# PAREJA DE ENAMORADOS EN LA OSCURIDAD

CLASIFICACIÓN: DRAWINGS

SERIE: NOTEBOOK B, CALLED MADRID (DRAWINGS, CA. 1794-1797) (B.3)



**DATOS GENERALES**

| | |
|---|---|
| CRONOLOGÍA | Ca. 1794 - 1797 |
| UBICACIÓN | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany |
| DIMENSIONES | 236 x 147 mm |
| TÉCNICA Y SOPORTE | Aguada de tinta china sobre papel |
| RECONOCIMIENTO DE LA AUTORÍA DE GOYA | Documented work |
| TITULAR | Hamburger Kunsthalle |
| FICHA: REALIZACIÓN/REVISIÓN | 16 Mar 2011 / 26 May 2023 |
| INVENTARIO | 415 (38538) |

**INSCRIPCIONES**

*3* (esquina superior derecha)

Sello identificativo del museo Hamburger Kunsthalle, en el centro.

**HISTORIA**

Tradicionalmente se ha mantenido (Gassier, Sayre) que Goya realizó los dibujos que constituyen el *Álbum B* o *Álbum de Madrid* entre finales de 1796 y principios de 1797, dada la continuidad estilística y temática que se observa en el primer bloque de dibujos de dicho álbum con respecto a los del *Álbum A o Álbum de Sanlúcar*, cuya datación se había situado habitualmente en el verano de 1796, durante el periodo en que Goya estuvo en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) acompañando a la duquesa de Alba. Se apuntó la idea de que pudo iniciar el *Álbum B* estando todavía en Andalucía, o al poco de regresar a Madrid, inspirado en los recuerdos de sus experiencias en el sur de España. Jesusa Vega propuso, sin embargo, adelantar el nacimiento de estos dibujos al año 1794 considerando que:

- No existe documentación alguna que permita sostener la cronología tradicional de 1796-1797.

- El *Álbum B* parece fruto de la misma actitud y actividad privada que condujo a Goya a realizar los cuadros de gabinete que entregó a la Academia de San Fernando en 1794, cuando convalecía de la grave

enfermedad que padeció en 1793. Fue para él un tiempo muy propicio para trabajar en la intimidad los pequeños formatos.

- Los ecos que se han apreciado de posibles vivencias de Goya en Andalucía no tienen por qué referirse a su estancia con la duquesa de Alba (1796), sino que pueden derivarse de su primer viaje (1793), cuando enfermó gravemente y convaleció en Cádiz acogido por Sebastián Martínez

- Es muy significativo que el dibujo B.80 se titule *Máscaras de Semana Santa del año de 94*, y nada indica que esta referencia tuviera por qué ser retrospectiva, como otros autores habían supuesto.

- El *Álbum B* presenta muchas ideas que Goya siguió desarrollando en la serie de dibujos *Los Sueños*, embrión a su vez de *Los Caprichos.* Valentín Carderera informa de que en 1797 Goya ya tenía listas para estampar 72 láminas de cobre para *Los Caprichos*, por lo que el origen de la producción dibujística precursora, muy numerosa, pudo remontarse perfectamente algunos años atrás, hasta 1794.

En definitiva, Vega opina que Goya empezó a trabajar en el *Álbum B* y en los *Sueños* de forma simultánea, hacia 1794. Posteriormente se ha consolidado la idea (Mena, Maurer, Matilla) de que los álbumes A y B debieron de iniciarse hacia 1794-1795 y de forma simultánea.

Tras la muerte de Goya, el cuaderno que constituye el *Álbum B* o *Álbum de Madrid* pasó a su hijo Javier (1828) y a su nieto Mariano (1854). Luego fue desmembrado y sus hojas separadas (con dibujos por ambas caras) comenzaron a dispersarse:

- Hacia 1861 Valentín Carderera poseía algunas de estas hojas. Dos pasaron a la Biblioteca Nacional de España en 1867 (B.5-B.6 y B.25-B.26). Y otras cinco, que eran de su sobrino Mariano Carderera en 1880, pasaron al Museo del Prado por R.O. de 12-11-1886 (B.7-B.8, B.19-B.20, B.27-B.28, B.31-B.32 y B.63-B.64).

- Diez hojas pasaron a Federico de Madrazo (ca. 1855-1860) y luego a Mariano Fortuny Madrazo (Venecia, 1894). Ocho de las cuales (B.17-B.18, B.21-B.22, B.23-B.24, B.45-B.46, B.67-B.68, B.75-B.76, B.77-B.78 y B.93-B.94) fueron finalmente adquiridas por The Metropolitan Museum de Nueva York en 1935. Sus dibujos van numerados a pluma por Madrazo en el ángulo superior derecho, generalmente seguido del guarismo de un punto. Las otras dos hojas (B.33-B.34 y B.69-B.70) pasaron a Henriette Fortuny Negrín (1947), a Otto Wertheimer (París) y ulteriormente a otras colecciones particulares.

- Tres hojas de la familia Madrazo pasaron a Raimundo de Madrazo y Garreta (B.15-B.16, B.81-B.82, B.87-B.88). La primera y la tercera pertenecieron después a Archer M. Huntington (1913) y acabaron en la Hispanic Society de Nueva York.

- Once hojas fueron puestas a la venta por Paul Lebas (posiblemente en representación de Federico Madrazo) en el Hôtel Drouot (París) en 1877, siguiendo luego distintas suertes (B.35-B.36, B.39-B.40, B.55-B.56, B.57-B.58, B.59-B.60, B.61-B.62, B.65-B.66, B.71-B.72, B.83-B.84, B.89-B.90, B.91-B.92). Al igual que ocurrió con las desconocidas hojas B.a-B.b, B.c-B.d, B.e-B.f.

- Las hojas no mencionadas recorrieron otros caminos.

Línea de procedencia de la hoja B.3-B.4: Javier Goya (1828); Mariano Goya (1854); Valentín Carderera y/o Federico de Madrazo (ca. 1855-1860); ¿José Atanasio Echeverría, México?; F.B. Cosens, Londres; Bernard Quaritch; Hamburgo, Kunsthalle, desde 1891.

#### ANÁLISIS ARTÍSTICO

Al igual que el *Álbum A o Álbum de Sanlúcar*, el de Madrid está realizado en un buen papel holandés verjurado, y fue encuadernado por su margen izquierdo. Se observan tres tipos distintos de filigrana: flor de lis, escudo con banda oblicua y letras cortadas indescifrables. Los dibujos, en ambas caras del papel, están

ejecutados a pincel y aguada gris, aunque algunos están retocados con tinta negra. A diferencia del *Álbum A*, de este sí se puede reconstruir el orden original de sus hojas porque fueron numeradas por anverso y reverso, si bien no nos han llegado todas. Hoy se conocen treinta y ocho hojas que contienen setenta y cuatro dibujos, de los cuales el más alto numerado es el 94.

Los 38 primeros dibujos (B.3-B.50) son muy afines a los del *Álbum A*, hasta el punto de que podrían considerarse contemporáneos a ellos. Recrean en buena medida los mismos temas galantes, donde la mujer es la protagonista principal. No obstante, las composiciones se vuelven ahora más complejas y elaboradas. Los personajes se multiplican, proyectándose uno o dos de ellos delante de la escena y distribuyéndose los otros en varios planos secundarios. Se crea así un efecto de profundidad enriquecida por las luces y las sombras.

Hacia el dibujo B.28 Goya comenzó a experimentar con la colocación de las figuras sobre un fondo oscuro rectangular, recurso que mantuvo hasta el final del cuaderno. Con el uso de la luz destaca aquellas zonas sobre las que quiere llamar la atención, contrastando con un fondo de aguada que prefigura el uso del aguatinta típico de *Los Caprichos*.

A partir del dibujo B.55 todo cambia, aunque esta transformación pudo arrancar en alguno de los inmediatamente anteriores hoy desaparecidos. Empiezan a aparecer las leyendas, primero con una sencilla palabra y luego alargándose con lenguaje punzante y nada convencional, a menudo comportando un doble significado, que lo es también visual. Los majos, majas y petimetres dejan paso a nuevos tipos de personajes grotescos cuyos rostros se deforman. Las máscaras, la brujería y la caricatura se suceden dibujo tras dibujo. Parte de ellos serían estudios preparatorios para algunas estampas de *Los Caprichos*. La técnica en este segundo bloque se hace más sumaria, la aguada pierde delicadeza y la gradación entre blancos, grises y negros es menor, acentuándose el claroscuro. En ocasiones varios dibujos forman una breve secuencia narrativa, como si fuera un cómic. Las leyendas ayudan a que un dibujo nos lleve al siguiente. De este modo, se desarrolla la estrategia que seguirá en *Los Caprichos*.

El dibujo B.3, primero de los conocidos, muestra una escena nocturna en la que una pareja de enamorados emerge sobre un fondo oscuro cortado en diagonal. La mujer aparece desnuda de cintura para arriba mientras que a su acompañante, dado el deterioro que sufre el dibujo, apenas se le distingue.

En el reverso de la hoja está el *dibujo B.4*.

#### CONSERVACIÓN

Dibujo muy deteriorado. El anverso de esta hoja se pegó a un soporte y fue seriamente dañado cuando llegó al Hamburger Kunsthalle, ya que se aplicó el sello del museo en las zonas erosionadas del papel desnudo.

#### EXPOSICIONES

**Goya. Das Zeitalter der Revolucionen. Kunst um 1800 (1980 – 1981)**
Hamburger Kunsthalle Hamburg 1980
*cat. 223.a*

**Goya: drawings from his private albums**
Hayward Gallery London 2001
, exposición celebrada en the Hayward Gallery de Londres en el año 2001; responsable científica Juliet Wilson.
*cat. 9*

#### BIBLIOGRAFÍA


**Eight Books of Drawings by Goya**
The Burlington Magazine
SAYRE, Eleanor
pp. 24-25
CVI
1964

**Vie et ouvre de Francisco de Goya**
GASSIER, Pierre y WILSON, Juliet
p. 172
1970
Office du livre

**Dibujos de Goya: Los álbumes**
GASSIER, Pierre
p. 49
1973
Noguer

**El sueño dibujado**
Actas de las I Jornadas de arte en Fuendetodos. Realidad y sueño en los viajes de Goya
VEGA, Jesusa
pp. 41-67
1996
Diputación de Zaragoza

**El libro de los caprichos: dos siglos de interpretaciones (1799-1999). Catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición**
BLAS BENITO, Javier, MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel y MEDRANO, José Miguel
pp. 49-50
1999
Museo Nacional del Prado

**Goya: Drawings from his Private Albums, Londres: Hayward Gallery, 2001**
WILSON-BAREAU, Juliet y MALBERT, Rogert
p. 174
2001
Hayward Gallery in association with Lund Humphries

**La duquesa de Alba, «musa» de Goya. El mito y la historia**
MÜHLE-MAURER, Gudrun and MENA MARQUÉS, Manuela B.
pp. 127-135, 185
2006
Ediciones el Viso, Museo Nacional del Prado

**Joven barriendo / Joven peinándose. Álbum A (1794-1795)**
Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades
2007
pp. 16-19
2008
Ministerio de Cultura

**Goya en tiempos de guerra**
MENA MARQUÉS, Manuela B.
p. 144
2008
Museo Nacional del Prado

**No solo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado 1997-2010**
SOLACHE, Gloria, BENITO, Javier Blas y MATILLA, José Manuel
p. 119
2011
Museo Nacional del Prado

**www.kunsthalle-karlsruhe.de, consulted 13-04-10**
13-04-10

**ENLACES EXTERNOS**