

José Manuel de la Mano, *Javier Goya's legacy. The albums of his father's drawings* [edición bilingüe]. Madrid: De la Mano, 2021, 234 pp.

Álvaro Molina Martín

Como es sabido, hay una parte muy singular de la obra de Francisco de Goya conocida como los *álbumes*, un conjunto numeroso de dibujos que no solo forman parte del proceso creativo en pintura o grabado, sino que tienen fin en sí mismos. Fue Valentín Carderera quien en 1860 dio las primeras noticias sobre ellos en la *Gazette des Beaux-Arts*, dando a conocer las páginas de un pequeño *carpet* de bolsillo que acompañó al artista en su viaje por Andalucía entre 1796 y 1797. Desde entonces, uno de los objetivos de los estudiosos ha sido localizar los dibujos –la dispersión comenzó a mediados del siglo XIX– y saber la organización que tuvieron en vida del autor, quien los mantuvo siempre consigo.

Actualmente se diferencian hasta ocho álbumes según el tipo de papel, los asuntos tratados, las técnicas empleadas, las leyendas y numeraciones manuscritas y otros elementos formales y compositivos. La hipótesis aceptada entre los estudiosos es que una parte importante de los dibujos de Goya fue realizada en la intimidad del taller, donde tenía mayor facilidad para emplear técnicas de pincel que requerían un tiempo mayor para el secado del papel, y que el pintor fue quien ordenó y numeró las hojas. Atendiendo a todos estos aspectos se asentó la clasificación de estos dibujos en los denominados *álbumes*, diferenciados por letras a propuesta de Eleanor A. Sayre y que Pierre Gassier siguió en su catálogo de referencia. Todo ello ha facilitado el estudio al margen de su diversidad desde hace más de cincuenta años, pues mientras algunas hojas proceden de los llamados «libros de memoria», destinados a hacer anotaciones o dibujos del natural, como sucede con el *Álbum A* –previamente conocido como de Sanlúcar–, de lujoso papel holandés azulado, otras estaban sueltas por lo que era posible intercalarlas o reordenarlas, como es el caso del *Álbum C*, en el que Goya empleó papel común de escribir de molinos españoles de bastante peor calidad a causa de la escasez de productos y materias que se dio durante la Guerra de la Independencia y la inmediata posguerra, periodo en el que se fechan estos dibujos.

El libro de José Manuel de la Mano es un sugerente y detallado estudio sobre el devenir de este conjunto de obras en el transcurso del siglo XIX y las tempranas décadas del XX, al que le sigue la pista a través de los descendientes del pintor y los primeros coleccionistas particulares e institucionales. El volumen, que parte de una breve introducción con los objetivos de la investigación, consta de tres capítulos y dos apéndices documentales. El primer capítulo analiza las razones que llevaron a Javier Goya Bayeu, único hijo y heredero del pintor, a reordenar estos dibujos componiendo tres grandes álbumes ficticios que se constituyen en el hilo argumental del

libro. A diferencia del legado pictórico, del que empezó a desprenderse apenas un mes después de fallecer el artista con la venta de los primeros cuadros, Javier decidió conservar hasta el final de su vida los dibujos con el fin de dar a conocer el rico universo interior de su padre, que había permanecido en la más estricta intimidad. No existe constancia del estado en que se encontraban originalmente las obras, pero Javier decidió mezclar dibujos de distintas épocas, pegarlos en hojas uniformes y encuadernarlos. Mientras que parte de la historiografía ha solido considerar esta decisión una estrategia comercial –en línea con la mala fortuna crítica que ha tendido a recibir el hijo de Goya–, *De la Mano* reivindica el interés que siempre mantuvo Javier en poner en valor el rico legado de su padre como reconocimiento. El autor recuerda en este sentido el auge que cobró en las prácticas coleccionistas de la época la confección de estos libros como señal de distinción y buen gusto, una moda más entre las tantas que definían la moderna sociabilidad y que Javier no dudó en adoptar para mostrar los dibujos a todos aquellos aficionados nacionales y extranjeros que recibía en su propio domicilio. De *la Mano* ha recuperado, además, diversos testimonios personales y documentales que ayudan a precisar otras consideraciones, como la tentativa de formar una nueva colección de *caprichos*, encabezando uno de los álbumes con un autorretrato del artista a modo de evocación. Tras el fallecimiento de Javier en 1854, los álbumes apenas permanecieron un par de años en manos del nieto del artista, su adorado Mariano, quien debido a su delicada situación financiera –de la que se aportan nuevas noticias– terminó vendiéndolos junto a otras obras de su abuelo en apenas unos años.

El segundo capítulo del libro toma como punto de partida la adquisición a Mariano Goya de los álbumes hacia 1856 y el inicio del consecuente proceso de dispersión de los dibujos por parte de los compradores Valentín Carderera, Federico de Madrazo y el empresario Román Garreta, cuñado de este último y del que se sabe que mantuvo estrechos lazos con Mariano y su padre Javier. *De la Mano* trata de recuperar y poner en orden el discurrir de los álbumes y dibujos en manos de los nuevos propietarios, centrándose en los conjuntos adquiridos por Madrazo y Garreta, custodiados por el primero. Madrazo montó dos nuevos álbumes empleando hojas de color rosáceo, siendo posible que –en lo esencial– mantuviera el orden inicialmente dado por Javier unos años antes. El pintor se desprendió de algunos de los dibujos, casi siempre en forma de regalos para afianzar contactos profesionales y con la intención de seguir difundiendo la obra del aragonés fuera de nuestras fronteras con desiguales resultados. La otra lectura de estas estrategias que subyace a lo largo del texto es la referida a la frágil situación en la que todavía se encontraba por entonces la protección del patrimonio artístico español, donde los actores que debían contribuir a su estudio y salvaguarda eran quienes facilitaban su venta y salida al extranjero. Todo ello explica la discreción con la que estas figuras se movieron al comprar y vender obras de arte, incluso cuando el destino de la venta era el propio Estado, como sucedió con el álbum de Garreta, quien deseó mantener el anonimato durante y después de las negociaciones, analizadas al final del capítulo; este álbum fue adquirido para el Museo de la Trinidad en 1866, pasando a formar parte de los fondos del Prado cuando sus colecciones fueron adscritas a este último en 1872.

En el tercer y último capítulo se recorre la evolución de los dibujos en manos de su nuevo custodio institucional, tomando como punto de partida las crecientes dudas que, desde principios del siglo XX, existían sobre la autenticidad de determinadas obras de Goya, y los estudios realizados sobre el álbum de Garreta por parte de Ce-

ferino de Araujo, quien realizó una primera descripción, publicada en 1895 en *La España moderna*, que se publica nuevamente en el apéndice I del libro. La otra aportación documental es el inventario inédito que preparó apenas unos años más tarde Manuel Mesonero Romanos Ichaso, autor de una biografía inacabada sobre el artista, inventario que se publica por primera vez en el apéndice II. A partir de ambos documentos, De la Mano termina de reconstruir la secuencia que se dio a este conjunto de dibujos tras la muerte de Javier Goya, completando a la vez la información existente sobre los usos que se hicieron del álbum de Garreta poco después de ingresar en las colecciones del Museo del Prado.

Esta última parte del libro muestra los diferentes intereses y objetivos que hay entre el coleccionista particular –analizada en los capítulos precedentes– y el museo. En este marco institucional se plantean nuevas relaciones y consideraciones como, por ejemplo, el peso que iba ganando la aproximación científica en la propia disciplina de la Historia del Arte, los nuevos intereses de la investigación y, en el contexto de la propia historia de los museos, la evolución que experimentó la museografía con las técnicas de exhibición para acercar y dar a conocer al público este tipo de obras. Así pues, el libro revisa los diversos escenarios en que fueron expuestas las obras al público: la apertura de la sala de dibujos del museo en 1874, cuando se mostró una selección de diez obras enmarcadas; el conocido expositor giratorio adquirido en París en 1891, donde se incluyó parte de los dibujos recuperados del lote de Valentín Carderera; la exposición celebrada en 1922 a cargo de Félix Boix y Francisco Javier Sánchez Cantón, con motivo de la cual se realizaría una temprana catalogación; la inauguración en 1928 del gabinete reservado exclusivamente a la obra gráfica del artista, etc.

Como ha estudiado De la Mano, se comprueba que cada paso dado por el museo en ampliar el número de dibujos expuestos entre las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX vino acompañado del progresivo desmembramiento del álbum Garreta, cuya cubierta en rojo y las guardas en moaré verde se reproducen en el diseño de la camisa que viste la publicación. Este guiño es uno de los elementos que traducen el cuidado que el autor ha puesto en la edición de la obra, visibles además en la arreglada maqueta, la calidad de la encuadernación y del papel o la reproducción de las cerca de ochenta figuras incluidas en color que acompañan el texto.

El centenario de la muerte de Goya señaló el punto de inflexión en el interés del Museo del Prado por reconstruir las series originarias de los álbumes, iniciándose entonces una vía de estudio que se extendería hasta la actualidad con el proyecto de catalogación comenzado por esta misma institución hace apenas unos años, del que por ahora solo se ha publicado el segundo volumen. Sin duda el libro de José de la Mano resulta una aportación relevante para esta empresa, así como para todos los estudiosos e interesados en la obra de Goya.