

Santiago ALCOLEA BLANCH
s.alcolea@amatller.com

**Aníbal, máscaras y anamorfosis
en el *Cuaderno italiano* de Goya.¹**

**Instituto Amatller de Arte Hispánico
Barcelona, 1998.**

www.amatller.com/digipubl/GoyaAnibalAnamorfosis.pdf

Aníbal, máscaras y anamorfosis en el *Cuaderno italiano* de Goya.

La aparición pública del *Cuaderno italiano* ha aportado un precioso material que arroja nueva luz sobre la personalidad de Goya. Se trata de un *taccuino* de apuntes en el que se recogen multitud de estudios, esbozos y anotaciones de muy diversa índole, utilizado en un principio con un cierto orden y luego de forma totalmente anárquica, intercalando croquis, saltando páginas, añadiendo textos o dibujos sobre trabajos anteriores y, además, con emborronamientos accidentales y con aportaciones ulteriores de manos distintas a la de Goya, conformándose así una amalgama de información acumulativa cuya precisa estratificación cronológica resulta de compleja interpretación. Por su datación genérica en las décadas de los años setenta y ochenta, es decir la fase final de la formación y los inicios de la carrera profesional de Goya, el *Cuaderno italiano* viene a complementar el amplio catálogo de dibujos creados para combatir el aislamiento derivado de la sordera absoluta que padeció como secuela irreversible de la grave enfermedad de diciembre de 1792.

Pero además de llenar tan importante laguna en la obra del pintor aragonés, el *Cuaderno italiano* constituye algo así como una ventana abierta a la génesis creativa, gracias a la cual se nos revelan los mecanismos más íntimos del artista. Es como si asistiéramos a la afloración de las ideas primigenias y a su paulatina articulación en formas más concretas, todo ello de una manera natural y sin pretensiones altivas, entremezclándose con el discurrir de la vida cotidiana y familiar.

El estudio pormenorizado del *Cuaderno italiano* en este sentido es tarea que no se puede pretender individualmente ni tampoco en el espacio disponible en esta ocasión. Si me atrevo, en cambio, a hacer algunas aportaciones al respecto de dos grupos concretos de dibujos. Uno de ellos, muy compacto, está integrado por cinco estudios preparatorios para la composición de *Aníbal contemplando Italia desde los Alpes* (pp. 37, 41, 42, 43 y 45). El segundo grupo, compuesto por tres rápidos apuntes (pp. 92, 93 y 163), revela un curioso experimento de Goya que, por lo que conocemos, no tuvo mayores consecuencias.

* * *

La pintura que Goya presentara al concurso de la Academia de Parma de 1771 era, hasta hace unos pocos años, una obra fantasma y mítica a la vez dentro del catálogo del artista. Los sucesivos descubrimientos del boceto² (fig. 2), del *Cuaderno italiano*³ (fig. 1) y, por último, de la obra definitiva⁴ (fig. 10), han permitido reconstruir con bastante exactitud la evolución de las ideas del artista a lo largo del proceso creativo⁵ y constituyen una de las más brillantes y significativas aportaciones de los últimos tiempos al conocimiento del pintor aragonés. De acuerdo con las bases del concurso, publicadas el 29 de mayo de 1770⁶, los participantes debían pintar un cuadro con la representación de ... *Annibale vincitore, che rimiro la prima volta dalle Alpi l'Italia ...* y se añade que ... *Vorrebbe si atteggiato Annibale in tal guisa, che alzandosi la visera dell'elmetto e volgendosi ad un genio, che lo prende per la mano, accennasse da lungi le belle campagne della soggetta Italia, e dagli occhi e da tutto il volto l'interna gioia gli trapelasse, e la nobile fiducia delle vicine vittorie ...*⁷ Goya, que ya había sufrido con anterioridad la experiencia del fracaso en pruebas académicas, intentó, en esta ocasión, ceñirse con la máxima exactitud posible al programa iconográfico señalado.

Si damos por buena la consideración de que el joven aragonés realizó los apuntes del *Aníbal* en el *Cuaderno italiano* de forma ordenada, tendremos que Goya planteó inicialmente, en la página 37, el esquema general de la composición en formato vertical (fig. 1), incluyendo ya los principales



fig. 1 *Cuaderno italiano*, p. 37 - *Aníbal contemplando Italia desde los Alpes* (apunte).

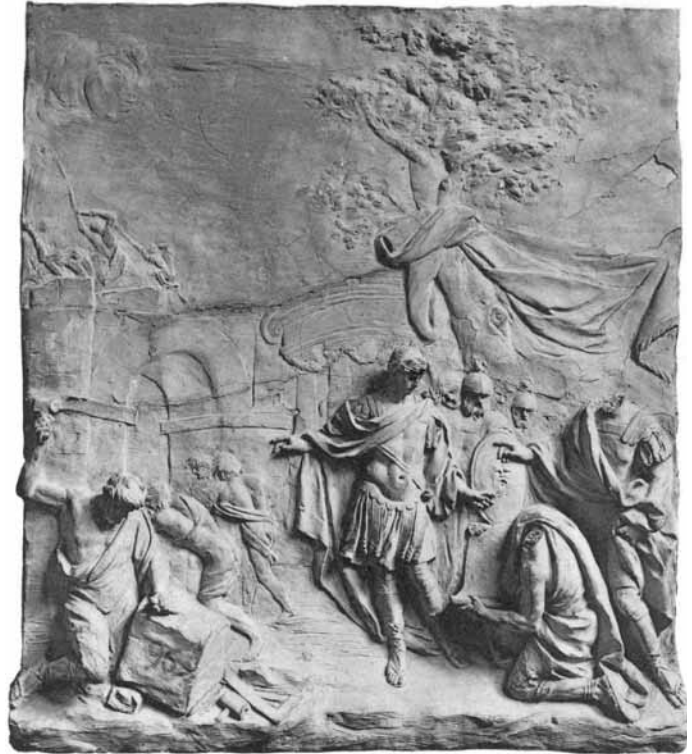


fig. 2 José Arias. *La construcción del puente de Alcántara en Toledo*. 1766

elementos de la misma: el caudillo norteafricano en elegante contaposto y con una mano a la altura de la cabeza, el genio a su espalda, el jinete portaestandarte y la personificación de las fuentes del río Po en forma de figura humana con cabeza de toro que vierte una jarra de agua, así como vagas insinuaciones del resto del ejército, de los riscos alpinos y de formaciones nubosas. La figura de Aníbal, situada en el eje central y con la cabeza en la confluencia de dos diagonales claramente definidas por diversos elementos compositivos, presenta una notoria e innegable coincidencia con el personaje de Trajano en un relieve que tiene por tema *La construcción del puente de Alcántara en Toledo* (fig. 2), obra de José Arias⁸. Que nuestro pintor vio la obra de Arias no ofrece el menor asomo de duda, ya que el escultor obtuvo por ella el primer premio de la segunda clase dentro de su disciplina en el concurso convocado por la Academia de San Fernando de Madrid en 1766, concurso en el que también participó Goya en la modalidad de pintura. A la vista de tales coincidencias, no resulta descabellado suponer que Goya hubiera tomado apuntes del relieve de Arias y que los utilizara unos años más tarde como punto de partida de la composición que estaba preparando.

A la realización de este primer esquema general trazado a sanguina en el *Cuaderno italiano* (fig. 1) pudo seguir la ejecución del boceto pintado al óleo (fig. 3). En él se adoptan las líneas fundamentales establecidas en el paso anterior adaptándolas a una disposición apaisada, aunque sin responder a la proporción indicada en las bases del concurso (4 x 6 palmos, es decir unos 88 x 132 cm). Se van definiendo con mayor precisión algunos elementos, como el grupo de caballería que inicia el descenso hacia la llanura, a la derecha de cuadro, o la tropa más alejada y a contraluz, en el lado izquierdo. A la vez el artista va perfilando los detalles del grupo central: el gesto del jinete, que ha detenido su montura para inclinarse hacia su jefe, Aníbal, que se alza el yelmo de cimera aun imprecisa, y el genio, con pequeñas alas de mariposa, que señala hacia abajo a la derecha como si mostrara las tierras italianas. El contenido alegórico de la obra se enriquece con la aparición de los trofeos de guerra a los pies del general cartaginés, a los cuales parece también apuntar el genio, anuncio de las inminentes victorias referidas en el texto de las bases del concurso.



fig. 3 *Aníbal contemplando Italia desde los Alpes* (boceto)

Entretanto, Goya continuaba pensando en los detalles del Aníbal y así, en el *Cuaderno italiano*, tras un salto de tres páginas en las que explora un par de temas totalmente distintos⁹, encontramos algunas notas sin duda relacionadas con la composición que nos ocupa. En la página 41 realizó dos apuntes de cabezas de bóvidos, buscando la disposición que necesitaba para la personificación del río Po, siendo el segundo de ellos, el inferior, el que más se aproxima a la configuración utilizada en la obra final, tanto por el punto de vista como por la forma de los cuernos. Al otro lado de la misma hoja, en la página 42, encontramos un estudio de armadura clásica, que demuestra el interés del artista en este momento en concretar los pormenores de su obra.



fig. 4 *Cuaderno italiano*, p. 41 (detalle) - apuntes de cabezas de bóvidos

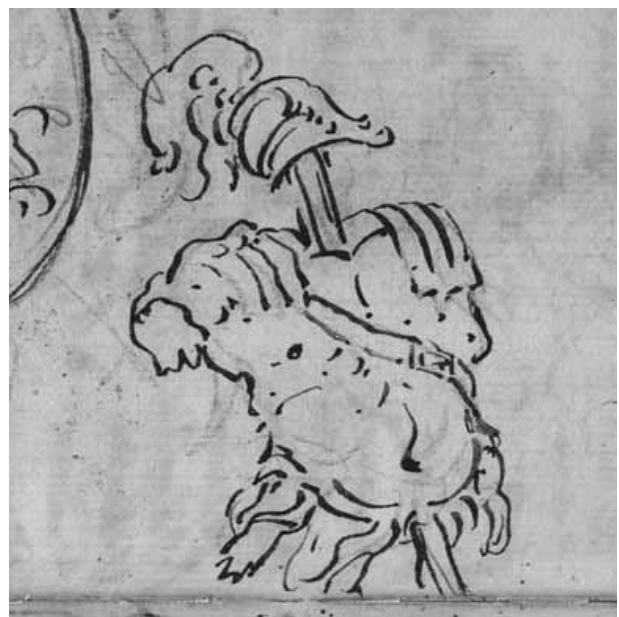


fig. 5 *Cuaderno italiano*, p. 41 (detalle) - apunte de armadura

Pero no eran sólo cuestiones de detalles las que inquietaban a nuestro artista. Hay razones para pensar que estaba especialmente preocupado por ajustar con la mayor precisión el conjunto de su obra a lo especificado en las bases del concurso. Cabe suponer que advertiría en su boceto una serie de incongruencias respecto al texto publicado, si bien debe señalarse que la principal contradicción estaba implícita en el propio redactado de dicho texto ya que se pretendía que los concursantes representasen la expresión de gozo interno que emanaba del rostro de Aníbal por la visión de las campiñas italianas desde lo alto de los Alpes y, a la vez, mostrar esas mismas campiñas que, lógicamente, quedarían a espaldas de quien estuviera contemplando la cara del general cartaginés¹⁰. El conflicto se hace patente en el boceto, en el que el jefe está de cara al espectador, mientras que sus tropas inician el descenso marchando en dirección opuesta, hacia el fondo de la composición.



fig. 6.- *Cuaderno italiano*, p. 43 - *Aníbal contemplando Italia desde los Alpes* (apunte).



fig. 7.- *Cuaderno italiano*, p. 43 - *Aníbal contemplando Italia desde los Alpes* (apunte). Imagen digital modificada (eliminación de transparencias y superposiciones - aumento del contraste de los trazos a lápiz)

© Instituto Amatller de Arte Hispánico - por la modificación digital.

Los estudios de las páginas 43 y 45 del *Cuaderno italiano* serían la prueba de esa preocupación de Goya, ya que en ellos ensaya una línea compositiva totalmente distinta a la inicial. En el primero de ellos (fig. 6) Aníbal adopta una decidida actitud de marcha, mientras que el genio cambia de posición, pasando al otro lado del héroe para tomarle el brazo izquierdo, ciñéndose así literalmente a la indicación de que el militar estuviera “volviéndose hacia un genio, que le toma por la mano”, aunque por el camino se le quedó el gesto de alzarse la visera del yelmo. El artista trazó un croquis inicial a lápiz y luego lo resiguió a tinta, pero únicamente la figura del caudillo cartaginés, quedando el genio con muy escaso contraste, hecho que podría indicar una insatisfacción en el resultado. La posterior adición de anotaciones a tinta y las transparencias que atraviesan el papel desde la página siguiente contribuyen a desdibujar aun más a este personaje. El tratamiento informático del apunte, consistente, por un lado, en la eliminación de las anotaciones añadidas y las transparencias más marcadas y, por el otro, en aumentar el contraste de los trazos que quedaron a lápiz, permiten apreciar con mayor claridad cual era la idea abandonada por Goya (fig. 7).



fig. 8 *Cuaderno italiano*, p. 45 - *Aníbal contemplando Italia desde los Alpes* (apunte) / *Mascherone*.



fig. 9 *Cuaderno italiano*, p. 45 - *Aníbal contemplando Italia desde los Alpes* (apunte).
Imagen digital modificada (eliminación de transparencias y superposiciones)
© Instituto Amatller de Arte Hispánico - por la modificación digital.

El segundo de estos estudios, en la página 45, realizado a sanguina fue, por desgracia, sacrificado por el propio artista al dibujar a tinta sobre él una máscara grotesca (fig. 8). Adivínase una reelaboración corregida del croquis de la página anterior, recuperando para Aníbal el gesto de alzarse la visera del casco, siendo poco más lo que se detalla a través de los enérgicos trazos a pluma. Afortunadamente, las técnicas informáticas de tratamiento de la imagen permiten eliminar la maraña de superposiciones y de transparencias de tinta procedentes del reverso de la hoja, y dejar así al descubierto los planteamientos iniciales de Goya (fig. 9). Se aprecia, de este modo, la complejidad de la composición, equiparable en ello y por el hecho de estar realizada a sanguina¹¹ a la que hemos visto al inicio de la serie (fig. 1). La atención se centra aquí, coincidiendo con las bases del concurso, en las figuras del general y del genio, desistiendo únicamente en el gesto de éste último de tomar al primero por la mano. Ha desaparecido el jinete, cuyo estandarte se insinúa en el extremo izquierdo, equilibrándose con los vagos trazos de la derecha, que acaso correspondan a la intención del pintor de mantener el grupo de caballería que inicia el descenso hacia la llanura. Muy conspicua es también la inclusión de una nueva figura, a todas luces alegórica pues aparece flotando en el aire, semirrecostada y portando un elemento circular entre las manos, en el ángulo superior izquierdo. También es preciso resaltar dos notables innovaciones que afectan a la figura del genio: su indumentaria, consistente en un ligero manto que le envuelve a medias en lugar de la corta túnica con mangas que viste en el boceto, y sus grandes alas de ave, que denotan un cambio radical respecto de las alas de mariposa de la pintura preparatoria.

El planteamiento compositivo emprendido en estos dos estudios del *Cuaderno italiano* no prosperó, siendo finalmente descartado para la obra definitiva. En el cuadro que envió a la Academia de Parma, Goya retomó las líneas generales de la idea inicialmente desarrollada en el boceto, aunque reelaborándola con la incorporación de algunos de los aciertos del dibujo a sanguina posteriormente recubierto por los fuertes trazos a tinta de la máscara de la página 45. Destaca, en este sentido, la alegoría femenina que se dispone a coronar de laurel al héroe, eclipsando a los trofeos de guerra, semiocultos ahora tras las patas del caballo, en su papel como referencia a las futuras victorias de Aníbal a que aluden las bases del concurso. La rueda que sostiene a su lado la figura celestial podría ser interpretada como una premonición de la fortuna cambiante y del trágico final de Cartago. Es



fig. 10 *Aníbal contemplando Italia desde los Alpes*. Cudillero, Fundación Selgas-Fagalde.

precisamente la incorporación de este nuevo personaje, del que no se observa la menor indicación en el boceto al óleo, junto con las otras dos diferencias indicadas en la figura del genio (su indumentaria y sus hermosas alas de ave), la base argumental que me induce a proponer para los dos últimos dibujos dedicados a Aníbal en las páginas 43 y 45 del *Cuaderno italiano* (figs. 7 y 9) una posición cronológica intermedia entre el referido boceto (fig. 3) y la pintura final (fig. 10). De hecho, tal como se aprecia claramente en la correspondiente radiografía (fig. 11), Goya cambió las alas de mariposa del genio por otras de ave durante la realización de la obra definitiva. También podría suponerse un débil reflejo del marcado dinamismo de esos dos últimos dibujos la evidente actitud de marcha que se observa en el grupo central, principalmente en el caballo y en el genio, y que supone otro sutil cambio respecto al boceto.



fig. 11 *Aníbal contemplando Italia desde los Alpes* (detalle en rayos-x)



fig. 12 *Cuaderno italiano*, p. 45 - *Mascherone*

Como conclusión a los anteriores comentarios acerca de la génesis del Aníbal, sólo queda tratar de situar el dibujo que el propio Goya superpuso al estudio a sanguina de la página 45. Trazado directamente a tinta con gran vigor y seguridad, sin el menor encaje previo a lápiz, representa un mascarón de cuya boca mana un abundante chorro de agua (fig. 12). Ello permite suponer que pueda tratarse de un apunte tomado del natural de algún elemento de una fuente. Que el pintor aragonés se interesó desde sus inicios por la escultura lo demuestra la ya mencionada utilización que hizo del relieve de José Arias como punto de partida de la composición que nos ha ocupado en las páginas anteriores. En el propio *Cuaderno italiano* podemos ver diversas copias de esculturas romanas¹² e incluso, en la página 27, encontramos una nota a lápiz de un niño cabalgando sobre un pez o un monstruo marino que arroja agua por la boca y por los orificios de la nariz a una gran venera soportada por un batracio, que corresponderá también a una fuente barroca.

Los *mascheroni* son tema frecuente en las fuentes romanas. Especialmente destacados fueron los que se labraron entorno a 1575, bajo la dirección de Giacomo Della Porta, para sendas fuentes en Piazza Navona y Piazza del Popolo. La compleja historia de estos magníficos monumentos¹³, en la que se mezclan traslados, recombinación de componentes, adiciones de otras épocas, deterioro (tanto natural como provocado), restauraciones y pérdida o destrucción de algunos de sus elementos, hace muy difícil su estudio. Las esculturas de la fuente de Piazza Navona fueron sustituidas en 1874 por copias muy libres de Luigi Amici y es la que actualmente se conoce con el nombre de *Fontana del Moro*. Los originales, junto con un quinto *mascherone con dragones y águila* (fig. 12) al parecer de idéntico origen pero de cronología ligeramente posterior, ya dentro del primer cuarto del siglo XVII, fueron recolocados en los jardines de Villa Borghese en 1909.

A pesar de que el fuerte deterioro sufrido por estos mármoles no permite grandes precisiones, cabe establecer ciertas similitudes formales entre varios de ellos y el dibujo a tinta de Goya. Acaso el que ofrezca mayor proximidad sea, justamente, el quinto *mascherone* (fig. 14), al respecto del cual es preciso hacer tres observaciones concretas: 1.- que el punto de vista de la fotografía no es el mismo que el del apunte; 2.- que en la encía superior del personaje se aprecian claramente dos protuberancias que pudieran ser los restos de dos colmillos y 3.- que la nariz actual no es la original.



fig. 13 *Cuaderno italiano*, p. 45 - *Mascherone*

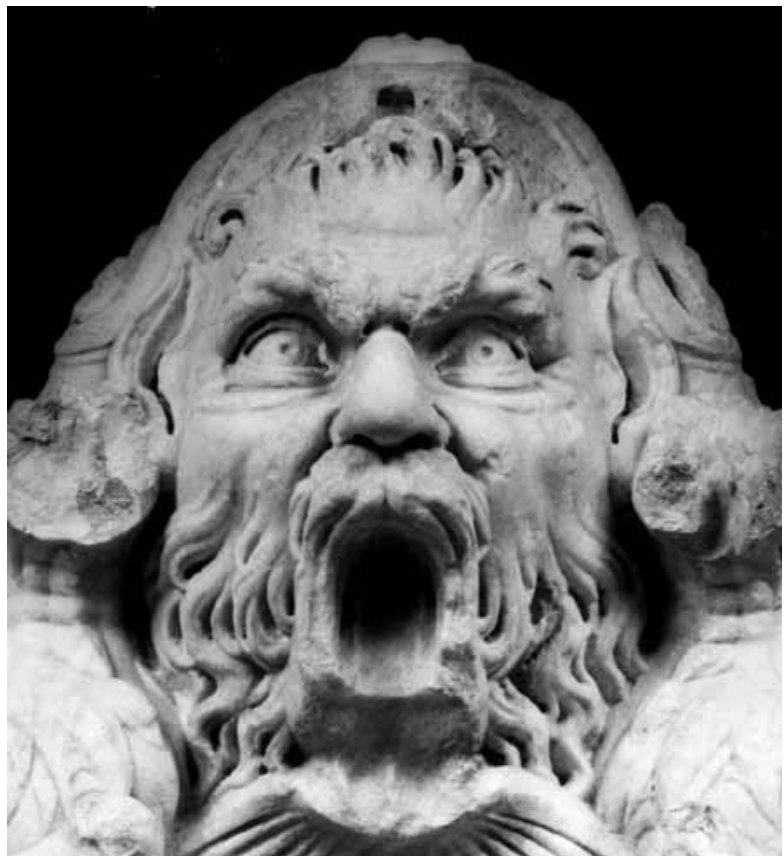


fig. 14 *Mascherone con dragones y águila* (detalle). Roma, Villa Borghese.

De hecho, aunque no fuera ésta la escultura copiada en el *Cuaderno italiano*, resulta perfectamente lógico mantener la hipótesis de que el aragonés reprodujera alguno de los *mascheroni* actualmente perdidos. La existencia de un gran jarrón (figs. 15 y 17), fabricado de piedra artificial en época relativamente reciente y decorado con cuatro mascarones repetidos muy próximos al que nos ocupa, hace pensar que quien realizó dicho jarrón pudo inspirarse en el mismo modelo que nuestro pintor. En consecuencia, si se demostrara que el apunte en cuestión fuese efectivamente copia directa de un *mascherone* de una fuente romana, resultaría obligado deducir que el joven artista sacrificó el estudio subyacente a sanguina durante su estancia en la capital italiana, es decir coincidiendo, muy posiblemente, con la ejecución del cuadro final de *Aníbal contemplando Italia desde los Alpes*.

* * *



fig, 15 *Jarrón*. Roma, Villa Borghese.



fig. 16 *Cuaderno italiano*, p. 45 - *Mascherone*



fig. 17 *Jarrón* (detalle). Roma, Villa Borghese.

El segundo grupo de dibujos del que quiero ocuparme podríamos calificarlo de pequeño *divertimento*, o de curiosidad experimental, en una modalidad artística de la cual, según mi conocimiento, no existía constancia que Goya hubiera cultivado: la anamorfosis. La primera sospecha en este sentido la despertaron los trazos a lápiz que aparecen en la página 93 del *Cuaderno italiano*. Colocándola en posición horizontal con el cosido central hacia abajo, se distingue en ella, con bastante claridad, la figura notablemente deformada de un joven, de medio cuerpo, con el pelo alborotado (fig. 18). Inmediatamente procedí a digitalizar esa página y, por medio de un programa de tratamiento de imágenes, la distorsioné intentando reproducir la perspectiva correspondiente al ángulo de visión que se le ofrecería a quien intentase llevar a cabo un dibujo anamórfico. El resultado no fue particularmente interesante, ya que el dibujo inicial no pasa de ser una tímida aproximación a este ejercicio de virtuosismo.

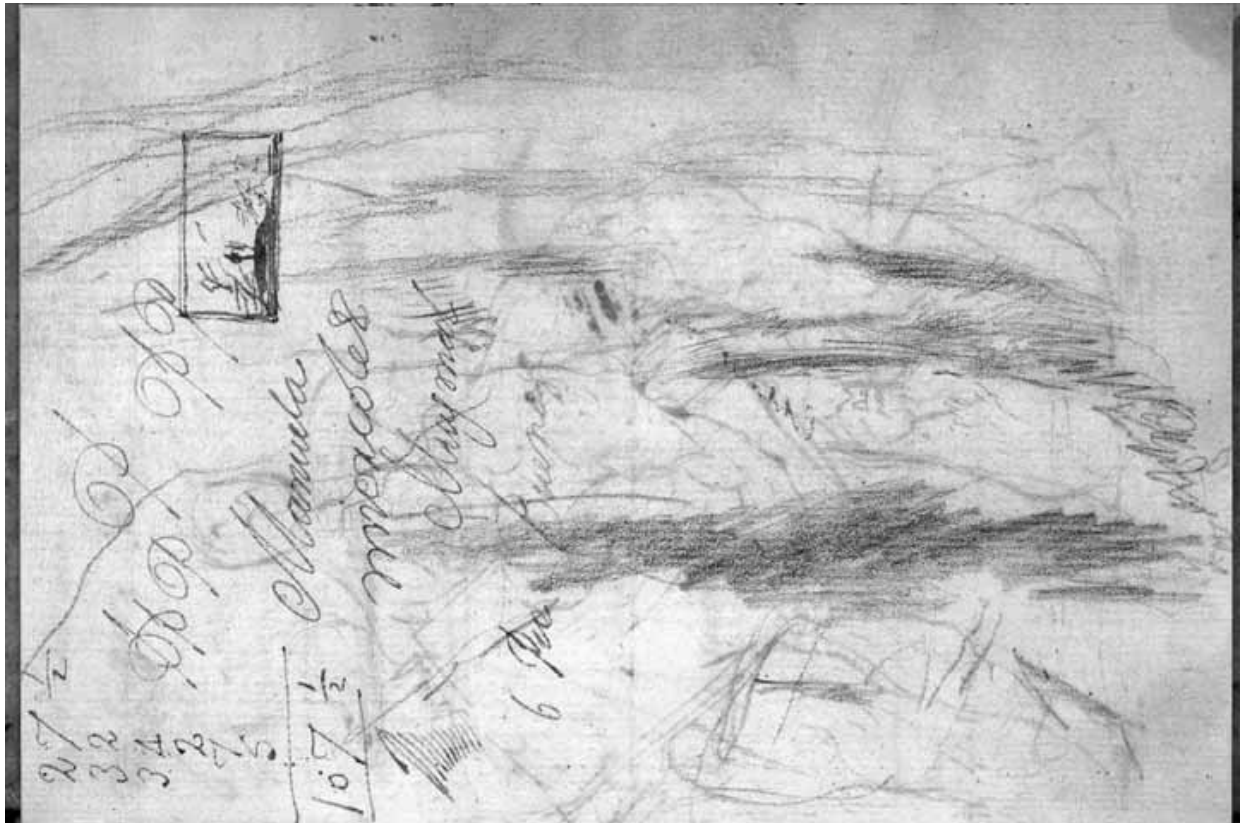
Con la atención sensibilizada en el tema, observé que también en la página 92, colocada igualmente en horizontal y con el cosido hacia abajo, aparecen unos trazos a lápiz que podrían ser considerados como un nuevo intento en esa misma línea (fig. 19). Diríase que el artista se había dado cuenta de que en la primera prueba había pecado de indecisión pues, en este caso, la intención del dibujo ya no resulta evidente con la mirada perpendicular a la superficie del papel, siendo necesario adoptar un ángulo de visión muy agudo desde el lado izquierdo para que comience a insinuarse el efecto buscado por Goya. Sin embargo, tampoco aquí parece que consiguiera alcanzar el efecto deseado. A pesar de los diversos intentos que efectué para ajustar la distorsión de la imagen a lo que pudo pretender el artista, no he obtenido nada que tenga la suficiente consistencia como para reproducirlo en estas páginas. La causa de tal incapacidad pudiera estar, en buena medida, en el tamaño relativamente reducido del ejercicio. Este poco atrevimiento a la hora de enfrentarse a la página en toda su amplitud podría ser interpretada como una nueva muestra de la inseguridad del pintor al pisar terreno desconocido.



fig. 18 *Cuaderno italiano*, p. 93 (detalle)



fig. 19 *Cuaderno italiano*, p. 92 (detalle)

fig. 20 *Cuaderno italiano*, p. 163

La falta de firmeza y decisión que se aprecia en los dos dibujos anteriores constituye un grave impedimento a la hora de proceder a identificarlos, de modo concluyente, como ensayos de anamorfismo. Ante la imposibilidad de presentar argumentos de mayor contundencia, dejé de darle vueltas a la cuestión, hasta que, pasados algunos meses, en uno de mis periódicos repasos al facsímil del *Cuaderno italiano*, se me declaró repentinamente el significado de los zigzagueantes trazos a lápiz en sentido horizontal que ocupan la práctica totalidad de la página 163 (fig. 20). Sin perder un momento la digitalicé y la modifiqué, distorsionándola en perspectiva (fig. 21), operación que permite apreciar la, a mi entender, indiscutible representación de una cabeza masculina con una profusa barba y el rostro ligeramente levantado. Por desgracia, el pequeño croquis y las diversas inscripciones superpuestas, así como las manchas de tinta traspasada de la página siguiente, dificultan considerablemente la correcta interpretación del dibujo. En consecuencia, retomé la imagen original y procedí a efectuar un retoque previo, a base de eliminar todo aquello que no correspondía a los trazos a lápiz del ejercicio anamórfico (fig. 22). Una vez despejada del ruido y de los “parásitos” que la enmascaraban, repetí nuevamente la operación de distorsionarla en perspectiva y obtuve un resultado que me parece claro y perfectamente reconocible (figs. 23 y 24).

fig. 21 *Cuaderno italiano*, p. 163.
Imagen digital modificada
(distorsionada en perspectiva)



fig. 22 *Cuaderno italiano*, p. 163 - Ensayo anamórfico. Imagen digital modificada (eliminación de transparencias y superposiciones) © Instituto Amatller de Arte Hispánico - por la modificación digital.



figs. 23 y 24 *Cuaderno italiano*, p. 163 - Ensayo anamórfico. Imagen digital modificada (eliminación de transparencias y superposiciones - distorsión en perspectiva) © Instituto Amatller de Arte Hispánico - por la modificación digital.

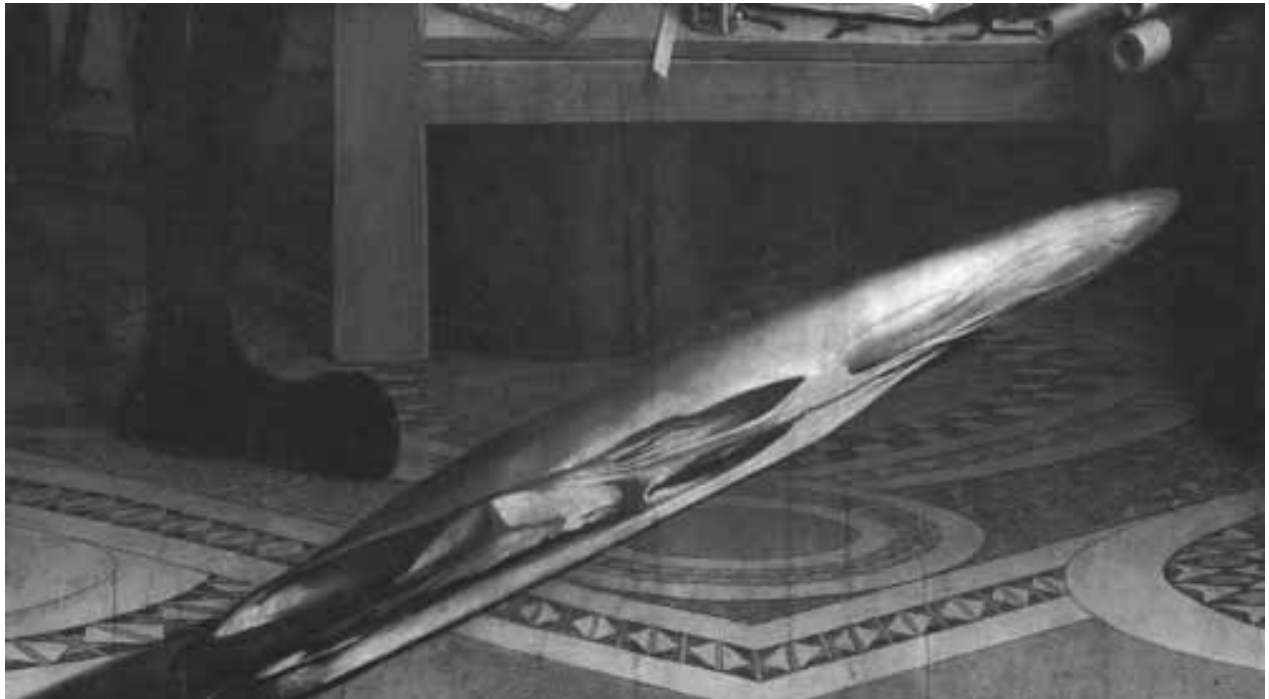


fig. 25 Hans Holbein. *Los dos embajadores* (detalle). Londres, National Gallery of Art.

Consciente de que las modificaciones introducidas en la imagen original podrían ser interpretadas como una manipulación subjetiva que generara efectos que nunca existieron en la intención del artista y consciente también del efecto alucinógeno que Goya puede tener en la imaginación de ciertos investigadores de su obra, que llegan a descubrir en sus cuadros multitud de firmas microscópicas o también figuras "soterradas", quise asegurarme de no haber caído en el mismo error. Para ello tomé una reconocida



fig. 26 Hans Holbein. *Los dos embajadores* (detalle)
Imagen digital modificada (distorsión en perspectiva)

figura anamórfica, la calavera que aparece a los pies de *Los dos embajadores* de Hans Holbein, en la National Gallery de Londres (fig. 25), y me propuse restablecer sus proporciones, aplicando el mismo método que el utilizado con el *Cuaderno italiano*. La imagen así obtenida (fig. 26) me permitió comprobar que la fórmula de transformación aplicada para recuperar la figura no distorsionada era correcta.



fig. 27 *Cuaderno italiano*, p. 10 - *Sacerdote clásico*

Asimismo, como complemento a esta comprobación puramente técnica, resulta posible presentar algunas coincidencias formales entre el estudio anamórfico en cuestión y otras obras no deformadas del pintor. La persistencia de constantes estilísticas del artista, incluso en un dibujo distorsionado como el de la página 163, constituye, a mi entender, una demostración irrefutable de, por un lado, la intencionalidad de ejecutar un ensayo anamórfico y, por otro lado, de la identificación de Goya como el autor de dicho ensayo. En la página 10 del propio *Cuaderno italiano* encontramos la figura de un sacerdote clásico (fig. 27), cuya cabeza (fig. 28) responde al mismo concepto formal que el que podemos observar en el dibujo que nos ocupa, en especial en lo referente al tratamiento dado a los ojos y la zona de la boca y del extremo inferior de la nariz.



fig. 28 *Cuaderno italiano*, p. 10 (detalle)



fig. 29 *Cuaderno italiano*, p. 163 (detalle)
Ensayo anamórfico

Un segundo paralelismo formal lo encontramos en el san Pedro (fig. 30) pintado en 1781 en la cúpula *Regina Martyrum*, de la basílica del Pilar de Zaragoza, en el que, a pesar de las diferencias de medio pictórico y de tamaño, apreciamos notables coincidencias, tanto en la actitud general como en la realización de detalles.



fig. 30 Zaragoza, basílica del Pilar. *Regina Martyrum* - *san Pedro*



fig. 31 *Cuaderno italiano*, p. 163 (detalle)
Ensayo anamórfico

La lógica reacción a este hallazgo fue ver si había más ejemplos similares de utilización de proyección anamórfica en otras creaciones de Goya. Examiné primero aquellas obras en las que aparecen representaciones de pinturas, dibujos o grabados en perspectiva, como los retratos de *Agustín Cean Bermúdez*¹⁴ (grabado), de la *marquesa de Villafranca*¹⁵ (pintura), de *Evaristo Pérez de Castro*¹⁶ (dibujos) o de una *artista desconocida*¹⁷ (dibujo) o como en el primer dibujo preparatorio para la estampa *El sueño de la razón produce monstruos*¹⁸, donde también vemos, apoyado en la silla en la que se sienta el soñador, un tablero de medio de lado sobre el que aparecen trazadas formas indefinidas. En unos casos resulta evidente que la deformación de obras bidimensionales representadas en perspectiva sólo afecta a la forma del soporte, mientras que lo representado sobre éste, aparece sin notables deformaciones. En otros casos, en los que lo representado en "el cuadro dentro del cuadro" no resulta identificable en una visualización normal, los intentos de restablecer su posible aspecto sin las deformaciones que les causa la perspectiva no resultaron en nada concreto.

Otro grupo de obras en las que cabía esperar la posibilidad de encontrar algún tipo de tratamiento anamórfico era en las grandes composiciones murales, en las que el punto de vista obligado del espectador podría haber inducido al artista a introducir ciertas modificaciones con el fin de corregir las deformaciones que provocaría un ángulo de visión muy forzado. Descartada la bóveda del *Coreto* del Pilar de Zaragoza por su posición esencialmente paralela al suelo, intenté hallar indicios de la utilización de estas técnicas en la cúpula *Regina Martyrum* de esa misma basílica y en las pinturas que decoran la ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid. Pero tampoco en ellas pude apreciar nada concreto y definido. Es tan sólo en el boceto¹⁹ para uno de los ángeles de la bóveda del crucero de San Antonio de la Florida donde se hace evidente un pronunciado alargamiento del canon, de unas diez cabezas aproximadamente, sin duda para

compensar un esperado ángulo de visión muy oblicuo. Paradójicamente, en la correspondiente figura de la obra definitiva el artista descarta todo alargamiento y revierte un canon plenamente normal, de algo más de siete cabezas.

De ello cabe deducir que el ejercicio anamórfico del *Cuaderno italiano* pudo ser únicamente un *divertimento*, una curiosidad pasajera del artista. En realidad, el apunte en cuestión parece realizado de una forma intuitiva y espontánea, a base de sostener el *taccuino* con la mano izquierda a la altura de la cintura, con la página 163 en posición perpendicular al vientre, y dibujar, mirando hacia abajo, directamente sobre un papel orientado en un ángulo de visión muy agudo. El método empleado por Goya dista mucho de la actitud calculadora, científica podríamos decir, necesaria para la realización de ejercicios de virtuosismo como el que realizara Hans Holbein en su conocida pintura de la pinacoteca londinense.

Santiago ALCOLEA BLANCH
junio de 1998.

NOTAS

- 1.- El material gráfico y las líneas fundamentales del contenido del presente escrito fueron presentados por primera vez en una conferencia titulada *Images du Carnet italien de Goya*, pronunciada el 29 de junio de 1996 en el Musée Goya de Castres, en el marco de un ciclo dedicado al pintor aragonés con motivo del doscientos cincuenta aniversario de su nacimiento.
Todas las imágenes correspondientes al *Cuaderno italiano* fueron digitalizadas a partir del facsímil del mismo publicado por el Museo Nacional del Prado en 1994 (ISBN 84-604-9247-8), que es a quien pertenecen los derechos de reproducción.
El detalle de *Los dos embajadores*, de Hans Holbein (fig. 25), fue digitalizado a partir de un póster de dicho cuadro publicado por la National Gallery de Londres, a quien corresponden los derechos de reproducción.
Las imagen del cuadro definitivo de *Aníbal contemplando Italia desde los Alpes* (fig. 10) y del detalle de la radiografía (fig. 11) fueron digitalizadas del *Boletín del Museo del Prado* (tomo XIV, nº 32, 1993, figs. pp. 63 y 64) y sus derechos de reproducción corresponden al Museo Nacional del Prado y a la Fundación Selgas-Fagalde.
- 2.- Pintura al óleo / tela, 33 x 40,5 cm.
José Manuel ARNAIZ y Rogelio BUENDIA: "Aportaciones al Goya joven." *Archivo Español de Arte*, nº 226, 1984 (pp. 172-176).
- 3.- Juliet WILSON-BAREAU y Manuela MENA MARQUÉS: Catálogo de la exposición *Goya. El capricho y la invención*. Museo del Prado; Madrid, 1993
- 4.- Pintura al óleo / tela, 88 x 133,5 cm. Cudillero (Asturias), Fundación Selgas-Fagalde
Jesús URREA,: "Goya en Italia. A propósito del Aníbal." *Boletín del Museo del Prado*, tomo XIV, nº 32, 1993 (pp. 59-66) y "El Aníbal de Goya reencontrado." en *El cuaderno italiano. 1770-1786. Los orígenes del arte de Goya*. Museo del Prado; Madrid, 1994 (pp. 41-52).
- 5.- A su vez, la aparición del *Cuaderno italiano* y de la composición definitiva han venido a demostrar con gran contundencia el acierto de los autores de la identificación inicial del boceto, obligando a rectificar la opinión de todos aquellos que expresaron sus dudas al respecto, entre los cuales debo confesar que yo me encontraba.
- 6.- Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN: "La estancia de Goya en Italia." *Archivo Español de Arte*, tomo VII; Madrid, 1931 (p. 182-184).
- 7.- ... Aníbal vencedor que por primera vez contemplaba Italia desde los AlpesSe desea a Aníbal ataviado de tal guisa que, alzándose la visera del yelmo y volviéndose hacia un genio que le tomaba de la mano, señalase de lejos las bellas campiñas de la sometida Italia, y sus ojos y su rostro entero reflejaran el gozo interior y la noble confianza en las victorias que se avecinaban.
- 8.- Benito NAVARRETE PRIETO: "El Aníbal de Goya y el modelo de José Arias." *Archivo Español de Arte*, nº 265; Madrid, enero-marzo 1994 (pp. 86-90).
Enrique SERRANO FATIGATI: "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. VIII - Escultores premiados en los concursos de la Academia." *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XVIII, 4º trimestre, 1 dic. 1910 (pp. 273-274).
- 9.- Una composición no identificada a sanguina (p. 39) y una *Sagrada familia* a tinta (p. 40), ambas evidentemente anteriores a la anotación del itinerario italiano (p.39), cuya tinta atraviesa con fuerza el papel. En este sentido, conviene observar que la tinta utilizada para la mencionada *Sagrada familia*, al igual que la de otros apuntes realizados sin duda en Italia (por ejemplo pp. 41, 42, 43, 45), no ataca la cara contraria de la hoja sobre la que fueron trazados.
- 10.- De hecho, Paolo Borroni, ganador del concurso, representó a Aníbal y al genio de tres cuartos por la espalda. Ni él ni Goya aprovecharon la indicación de que Aníbal debía estar volviéndose hacia el genio que le acompañaba para evitar totalmente la contradicción implícita en las bases del concurso.
- 11.- Del *Cuaderno italiano* en su conjunto podría desprenderse que Goya utilizaba, en esta época, el lápiz y la tinta para los apuntes más rápidos y espontáneos, reservando la sanguina para trabajos elaborados con mayor cuidado y detenimiento.
- 12.- Un *San Bartolomé* de Pierre Le Gros (p.53), el *Torso del Belvedere* (pp. 54, 58, 59 y 61) y el *Hércules Farnesio* (pp.139, 141, 143 y 145)

-
- 13.- Alberta CAMPITELLI: "La Fontana dei Mascheroni e dei Tritoni." *Il Giardino del Lago a Villa Borghese. Sculture romane dal Classico al Neoclassico*. Comuna di Roma; Sovrintendenza Antichità e Belle Arti. Argos Edizioni; Roma, 1993 (pp. 97-120).
En este punto, quisiera agradecer a Adele Condorelli su inestimable ayuda en la localización de estas piezas y en la obtención de fotografías y bibliografía de las mismas.
 - 14.- Pintura al óleo sobre tela, 122 x 88 cm. Madrid, marqués de Perinat (1928). José GUDIOL: *Goya. 1746-1828*. Ediciones Polígrafa; Barcelona, 1980 (cat. n° 289).
 - 15.- Pintura al óleo sobre tela, 195 x 126 cm. Madrid, Museo del Prado (inv. n° 2448)
 - 16.- Pintura al óleo sobre tela, 99 x 69 cm. Paris, Musée du Louvre.
 - 17.- Pintura al óleo sobre tela, 95 x 69 cm. Paris, Simon Oppenheimer. José GUDIOL: *Goya. 1746-1828*. Ediciones Polígrafa; Barcelona, 1980 (cat. n° 526).
 - 18.- Dibujo a pluma con tinta sepia y aguada sobre papel; 23 x 15,5 cm. Madrid, Museo del Prado (inv. n° 470)
 - 19.- Pintura al óleo sobre tela, 38 x 13,5 cm. Colección privada. José GUDIOL: *Goya. 1746-1828*. Ediciones Polígrafa; Barcelona, 1980 (cat. n° 366)