciones que forman esta colección se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares a uno u otro individuo; que sería en verdad estrecharla demasiado los límites al talento y equivocar los medios de que se valen las artes de imitación para producir obras perfectas. La pintura (como la poesía) escoge en lo universal, lo que juzga más a propósito para sus fines; reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza representa esparcidos en muchos y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil. Se vende en la calle del desengaño, n.º 1, tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de a 80 estampas 320 reales de vellón."

Este texto es el que mejor define dicha serie; Goya es un juez de sí mismo y de los demás.

Años más tarde, ya con setenta de edad, Goya ejecutó la serie de grabados *La Tauromaquia*, al mismo tiempo que estaba ultimando *Los Desastres de la Guerra*. Era la tercera serie que ejecutaba y fue realizada entre 1815 y 1816. Destaca por su crueldad al representar los toros de una forma cruda y real, al mismo tiempo que es decorativa. En esa época el artista se encontraba una vez más ante una situación económica precaria, incidiendo que el día 5 de mayo de 1814 se había vuelto a la censura previa de estampas y se había restablecido el Tribunal de la Inquisición. Por eso decidió ilustrar algunos pasajes de la *Carta histórica sobre el origen y progreso de las corridas de toros en España* (1777), de Nicolás Fernández de Moratín, padre de su amigo Leandro. El rey Fernando VII era un gran aficionado taurino y Goya supo aprovechar este gusto del rey por la corrida para realizar una nueva serie de cuarenta grabados. Además Goya era un gran conocedor de esta materia ya que incluso, según Leandro Moratín, presumía de haber toreado en su juventud.

La última de sus grandes series de grabados fue *Los Disparates* o *Los Proverbios*, indiscutiblemente los aguafuertes más misteriosos de la producción del maestro. Su significado ha sido objeto de numerosas interpretaciones, algunos estudiosos los consideran un producto de la imaginación y otros, ponen esta serie en relación con el carnaval. Además de ser de difícil interpretación, se desconoce el orden real de la serie ya que las estampas no tenían ninguna numeración. Sin duda, Goya nos brinda la oportunidad de interpretarla libremente, la modernidad de su lenguaje hace que incluso hoy esas obras sean aplicables a nuestra realidad. Estas dieciocho láminas no pudieron verse hasta 1864, mucho después de la muerte del artista y años más tarde se descubrieron cuatro láminas más que fueron adquiridas por el pintor Eugenio Lucas Velázquez y publicadas en 1877 por la revista *L'Art*. Ni siquiera se conoce la fecha exacta en la que Goya realizó la serie; sabemos que fue al concluir *La Tauromaquia* y lo más probable es que no pudiera publicarlas al decidir trasladarse a Francia para abandonar la España fernandina.

Esta exposición supone una ocasión única en Turquía para acercarse a la esencia artística del maestro Francisco de Goya. Por eso se traza un recorrido por las facetas más importantes que cultivó a lo largo de su dilatada carrera. Estamos así ante una oportunidad excelente de conocer su producción gráfica más importante de la mano de las cuatro grandes series de grabados que realizó.

La modernidad llegó de la mano de los pinceles del maestro de Fuendetodos gracias a su conciencia de época, de la decadencia y a un concepto historicista a través de una visión dramática. El maestro es un revolucionario que instituye un nuevo concepto de arte, el artista como testigo de una época. Las vicisitudes sociales se convierten en protagonistas de las obras de arte. Goya es sinónimo de revolución, supuso un antes y un después en el desarrollo de la pintura convirtiéndole en la pieza clave e indispensable para el nacimiento del Arte moderno. Si el arte académico representaba la tradición, la experimentación de Goya es la antítesis de esa tradición.

Al ser esta la primera exposición que dedica el Museo Pera al artista se ha querido completar este elenco de obra gráfica con pinturas procedentes de distintos museos y colecciones. Estos óleos hacen hincapié en otros aspectos que abordó, como cronista de su época. Varios retratos como el de su amigo el torero *Pedro Romero*, de su amigo desde la infancia *Martin Zapater* o el retrato de su hermano *Camilo* son claros ejemplos de cómo Goya utilizó este medio para inmortalizar no sólo a personajes de la nobleza como se hacía en su época si no que a través de sus personales retratos perpetua las figuras de sus camaradas. No hay que olvidar que fue retratista de la Corte, por lo que a lo largo de los años realizó numerosos retratos de la familia real. En esta ocasión estamos ante dos obras imponentes, no solo por su formato, sino por su fuerza que nos muestra la situación de poder de los reyes *Carlos IV* y *María Luisa de Parma*. También, dentro de esta cuidada selección con la que se pretende que los espectadores turcos puedan conocer distintas facetas artísticas de Goya está la serie de los *Niños jugando* o *La maja y los embozados*, piezas que nos transportan a un tiempo pasado y nos muestran las costumbres de las gentes de otros tiempos.

Podremos ser así testigos de la genialidad de un maestro universal, si bien en nuestros días es indiscutible la maestría y superioridad de Francisco de Goya, no podemos olvidar que durante años su arte se consideró aislado. Suponer una ruptura entre lo hasta entonces establecido como arte antiguo y el arte moderno aún por descubrir en el siglo XVIII fue lo que le condenó durante años a un cierto ostracismo.

Su modernidad aplasta los cimientos de la tradición y siembra las semillas de nuevos movimientos artísticos. El nihilismo del zaragozano le convierte en un auténtico innovador, siendo el primer pintor del arte moderno. Se implica como nunca antes se había visto, va más allá

del concepto artístico dejando entrever su pesimismo y sus convicciones a través de sus obras que son una clara expresión de condena y repulsa. El artista expresa su opinión con plena libertad. Esa libertad es la herencia más importante que Goya lega al arte moderno. Es su legado lo que le corona como el elemento inspirador y precursor de movimientos como el Romanticismo, el Impresionismo, el Expresionismo y, sin duda, el Surrealismo más puro. Al romper todos los moldes de su tiempo, Goya anticipó las corrientes artísticas de los siglos XIX y XX.

Su arte aún sigue conmoviéndonos. Eso es Goya, un artista capaz de conmovernos, de implicarnos y de convertirnos en testigos directos de sucesos que no hemos vivido pero que lamentablemente siguen sucediendo universalmente. Fue un genio a veces incomprendido, que estableció las directrices para que hoy en día el arte sea tanto un medio de expresión como un arma de libertad. A pesar de la soledad en la que murió en su retiro de Burdeos, Goya nunca estará solo como demuestran todos los artistas que le siguieron y sobre los que influyó como Edouard Manet o Pablo Picasso, también cronistas de los dramas bélicos y sociales de su tiempo. Tal vez fue una soledad elegida, porque como dijo Albert Camus: "Para la mayoría de los hombres la guerra es el fin de la soledad. Para mí es la soledad infinita."

Maria Oropesa
Comisaria de la exposición

Bibliografía

Armstrong Roche, Michael. "Disparates y Desastres", *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1988.
Angelis, Rita de. *L'Opera pittorica completa di Goya*, Milano, Rizzoli, 1974.
Baudelaire, Charles. *Curiosites esthetiques: Salon 1845-1859*, Paris, 1868.
Calvert, Albert F. *Goya. An account of his life and Works*, Londres, 1908.
Cruz Valdovinos, José Manuel. *Goya*, Madrid, 1987.
Matheron, Laurent. *Goya*, Paris, 1858. Reprint, Madrid, 1996.
Yriarte, Charles. *Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches* inédites, Paris, Henry Piou, 1867.

Goya, Pintor Universal

Pocos artistas, a lo largo de la historia del arte universal, han alcanzado la trascendencia y significación de Francisco de Goya y Lucientes[1], y no sólo por la importancia de su obra, sino también por lo que ésta significó como precursora del arte posterior, habiéndosele considerado el "Patriarca del arte contemporáneo"[2]. Le tocó vivir en un momento de continua crisis en el arte y esto resultó ser providencial para el desarrollo de su genio.

Dotado de facilidad de ejecución y fecundidad creadora, practicó todas las técnicas y todos los géneros. Entre las primeras, fue un genial intérprete de la pintura al fresco, demostró su habilidad al óleo y fue un magnífico dibujante y grabador, aprendiendo, ya octogenario, en su retiro francés, la novedosa técnica de la litografía. Por lo que respecta a la temática de su obra, podemos afirmar que nada escapó a su interés y curiosidad, recreando los diversos géneros y abriendo nuevos cauces a futuras generaciones. En su obra, inconmensurable, y con un largo proceso evolutivo que se dilata a lo largo de más de cinco décadas, se ocupó de la temática religiosa; del retrato, del que fue un consumado maestro; de los juegos y diversiones populares, como los toros, o las travesuras infantiles; de bodegones y de alegorías. Nada le fue ajeno, todo le interesó, alcanzando por ello la importancia de la que, desde pocas décadas después de su muerte, goza su obra y su personalidad.

Como muy bien interpretó el profesor Morales y Marín, "la dificultad que entraña resumir la significación de la figura con la que nos enfrentamos se hace múltiplemente compleja, ya que no podemos circunscribirnos a su actuación en el momento que le tocó vivir, limitándonos, como ocurriría con cualquier artista, a tratar de analizar su presencia dentro de un período cronológico de la historia con sus especiales condicionamientos, sino porque, y esto es lo más importante, a Goya hay que contemplarlo desde su dimensión intemporal, desde la proyección colosal e incluso bíblica de profeta de la modernidad en la acepción más amplia del término. No basta el establecimiento de su relación con los artistas que le rodearon, el estudio de los antecedentes que le ayudaron a configurar su personalidad, las obras maestras pero acordes con su tiempo o su impronta en la generación inmediata, sino que su contribución a la historia de la pintura en particular, y del pensamiento artístico en general, tendremos que entenderla desde un alcance último que todavía hoy, no es posible evaluar en su más intrínseca significación y trascendencia"[3].

1 Para el conocimiento de Goya destacamos algunas obras que consideramos esenciales: Viñaza, Conde de la. *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887; Mayer, Augusto L. *Francisco de Goya*, Madrid, 1925; Lafuente Ferrari, Enrique. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Catálogo de la exposición celebrada en Madrid por los Amigos del Arte, Madrid, 1947, reedición, Madrid, 1987; Gassier, Pierre & Juliet Wilson. *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Friburgo, 1970, edición española, Barcelona, 1974; Gudiol, José. *Goya*, Madrid, 1970; Camón Aznar, José. *Goya*, 4 vols., Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982; Glendinning, Nigel. *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1982 y Morales y Marín, José Luis. *Goya. Catálogo de la pintura*, Zaragoza, 1994. Para la relación de Goya con Aragón ver: Morales y Marín, José Luis &Wifredo Rincón García. *Goya en las colecciones aragonesas*, Zaragoza, 1995 y Ansón Navarro, Arturo. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995.
2 Bozal, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*, Madrid, 1994.
3 Morales y Marín, 1994, p. 43.

Nacimiento, formación y primeras obras

Francisco, cuarto de los hijos del matrimonio formado por el dorador José Goya y por Gracia Lucientes, nació el día 30 de marzo de 1746 en la pequeña localidad zaragozana de Fuendetodos, a la que su familia se había trasladado pocos meses antes, sin saberse muy bien las razones de este traslado, posiblemente porque el padre de Goya llevara a cabo los trabajos de dorado de alguno de los retablos de la iglesia parroquial, tal vez el mayor[4]. Lo que sí consta es que muy poco tiempo después del nacimiento de Francisco –pese a que la crítica romántica francesa y aún la española prolongaron durante varios años la estancia de la familia en el pueblo, dando lugar a curiosas anécdotas de la niñez del artista–, los Goya-Lucientes se encontraban en la capital aragonesa, dedicándose José Goya a su oficio de dorador, como consta documentalmente. El 26 de julio de 1751 Francisco fue confirmado en la iglesia parroquial de San Gil Abad.

Pocos años después comenzaría su formación académica, posiblemente en el colegio de las Escuelas Pías, "la escuela del Padre Joaquín", que recordará en 28 de noviembre de 1788 a su amigo y condiscípulo Martín Zapater, donde también coincidiría como Ramón Bayeu, de la misma edad que él, y que andado el tiempo se convertiría en un destacado pintor y en su cuñado. En esos mismos años comenzó su formación artística, iniciada con toda seguridad con su padre, asistiendo en 1758 a la escuela de dibujo que el escultor José Ramírez de Arellano abrió en su domicilio de la calle Fuenclara y pasando dos años después a la escuela que el pintor José Luzán tenía en el palacio de los condes de Fuentes, muy cerca de la casa de la familia Goya, en la calle de la Morería Cerrada.

Con Luzán, Goya aprendió la esencia de la pintura aragonesa en la que, desde el siglo anterior, era muy patente la influencia de la italiana por la aproximación de artistas aragoneses a Roma y Nápoles, destacando en su formación el estudio de dibujos y estampas de maestros romanos y venecianos que se pondrá de manifiesto en sus primeras obras en las que prima un cromatismo con predominio de ocres y tostados, utilizando, al igual que su maestro, una imprimación con tierra de ocre rojo para sus lienzos, que mantendrá a lo largo de muchos años.

No se conservan obras de Goya de estos primeros años habiendo desaparecido en 1936, durante la última guerra civil, las puertas del armario relicario pintado entre 1762 y 1763 en la sacristía de su Fuendetodos natal, en las que plasmó, en la parte exterior, la *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza* y en el interior, a la *Virgen del Carmen* y a *San Francisco de Paula*.

Finalizando el año 1763 se trasladará Goya a Madrid, posiblemente animado por Francisco Bayeu, para participar en el concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando optando por el pensionado de pintura, para lo que debió ejecutar, sin éxito, un dibujo de "la estatua de Sileno que está en la Academia". Resultó ganador de la pensión el gallego Gregorio Ferro Requejo.

Goya permanecerá en Madrid –aunque realizando algún viaje a Zaragoza–, por espacio de tres años, hasta 1766, formándose en la Academia privada de Francisco Bayeu, con el que le unía una buena amistad, compartiendo estudios con otros jóvenes aragoneses, como Ramón Bayeu y José Beratón y también con Gregorio Ferro, Ginés Andrés de Aguirre y Jacinto Gómez, por citar sólo algunos. También pudo colaborar con Bayeu en algunas de las obras que llevó a cabo en estos años en el Palacio Real de Madrid, habiéndose señalado su participación en el fresco de la *Caída de los Gigantes* que ejecutó el maestro aragonés en 1764 en el techo de la antigua antecámara del cuarto de los Príncipes de Asturias. Y sería aquí donde posiblemente conociera la técnica de la pintura al fresco, de la que fue un consumado maestro.

A principios de enero de 1766 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dio a conocer el asunto para el cuadro de la prueba "de pensado" para el concurso de ese año que había sido extraído de la *Historia* del Padre Mariana: "Marta, Emperatriz de Constantinopla, se presenta en Burgos al Rey Don Alfonso el Sabio a pedirle la tercera parte de la suma que tenía ajustada con el Soldán de Egipto el rescate del Emperador Balduino, su marido; y el monarca español manda darle toda la suma"[5], presentándose Goya. Entregó el lienzo en el plazo previsto, junto a otros siete pintores, entre ellos Ramón Bayeu, quien fue el que consiguió la pensión tras la realización de la prueba "de repente" con el tema propuesto por la Academia: "Los esforzados capitanes Juan de Urbina y Diego de Paredes, disputan en Italia, a la vista del exército español, sobre a qual de los dos debían darse las armas del Marqués de Pescara"[6]. Goya no tuvo ni un solo voto, convirtiéndose esta nueva experiencia en la Academia madrileña en uno de los importantes fracasos de su vida artística.

No sabemos si regresó entonces a Zaragoza o si permaneció en Madrid, pues no conocemos ninguna noticia de esos años hasta su marcha a Italia en 1770. En este periodo, posiblemente entre Madrid y Zaragoza, algunos autores sitúan la realización de una serie de obras religiosas en las que se pone de manifiesto la influencia de Bayeu, como la *Aparición de la Virgen a Santiago*, la *Sagrada Familia con la Trinidad* o la *Huída a Egipto*, todas ellas en colección particular. Ansón adelanta la fecha de ejecución de estos lienzos hasta 1765[7]. También, en 1766 fechan distintos historiadores la pintura de las pechinas con los *Padres de la Iglesia* del actual templo de San Juan el Real de Calatayud, en aquellos momentos, de la Compañía de Jesús[8].

En los primeros meses de 1770 viajó Goya a Italia por sus propios medios, instalándose durante un tiempo en Roma, donde llevó a cabo la copia de algunas pinturas, como el *Tránsito de San Antonio Abad*, de Corrado Giaquinto, visitando también algunas otras ciudades italianas. Desde la Ciudad Eterna participó en el concurso de pintura convocado el 26 de mayo de ese mismo año por la Academia de Bellas Artes de Parma, debiendo ejecutar el tema propuesto por la institución: "Annibale vincitorie, che rimiro la prima volta delle Alpi l'Italie", que ganó el italiano Paolo Borronni de Baghera. Goya, que figuraba como "romano y discípulo del señor Francesco Vajeu, Pintor de Camara de S. M. Católica", recibió seis votos, tal como se dio a conocer el 27 de junio de 1771. El boceto de este cuadro se conserva en el Museo de Zaragoza habiéndose identificado hace dos décadas la obra del concurso en la Fundación Selgas-Fagalde, La Quinta (El Pito), en Cudillero (Asturias)[9].

4 Así lo apuntamos en García de Paso, Alfonso & Wifredo Rincón García. "Datos biográficos de Francisco de Goya y su familia en Zaragoza", *Boletín del Museo de Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, V, Zaragoza, 1981, pp. 100-101.

5 Sánchez Cantón, Francisco Javier. "Goya en la Academia", *Discursos. Primer Centenario de Goya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1928, p. 13.

6 Ibid., 1928, p. 13.

7 Ansón, 1995, pp. 46-48.

8 Arnaiz, José Manuel & José Rogelio Buendía. "Aportaciones al Goya joven", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 226, Madrid, 1984, pp. 169-172.

9 Urrea Fernández, Jesús. "Goya en Italia. A propósito del Aníbal", *Boletín del Museo del Prado*, 32, Madrid, 1993, pp. 59-66. En 1993, coincidiendo con la exposición *Goya. El Capricho y la invención*, celebrada en el Museo del Prado, se dio a conocer y se publicó de manera facsimilar el llamado *Cuaderno*

Por lo que se refiere a otras pinturas, en 1771 aparece firmado y fechado el primer retrato de Goya, el de *Manuel Vargas Machuca*, pintado ya a su regreso a Zaragoza, que, aunque de factura dura, por una serie de hallazgos y soluciones plásticas supone un anuncio de lo que el artista llevará a cabo dentro de la retratística.

De regreso de Italia, en el mes de julio de 1771 se instaló Goya de nuevo en Zaragoza donde, tras demostrar su pericia en la técnica de la pintura al fresco, le fue encargada a fines de este año o principios de 1772 la realización de la bóveda del coreto de la Virgen en el templo de Nuestra Señora del Pilar, debiendo representar *La adoración del Nombre de Dios* o *La Gloria*. En esta pintura, que estaba concluida en los primeros días del mes de junio, de forma alargada y con los extremos redondeados, lo que condiciona lógicamente la distribución de los elementos compositivos, se pone de manifiesto la influencia de Bayeu, aunque ya están presentes algunos de los elementos que caracterizarán posteriormente su pintura: la pincelada rápida, la presencia de grandes masas aboceladas y los juegos de luces y de líneas[10].

Poco tiempo después de concluir la pintura del coreto le fue encargada la decoración del oratorio del palacio del conde de Sobradiel, en Zaragoza, lo que llevó a cabo hacia 1772, realizando una serie de pinturas al óleo sobre muro, que fueron arrancadas y pasadas a lienzo en fecha imprecisa, hacia 1927, dispersándose posteriormente[11].

Hacia estos mismo años, 1771-1773, se fechan las pinturas de las pechinas de la iglesia de San Juan Bautista, en Remolinos, y las de la ermita de la Virgen de la Fuente, en Muel, en las que representó dos series de *Padres de la Iglesia*.

En julio de 1773 Goya viajó a Madrid para contraer matrimonio en la iglesia parroquial de San Martín, el 25 de julio, con María Josefa Bayeu, hermana de su mentor, Francisco y de su condiscípulo Ramón, con los que estrechaba lazos familiares que, indudablemente, repercutirían en posibles encargos pictóricos. Y se ha pensado que pudo ser, con este motivo, cuando realizó su primer *Autoretrato,* actualmente en la colección Ibercaja de Zaragoza.

Poco después de su matrimonio, regresaba Goya con su mujer a Zaragoza, ciudad en la que el pintor estaba llevando a cabo, posiblemente desde 1772, un monumental ciclo pictórico sobre la *Vida de la Virgen* que plasmó al óleo sobre los muros de la iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Aula Dei, manifestando ya el pintor, tanto en aspectos plásticos, como en la simplificación de pinceladas y en sus composiciones, un notable avance que anticipará obras posteriores. Estas pinturas, sobre las que distintos autores no se ponen de acuerdo en el periodo de ejecución, que debió ser largo, fueron dadas a conocer en 1887 por el conde de la Viñaza.

Madrid: primeros años en la Corte

En enero de 1775, y junto a su familia, se trasladó Goya a Madrid llamado por el Primer Pintor de Cámara Antonio Rafael Mengs, posiblemente a instancias de su cuñado Francisco Bayeu. Parecía comenzar para el joven Goya, que todavía no había cumplido los treinta años, lo que podría ser su carrera palatina como pintor al servicio del rey que, indudablemente, se inició en este año cuando fue llamado para trabajar como pintor de modelos en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara[12]. Pero también comenzó para Goya uno de sus más duros periodos de trabajos, que Morales y Marín denominó "la tragedia de los tapices"[13]. Años más tarde, en un informe a propósito de los trabajos para la Real Fábrica de Tapices escribirá Goya: "ningún pintor de primera clase o de mérito conocido quiere emplearse [en Santa Bárbara] por no ser pinturas que los acrediten y acaben en la fabricación sin verlas el público"[14].

Fueron varios años, hasta su marcha a Zaragoza en octubre de 1780 para pintar en el templo de Nuestra Señora del Pilar, de continuo trabajo realizando cartones para tapices, trabajo poco reconocido porque lo que llegaba a los ojos del espectador no era la obra pictórica sino el modelo tejido. Y para su ejecución, en la elaboración del cartón el pintor debía tener en cuenta las limitaciones cromáticas que venían condicionadas por el proceso técnico del telar y por la reducción de los colores a los de los hilos o las sedas utilizados por los tejedores[15].

En mayo de 1775 Goya entregó los primeros cinco cartones para tapices destinados a la decoración del comedor de los príncipes de Asturias en San Lorenzo de El Escorial con diversas composiciones sobre la caza: *La caza del jabalí, Perros y útiles de caza, Caza con reclamo, Cazador cargando su escopeta* y *El cazador con sus perros*, que completará en el mes de octubre con otros cuatro cartones con la misma temática: *Partida de caza, El pescador de caña, Muchachos cazando con reclamo* y *Caza muerta*. En 1776 realiza el cartón *La merienda a orillas del Manzanares* y un año más tarde comenzó a trabajar en los cartones para los tapices que debían decorar la "pieza de comer" del palacio de El Pardo: *El baile en San Antonio de la Florida, La riña en la Venta Nueva, La maja y los embozados, El bebedor* y *El quitasol*. En 1788 trabajará en los cartones para tapices destinados al comedor de los Príncipes de Asturias en el mismo palacio de El Pardo, con cuatro escenas: *La cometa, Los jugadores de naipes, Niños inflando una vejiga* y *Muchachos cogiendo fruta,* además del de *El ciego de la guitarra,* para el antedormitorio de los Príncipes en el mismo palacio. Para el dormitorio ejecutó en 1779 *La feria de Madrid, El cacharrero, El militar y la señora, La acerolera, Muchachos jugando a soldados, Los niños del carretón, El juego de pelota a pala* y *El columpio* y para el antedormitorio otros once de los que presentaba la factura el 24 de enero de 1780: *Las lavanderas, La novillada, El perro, La fuente, El resguardo de tabacos, El muchacho del pájaro, El niño del árbol, Los leñadores, El majo de la guitarra, La cita* y *El médico*. Estas fueron las últimas pinturas realizadas por Goya para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, pues en marzo de este año fue ordenado el cese de la decoración de los Reales Sitios.

Italiano, que proporciona una interesante información sobre el viaje de Goya a Italia, pero también sobre otros muchos aspectos de su obra.

10 Sobre las pinturas de Goya en el Pilar ver: Gállego, Julián & Tomás Domingo. *Los bocetos y las pinturas del Pilar*, Zaragoza, 1987.

11 Morales y Marín, José Luis. "Datos inéditos y precisiones iconográficas y estilísticas sobre las pinturas que decoraban el oratorio del palacio de Sobradiel en Zaragoza, originales de Francisco de Goya", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 249, Madrid, 1990, pp. 56-67.

12 Sobre los tapices de Goya ver estas tres obras fundamentales: Cruzada Villaamil, Gregorio. *Los tapices de Goya*, Madrid, 1870; Sambricio, Valentín de. *Tapices de Goya*, Madrid, 1946; Arnaíz, José Manuel. *Goya: Tapices y cartones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987 y Tomlinson, Janis. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, 1993.

13 Morales y Marín, 1994, p. 81.

14 Cruzada Villaamil, 1870, p. 101.

15 De la poca consideración que se tenía de los cartones puede darnos idea que los de Goya, y los de otros muchos artistas que trabajaron para la Real Fábrica, primero estuvieron almacenados en Santa Bárbara, pasando posteriormente a los sótanos del Palacio Real de Madrid, donde fueron encontrados en 1868 por Cruzada Villaamil y pasando dos años después al Museo del Prado cuando era director Federico de Madrazo.

El trabajo para Santa Bárbara contribuiría, sin lugar a dudas, a hacer madurar a Goya, no solamente como persona, sino también como pintor. No podemos olvidar las cortapisas que tanto estéticas, a cargo de Mengs y de Sabatini, como técnicas, se imponían a los artistas de la Real Fábrica, que no impidieron que Goya concibiera el cartón como si se tratara de un cuadro, particularmente en aquellos momentos en los que la temática de los tapices había cambiado y gustaba representar en ellos temas populares. En sus primeras obras se advierte una notable influencia de Mengs, que poco a poco se transformará en una mayor libertad de ejecución, no exenta de cierta influencia de Bayeu, de sus bocetos, no de sus cuadros, que en opinión de Morales y Marín, llevará a Goya "cada vez con mayor fuerza, la forma directa y simplificante, genial en soluciones y pinceladas, de sus composiciones"[16], advirtiéndose en la colección de los cartones para tapices una sorprendente evolución plástica, tanto compositiva, como cromática y de pincelada.

Durante estos años vinculados a la Real Fábrica de Santa Bárbara procurará Goya su ascenso, tanto profesional como social, solicitando a mediados del año 1776, junto con José del Castillo, Ramón Bayeu y Manuel Nápoli el cargo de Pintor del Rey, que no le fue concedido. Gracias a la favorable opinión sobre el artista vertido en el preceptivo informe de Mengs, conseguiría se le reconocieran ciertos derechos como pintor de la Real Fábrica, con un sueldo de 8.000 reales. En el informe de Juan Francisco Ochoa al Controlador General de Palacio, haciéndose referencia al presentado por Mengs el 18 de junio, se exponía que "Francisco Goya ha trabajado para la Real Fábrica de tapices con aplicacion; que es sugeto de talento, y que promete hacer muchos progresos en el Arte; que para ello, y que pueda dedicarse a trabajar las obras directamente del Real servicio juzga necesario que por Su Magestad se le señalen 8 mil reales al año por ahora"[17].

En estos mismos años manifestó Goya su admiración por Velázquez, en la que debió profundizar cuando, cumpliendo un mandato de Carlos III, gran admirador del sevillano, debió grabar en 1778 una serie de cuadros del pintor existentes en las colecciones reales, siendo éstos los primeros grabados al aguafuerte de Goya, de los que hoy se conocen dieciséis. El aragonés, frente a lo que hubiera sido el gusto de monarca, interpretó libremente la obra de Velázquez, llegando a variar, en algún caso los rostros de los personajes, poniendo así de manifiesto sus ansias de libertad expresiva[18].

También, y en su intento de prosperar profesionalmente, el día 5 de mayo del mismo año 1780 solicitaba a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la concesión de nombramiento de académico, para lo que presentó un lienzo de tamaño natural de *Cristo crucificado*, nombrándosele académico de mérito dos días más tarde. El cuadro, en el que se pone de manifiesto una notable influencia de la pintura de Mengs, se encuentra en el museo de la Real Academia. Se trata, posiblemente, de una de sus obras más duramente criticadas, tanto por su interpretación plástica como por la poca religiosidad que emanaba su composición.

La explosión del genio: la cúpula *Regina Martyrum*

En marzo de 1776, tras concluir Francisco Bayeu de pintar distintas bóvedas en torno a la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar en su templo zaragozano, obtuvo del cabildo metropolitano el permiso para que fueran su hermano Ramón y su cuñado Francisco Goya quienes pintaran al fresco las "medias naranjas". Por ello cuando la Junta de Fábrica del Pilar decidió en mayo de 1780 continuar la decoración pictórica del templo, solicitó a Bayeu les informara de la cantidad que su hermano y cuñado cobrarían por la ejecución de las pinturas de las cúpulas, manifestándoles el 15 de mayo de 1780, que realizarían cada una de ellas por 3.000 pesos.

De la sintonía existente entonces entre Goya y su cuñado Francisco nos da reflejo el contenido de una carta enviada por el primero a su amigo Martín Zapater, el 10 de mayo de aquel mismo año, cuando Bayeu estaba tratando con el cabildo del comienzo de las obras: "en cuanto el asumto de las medias naranjas, te digo que lo he dejado en poder de Francisco y me abengo a lo que él aga, ya que le a respondido al señor don Matias Allué el tanto y los plazos, con que me parece que no te puedo responder más"[19].

El día 1 de octubre llegaban los hermanos Bayeu y Goya a Zaragoza, junto con sus familias, presentando los bocetos de las obras que debían realizar y que fueron aprobados por la Junta de Fábrica el 5 de octubre, comenzándose pronto a preparar los muros de la cúpula y a realizar las pinturas. Pronto también surgieron los enfrentamientos entre Francisco Bayeu y Goya, pues éste, como escribe Ansón, "pensaba que, una vez aprobados los bocetos, Bayeu no debía fiscalizarle, y éste, al contrario, pensaba que Goya debía someterse a sus dictados y objeciones"[20]. Aceptada por Goya la indicación de Bayeu a propósito del lugar de la cúpula donde debía ubicarse la parte central de la composición, a pesar de no estar de acuerdo, como dice el propio Goya en un *Memorial* a la Junta de Fábrica del Pilar escrito el 17 de marzo de 1781, cuando la obra de la cúpula estaba ya concluida, siguieron los enfrentamientos entre ambos "porque despues de tener muy adelantada la obra, se le quiso dar á entender, que el convenio con Bayeu era el que éste debiera intervenir, y prevenir al exponente quanto le pareciese en sus trabajos, y obedecerle como dependiente suyo en la ejecución, colocación de figuras, gusto, colorido y demás; en una palabra, constituirle en mero ejecutor y mercenario dependiente"[21].

Estas desavenencias llevaron a Bayeu a comunicar al administrador, el canónigo don Matías Allué, la negativa de su cuñado a sujetarse a sus correcciones, de lo que Allué informó en la reunión de la Junta de Fábrica de 14 de diciembre del mismo año manifestando que "havia estado en su casa D. Francisco Vayeu, Pintor de S.M., y significándole la desavención con su cuñado D. Francisco Goya, por no querer éste sujetarse en la pintura á la corrección del expresado Vayeu, y correr de acuerdo y uniformes todos, como éste quería, para que assí se lograse el acierto; y que por esta razón se sirviese hacer presente á los señores de la Junta, le eximiesen y exhortasen de responder el desempeño de la obra por lo que le toca a su cuñado"[22], decidiéndose que fuera el propio canónigo Allué quien visitara la obra y tuviera los contactos con Goya.

El 10 de marzo de 1781, concluida la pintura de la cúpula, fueron presentados por Goya los bocetos para las pechinas de la misma, representando cuatro virtudes: *Fe*, *Fortaleza*, *Caridad* y *Paciencia*, no siendo del agrado de la Junta de Fábrica que también manifestó su desagrado por la pintura de *María Santísima, Reina de los Mártires*, acordando

16 Morales y Marín, José Luis. *Goya. Los genios de la pintura española*, Sarpe, S. A., Madrid, 1983, p. 8.

17 Canellas, Ángel. *Francisco de Goya. Diplomatario*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1981, p. 406, doc. XIII.

18 Sobre la obra gráfica de Goya ver: Carrete Parrondo, Juan. *Goya. Estampas. Grabado y litografía*, Electa, Barcelona, 2007.

19 Canellas, 1981, p. 223, doc. 31.

20 Ansón, 1995, p. 132.

21 Viñaza, 1887, p. 170.

22 Ibid., 1887, pp. 163-164.

que Francisco Bayeu "por la confianza que ha sabido merecerse de el y de todo el Cabildo... quiera tomarse el trabajo de ver estos Bocetos, y examinar si son justos los reparos de la Junta, disponiendo que se hagan las Pichinas de modo que puedan manifestarse al publico sin riesgo de censura"[23].

A pesar que Goya, en el *Memorial* ya mencionado de 17 de marzo de 1781, solicitó a la Junta de Fábrica que la obra de la media naranja "se vea por uno de los Académicos de la de San Fernando, de los más acreditados en el arte, como son D. Mariano Maella y D. Antonio Velazquez"[24], no se tuvo en cuenta su petición y respecto a las pechinas se le pidió que presentara la aprobación por escrito de Francisco Bayeu.

El 6 de abril, tras una fuerte crisis en la que estuvo a punto de abandonar todo y volverse a la corte, y aceptando el consejo del monje cartujo fray Félix Salcedo en carta de 30 de marzo[25], comunicaba a Allué la remisión de nuevos bocetos realizados con el visto bueno de Bayeu. Aprobados por la Junta de Fábrica de 17 de abril, comenzó a pintar las pechinas deseoso de acabar pronto con aquella situación. El 28 de mayo, una vez concluida la obra, Allué comunicaba a la Junta de Fábrica que "Goya havia estado á verle y decirle que estaba en ánimo de pasar a la Corte, quanto antes pudiese ejecutarlo; que aquí no hacia otro que perder su estimación"[26], acordándose "que por ningún título ni modo se le permita el continuar en el resto de pinturas de esta iglesia"[27].

Realmente, y desde nuestro punto de vista contemporáneo, sorprende este acuerdo de la Junta de Fábrica, que nos privó de la ejecución de una segunda cúpula por parte de Goya, habiéndose criticado habitualmente la actitud de los responsables del Pilar. A su favor debemos manifestar que habían encargado la realización de las obras a Francisco Bayeu y, por indicación de éste, habían aceptado que fueran su hermano y su cuñado quienes ejecutaran las pinturas. Sin embargo, el poco éxito de las de Goya, cuando pudieron verse, y los problemas surgidos entre los cuñados, que lógicamente molestaron a los miembros de la Junta, hizo que se tomara esta determinación, pues no estaban preparados para "ver" una de las mejores obras de Goya, una obra todavía de juventud –tenía treinta y cinco años cuando la ejecutó–, en la que el pintor dejó estallar toda la creatividad que había tenido que reprimir en la Santa Bárbara, dinamizando la composición en perspectiva cupuliforme "con multitud de escorzos, efectos cromáticos y grupos dotados de movimiento inusitado. Una serie de modelos iconográficos populares y aragoneses protagonizaban la obra, bastante marcada por una influencia veneciana venida de Tiépolo"[28].

El regreso a la corte: la madurez artística

Sin lugar a dudas, tras la peripecia zaragozana, el regreso de Goya a Madrid además de convertirse en uno de los momentos más amargos de su vida, por las humillaciones recibidas en Zaragoza y el desencuentro con su cuñado y maestro Francisco Bayeu, significó también para el pintor una profunda liberación. Ahora debía enfrentarse por si mismo a su futuro como pintor, sin poder tener la protección de su cuñado y sin haber consolidado su puesto en la Real Cámara pues, podría decirse, que prácticamente era un desconocido en la corte al haber dedicado sus esfuerzos a la pintura de los cartones para la Real Fábrica.

Y este desafecto de su tierra se pone de manifiesto en algunas de las cartas escritas a su amigo Zapater como la enviada el 4 de julio del mismo 1781, cuando le dice: "No me acuerdes esos sugetos que tantos disgustos me an causado"[29], o la de diez días mas tarde, en la que escribe: "en acordarme de Zaragoza y pintura me quemo bibo"[30].

Sin embargo, inesperadamente, el encargo de un lienzo para decorar la iglesia de San Francisco el Grande por parte del todopoderoso don José Moñino, conde de Floridablanca, que comenzó a mostrar gran interés por el pintor aragonés, le devolverá la confianza en si mismo, sobre todo teniendo en cuenta que, entre los pintores seleccionados Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, José del Castillo, Andrés de la Calleja, Gregorio Ferro y Antonio González Velázquez–, no se encontraba su cuñado Ramón Bayeu, como le manifestará a Zapater en carta de 25 de julio de 1781, poco después de recibir el encargo: "Amigo, llegó el tiempo de el mayor empeño en la pintura que se a ofrecido en Madrid, y es que á competencia a determinado Su Magestad que se hagan los quadros para la iglesia de San Francisco el Grande de esta Corte, y se ha dignado el nombrarme a mi, cuya carta órden el Ministro se la embia oy a Goicoechea para que le enseñe a esos biles que tanto an desconfiado de su mérito... Como tan interesado en mi bien tu sabrás el uso que debes hacer de esta noticia y los porrazos que puedes dar, de que de Ramón nadie se acuerda"[31]. Como se puede advertir por el contenido de esta carta, un mes y medio más tarde de su salida de Zaragoza, aprovecha para resarcirse de la peripecia zaragozana. El tema encargado a Goya fue la *Predicación de San Bernardino de Siena*, cuya composición se ha relacionado con el lienzo de *San Francisco de Regis* que Miguel Ángel Houasse realizó para la iglesia del Noviciado de la Compañía de Jesús en Madrid.

En 1782 pintará Goya algunos retratos, como el de *Antonio Veyan Monteagudo*, para la Universidad Sertoriana de Huesca (Museo de Huesca) y el de *Cornelio Vandergoten*, director desde 1768 de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara (Museo del Prado). Al finalizar el año recibirá otro encargo del conde de Floridablanca, la realización de su retrato de cuerpo entero (Madrid, Banco de España), de lo que le dará noticia a Zapater en carta de 22 de enero de 1783: "Aunque me a encargado el Conde Floridablanca que no diga nada, lo sabe mi muger y quiero que tu lo sepas solo; y es que le he de acer su retrato, cosa que me puede baler mucho. A este señor le debo tanto que esta tarde me he estado con su señoría dos oras despues que a comido, que a benido a comer a Madrid"[32]. En este lienzo, del que se ha puesto de manifiesto que supuso el hallazgo de una nueva formula para los retratos oficiales, considerado también un cuadro de composición, como alegoría del Buen Gobierno, presentó al conde de pie, en un interior presidido por el retrato de Carlos III, junto a los planos del Canal de Aragón, y a otro personaje tras la mesa y, delante del conde se autorretrató Goya en el acto de presentarle un lienzo, tal vez un boceto para el cuadro de San Francisco el Grande.

En este mismo año 1783, en el que paulatinamente Goya parece recobrar la confianza perdida y su libertad como artista, le ocurrirá un hecho trascendental en su carrera y en su devenir personal: su entrada en la pequeña corte que el infante don Luis de Borbón tenía establecida en su palacio de Arenas de San Pedro. Ejecutó allí una soberbia pareja de retratos: de la infanta *doña María Teresa de Vallabriga*, zaragozana

23 Ibid., 1887, p. 165.
24 Ibid., 1887, p. 173.
25 Recogida en Ibid., 1887, pp. 174-177.
26 Ibid., 1887, p. 167.
27 Ibid., 1887, p. 167.
28 Morales y Marín, 1983, p. 9.
29 Canellas, 1981, p. 235, doc. 45.
30 Ibid., 1981, p. 236, doc. 47.
31 Ibid., 1981, p. 236, doc. 48.
32 Ibid., 1981, p. 247, doc. 65.

de nacimiento, en el mes de agosto, y el del propio infante *don Luis de Borbón*, en el mes de septiembre, indicándose en un papel pegado al dorso, no autógrafo de Goya, la rapidez de su ejecución, dos horas el retrato femenino y tres el masculino. Parece iniciarse en estos dos bellísimos retratos, de no gran tamaño, de poco más de busto y de perfil, la verdadera carrera de Goya como retratista, de la que ya había dado muestras con anterioridad y que tan magníficos frutos tendría en el devenir de su carrera.

Una muestra singular del buenhacer de Goya en aquel momento es el retrato de la hija de ambos, la niña *María Teresa de Borbón Vallabriga* (Washington, National Gallery), que años más tarde volvería a pintar como *Condesa de Chinchón* o el retrato de *María Teresa de Vallabriga en traje de corte* (Munich, Alte Pinakotehk).

Un año después de su primera estancia en Arenas de San Pedro, regresará Goya en junio de 1784, llevando a cabo en esa ocasión, que se dilató hasta el mes de octubre, el retrato ecuestre de *María Teresa de Vallabriga*, de gran formato, en paradero desconocido, posiblemente en Italia, y el también gran lienzo, retrato colectivo, conocido como *La familia del Infante don Luis* (Corte de Mamiano, Fundación Magnani-Rocca), escena íntima en la que una serie de personajes, entre ellos los familiares del infante, que juega a las cartas, asisten al peinado de la infanta, a la que está retratando el mismo Goya que aparece en cuclillas en el ángulo inferior izquierdo.

De regreso a Madrid en octubre de 1784, para dar los últimos toques al cuadro realizado para San Francisco el Grande que pronto sería dado a conocer públicamente, en el mes de octubre parece concluir cuatro cuadros, hoy desaparecidos, de la *Inmaculada, San Bernardo, San Benito* y *San Raimundo* para el colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca, que le son abonados por el Consejo de las Órdenes Militares. En este mismo año firma y fecha el retrato del arquitecto *Ventura Rodríguez* (Estocolmo, Museo Nacional), pintado posiblemente por encargo de la misma María Teresa de Vallabriga y al que recoge señalando un plano de la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, construida con proyecto suyo. También el de *Hércules y Onfala* (colección particular), uno de sus escasos cuadros de tema mitológico en el que se advierte algún resabio del rococó francés. También podemos mencionar otros retratos, la mayor parte de medio cuerpo o de tres cuartos, y entre ellos, el del Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de Valencia, *Mariano Ferrer y Aulet* (Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos), el de *Juan Agustín Ceán Bermúdez*, el de *Melchor Gaspar de Jovellanos* (colección particular), éste último de cuerpo entero al igual que el de *Miguel de Múzquiz, conde de Gausa* (Madrid, Banco de España) y el del *Almirante José de Mazarredo* (Jacksonville, Galería Cummer).

Y esta actividad retratística la mantendrá en años posteriores, realizando el 1785 los retratos de *José del Toro y Zambrano* (Madrid, Banco de España), del *Noveno duque de Osuna* y de su mujer la *Condesa-Duquesa de Benavente*, ambos en colección particular, familia que conserva un gran lienzo con la *Anunciación*, sin lugar a dudas una de las obras de mayor interés entre las obras religiosas de Goya. Hacia 1786 se fecha el retrato de la *Marquesa de Pontejos* (Washington, National Gallery), con el que puede darse inicio a una de las etapas más fecundas de la obra goyesca con espléndidos retratos.

En este mismo año 1785 también alcanzará algunos honores, como el nombramiento el 1 de mayo como teniente-director de la sección de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sustituyendo a Andrés de la Calleja, inaugurando su actividad docente en el mes de marzo del año siguiente. También este año, el 25 de junio de 1786, y junto a Ramón Bayeu, fue nombrado pintor del Rey con un sueldo de 15.000 reales de vellón. En lo personal, debemos mencionar la reconciliación con su cuñado Francisco Bayeu, al que realizará un retrato (Valencia, Museo de Bellas Artes).

Hacia mediados de la década de 1780 puede situarse la ejecución de una serie de cuadros de escenas de *juegos de niños*, conservados en la Fundación Santamarca, de Madrid, compuesta de seis lienzos de distinta temática, todos ellos cargados de una especial ternura popular.

A partir de su nombramiento el año anterior como pintor del Rey, Goya deberá hacer frente a los encargos de Palacio, llevando a cabo a lo largo de 1787 la serie de cartones para los tapices del comedor del Palacio de El Pardo, posiblemente los mejores de su producción en esta especialidad: *Las Floreras* o *La primavera*, *La Era* o *El verano*, *La vendimia* o *El otoño*, *La nevada* o *El invierno*, *El albañil herido*, *Los pobres de la fuente*, *Dos niños con dos mastines*, *Cazador junto a una fuente*, *Pastor tocando la dulzaina* y *El niño del carnero*, conservados todos ellos en el Museo del Prado a excepción del último que se encuentra en Chicago, en la colección Chauncey Mac-Cormick. También se conservan algunos de los bocetos para estos cartones, que en 1799 fueron adquiridos por los duques de Osuna, obras de técnica mucho más suelta y luminosas que las que sirvieron para tejer los tapices.

En este mismo año y para la Alameda de Osuna pinto Goya "siete cuadros todos de composición asuntos de campo", *La cucaña*, *El columpio*, *La caída*, *El asalto del coche*, *La conducción de una piedra* y *Procesión de aldea*, hoy en diferentes colecciones particulares. También se le abonarían por parte del Banco de San Carlos (actual Banco de España, donde se encuentran), distintas cantidades por haber pintado los retratos del rey *Carlos III*, del *conde de Altamira*, del *marqués de Tolosa* y de *Francisco Javier de Larrumbe*. En mayo le fue encargada la ejecución de tres grandes lienzos, de temática religiosa, representando a *Santa Lutgarda*, *San Bernardo* y el *Tránsito de San José*, para la iglesia del Real Monasterio de Religiosas Bernardas recoletas de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, donde se conservan, cuadros que han tenido un escaso tratamiento en la historiografía goyesca, mal valorados y mal comprendidos y que, para Camón Aznar, "forman estas obras, *de figuras del natural*, uno de los conjuntos más armoniosos de la pintura española"[33].

Un año más tarde, en 1788, y por encargo de la duquesa de Osuna y de Gandía, descendiente de San Francisco de Borja, ejecutará Goya otros dos cuadros de contenido religioso sobre el santo jesuita para su capilla en la catedral de Valencia, donde se encuentran. Se trata de *San Francisco de Borja despidiendose de su familia* y *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*, cuadro de dramático contenido para el que parece que se inspiró en un lienzo de Houasse. Para Mayer, "ambas composiciones inauguran la larga serie del moderno cuadro de historia"[34].

En este mismo año, y prosiguiendo su magnífica labor como retratista ejecutará el del *conde de Cabarrús* (Madrid, Banco de España), en el que Goya hizo un verdadero alarde de amarillos y verdes en pantalón y casaca; los de la familia de los condes de Altamira, *La condesa de Altamira y su hija* (Nueva York, colección Lehman) y *Manuel Ossorio* (Nueva York, Metropolitan Museum), "el niño de rojo", uno de los más hermosos y tiernos retratos infantiles pintados a lo largo de la historia del arte; el *Carlos III cazador*, de la colección de la Duquesa del Arco, en Madrid; el de su paisano *José Cistué y Coll, barón de la Menglana*, en colección particular, y el colectivo de la *Familia del duque de Osuna*

33 Camón Aznar, II, 1981, p. 50.

34 Mayer, 1925, p. 59.

(Madrid, Museo del Prado), profundamente innovador en composición y cromatismo.

Para los tapices que debían decorar el dormitorio de infantas del palacio de El Pardo realizó cuatro bocetos, *La gallina ciega*, la *Ermita de San Isidro* y *La pradera de San Isidro*, todos ellos en el Museo del Prado y *Merienda campestre* (Londres, National Gallery). De todos ellos solamente se realizó el cartón del primero, que fue tejido en la Real Fábrica.

Tras el fallecimiento de Carlos III y la subida al trono de su hijo Carlos IV, el 17 de enero de 1789, alcanzaría Goya su pretensión, largamente esperada, de convertirse en pintor de Cámara, siendo nombrado el 25 abril y jurando su cargo cinco días después en el Real Sitio de Aranjuez. Este nombramiento le implicaba, además de ejecutar las efigies de los monarcas Carlos IV y María Luisa de Parma, lo que hizo el mismo año 1789, conservándose una primera pareja de retratos en la Real Academia de la Historia y otra en el Museo del Prado, la obligación de llevar a cabo una serie de encargos burocráticos, como los que recibió tras la muerte de Carlos III de tasar las joyas de su testamentaria con Antonio María de Cisneros, y de realizar el de las obras artísticas del difunto Rey, junto con Bayeu, Maella, Javier Ramos y Eugenio Ximénez de Cisneros.

También seguirá recibiendo encargos para la Real Fábrica de Santa Bárbara, trabajo al que siempre había manifestado un íntimo desagrado, lo que le llevará a enfrentarse con Livinio Stuyck, director de la Real Fábrica, por problemas de orden jerárquico en la real manufactura. Posteriormente se negará a realizar nuevos cartones, de acuerdo con su condición de Pintor de Cámara y con el pretexto de sus obligaciones en los encargos del real servicio, lo que Stuyck denunció el 13 de abril de 1791, siendo obligado por Sabatini a ejecutar la serie de cartones para el despacho del Rey en San Lorenzo de El Escorial, con asuntos "campestres y jocosos" de carácter popular: *El balancín*, *Las mozas del cántaro*, *El pelele*, *La boda*, *Los zancos* y *Muchachos trepando a un árbol*, todos ellos, menos el primero, conservados en el Museo del Prado. En estos trabajos invertirá algunos meses en 1791, excepto los tres últimos, cuando le fue concedida licencia para trasladarse a Zaragoza "a diligencias propias", y los primeros de 1792. Finalizaba así la pesadilla que para Goya significó su trabajo para la Real Fábrica de Santa Bárbara.

En estos años pintará también Goya otra serie de retratos cercanos, varios de ellos de personas de su intimidad, y así debemos recordar el del canónigo zaragozano *Ramón Pignatelli*, de medio cuerpo (Pedrola, colección ducal de Villahermosa), el de su amigo *Martín Zapater* (colección particular), fechado en 1790 y el de su mujer *Josefa Bayeu*, del Museo del Prado, cuya identificación no es aceptada por algunos autores, aunque sí la autoria goyesca, siendo controvertida también la fecha de ejecución[35]. También el conocido como "Niño de azul", *Luis María de Cistué y Martínez*, de 1791, recientemente donado al Museo del Louvre, el mejor de los retratos infantiles pintados por Goya.

En octubre de 1792 viajó Goya a Andalucía sin licencia real, visitando Cádiz, donde se hospedó en casa de su amigo Sebastián Martínez –a quien debió retratar en ese momento, pues el lienzo conservado en Nueva York, en el Metropolitan Museum lleva esa fecha–, y, posteriormente, a Sevilla, donde enfermó gravemente, regresando a Cádiz donde fue atendido en casa de Martínez. Obtenida licencia en el mes de enero para residir dos meses en Andalucía con objeto de "recobrar su salud", fue necesario solicitar una prórroga, ya que continuaba enfermo. En carta de Martínez a Zapater, de 29 de marzo de 1793 le manifiesta, a propósito de la enfermedad del artista, que "sigue con lentitud aunque algo mejorado... El ruido de la cabeza y la sordera nada han cedido, pero está mucho mejor de la vista y no tiene la turbación que tenía, que le hacía perder el equilibrio"[36]. Restablecido y de regreso a Madrid, el día 11 de junio asistió a la sesión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En este mismo año de su enfermedad sobre la que los especialistas no se han puesto de acuerdo, aspecto éste que no vamos a abordar, y de la que le quedaría como más profunda secuela la sordera que se le irá agudizando con el tiempo[37], retomará Goya el tema taurino, ejecutando una serie de ocho escenas pintadas al óleo sobre hojalata: *Toros en la dehesa*, *Captura de un toro*, *Banderillas en el campo*, *Despeje de la plaza*, *Suerte de capa*, *Cogida del picador*, *Suerte de matar* y *Las mulillas* o *El arrastre*. Estas pinturas son conocidas como "serie Torrecilla" por haber estado en la colección del marqués de este título en Madrid, y hoy se encuentran en distintas colecciones y museos de París, Ginebra, Madrid, Sevilla y otras ciudades. También sobre el mismo material pintaría por estas fechas Goya otras cinco composiciones, *Cómicos ambulantes*, *Bandidos asaltando una diligencia*, *El naufragio*, *Incendio* y *Corral de locos*, todas ellas en colecciones particulares.

A estos dos conjuntos de cuadros parece referirse Goya en la carta enviada a Bernardo de Iriarte el 4 de enero de 1794 manifestándole que "para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me an ocasionado, me dediqué a pintar un juego de quadros de gabinete en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en el que el capricho y la invención no tienen ensanches", comunicándole también su intención de remitirlos a la Academia para someterlos "a la censura de los profesores"[38], lo que se llevó a cabo por la Junta de la Real Academia el 5 de enero, que "se agradó mucho de verlos, celebrando su mérito"[39]. Poco después escribirá a Zapater, el día 15 de febrero, manifestándole, haciendo referencia a un encargo que no le había hecho: "todos estos días desde entonces me he encontrado mejor, pero ahora me siento otra vez mal"[40], aspecto en el que insistirá en otra de 23 de abril: "Yo estoy lo mismo, en cuanto a mi salud, unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar, otros más templado"[41].

Por estas fechas pinta el delicado retrato de *Tadea Arias de Enríquez*, (Madrid, Museo del Prado), los dos retratos, uno de medio cuerpo y otro de cuerpo entero del *General Antonio Ricardos* (Madrid, Museo del Prado y colección particular), el de *Felix Colón de Larriátegui* (colección particular), el de *Ramón Posada y Soto* (San Francisco, USA, The Young Museum) y plasma, de una manera magistral, los retratos femeninos de la actriz *María del Rosario Fernández "La Tirana"* (Palma de Mallorca, colección March), de medio cuerpo, retrato del que Beruete afirmó que es una sinfonía en blancos en la que todo es gris, y el de la *Marquesa de la Solana* (París, Museo del Louvre), de cuerpo entero, en el que, como opina Camón Aznar, "Goya repite esta técnica feliz de estos años con aladas transparencias, tules vaporosos, paños de

35 Ansón, 1995, p. 189.

36 Canellas, 1981, p. 457, doc. LXXIII.

37 Sobre la enfermedad de Goya ver: Rodríguez Torres, María Teresa. *Goya. Saturno y el saturnismo. Su enfermedad*, Madrid, 1993.

38 Canellas, 1981, p. 314, doc. 188.

39 Ibid., 1981, p. 458, doc. LXXIV.

40 Ibid., 1981, p. 317, doc. 191.

41 Ibid., 1981, p. 318, doc. 192.

las materias más táctiles y a la vez ingrávidas"[42].

El 4 de octubre de este año 1795, dos meses después de la muerte Francisco Bayeu, el 4 de agosto de este año, y para sustituirle, fue nombrado Goya director de la sección de pintura de la Real Academia de San Fernando, realizando Goya un nuevo retrato (Madrid, Museo del Prado), que expuso en la docta corporación.

En este año, además de otros retratos que podríamos mencionar, como el del *Marqués de Sofraga* (San Diego, Fine Arts Gallery) y dos versiones del *Duque de Alba*, una de ellas en el Museo del Prado, firma y fecha Goya un magnífico retrato de la *Duquesa de Alba* (Madrid Palacio de Liria). Es esta la primera ocasión en la que Goya pinta a la XIII duquesa de Alba, doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, habiéndose especulado mucho sobre la relación que unió a la aristócrata y al artista, aunque poco puede probarse. Se trata de un hermoso retrato, en el que la duquesa aparece de pie, ante un paisaje de tonos agrisados, vestida con un traje blanco de tela fina y transparente, con un amplio cinturón rojo, que destaca sobre el vestido, al igual que el lazo que lleva su pecho y el que muestra sobre su larga y suelta cabellera que cae, a mechones, sobre sus hombros. Destaca la actitud de la duquesa que, mirando de frente, señala al lugar donde se encuentra la firma de Goya, generosa y rotunda. A sus pies un perrito, pues es conocido el amor que la dama sentía por estos animales[43].

La misma cronología tienen otros dos pequeños lienzos, la *duquesa de Alba y su dueña* (Madrid, Museo del Prado) y *La dueña con dos niños* (Madrid, colección particular) que pertenecieron a la duquesa de Alba y legó en su testamento de 1797 a su mayordomo don Tomás de Berganza, quien también heredó un pequeño *Autorretrato* de Goya (Madrid, Museo del Prado), ante un lienzo, aunque mirando hacia el espectador.

En 1795 se fechan también las tres pinturas realizadas por Goya para el oratorio de la Santa Cueva, en Cádiz[44]: *Parábola de los convidados a la boda, La multiplicación de los panes y los peces* y *La Santa Cena*, que completan el programa eucarístico del recinto junto a *Las bodas de Caná*, de Zacarías González Velázquez y *La recolección del maná*, de José Camarón Meliá. De las composiciones goyescas se ha destacado, sobre todo, el sentido escenográfico que el aragonés sabe imprimir a sus obras, no habitual en él, habiéndose advertido ciertos recuerdos de la obra de Rembrandt, destacando Camón Aznar la importancia que tienen estos lienzos, de grandes dimensiones, para constatar el sentido impresionista de la pincelada de Goya, cada vez más exenta, briosa y desenfadada.

En 1796 Goya regresará a Andalucía, tal como le escribía el 25 de mayo al escultor Arali, a Zaragoza, comunicándole que partía para Sanlúcar de Barrameda, llevando a cabo en este segundo viaje una serie de dibujos recogidos en los llamados *Álbumes pequeño y grande de Sanlúcar*. En diciembre de ese mismo año, estando en Cádiz, volvería a enfermar no conociéndose otras noticias de Goya hasta que el día 1 de abril de 1797, encontrándose todavía en Cádiz, y simulando estar en Madrid, escribe a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando presentando su dimisión debido a su salud, que le es acepta nombrándole la corporación, por aclamación, "Director Honorario". También a principios de este año 1797, en febrero, se anunciaría la publicación de los *Caprichos*, advirtiéndose que la obra estaba terminada, aunque faltaba de imprimir las láminas, constando la colección de setenta y dos estampas. Sin embargo, no sería hasta dos años más tarde, en febrero de 1799 cuando la publicación de esta colección fuera una realidad.

En este año 1797 ejecutará también Goya otra importante serie de retratos, entre ellos el de su amigo *Martín Zapater y Clavería* (Bilbao, Museo de Bellas Artes de); el de *Bernardo de Iriarte* (Estrasburgo, Museo), exhibido el 1 de noviembre en la Academia de San Fernando; el de *Juan Meléndez Valdés* (Madrid, Banco Español de Crédito) y el magnífico lienzo de la *Duquesa de Alba* (Nueva York, Hispanic Society). Como en el retrato realizado dos años antes, en 1795, representará a la duquesa de cuerpo entero, de pie, ante un paisaje y con mantilla negra y señalando a la firma del pintor, a sus pies: "Solo Goya, 1797", con múltiples lecturas. Hacia este año se fecha también el retrato de la *Marquesa de Santa Cruz*, del Museo del Louvre, también retratada de cuerpo entero y ante un paisaje.

La realización de seis pequeños cuadros para el gabinete de la duquesa de Osuna en el palacio de la Alameda, "cuadros de composición de asuntos de brujas", *Aquelarre* y *El conjuro* (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano), *El hechizado* (Londres, National Gallery) y *Vuelo de brujas, Don Juan y el Comendador* y *La cocina de las brujas* (colección particular), ocupó a Goya los primeros meses de 1798.

También en 1798 –probablemente el más fecundo de la vida de Goya– pintará el lienzo de *El Prendimiento de Cristo* que fue colocado en los primeros días de enero en la sacristía mayor de la catedral de Toledo, próximo a *El expolio* de El Greco, tras ser presentado el día 6 de enero del mismo año en la sesión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En este cuadro extrema Goya su dimensión trágica, en la que no poco incide la prodigiosa iluminación, lateral, de la que sabe dotar a la escena, en la que se ha querido ver en los rostros que rodean a Cristo, con terribles muecas, un antecedente de lo que luego serían las pinturas negras.

La decoración mural de la madrileña ermita de San Antonio de la Florida será otra importante realización pictórica en la que trabajará Goya en 1798, desde la segunda quincena del mes de junio hasta los últimos días de noviembre o primeros de diciembre del mismo año, siendo inaugurada el 11 de julio de 1799. En su ejecución Goya contó con la colaboración del pintor Asensio Juliá, a quien retrató en el interior de la ermita de la Florida, junto a los andamios instalados para realizar la pintura (Madrid, Museo Thyssen).

Sin lugar a dudas, se considera una de las obras maestras del pintor y un hito de su carrera por ser el nexo en el que se combinan, de un modo magistral, los elementos más típicamente goyescos junto a los nuevos retos y caminos por los que discurrirá su arte. Pintada al fresco, con aplicaciones de temple, de sorprendente ejecución, el conjunto mural se centra en la devoción a San Antonio de Padua, representándose en la cúpula uno de sus milagros más famosos, cuando fue transportado milagrosamente a Lisboa, resucitando a un muerto para que confirmara ante el juez la inocencia del padre del Santo que había sido acusado de su muerte. Y todo esto es observado por el pueblo de Madrid: majas, chisperos, niños, caballeros embozados que miran o hablan en grupo, con gran realismo, estableciéndose dos planos muy claros, el terrenal, representado por los personajes que aparecen en el espacio protegido por la barandilla, en primeros planos, y el celestial, que tiene como espacio el resto de la cúpula, y es aquí donde se representa el milagro. En la bóveda del ábside figura la *Adoración de la Trinidad* o *La Gloria*, ocupando el resto de los muros ángeles femeninos en distintas actitudes.

42 Camón Aznar, II, 1981, p. 93.

43 Ezquerradel Bayo, Joaquín. *La Duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*, Madrid, 1928.

44 Torralba Soriano, Federico. *Goya en la Santa Cueva, Cádiz*, Zaragoza, 1983 y VV.AA.: *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2001.

En este año pintó también Goya una serie de retratos masculinos en los que sigue un mismo prototipo: de cuerpo entero y sedentes junto a una mesa, plasmando así al *General José de Urrutia* y a *Gaspar Melchor de Jovellanos* (Madrid, Museo del Prado) y a *Ferdinand Guillemardet* (París, Museo del Louvre).

Se iniciará 1799 con la publicación, en el *Diario de Madrid* de 6 de febrero, del anuncio de la venta de la "Coleccion de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte, por Don Francisco Goya", con un amplio texto de presentación de la colección que constaba de ochenta láminas, al aguafuerte, vendiéndose cada colección por 320 reales de vellón.

Esta serie de *Los Caprichos*, marca el punto de inicio de la obra "más personal" de Goya, esa obra que le situará como un "adelantado de la modernidad" y le ha merecido alcanzar el destacado lugar que ocupa en el panorama de la historia del arte internacional. No podemos olvidar que fue a través de *Los Caprichos* como se conoció y se comenzó a valorar la obra de Goya en Francia e Inglaterra.

Su proceso de creación fue largo, desde los primeros tanteos tras su enfermedad a finales del 1792 hasta su definitiva publicación, teniendo como antecedente los llamados *Álbumes de Sanlúcar y Madrid* (también conocidos como *A* y *B*), además de una serie de dibujos que consideramos "preparatorios".

De sus contenidos temáticos y de la razón de ser de su ejecución nos parecen muy interesantes algunas afirmaciones que hace Camón cuando afirma que Goya desarrolla su actividad plástica en un doble plano, lo que es reflejo de su vida íntima y social, y continua escribiendo que "Goya se venga de los encargos regios, de la sujeción y normas tradicionales de su vida oficial en los dibujos y grabados donde se desahogan todos los apasionamientos de su intimidad por todos los ardores de su imaginación y todo el mundo subterráneo que no podía ser desenvuelto en grandes formatos ni en encargos oficiales" [45].

A propósito de estos grabados escribirá el conde de la Viñaza: "Airado contra la fealdad moral de sus coetáneos y contra la vil camarilla del Palacio regio, empezó a combatir aceradamente la lascivia, la codicia, la hipocresía y la ignorancia, al parásito cortesano, al personaje avaro, al eclesiástico regalón, al fraile pedigüeño, en aquellas aguas fuertes, en aquellos *caprichos*, por los que merece llamarse Tácito de los artistas, pues las insolentes pompas, y las torpezas y debilidades ridiculizadas en tales páginas, al modo de Juvenal, ó al de Horacio, pompas, torpezas y debilidades eran de personas que le cubrían de hojas de laurel el camino de su vida"[46].

Alcanzará Goya en este año, junto con Mariano Salvador Maella, una de sus aspiraciones desde su llegada a la corte, convertirse en Primer Pintor de Cámara, firmándose su nombramiento el 31 de octubre del año 1799, en San Lorenzo de El Escorial, recibiendo un sueldo de 50.000 reales anuales.

En este año ejecutó Goya una serie de retratos, entre ellos el de *María del Rosario Fernández, "la Tirana"* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), versión de cuerpo entero del que había pintado en 1794; de *Manuel Lapeña* (Nueva York, Hispanic Society,), también de cuerpo entero y de gran tamaño, representando ante un paisaje con arquitecturas, y el de *Leandro Fernández de Moratín* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), de busto corto y del que se hace eco el retratado en su *Diario*, con fecha 16 de julio de 1799.

45 Camón Aznar, II, 1981, p. 34.

46 Viñaza, 1887, p. 51.

Respecto a los retratos de las personas reales, en 1799 debemos constatar la ejecución de dos parejas de lienzos de los reyes *Carlos IV* y *María Luisa de Parma*, en los que se pone de manifiesto la admiración que sentía Goya por la obra de Velázquez. De los primeros *Carlos IV en traje de caza* y *María Luisa de Parma con mantilla* (Madrid, Palacio Real), de cuerpo entero, ante un paisaje, se conservan distintas copias y versiones de Esteve y de otros pintores. Los segundos, *Retrato ecuestre de Carlos IV* y *Retrato ecuestre de María Luisa de Parma*, están en el Museo del Prado.

En relación con estas pinturas deben ponerse otras de *María Luisa de Parma en traje de corte* y *Carlos IV con uniforme de coronel de Guardia de Corps* (Madrid, Palacio Real), de las que también se conocen algunas versiones del mismo Goya y copias de otros autores.

En 1800 llegará Goya a su plenitud como retratista con la realización de dos espléndidas obras: el retrato de *María Teresa de Borbón y Vallabriga, Condesa de Chinchón* y la *Familia de Carlos IV*, ambos conservados en el Museo del Prado, obras cumbres de la retratística española, en las que no se manifiestan influencias ni ecos de otros artistas, sino que son producto de su genio, de su espontaneidad y, en definitiva, de su valía artística. En el retrato de la condesa de Chinchón –título que no poseería hasta 1803, tres años después de ser pintada por Goya–, a la que había retratado siendo niña en 1783, en Arenas de San Pedro, pone de manifiesto el artista una gran carga de ternura. Casada con Godoy en 1799, en la primavera de 1800 cuando fue realizado el retrato se encontraba embarazada de su hija Carlota. Como escribe Lafuente Ferrari, "la condesa, de rostro aniñado y cabello rubio, es retratada por Goya sentada en un sillón dorado; el rostro se vuelve ligeramente hacia la derecha, hacia donde dirige la mirada de sus grandes ojos de ingenua y melancólica mirada... El vestido, de corte ligeramente escotado, es de alta cintura según la moda de la época y su color es blanco gris moteado con ligeros adornos de azul pálido en falda, cintura y mangas"[47].

Tras concluir el retrato de María Teresa de Borbón y Vallabriga se trasladará Goya a Aranjuez para realizar un retrato colectivo de la familia real, conocido como *La familia de Carlos IV*, al que se refería la reina María Luisa de Parma en carta a Godoy del día 22 de abril de 1800: "El Rey dice que en acabando Goya el retrato de tu mujer, que venga a acer el retrato de todos juntos aqui"[48]. Para su ejecución, Goya llevó a cabo retratos individuales de los miembros de la familia real, de medio cuerpo, conservados en el Museo del Prado y en los que se pone de manifiesto la capacidad de síntesis goyesca, además de su penetración sicológica.

La versión definitiva, realizada en Madrid y conservada en el Museo del Prado, como una de sus más destacadas obras, ocupó a Goya desde junio de 1800 hasta diciembre de 1801. En este cuadro se ha puesto de manifiesto el recuerdo de *Las Meninas* aunque sin llegar en lo lumínico a emular a la obra velazqueña. Las figuras se disponen a modo de friso, muy juntas y detrás de ellas, a un lado, Goya ante el bastidor, emulando a su admirado pintor.

Mediado el año 1800 fueron colocadas en sus respectivos retablos las pinturas realizadas por Goya para la nueva iglesia de San Fernando, en la zona de Torrero, en Zaragoza, próxima al Canal Imperial de Aragón y construida para la atención espiritual de los trabajadores de las obras del canal. Encargadas el año anterior y realizadas en los primeros meses del año, tenían como temas la *Aparición de San Isidoro al rey*

47 Lafuente Ferrari, Enrique. *Goya en las colecciones privadas*, Catálogo Exposición Madrid, Museo del Prado, Madrid, 1983, p. 175.

48 Canellas, 1981, p. 475, doc. CIII.

San Fernando, *Santa Isabel de Portugal curando las llagas a una enferma* y *San Hermenegildo en la cárcel*, y fueron destruidas durante los Sitios de Zaragoza en 1808 y 1809. Sus bocetos, de enorme interés plástico, por la rapidez y valentía en su ejecución, de pinceladas cortas y sorprendente colorido, se conservan en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires y en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.

Hacia 1800-1801 se fecha el retrato del arzobispo de Zaragoza *don Joaquín Company* (Zaragoza, Palacio Arzobispal), de cuerpo entero, destacando en su ejecución el modelado de la cabeza con un sutil juego de luces y sombras.

Entre los meses de julio y septiembre de 1801 pintó Goya el retrato del todopoderoso *Manuel Godoy* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), cuadro colorista y de curiosa composición, con un claro contenido alegórico haciendo referencia a la "guerra de las Naranjas" de la que fue vencedor, tal como lo ponen de manifiesto las banderas portuguesas que se encuentran en el lado izquierdo de la composición. En este mismo año firma el retrato de *Antonio Noriega de Bada y Bermúdez* (Washington, National Gallery), de expresiva mirada y cuidado tratamiento en la decoración de la casaca. También se sitúan por estas fechas dos cuadros singulares, *Cupido y Psique* (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña), uno de los escasos temas mitológicos de Goya, en el que encontramos recuerdos de Mengs y que se aparta de la trayectoria seguida por el artista en esos años, y *El sueño* (Dublín, National Gallery), algo más de medio cuerpo de mujer, tumbada y dormida, relacionada con los ideales femeninos de los cartones para tapices.

No se ponen de acuerdo lo autores que se han ocupado de Goya a la hora de fechar dos de sus obras más singulares y conocidas, las *Majas*, en sus dos versiones, desnuda y vestida, que han sido identificadas con la duquesa de Alba. Se han propuesto para su ejecución las fechas 1798-1801, y tal vez fueron adquiridas por Godoy, en 1802, a la muerte de la duquesa de Alba, pues estaban en su propiedad en 1808, pasando después de varias vicisitudes al Museo del Prado, por Real Orden de 7 de septiembre de 1901.

A causa de estas dos pinturas, a partir de 1814 se le siguió a Goya un proceso inquisitorial, sin que conozcamos si el pintor llegó a declarar.

En 1802 firmó el *retrato del médico José Queraltó* (Munich, Alte Pinakothek), situándose también por estas fechas el de *Juan de Villanueva* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), de composición similar, con planos en sus manos, mientras que corresponden a 1803 la pareja de retratos de los *condes de Fernán Núñez* (Madrid, colección duque de Fernán Núñez), ambos enmarcados en un paisaje, ella sentada sobre lo que parece un saliente del terreno, bajo el tronco de un árbol; él, de pie, ante un paisaje caracterizado por la claridad de los fondos, habiéndose advertido por algunos autores, en lo que se refiere a la postura del personaje, influencias de la retratística inglesa del siglo XVIII, particularmente de Lawrence y de Reynolds. Disposición similar a la de la condesa de Fernán Núñez siguió Goya para el retrato de *Joaquina Candado* (Valencia, Museo de Bellas Artes).

Otros dos retratos singulares saldrán de los pinceles de Goya en el año 1804. Nos estamos refiriendo, en primer lugar, al de la *Marquesa de Villafranca* (Madrid, Museo del Prado), a la que plasmó sedente, en actitud de observar el retrato de su marido que está pintando, disponiéndose en una mesa, junto a ella, la paleta con los colores. El segundo es el del *Marqués de San Adrián* (Pamplona, Museo de Navarra), de cuerpo entero, de pie y apoyado en lo que parece un muro, donde tiene depositado el sombrero, relacionándosele con la retratística inglesa a la que antes hacíamos referencia. Menos interés presentan otros dos retratos fechados este año, los de *Josefa Castilla Portugal de Garcini* (Nueva York, Metropolitan Museum), que Beruete cree inspirado en obras flamencas, y el de *Alberto Foraster* (Nueva York, Hispanic Society), del que también se conserva en Nueva York un estudio de busto, mucho más sugerente desde el punto de vista pictórico que la versión final.

El 8 de julio de 1805, en la iglesia parroquial de San Ginés, en Madrid, contraerá matrimonio Xavier Goya con Gumersinda Goycoechea, trasladándose a vivir, desde la casa familiar, a otra que había adquirido Goya, dos años antes, en la calle de los Reyes, en Madrid, conservándose en colección particular parisina dos retratos de los contrayentes vendidos por Mariano Goya al marqués de Salamanca y posteriormente en la subasta de los bienes de éste, en París, en 1867. Son de tamaño prácticamente natural, y en ambos casos con un perrillo a sus pies. En el retrato masculino es clara la influencia de la retratística inglesa presente en la obra goyesca de estos años.

A lo largo de este año ejecutará el pintor otra serie de retratos como el del naturalista aragonés *Félix de Azara* (Zaragoza, Ibercaja), quien aparece de pie, vestido con uniforme militar y ante una mesa de trabajo y, detrás de él, colecciones de animales disecados haciendo alusión a su actividad científica. En el retrato de la *marquesa de Santa Cruz* (Madrid, Museo del Prado) se hace notar la asunción por Goya de modelos del clasicismo napoleónico en esta figura vestida de blanco, recostada sobre un diván rojo que Goya recoge en primer plano. También el de *José de Vargas y Ponce* (Madrid, Real Academia de la Historia), de más de medio cuerpo, sedente, y de expresivo rostro y los poco afortunados, no por la calidad de la obra de Goya sino por la poca belleza de las retratadas, de *María Vicenta Barruso Valdés* y de su madre *Leonora Valdés de Barruso* (Johannesburgo, colección H. Oppenheimer).

Un año después del matrimonio de su hijo, el 11 de julio de 1806 nacerá el primer nieto de Goya, Mariano, lo que indudablemente llenará de felicidad a la familia, y particularmente el pintor, que firma este año otros dos importantes retratos, el de *Francisca Vicenta Chollet y Caballero* (París, colección Condesa de Bismark) y el de *Tadeo Bravo de Rivero* (Museo de Brooklyn), ante un paisaje de raigambre velazqueña, recordándonos también, por su actitud y por la presencia del perro junto a él, las obras del pintor sevillano. En 1807 firmará los retratos, mucho más castizos y de medio cuerpo del actor *Isidoro Máiquez* (Madrid Museo del Prado) y del arquitecto *Isidro González Velázquez* (USA, colección particular), pinturas en las que Goya muestra una curiosa evolución hacia una concepción muy próxima a lo que poco después será el romanticismo, y en las que los sentimientos de los personajes, retratados y retratista, parecen aflorar. Más tradicionales en su quehacer son los de *José Antonio Marqués de Caballero* (Museo de Budapest) y *Señora de Marqués de Caballero* (Munich, Alte Pinakotek), ambos en actitud sedente.

Entre 1806 y 1807 debieron ser pintados por Goya los seis cuadros de la serie del Maragato, conservada en Chicago, en el Art Institute, y en la que el pintor plasma, en distintas secuencias, la captura del bandido conocido como "el Maragato" por el lego alcantarino Fray Pedro de Zaldivia, lo que aconteció cerca de Oropesa (Toledo), en 1806. Todos los cuadros figuran en el inventario de bienes realizado en 1812 tras la muerte de Josefa Bayeu.

Tras la abdicación de Carlos IV el 10 de marzo de 1808 y la proclamación de Fernando VII como rey de España, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando encargó a Goya, el 28 de marzo, la realización de un retrato ecuestre del soberano, lo que agradeció el pintor dos días más tarde, pidiendo que la Real Academia solicitara al monarca que posara para ejecutar el retrato, constando que lo hizo en dos ocasiones. Pocas noticias tenemos de este retrato hasta la carta enviada por Goya el 2 de octubre cuando comunica que tiene concluido el retra-

to *ecuestre de Fernando VII*, justificándose por no poder entregarlo personalmente, "a causa de haberme llamado el Excelentisimo Señor Don Josef Palafox para que vaya esta semana a Zaragoza a ver y examinar las ruinas de aquella ciudad con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi patria"[49]. Nuevamente la referencia velazqueña es clara. Un boceto para este cuadro se encuentra en el Museo de Agen.

Ante los avances de las tropas francesas, desde Zaragoza marchará a su pueblo natal, Fuendetodos, antes de regresar a Madrid, donde el 23 de diciembre del mismo año 1808 juró fidelidad al rey José Bonaparte.

En este mismo año aparece firmado el retrato de *Pantaleón Pérez de Nenín* (Banco Exterior de España, Madrid), que recuerda modelos de los retratos ingleses, particularmente de Reynolds.

A principios del año 1809, en febrero, Goya figura en la relación de profesionales que deben pagar gravámenes al estado, publicada por el gobierno de Bonaparte en el *Diario de Madrid*, apareciendo con la cantidad de 3.200 reales, por lo que, seguramente por falta de dinero, el 5 de marzo reclamaba a la Academia de San Fernando el pago por el retrato ecuestre de Fernando VII. Mediado el año, el 15 de junio, asistió a la sesión de la Academia con el nuevo Protector, el marqués de Almenara, que había sido nombrado por José Bonaparte.

También intervendrá Goya, junto con Maella, Ramos, Reccio y Nápoli, en la selección de cuadros para el proyectado Museo Napoleón, ordenándoseles el 20 de diciembre de 1809 la selección de cincuenta cuadros de las colecciones reales, lo que llevarán a cabo, comunicando el 25 de octubre de 1810 que ya se había hecho la selección.

En este mismo año 1809 firma el retrato de la *Marquesa de Santiago* (Madrid, colección particular) que poco aporta a su trayectoria en esta temática.

Para honrar al nuevo monarca, el Ayuntamiento de Madrid acordaba el día 23 de diciembre de este mismo año 1809 encargar un retrato del rey José a Francisco de Goya, encomendándose al regidor Tadeo Bravo de Rivero –a quien Goya había pintado en 1806– para que conviniera con el pintor la ejecución de la obra, estipulándose como precio 15.000 reales de vellón, debiendo adelantársele parte de esta cantidad por la mala situación económica que atravesaba el pintor. Se conserva en el Museo de Historia, en Madrid.

Goya no llevó a cabo un retrato al uso, sino que concibió una composición alegórica de la villa de Madrid como una bella mujer coronada que apoya descuidadamente la mano derecha en el escudo de Madrid, mientras la izquierda indica un medallón soportado por dos ángeles mancebos donde figuraba el retrato real. Por la parte inferior otros ángeles mancebos con trompetas de triunfo. Y decimos que figuraba el retrato de José I porque tras la entrada de Wellington en Madrid el 10 de agosto de 1812, fue sustituida la efigie de Bonaparte por la palabra "Constitución", recuperándose el rostro del rey José tras la vuelta de los franceses en noviembre del mismo año. Tras la marcha de los franceses en mayo de 1813 se volvería a poner la palabra "Constitución", sufriendo otros cambios el medallón hasta que en 1872 fue colocado el texto que hoy figura: "Dos de Mayo". Como escribe Camón Aznar, "el color es de una gama refinadísima, de las más extrañas armonías. Predominan los tonos rosas en las carnes de todos los matices y claroscuros de los relieves de la epidermis. Los negros siluetean estas formas que quedan así más irreales, exaltando toda su eficacia pictórica"[50].

Ejecutaría Goya también en 1811 otros cuadros, entre los que debemos mencionar el retrato del *General Nicolás Guye* (Richmond, Virginia Museum) y los del matrimonio *Martín de Goicoechea* y *Juana Galarza* (colección Abelló, Madrid), sus consuegros, retratos que podríamos denominar como "burgueses", modelo que no se prodigó en la obra goyesca.

El 11 de marzo de 1811 le fue concedida a Goya la *Orden Real de España*, popularmente conocida como la Orden de la berenjena por el color morado de su cinta y el 3 de junio, junto con su mujer Josefa Bayeu, dictaba su testamento ante el escribano de Cámara Antonio López Salazar, dejando a su hijo Francisco Xavier como heredero universal. Su mujer fallecería unos meses después, el 20 de junio, llevándose a cabo un inventario de los bienes, entre los que figuran numerosas obras del pintor, documento éste de enorme importancia.

Por lo que respecta a su producción pictórica en este año 1812, el 13 de junio se colocaba el cuadro de *La Asunción de la Virgen* en el retablo mayor de la parroquial de Chinchón, donde Camilo Goya disfrutaba desde 1783 de una capellanía. Esta obra se ha puesto en relación, técnicamente, con la decoración mural de San Antonio de la Florida. El 2 de septiembre se expuso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el *retrato ecuestre de Wellington* (Londres, Museo Wellington), cuadro realizado poco después de la entrada de Wellington en Madrid el 12 de agosto de 1812.

En estos años de terror Goya se refugiará en su obra, ejecutando además de algunos retratos, de fecha incierta, como el de *Manuel Silvela* (Madrid, Museo del Prado), por citar alguno de ellos, otras obras en los que su imaginación sustituía al modelo, pinturas como *El afilador* y *La aguadora* (Museo de Budapest) o la "serie del marqués de la Romana", por la familia propietaria de los mismos. Se trata de ocho lienzos, de no gran tamaño, que sin guardar una estrecha relación temática –aunque en todos ellos está presente la violencia, de uno u otro modo– si la tienen en su tratamiento pictórico.

También vinculado a ese terror impuesto por los franceses se encuentra el actualmente controvertido lienzo titulado *El Coloso* (Madrid, Museo del Prado), tenido como autógrafo del maestro aragonés, de hermético contenido que ha permitido numerosas interpretaciones. Igual ocurre con el cuadro *Ciudad en la cima de una roca* o *Ataque a una fortaleza al pie de una montaña* (Nueva York, Metropolitan Museum), que muestra una clara evolución en la concepción plástica de la pintura goyesca, con utilización de espátula y notable carga de materia pictórica.

Más desenfadados resultan otras pinturas como el *Lazarillo de Tormes* (colección particular), o las singulares interpretaciones de temas tan populares como *Maja y Celestina al balcón* (Palma de Mallorca, colección March) o *Majas al balcón* (Nueva York, Metropolitan Museum).

No podemos olvidar la temática taurina, representada en este momento, hacia 1812, por el lienzo *Corrida en la plaza partida* o la excepcionalidad de los *bodegones*, que aparecen en el inventario llevado a cabo tras la muerte de Josefa Bayeu en 1812 y de los que se ha destacado su relación con los bodegones españoles del siglo XVII en lo que tiene que ver con su sobriedad.

Tras el abandono por los franceses del territorio español, el 24 de febrero de 1814 dirigía Goya un documento a la Regencia manifestando "sus ardientes deseos de perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa", refiriéndose, claro está, a los dos grandes lienzos el *2 de mayo*, también conocido como *La carga de los mamelucos*, y el *3 de mayo*, o los *Fusilamientos de la Moncloa* (Madrid, Museo del Prado). El 9 de marzo, el regente del reino, ante el ofrecimiento de Goya, manifestaba que teniendo "en consideración la grande impor-

49 Ibid., 1981, p. 362, doc. 227.

50 Camón Aznar, III, 1981, p. 179.

tancia de tan loable empresa y la notoria capacidad de dicho profesor para desempeñarla, se le satisfaga el importe de los lienzos, aparejos y colores y la cantidad de 1.500 reales mensuales mientras dure la pintura de estos cuadros". El 27 de marzo volvía a reclamar a la Academia de San Fernando el importe del *retrato ecuestre de Fernando VII*, que había pintado seis años antes.

La realización por Goya de estos grandes cuadros debemos entenderla como la culminación de los dibujos, grabados y pinturas sobre los horrores de la guerra que realizara a lo largo de la contienda. Se trata de dos cuadros de testimonio de la dureza de la guerra en Madrid. En el primero de ellos se pone de manifiesto la exaltación heroica, el sentido del honor y la necesidad de la defensa. En el segundo, la dignidad y el orgullo embarga el ánimo de esos hombres que están a punto de ser ajusticiados. En ambos casos, el tratamiento del color y de la luz contribuyen a crear los ambientes adecuados para la escena.

Como la mayor parte de los servidores de la corte josefina, Goya resultaba sospechoso de haber colaborado con el gobierno francés, pues no podemos olvidar que había sido distinguido con la *Orden Real de España*. Por ello, sufrirá el proceso de "purificación" ordenado el 21 de mayo de 1814 por el duque de San Carlos, que comenzará para nuestro pintor el 4 de noviembre enviando un memorial al juez de Palacio don Gonzalo Vilches manifestando su desafección al gobierno intruso. Tras el proceso, absuelto, pudo volver a su cargo como primer pintor de Cámara con todos los honores y su sueldo de 50.000 reales anuales. Poco después pintó dos retratos del rey *Fernando VII*, para Pamplona y para Santander (Pamplona, Diputación Foral de Navarra y Museo de Santander). El contenido iconográfico de este segundo lienzo le fue indicado por el comitente, el Ayuntamiento de Santander: "El retrato deberá ser de frente y de cuerpo entero; el vestido de Coronel de Guardias con las insignias reales. Deberá tener la mano apoyada sobre el pedestal de una estatua de España coronada de laurel y estarán en este pedestal el cetro, corona y manto; al pie, un león con cadenas rotas entre las garras". Muy cercanos en ejecución deben ser otros tres retratos de Fernando VII, el primero de ellos en un campamento (Madrid, Museo del Prado) y los otros dos, con manto real (Madrid, Museo del Prado y Museo de Zaragoza). Se trata en todos los casos de un prototipo, de un retrato oficial falto de aliento, destacando entre ellos el del Museo de Zaragoza, tal vez el más espectacular, ejecutado con rapidez de trazo. Estos serán las últimas obras de Goya como retratista áulico, sustituido por Vicente López, más del gusto del monarca.

Como testimonio de desafección al gobierno intruso, pero también como homenaje a la heroica defensa de Zaragoza, emprenderá Goya la realización de un *Retrato ecuestre de Palafox* (Madrid, Museo del Prado), del que anunciaba su conclusión al militar aragonés en 14 diciembre del mismo año 1814, pidiéndole su adquisición y manifestándole que "aunque con muchos trabajos por la escasez de colores y aceites adulterados, que no dejan secar los colores sino llevan mucha porción de extracto de saturno; con todo, es la mejor obra que de mis manos a salido; quisiera fuese tanto el gusto de Vuestra Excelencia como del mio"[51]. El cuadro fue adquirido a Xavier Goya en fecha que desconocemos, posterior a 1831. En 1884 fue legado al Museo del Prado por los descendientes del militar. Goya lo representó a caballo, en actitud de animar a las tropas, sobre un fondo en el que se manifiesta el fragor de la batalla.

En este mismo año firma el retrato del pintor *Asensio Juliá* (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute), con sombrero.

El año 1815 fue muy fecundo en la producción retratística de Goya, ejecutando también cuadros de composición y dando inicio a *La Tauromaquia* que dará a la luz un año más tarde. En este año firma dos de sus más sugerentes *Autorretratos*, conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando –por donación de Xavier Goya en 1829– y en el Museo del Prado. En el segundo de ellos, junto a la firma, aparece la inscripción: "Aragones / Por el mismo".

De los retratos destacaremos los de *José Luis Munárriz* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), *Miguel de Lardizábal* (Praga, Galería Nacional), *Ignacio Omulryan y Rourera* (Atkins, Kansas City, Nelson Gallery), *Miguel Fernández Flores* (Massachussets, Museo Worcester), *Manuel Quijano* (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña) y *Rafael Esteve* (Valencia, Museo de Bellas Artes). En estas obras se advierte un cambio en las gamas cromáticas utilizadas por Goya, que cada vez se hacen más sombrías y simplificadas, con fuertes contrastes entre el blanco y el negro, a la vez que aplica generosamente los pigmentos.

El retrato del *Duque de San Carlos* (Zaragoza, Museo de Zaragoza, depósito de la Confederación Hidrográfica del Ebro), de tamaño más que natural, significa un hito en la retratística goyesca, calificada por Camón Aznar como obra "impresionante, no sólo por su perfección, sino por una cierta aureola misteriosa que emana de los grandes retratos de Goya, de los cuales está en muy primer lugar". Y prosigue el historiador aragonés: "Todo este retrato se halla maravillosamente fundido de luces y tonos. Aquí se consolida este preciosismo de la pincelada corta y adensada, esa construcción aérea y, sin embargo, opulenta de tactos, con todos los colores esencializados, no entregados como antes al chispear de los brillos, sino a su más íntima y singular materia. La gama es también más asordada y profunda, con negros, carmines y amarillos y azules espesos"[52].

Entre 1810 y 1815 puede situarse el proceso creativo de la serie de grabados al aguafuerte conocida como los *Desastres de la guerra*, compuesta definitivamente por 80 láminas, que no fue publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hasta el año 1863. Para estas estampas realizó Goya numerosos dibujos preparatorios, muchos de los cuales se encuentra en el Museo del Prado. En un ejemplar regalado por el artista a su amigo Ceán Bermúdez le puso este sugerente título: *Fatales consequencias de la sangrienta guerra en España, con Bonaparte. Y otros caprichos enfáticos*. El sufrimiento y la muerte son los verdaderos protagonistas de esta serie que profundiza en el despropósito de la guerra y la violencia, que engendra otros muchos males.

El genio en soledad

Poco a poco, a partir de 1815, comenzará el declinar de Goya. Perdida su preeminencia en la Corte, comenzará a producirse un descenso en los encargos de retratos, prefiriendo el entorno cortesano, como el monarca, el retrato más amable de Vicente López, del que Goya se alejaba cada vez más.

A este momento en el que lo negro va tomando carta de naturaleza en la personalidad de Goya se adscriben cinco cuadros sobre escenas diversas que pertenecieron a Manuel García de la Prada, amigo de Goya, y fueron donados por éste a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se conservan. Goya plasmó escenas de la Inquisición; de la muchas veces dolorosa existencia del hombre, como *La casa de locos*, o de la fiesta popular en *Corrida de toros en un pueblo* y el *Entierro de la sardina*, lienzo en el que una multitud confusa se desata en

51 Canellas, 1981, p. 372, doc. 245.

52 Camón Aznar, IV, 1982, p. 38.

apariencia de libertad nunca alcanzada.

De su genialidad como pintor nos hablan dos bellísimos retratos realizados en 1816. El primero de ellos, del *X duque de Osuna* (Bayona, Museo Bonnat), ejecutado en el mes de agosto, con una figura rotunda, de pie, apoyado en una piedra, leyendo un papel que lleva en la mano derecha y sosteniendo con la izquierda un látigo para montar el magnífico caballo que un criado sostiene bajo él, en una curiosa perspectiva. El segundo representa a la *duquesa de Abrantes* (Madrid, colección particular), de poco más de medio cuerpo, con corona de flores en el pelo y con una partitura musical en la mano. Sorprende esta obra por su brillante cromatismo, bastante alejado del que Goya utilizaba en aquellos momentos, mucho más dramático.

El 31 de diciembre de 1816 apareció en la *Gaceta de Madrid* el anuncio de venta de *La Tauromaquia*, la tercera de las series de Goya tras los *Caprichos* y los *Desastres de la guerra*, en la que el artista había comenzado a trabajar en 1814 y de la que algunas de sus láminas se inspiraron en la *Carta histórica sobre el origen y progreso de las corridas de toros en España*, de Nicolás Fernández de Moratín (1777), que dedicó a Ramón Pignatelli. La primera constó de treinta y tres láminas, incorporándose otras en sucesivas ediciones, que habían sido desechadas por Goya por la mala factura de los cobres.

En 1817 pintará Goya el cuadro de las *Santas Justa y Rufina*, que le fue encargado por el cabildo metropolitano de Sevilla para la catedral hispalense, siendo una de sus últimas composiciones religiosas y que entregará el 14 de enero de 1818. Para su ejecución contó con la inestimable ayuda de Ceán Bermúdez, que le aconsejó en el contenido de lienzo, en el que representó a las santas mártires, con piezas de cerámica en sus manos, y a sus pies, como símbolo del martirio, una estatua rota y un león y al fondo, el icono sevillano, la Giralda, construcción que todavía no existía cuando murieron las santas. Si la primera crítica goyesca acogió con frialdad esta obra, el paso del tiempo la ha situado en su lugar, como una obra sugerente, de composición perfecta y de indudable belleza. En este año también se fecha una interesante pintura, en grisalla, representando a *Santa Isabel asistiendo a una enferma*, pintada junto a otras siete, a cargo de otros pintores, para la decoración de la habitación de la nueva reina Isabel de Braganza, tras su boda con Fernando VII.

Posiblemente fue a partir de 1817 o 1818 cuando Goya comenzó a realizar las planchas para la serie de *Los Disparates*, con dieciocho láminas, que no vería la luz hasta 1864, titulándose *Los Proverbios*, editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que había adquirido las planchas dos años antes. Los contenidos de estas estampas han sido, en su mayor parte, objeto de reflexión y de muy variadas interpretaciones.

Otras pequeñas composiciones, envueltas en cierta atmósfera de misterio, nos hablan del extraño mundo que se iba creando en la mente de Goya, obras de las que se nos esconde su interpretación y el deseo de comunicación del artista, y así mencionaremos *La comunión* (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute), *La misa de parida* y *Matrimonio desigual* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano).

El 27 de febrero de 1819 adquirió Goya a don Pedro Marcelino Blanco, por 60.000 reales una quinta en la ribera derecha del Manzanares, cercana al puente de Segovia, una sencilla construcción con un jardín que se convirtió en su lugar de retiro y donde el genio, en soledad, llevaría a cabo algunas de sus mejores obras.

El 9 de mayo de este año 1819 acordaron los padres escolapios de San Antón, de Madrid, la realización de una pintura de San José de Calasanz para uno de los retablos laterales de la iglesia de la calle Hortaleza, siendo elegido Goya para su ejecución. En julio del mismo año cobró 8.000 reales a cuenta de los 16.000 reales en los que se ajustó la pintura, que debía estar acabada para la festividad del santo, el 27 de agosto. El momento elegido fue la *Última comunión de San José de Calasanz* y Goya, antiguo alumno escolapio, ejecutó esta pintura con una profunda devoción y en ella, como afirma Camón Aznar, se encuentra el "canto de cisne de la pintura religiosa, no sólo de Goya sino de todo el arte moderno", habiéndose destacado en esta pintura el sugerente cromatismo y la magistral utilización de la luz que incide en la cabeza del santo, arrodillado, y casi en éxtasis, en el momento de recibir la Eucaristía.

Cuando Goya acabó el cuadro y cobró los 8.000 reales que se le adeudaban, devolvió 6.000 de ellos manifestando que lo hacía como obsequio a su paisano santo, regalando a la comunidad una pequeña obra, *Jesús en el huerto de los olivos*, fechada también en 1819, de exacerbado expresionismo, vibrante y de profunda ejecución y tremendo patetismo. Ambos cuadros, en los que el sentimiento religioso alcanza dramáticos acentos, se mantienen hoy en Madrid, en propiedad de los padres escolapios, pero en distinta ubicación de la original.

En este mismo año firmó los retratos del arquitecto *Juan Antonio Cuervo* (Museo de Cleveland), de recuerdos académicos y el de la *Condesa de Baena* (colección Zuloaga), que puede relacionarse perfectamente con las Pinturas Negras que comenzó a pintar este año y con una serie de cuatro pequeños óleos sobre hojalata del Museo de Besançon: *Jacob y la túnica de José*, *La lectura*, *La riña* y *La víctima*, de sorprendentes texturas.

El lienzo *Goya y su médico Arrieta* (Minneapolis, Institute of Arts,) fue pintado por Goya en 1820, tal como se hace constar en la inscripción que figura a su pie, no manuscrita de Goya. Es, posiblemente, uno de los más impresionantes y descarnados autorretratos de la pintura universal. La expresión del pintor, lleno de dolor, contrasta con la serenidad del médico, que le atiende, recortándose las dos figuras, de sorprendente realismo, ante un fondo negro en el que se dibujan unos extraños personajes. Ese mismo realismo del que hace gala esta obra que comentamos la encontramos en el retrato de *Tiburcio Pérez y Cuervo* (Nueva York, Metropolitan Museum), en el que el volumen del retratado está concebido con enorme rotundidad, destacando el tratamiento del blanco de la camisa y la viveza de los ojos.

Junto a estas dos pinturas hay que mencionar, por el notable contraste que existe con ellas desde el punto de su concepción plástica, los dos cuadros de *San Pedro en oración* (Washington, Philips Memorial Gallery) y *San Pablo* (Nueva York, Lilienfield Galleries), en un violento ejercicio de luces y sombras. Y no está lejos otro cuadro singular, el conocido como *Tío Paquete* (Madrid, Museo Thyssen), reducido retrato, conseguido a base de recurrentes empastes, de un viejo mendigo, ciego y guitarrista que solía encontrarse en las escaleras de la iglesia de San Felipe el Real, en Madrid, del que se ha afirmado que supera en horror y espanto a las pinturas de la Quinta del Sordo.

Nos haremos ahora eco de las llamadas *Pinturas Negras* con las que Goya decoró entre 1820 y 1823 las estancias de la Quinta del Sordo, conservadas hoy en el Museo del Prado. Su distribución, según la documentación conservada, era la siguiente: en el piso bajo, *La Manola* o *La Leocadia* y *Dos viejos*; enfrente, *Saturno* y *Judith y Holofernes*; en los lados mayores, *La Romería de San Isidro* y *El Aquelarre* o *El gran cabrón*. En la habitación de la planta superior, *Dos viejos comiendo sopas*, *Cabeza de perro*, *La Lectura de la carta* y *Dos mujeres riendo*, y en los espacios más amplios, *Las parcas*, *Hombres riñendo a garrotazos*, *La peregrinación a la fuente de San Isidro* y *Visión fantástica*.

Tras dejar de pertenecer a la familia Goya, y propiedad del barón

Emile D'Erlanger, a partir de 1874 fueron arrancadas la pinturas por el pintor y restaurador Salvador Martínez Cubells. En 1881 fueron donadas por su propietario al estado español, pasando al Museo del Prado[53]. Entre 1863 y 1874, el fotógrafo Laurent había fotografiado las catorce pinturas existentes entonces en la "Quinta de Goya", una menos de las que existían en 1828 cuando el pintor Antonio Brugada, amigo de Goya, hizo inventario de sus obras.

Sobre la técnica utilizada por Goya en estas pinturas, sabemos por su hijo que "siempre merecieron su predilección los cuadros que tenia en su casa, pues como pintaba con libertad, según su genio y para uso particular, las hizo con el cuchillo de la paleta en lugar del pincel, logrando, sin embargo, que hiciesen un efecto admirable a proporcionada distancia... a las que siempre miró con mucha distinción, teniendo en particular gusto de verlos todos los dias"[54].

La ejecución de estas obras, que destacan sobre el resto de sus pinturas, aunque en muchas de ellas podemos encontrar antecedentes, le ha valido a Goya que se le considere como precursor del expresionismo y del arte moderno. Todas las pinturas manifiestan una gran unidad, habiéndose destacado como, en la mayor parte de los casos, las figuras aparecen descentradas y que muchas de estas escenas son nocturnas –aunque consta que las pinturas fueron realizadas con mucho mayor colorido del que ahora presentan–, lo que parece producir una sensación de pesimismo. Las actitudes de los personajes, en general, son de ausencia y de reflexión, como alejadas del espectador que, cuando fueron pintadas, no era otro que el mismo Goya–, con grandes ojos en rostros muchas veces caricaturizados e incomprensibles.

En 2003 el profesor Juan José Junquera[55] puso en entredicho la autoría goyesca de estas pinturas, siendo rebatidas sus teorías por el investigador británico Nigel Glendinning[56].

En estos momentos, Goya se haya sumido en la soledad producida por su sordera pero también por el abandono de todos, refugiándose en el dibujo, dando lugar con sus obras de este momento al conocido como *Álbum diario*, que se fecha en 1822, y en el que en toda sus composiciones aparece un espíritu crítico y una extraña visión de una realidad que entonces ya no le rodeaba.

El 17 de septiembre de 1823 legó a su nieto Mariano Goya la Quinta del Sordo, preparando su marcha de Madrid, sabiendo que tal vez sería el último viaje que iniciara, dejándonos antes de su marcha dos primorosos retratos, el de *Ramón Satué* (Amsterdam, Rijkmuseum) y el del su paisano el eclesiástico *José Duaso y Latre* (Sevilla, Museo de Bellas Artes), vecino de Goya en la calle Valverde y en cuya casa se refugió en 1823 o 1824 tras el trienio liberal, y donde debió realizar ambos retratos.

En la última década su actividad como pintor había sido muy escasa, aunque, como se pondría de manifiesto décadas más tarde, con ella alcanzó la genialidad. Sus mejores obras parecen darse en estos años en los que Fernando VII ha perdido el interés por la pintura de Goya. Prefiere que le retrate otro pintor de cámara, Vicente López, más acorde con los gustos de la nueva sociedad que había ido gestando la restauración borbónica. Y como a él, a los nobles cortesanos, a los militares y clérigos, a las damas y a los niños. Poco a poco Goya se irá quedando sin lugar. Se retira a su "Quinta del Sordo" y pinta esa escasa obra que le inmortalizará.

El retiro francés y la muerte (1824-1828)

Cuando en 1824 llega Goya a Francia, aprovechando la excusa de tomar los baños en Plombieres, para lo que había pedido licencia el día 2 de mayo, no es más que un anciano de setenta y ocho años, lleno de achaques, aislado en la soledad de su sordera y con graves problemas de vista, como escribió Leandro Fernández de Moratín a su amigo Melón, en carta de 27 de junio de 1824: "Llegó en efecto Goya, sordo, viejo, torpe y débil y sin saber una palabra de francés y sin traer un criado (que nadie más que él lo necesita) y tan contento y tan deseoso de ver mundo". Tres días después, el 30 de junio llegaba Goya a París. Instalado ya en Burdeos el 20 de septiembre, llegaría para acompañarle una joven viuda, doña Leocadia Zorrilla, una especie de ama de llaves y gobernanta, y de los dos hijos de ésta, Rosarito y Guillermo.

Pero no llega a Francia exilado. El artista, como hemos podido ver, salió de España con licencia real, con el disfrute íntegro de su sueldo de la Real Cámara, solicitando el 28 de noviembre del mismo año 1824 una prórroga de licencia con el objeto de tomar las aguas y baños en Bagnères y el 21 de junio de 1825, debido a su débil estado de salud, enviaba una nueva solicitud de prórroga, por un año.

Con objeto de pedir su jubilación al rey llegaba Goya a Madrid el 7 de mayo de 1826, obteniéndola del monarca el 17 de junio, concediéndosele el sueldo integro, así como la licencia para regresar a Francia. En Madrid fue retratado por Vicente López, conservándose el lienzo en el Museo del Prado.

Durante su corta estancia francesa, de cuatro años, tampoco llevará a cabo una abundante producción –aunque si de calidad y de interés–, pues su actividad plástica encontrará límites en su edad, ya avanzada para la época, y en los achaques que continuamente le afectaban. Sin embargo y a pesar de ello –y pensemos en el dibujo titulado *Aun aprendo*–, continuará dibujando incansablemente, aprenderá la nueva técnica de la litografía llevando a cabo su serie de *Los toros de Burdeos*; pintará algunos excelentes retratos de personajes cercanos, como los *Joaquín María Ferrer y Cafranga* y *Manuela Álvarez Coiñas de Ferrer* (ambos en Roma, colección marquesa de la Gándara), y en este mismo año en 1824 el de *Leandro Fernández de Moratín* (Bilbao, Museo de Bellas Artes); de *Jacques Galos* (Merlion Station, Pensylvania, Fundación Barnes), en 1826; el de *Juan Bautista de Muguiro* (Madrid, Museo del Prado) y los cuadros *Monja* y *Fraile* (colección particular), en 1827, extremando en todos ellos su preocupación por el modelado del rostro y la interpretación de las telas; algunas escenas taurinas como el lienzo *Suerte de varas* (colección particular, Suiza), en 1824; practicará como puro divertimento la miniatura y ejecutará una obra singular, que se ha considerado clave en la historia de la pintura, *La lechera de Burdeos*, del Museo Nacional del Prado, y de la que, a pesar de ello, en los últimos años se ha cuestionado su autoría.

Falleció Goya en Burdeos a las dos de la madrugada del 16 de abril de 1828 y su cuerpo fue enterrado en el cementerio de la Chartreuse, en la tumba de los Goicoechea, donde estuvo hasta 1900, año en el que sus restos mortales fueron trasladados al panteón de la Sacramental de San Isidro de Madrid y posteriormente, el 29 de noviembre de 1919, al de San Antonio de la Florida, ermita en la que llevó a cabo una de sus más importantes contribuciones a la pintura mural.

Wifredo Rincón Garcia
Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

53 Bozal, Valeriano. *Pinturas negras de Goya*, Tf. Editores, Madrid, 1997.

54 Recogido por Morales y Marín, 1994, p. 351.

55 Junquera Mato, Juan José. "Las pinturas negras, bajo sospecha", *Descubrir el Arte*, 51, Madrid, 2003, pp. 23-31.

56 Glendinning, Nigel. "Las pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 307, Madrid, 2004, pp. 233-245.

Bibliografía

Ansón Navarro, Arturo. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995.

Arnaiz, José Manuel & José Rogelio Buendía. "Aportaciones al Goya joven", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 226, Madrid, 1984, pp. 169-172.

Arnáiz, José Manuel. *Goya: Tapices y cartones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.

Bozal, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*, Madrid, 1994.

Bozal, Valeriano. *Pinturas negras de Goya*, Tf. Editores, Madrid, 1997.

Camón Aznar, José. *Goya*, 4 vols., Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982.

Canellas, Ángel. *Francisco de Goya. Diplomatario*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1981.

Carrete Parrondo, Juan. *Goya. Estampas. Grabado y litografía*, Electa, Barcelona, 2007.

Cruzada Villaamil, Gregorio. *Los tapices de Goya*, Madrid, 1870.

Ezquerra del Bayo, Joaquín. *La Duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*, Madrid, 1928.

Gallego, Julián & Tomás Domingo. *Los bocetos y las pinturas del Pilar*, Zaragoza, 1987.

García de Paso, Alfonso & Wifredo García Rincón. "Datos biográficos de Francisco de Goya y su familia en Zaragoza", *Boletín del Museo de Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, V, Zaragoza, 1981, pp. 100-101.

Gassier, Pierre & Juliet Wilson. *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Fribourg, 1970, Edición española, Barcelona, 1974.

Glendinning, Nigel. *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1982.

Glendinning, Nigel. "Las pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 307, Madrid, 2004, pp. 233-245.

Gudiol, José. *Goya*, Madrid, 1970.

Junquera Mato, Juan José. "Las pinturas negras, bajo sospecha", *Descubrir el Arte*, 51, Madrid, 2003, pp. 23-31.

Lafuente Ferrari, Enrique. *Goya en las colecciones privadas*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 1983.

Lafuente Ferrari, Enrique. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, catálogo de la exposición, Madrid, 1947 (reedición: Madrid, 1987).

Mayer, Augusto L. *Francisco de Goya*, Madrid, 1925.

Morales y Marín, José Luis. *Goya. Los genios de la pintura española*, Sarpe, S. A., Madrid, 1983.

Morales y Marín, José Luis. "Datos inéditos y precisiones iconográficas y estilísticas sobre las pinturas que decoraban el oratorio del palacio de Sobradiel en Zaragoza, originales de Francisco de Goya", *Archivo Español de Arte*, CSIC, 249, Madrid, 1990, s. 56-67.

Morales y Marín, José Luis. *Goya. Catálogo de la pintura*, Zaragoza, 1994.

Morales y Marín, José Luis & Wifredo Rincón García. *Goya en las colecciones aragonesas*, Zaragoza, 1995.

Rodríguez Torres, María Teresa. *Goya. Saturno y el saturnismo. Su enfermedad*, Madrid, 1993.

Sambricio, Valentín de. *Tapices de Goya*, Madrid, 1946.

Sánchez Cantón, Francisco Javier. "Goya en la Academia", *Discursos. Primer Centenario de Goya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1928.

Tomlinson, Janis. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, 1993.

Torralba Soriano, Federico. *Goya en la Santa Cueva, Cádiz*, Zaragoza, 1983.

Urrea Fernández, Jesús. "Goya en Italia. A propósito del Aníbal", *Boletín del Museo del Prado*, 32, Madrid, 1993, s. 59-66.

Viñaza Kontu. *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887.

VV.AA. *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2001.

La Fantasía y la Razón. Goya Pintor Grabador

Goya buscó fortuna en el grabado tan pronto como se afianzó en la Corte, deseoso de probar una nueva técnica de expresión estética, multiplicadora de la obra original, que de resultarle exitosa le daría reconocimiento y también dinero. No obtuvo ni lo uno ni lo otro. Sus primeras estampas fueron torpes y notablemente influenciadas por, entre otros, los modelos italianos imperantes en su entorno. Se advierte como Goya investiga paulatinamente y de forma constante todas las posibilidades técnicas del grabado de invención desde el aguafuerte a la litografía. La colección de copias de cuadros de Velázquez (1778) constituyó su primera serie y también su primer fracaso como grabador que, sin embargo, contiene el germen de su obra gráfica posterior, iniciada con los *Caprichos*.

Materia para el ridículo: *Los Caprichos*

Capricho era, en el *Diccionario* de 1729, un "dictamen formado de idea [de intento] y por lo general fuera de las reglas ordinarias y comunes. Parece voz compuesta de *Caput* y *Hecho*, como si se dijera hecho de propia cabeza [de creación propia]; pero sin duda es tomada del italiano *Capricio*. En la pintura vale lo mismo que concepto". Goya, según ello, fue un hombre de capricho, esto es, el que "tiene agudeza para formar ideas singulares, y con novedad, que tengan feliz éxito". El *Diccionario* señala hoy que capricho es una "determinación que se toma arbitrariamente, inspirada por un antojo, por humor o por deleite en lo extravagante y original"; y, también, "obra de arte en que el ingenio o la fantasía rompen la observancia de las reglas".

La colección consta de 80 estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por Goya, puestas a la venta en 1799. La intención del maestro de Fuendetodos era explícita y nadie mejor que él (probablemente con ayuda del escritor Leandro Fernández de Moratín) la ha explicado: «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 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, o el interés, aquellos que ha creído más aptos para suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice. El autor, ni ha seguido los ejemplos de otros, ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza».

Goya empezó sus apuntes para los grabados en dos álbumes dibujados en casa de los duques de Alba, en Sanlúcar de Barrameda (Huelva) y en el llamado "Álbum de Madrid". La fuerte crítica satírica de las estampas irritó a la Inquisición y Goya ofreció al rey Carlos IV las 80 láminas de cobre originales y las colecciones invendidas. El monarca aceptó la oferta (1803) y, a cambio, incluyó al hijo del pintor, Javier, en la nómina de la Real Casa. La ignorancia y las pasiones, dice Goya, son el objeto de su crítica.

Los *Caprichos* tuvieron gran difusión fuera de España. Fueron el primer símbolo de "lo goyesco" y de un nuevo modo de afrontar la realidad, presentándola próxima y expresiva, con un lenguaje fresco y atrevido, del que se harán eco los artistas del siglo XIX. Supusieron el final del frío y artificioso grabado neoclásico.

Los desastres de todas las guerras

Fatales consequencias de la sangrienta guerra en España con Bonaparte. Y otros caprichos enfáticos fue el prolijo título escrito por Goya en el ejemplar regalado a su amigo el célebre crítico Ceán Bennúdez. La represión política absolutista que coincidió con la conclusión de la obra y los anteriores fracasos económicos de Goya como grabador (las copias de Velázquez y los *Caprichos* no se vendieron bien) dejaron inéditos los *Desastres* casi medio siglo, hasta 1863. Hoy, a dos siglos de su invención, las estampas mantienen íntegro su valor, gracias a su significado universal e intemporal y a su insuperable expresión estética.

Goya comenzó a grabar las láminas hacia 1810, fecha que consta en varias planchas, tras conocer el frente en una estancia que hizo en Zaragoza, llamado por el general Palafox, desde octubre de 1808 hasta los primeros meses de 1809; se aplicó con decisión a la tarea de abrir los cobres, variando poco la primera idea de los dibujos preparatorios. La serie se concibió, primero, como un álbum de estampas patrióticas sobre la Guerra de la Independencia (1808-1814), aunque de forma muy original; el lento avance de la obra y la evolución política de España sugirieron a Goya extender la serie a otros sucesos, y así nació el núcleo de los *Caprichos enfáticos*. Las investigaciones sobre las técnicas y el papel utilizados y sobre el contexto histórico-artístico de las imágenes han fijado la cronología de los *Desastres* entre 1810 y 1815, antes fijada entre 1810-1823. Esta cronología corta abunda en la cohesión de la serie, sin cortes bruscos entre sus tres partes: el primer bloque, dedicado a la guerra (hasta la estampa 47); el siguiente, a la hambruna sufrida por Madrid en 1811 y 1812 (nº 48-64); y el tercero, los *Caprichos enfáticos,* referidos al régimen represor de Fernando VII (del nº 65 al final). Los *Desastres,* por lo tanto, fueron grabados a la vez que preparaba Goya la *Tauromaquia* (puesta a la venta en 1816) y los dibujos de los *Disparates,* serie, esta última, redescubierta también póstumamente (1864) cuya edición no dejó ultimada el artista.

Los *Desastres* dan rienda suelta a una de las categorías estéticas fundamentales de la modernidad: el patetismo. Goya, a diferencia de la mayoría de sus coetáneos, no fija ninguna crónica seriada y sistemática de los hechos, lo que dificulta la interpretación de las imágenes. Por el contrario, transforma o elimina lo anecdótico para llegar a una visión universal.

La muerte, el sufrimiento y la persecución ideológica muestran un mundo negativo al que es imposible sustraerse. No son estampas "propagandísticas", sino obras abiertas.

La Fiesta de los toros

Renacido el interés por la fiesta de los toros tras la Guerra de la Independencia, Goya decide aprovechar este tirón para ganar algún dinero y comienza a dibujar y grabar hacia 1814 la *Tauromaquia* que concluye en 1816 (la fecha de 1815 aparece en varias láminas). En 31 de diciembre de 1816 aparece en la *Gaceta de Madrid* el anuncio de venta de la serie completa. Coincide el inicio del trabajo con la conclusión de los *Desastres* y los dibujos preliminares de los *Disparates,* serie esta última con la que guarda cierta relación, pues no sólo se trata de otra fiesta -la de carnaval- sino que el propio Goya incluye un disparate (nº 13 *Modo de volar)* en la edición que regala a su amigo Ceán Bermúdez. Como en los *Desastres,* el aragonés recurre de nuevo a la categoría estética de lo patético, especialmente en la última parte, que narra las habilidades personales de diferentes diestros y en que la muerte impera formando unos muy modernos *Desastres de la Fiesta.*

Los precedentes de Goya en este tema fueron varios; el más destacado y vendido fue la serie por entregas inventada y grabada por el pintor Antonio Carnicero, *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* (1787-1790). Su éxito motivó numerosas copias españolas y extranjeras, pues el costumbrismo europeo puso de moda los toros fuera de nuestras fronteras, especialmente en Francia y Gran Bretaña. No es difícil encontrar grabados alusivos en los libros de viajes del siglo XVIII, más o menos plagiarios.

Parece, sin embargo, que la obra que Goya tuvo en mente al emprender su tauromaquia fue la de Pepe Hillo, *Tauromaquia o Arte de torear a caballo o a pie* (Madrid, 1804), edición póstuma adornada con 30 estampas anónimas. Para la relación histórica del toreo se inspiró en la *Carta histórica sobre el orígen y progresos de las fiestas de toros en España* de Nicolás Fernández de Moratín, padre de su amigo el dramaturgo Leandro, reeditada en 1801. A pesar de estas afinidades, Goya grabó una obra personal y de gran calidad, nunca bien ponderada por los críticos. La serie consta de treinta y tres estampas numeradas, más siete adicionales alfabetizadas (A-G), grabadas al dorso de algunas planchas reaprovechadas.

La colección careció del éxito esperado; en parte, el fracaso se debió a la novedad del lenguaje gráfico empleado. El aragonés no sigue ningún discurso narrativo lineal ni didáctico al modo de las series costumbristas; por otra parte, frente al atractivo de las series corrientes por su lenguaje sencillo, amenizado incluso por el uso del color, Goya centra la dramatización de las escenas con el uso muy matizado de las técnicas del aguafuerte y el aguatinta, creando composiciones absolutamente inusitadas para la época.

La apoteosis de lo irracional: *Los Disparates*

Se desconoce cómo hubiera Goya bautizado de forma definitiva su portentosa serie de *Disparates,* término que empleó para denominar a bastantes de ellos por separado. En el siglo XVIII, según el académico *Diccionario de la Lengua Castellana* o *Diccionario de Autoridades,* disparate significaba "hecho o dicho fuera de propósito y de razón. Díjose disparate de 'dispar', por no tener paridad ni conformidad con la razón". El *Diccionario* actual señala que disparate deriva del latín *disparatus,* participio de *disparare,* separar, y que significa "hecho o dicho disparatado (fuera de razón y regla)".

Los *Disparates* de Goya, creados por el artista probablemente a lo largo de un septenio, entre 1816 y 1823, no fueron editados en vida de éste como ocurrió con los *Desastres.* Eran dieciocho láminas inglesas de cobre, a las que habría que sumar otras cuatro (Museo del Louvre de Paris) y que no forman parte de la edición oficial. La primera publicación, con el inadecuado título de *Proverbios,* la realizó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en 1864.

A diferencia de lo que sucede con otras series, no se sabe de cierto cuál hubiera sido la secuencia concreta que Goya pensaba asignar a estas fantásticas creaciones basadas en el carnaval de Madrid. Dato relevante porque, como sucede a veces en los *Caprichos,* la contigüidad de ciertas estampas ayuda a interpretar su intención. Los *Disparates,* obra inclasificable, están, pues, destinados a ser objeto de continuada reflexión por parte de sus espectadores, que hallarán en ellos una inagotable fuente de inquietudes y cuestiones sobre la naturaleza profunda del ser humano. Es obra carnavalesca, albergue de realismo mágico, expresión de lo sublime terrible, y cuna del expresionismo por su inextricable mezcla de emociones fuertes y de terror, logrado a veces mediante lo grotesco, que produce vértigo por su exacerbado pesimismo y en la que se produce una auténtica apoteosis de lo irracional.

Ricardo Centellas Salamero
Académico c. de la
Real de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza

Bibliografía selecta general

Blas, Javier (coord.). *Goya grabador y litógrafo. Repertorio bibliográfico,* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1992 [El Museo Nacional del Prado prepara bajo la dirección de Javier Blas, una completa bibliografía online].

Gassier, Pierre. *Dessins de Goya,* v. 1. *Études pour gravures et peintures,* Fribourg, Office du Livre, 1975.

Harris, Tomás. *Goya: Engravings and Lithographs,* Oxford, Bruno Cassirer, 1964.

Sayre, Eleanor A. & Jean Sutherland Boggs. *The Changing Image: Prints by Francisco de Goya,* Boston, The Museum of Fine Arts, 1974

Tomlinson, Janis A. *Graphic Evolutions: The Print Series of Francisco Goya,* New York, Columbia University Press, 1989.

Vega, Jesusa."150 años de estudios e interpretaciones sobre los dibujos y estampas de Goya", *Goya. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya* (Madrid, 21-23 de octubre de 1992), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993, 103-118.

_____. "Goya's Etchings after Velázquez", *Print Quarterly,* XII, 2 (1995), 145-163.

Vega, Jesusa & Juan Carrete Parrondo. *Francisco de Goya grabador y litógrato,* Madrid, Ediciones D Arte, 1995.