A originalidade técnica no desenho de Goya e seus contemporâneos

Abordagens sobre o desenho na segunda metade do século XVIII

The Technical Originality in Goya's Drawing and his Contemporaries'

Approaches to Drawing in the Second Half of the Eighteenth Century

Beatriz Hidalgo
Visiting Research Assistant, Trinity College Dublin
University of Dublin
College Green, Dublin 2, Ireland
hidalgb@tcd.ie

Resumo Durante a segunda metade do século XVIII, o ensino do desenho na Espanha foi reforçado e sistematizado pela abertura de academias e escolas de desenho oficiais, onde se ensinava um método de trabalho completo, constituído por fases sucessivas para definir todos os elementos da composição pictórica. Francisco de Goya, o mais notável artista espanhol de seu tempo, usou o desenho de forma variada, experimentando e acomodando as técnicas a suas preferências e capacidades expressivas. Entretanto, Goya não era o único, visto que outros artistas trabalhavam nos mesmos âmbitos que ele. Dessa forma, colocam-se as seguintes questões: somente Goya teria experimentado e adaptado as técnicas de desenho? Teria o resto de seus contemporâneos praticado apenas o desenho acadêmico? Para responder a estas perguntas, o texto aborda as técnicas e formas de desenhar de outros artistas da época,

Recebido: 14 fev. 2016 | Revisto pelo autor: 9 maio 2016 | Aceito: 19 maio 2016
http://dx.doi.org/10.1590/0104-87752016000300004
Varia Historia, Belo Horizonte, vol. 32, n. 60, p. 639-668, set/dez 2016

em comparação com aquelas usadas por Goya. Nesse sentido, o artigo analisa os desenhos desses artistas e do pintor, conservados em coleções tanto espanholas como internacionais, levando em consideração a sua aprendizagem e o seu processo de trabalho, assim como as ideias da época, recolhidas em distintos documentos e estudos. O resultado revela que Goya não foi o único a experimentar, dado que os artistas usavam as distintas técnicas de desenho como mais lhes convinha, de acordo com seu método de trabalho, suas necessidades expressivas e suas preferências.
Palavras-chave Goya, desenho, técnicas.

Abstract In Spain, drawing instruction was reinforced and systematized thanks to the opening of official academies and drawing schools during the second half of the eighteenth century. These academies and schools taught a comprehensive working method involving successive phases to define all of the elements of pictorial composition. The most significant Spanish artist of the time, Francisco de Goya, made varied use of drawing by experimenting and adapting techniques to his preferences and expressive capabilities. However, Goya was not alone, since other artists worked in the same fields as him. Was Goya the only artist to experiment and alter drawing techniques? Did the rest of his contemporaries merely adhere to the academic style? In order to answer these questions, the techniques and drawing styles of other artists during the period are analyzed and compared with those utilized by Goya. To accomplish this analysis, this paper studies Goya's and his contemporaries' extant drawings, which are kept in both Spanish and international collections. Through the study of these drawings, this paper seeks to take into account the artists' learning and working processes, as well as the ideas that prevailed at the time that are gathered in diverse documents and studies. The results reveal that Goya was not the only one to experiment, since artists used different drawing techniques based upon what suited them best according to their working method, artistic expressive needs, and preferences.
Keywords Goya, drawing, techniques

Francisco de Goya (1746-1828) recebeu formação em desenho desde os 13 anos de idade, de quem foi o mestre de muitos artistas Aragoneses, José Luzán (1710-1785); com quem permaneceu por quatro anos. Luzán se formou primeiramente na Academia do escultor Juan Ramírez (1680-1739) e depois em Nápoles, onde conheceu a tradição italiana. Lecionou na Academia de Desenho de Zaragoza, que foi criada a partir da escola privada estabelecida por Juan Ramírez e continuada, depois de seu falecimento, pelo seu filho José Ramírez de Arellano (c. 1705 / 7-1770), amigo de Luzán. Nesta Academia foi seguido um típico programa acadêmico do ensino de Belas Artes, baseado na prática do desenho por etapas.[1] Método que veio da tradição italiana e que foi sistematizado por Leonardo, Vasari e Zuccaro e completado pelos Carracci. Mas também ensinavam a sua teoria, incluindo a simetria, anatomia e perspectiva. Provavelmente, Goya iria completar sua formação frequentando pelas manhãs o ateliê de seu professor na Academia, José Luzán; tal como era prática habitual, não somente em Zaragoza e Madri, mas também em academias de outros lugares.[2]

Em 1763, com esses conhecimentos, Goya mudou-se para Madri para estudar no estúdio de quem seria seu futuro cunhado, Francisco Bayeu (1734-1795). Para Bayeu, era fundamental usar o desenho como método auxiliar em seu trabalho, também aprendido com José Luzán e na academia de Zaragoza. Muitos jovens estudantes frequentavam o ateliê de pintura de Bayeu, sendo em sua maioria estudantes da Academia de San Fernando, onde os alunos aprendiam a desenhar e a utilizar a cor através das obras que Bayeu escolhia. Não parece que Goya, durante a sua primeira estada em Madrid ingressara na Academia de Belas Artes como estudante, mesmo tendo uma estreita relação com a mesma e

1 CEÁN, Joaquín Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. IV. Madrid: Akal, 1800, p.149; EUSEBI, Luis. *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey Nuestro Señor sito en el Prado de esta Corte*. Madrid: Hija de D. Francisco Martínez Dávila, 1828, art. Goya, p.67-68; ANSÓN, 1993, p.50-57; BATICLE, 1995, p.31-32; ANSÓN, 1996, p.XXIX.

2 ANSÓN, 1986, p.43, p.46; 1993, p.58, p.60; GRAZIA, 1995; GOLDSTEIN, 1996, p.36; ANSÓN, 1996, p.XXX, p.XXXII; LYNA, 2014, p.299.

depois tendo se tornando um de seus professores.[3] Dado todo o seu período de formação, não se pode argumentar que Goya ignorasse o processo acadêmico, e ainda menos, a utilização do desenho no mesmo; senão que, o tratamento dado ao desenho em seu trabalho era uma decisão pessoal, como no caso de outros contemporâneos.

Goya teve a oportunidade de continuar aprendendo o método acadêmico de desenho durante sua estância na Itália, onde passou vários meses entre 1770 e 1771. Desta etapa se preserva no Museo del Prado, um "livro de artista" chamado "Caderno italiano", embora não se corresponda unicamente ao seu périplo italiano, dado que Goya desenhou e escreveu nele antes e depois de sua viagem. Era muito comum para os artistas do século XVIII levar esses livros em suas viagens, especialmente os bolsistas da Academia de San Fernando em Roma, como revelam outros cadernos de José del Castillo e Mariano Salvador Maella preservados na mesma instituição. José del Castillo (1737-1793) fez numerosos desenhos com pincel em seus cadernos, por exemplo, na cópia da *Caridade* do túmulo do Papa Alexandre VII, de Bernini. De fato, o pincel com tinta foi a técnica mais utilizada por Castillo em seus cadernos para copiar obras barrocas impostas pelo currículo acadêmico, geralmente concluídas com aguada. Goya representou em seu caderno, desenhos de modelos vivos cobertos com panos e cópias de obras de artistas, que os bolsistas da Academia de Madri na Itália tinham que estudar incluindo pinturas e esculturas, mas de uma forma livre, já que ele não tinha que apresentá-los perante nenhum júri ou para revisão, pois não tinha nenhuma bolsa concedida pela instituição e viajava por conta própria. Goya também copiou obras de Giaquinto, com quem já estava familiarizado mediante a obra de Antonio González Velázquez em Zaragoza, e provavelmente pela sua estada em Madri.[4]

---

3 CEÁN, 1800, vol. I, p.128; vol. IV, p.102; CANELLAS, 1981, p.518; ARNAIZ; MONTERO, 1986, p.46; BÉDAT, 1989, p.228; BATICLE, 1995, p.33; ANSÓN, 1996, p.XXXII; LUNA, 2008, p.38.

4 MENA, 1994; 2002, p.63; SUREDA, 2008a; GALLEGO, 2008; MATILLA, 2013. Sobre estes cadernos, que não eram apresentados perante a Academia — mas os desenhos soltos feitos para esta finalidade —, consultar WILSON-BAREAU, 1993/1994, p.91-97; MENA, 1994; REUTER, 2008, p.87-97; DE LA MANO, 2011, p.135-293; MATILLA, 2013. Parcialmente disponíveis no site do Museu.

Ao mesmo tempo, o *Caderno italiano* oferece a oportunidade de observar o processo criativo que Goya seguiu para preparar o quadro apresentado para a Academia de Parma no concurso de 1771, com o qual almejava conseguir o reconhecimento acadêmico que não tinha alcançado em Madri, e que chegou como menção do júri de Parma (Baticle, 1995, p.36; Sureda, 2008b, p.22, p.27). Goya fez pelo menos cinco desenhos preparatórios para esse quadro, que ficaram registrados no caderno. Vão desde uma ideia inicial como um rascunho rápido a sanguínea, diferente da composição final, como também os estudos de algumas figuras. Antes de realizar a pintura final, completou o processo com um borrão e com um esboço a óleo, onde estabeleceu tanto a composição, que sofreu poucas variações, como o colorido. Isto é, ele seguiu o procedimento acadêmico típico, baseado em vários passos progressivos incluindo desde a concepção rápida da ideia geral até, uma vez determinados a composição e o estudo das figuras, a escolha de cores através do uso do borrão ou do esboço.[5] No entanto, o fato de ter feito um borrão, e um esboço, sugere que ele poderia ter definido a composição final através do pincel com óleo, em vez de pelo desenho.

Como é bem conhecido, Goya trabalhou sob as ordens de Anton Rafael Mengs (1728-1779) na Fábrica de Tapeçaria Real de Santa Barbara desde 1775, mas este fato, a priori, não teve porque determinar necessariamente sua futura utilização do desenho, já que ele não tinha que submeter os desenhos a supervisão, e sim os esboços preparatórios (Morales y Marín, 1994, p.315-319; Baticle, 1995, p.43; Tomlinson, 2002, p.128). Mas analisando os poucos desenhos de Goya para esta atividade conservados atualmente, se pode ver que não têm nada a ver com os desenhos feitos em seu caderno italiano. Neles, podemos apreciar um desenho mais conciso e de certa ascendência francesa, evidente no modo de utilizar o lápis, como também se observa nos desenhos de seus companheiros da

5 MENA, 1994, p.33. Os desenhos estão nas p.37, p.41-42-43, p.45 do "Caderno italiano" e podem ser visto no site do Museo del Prado, disponível em: https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=10&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d&tx_gbgonline_pi1%5Bpoffset%5D=3 ; Acesso em: 02 jan. 2016. Sobre o quadro, e o processo criativo, consultar URREA, 1994.

Fábrica de tapeçaria. O fato dele não conservar esses possíveis desenhos, pode estar relacionado com sua preferência por manter os cartões em vez dos mesmos. Outra possível causa da escassez de desenhos preparatórios de Goya para esta atividade, é que alguns daqueles desenhos feitos para tapeçarias (Fig. 1) fossem atribuídos a Francisco Bayeu (Fig. 2), como ocorreu com obras de Ramón Bayeu (1744-1793). Como o estilo de seus desenhos é muito semelhante ao de Francisco, muitas vezes pensa-se que são de sua mão, e isso é devido à uniformidade do estilo que se pretendia e se praticava na Academia de San Fernando, e como podemos ver no estudo de Bayeu, onde também estudou seu irmão Ramon.[6]

Fig. 1 - Francisco de Goya, Cazador disparando, 1775, lápis preto e giz branco sobre papel azul cinzento, reverso da folha, 323 x 206 mm, © Biblioteca Nacional da Espanha, DIB-13-4-75.

6 Consulte os desenhos atribuídos a Bayeu que posteriormente foram atribuídos a Houasse em: BOIX, 1922; HELD, 1968; AGULLÓ, 1981.

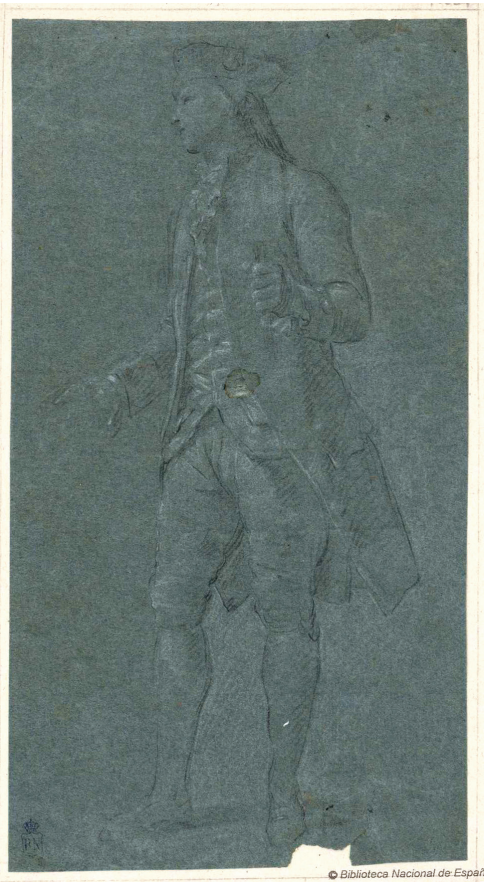

Fig. 2 - Francisco Bayeu, 1785, Hombre de pie girado hacia la derecha, lápis preto e giz branco sobre papel azul cinzento, 285 x 156 mm, © Biblioteca Nacional da Espanha, DIB-13-4-95 .

Outro ponto importante a ser considerado para a análise comparativa das maneiras de usar o desenho por Goya e seus contemporâneos, é que os máximos seguidores de Mengs, que fizeram um uso próximo às técnicas de desenho deste, foram precisamente aqueles que trabalharam com o pintor alemão sob a sua supervisão nas decorações do Palácio Real e Reais Sitios, como Francisco Bayeu e Mariano Maella. Seria justamente no ateliê de Mengs, no Obrador dos Artistas do Palácio Real, onde aprenderiam diretamente o método de trabalho do boêmio, não só na teoria, mas também na prática, verificando a utilidade de acomodar as diferentes fases aos diferentes estilos de desenho até chegar ao trabalho final. Mas mesmo desta forma, cada um deles utilizaria depois estas

técnicas da maneira que melhor se adequasse ao seu trabalho e às preferências pessoais, como se observa nos catálogos razoados dos artistas.[7]

Alguns desenhos preparatórios de Goya para composições religiosas se conservam atualmente, como o da *Aparição da Virgem de São Julián* para a Igreja de Valdemoro, executado somente com giz branco em papel verde escuro; como igualmente fez no desenho preparatório para a Capela de São Francisco de Borja na Catedral de Valência, onde ele escolheu papel azul escuro para desenhar novamente com giz branco. Em ambos casos são apontamentos, embora o da composição para Valência seja mais detalhado, sendo ambos, estados prévios para estabelecer a composição. Repetiu este procedimento na preparação de outra obra religiosa: a *Aparição da Virgem do Pilar* da Igreja de Urrea.[8] Estes desenhos servem para verificar que Goya usava o desenho na fase inicial, para esclarecer as linhas da composição, como fariam quase todos seus contemporâneos. Porquanto apesar de que sua ferramenta favorita fosse o esboço, e às vezes precisasse fazer também outro esboço diferente para a mesma obra, era necessário que anteriormente tivesse pensado na composição, o que é feito de forma mais rápida e barata em papel. O uso de giz branco como meio único e principal na preparação destes trabalhos não era comum, mas sim eficaz em relação ao papel de cor que servia de suporte e era altamente eficaz para estudar a iluminação. Outro exemplo do uso desta técnica, se pode ver num desenho de um de seus contemporâneos, Antonio Carnicero (1748-1814), que utilizou giz branco como meio fundamental em um dos desenhos preparatórios para o *Retrato de Fernando VII*.[9]

---

7 Sobre Bayeu, consultar, por exemplo, MORALES Y MARÍN, 1994, p.119-125, p.156-166, p.348-351; 1995; ANSÓN, 2007. Sobre Maella consultar, entre outros, MORALES Y MARÍN, 1996; BENITO DOMÉNECH; MENA, 2002 e DE LA MANO, 2011.

8 PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p.467-468; MENA, 2002, p.91, p.96-97. Os desenhos podem ser encontrados em: https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=52; Acesso em: 02 jan. 2016.

9 Infelizmente, a localização deste desenho é desconhecida, mas foi mostrado em uma exposição: NAVARRETE, 2006, Cat. No. 55.

Foi já mencionada a escassez de desenhos preparatórios de Goya para obras definitivas, dando ênfase à distância que este fato lhe dava sobre Mengs e seus ensinamentos, bem como sobre seus seguidores mais próximos, como Francisco Bayeu. Embora seja verdade que apenas se conservam vinte e dois desenhos desta tipologia de sua mão, ele poderia não ter conservado este tipo de material por sua predileção pelo borrão a óleo ou esboço como método para estabelecer a composição antes da obra final.[10] O mesmo acontecia com Antonio González Velázquez (1723-1794), um aluno de Corrado Giaquinto (1703-1766) e com quem aprendeu a usar este recurso.[11] Goya acreditava que: "los bocetos son toda la obra completa y perfecta con las mismas figuras, colorido y colocación en que deben sentarse, y la misma obra un traslado entero de aquellos". Ao mesmo tempo, lembre-se da predileção de Goya pela cor sobre o desenho enquanto as pinturas, bem como seu compromisso com a liberdade de escola, o qual sustentaria sua decisão de utilizar as diversas técnicas aprendidas, ou não, da forma que fosse mais adequada e também mais lhe gostasse.[12]

Além disso, não se pode esquecer que Goya fez muitos desenhos preparatórios para estampas, o que era uma forma muito comum de usar o desenho no século XVIII, especialmente no último terço do mesmo, quando a impressão de livros e estampas atingiu seu ápice. Se de seus quadros, ou de outras obras, Goya podia guardar os esboços, como de fato o fez -tanto para si próprio como também para vendê-los-; das

10 GASSIER, 1973, p.11; 1975, p.7, p.25; PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p.466. Para ver se novos desenhos desse tipo aparecem, será preciso esperar a publicação do catálogo razoado dos desenhos de Goya, que está sendo preparado por vários especialistas e que será publicado pela Fundação Botín.

11 ARNAIZ, 1999, p.16, p.27-28; PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p.353; DE LA MANO, 2002, p.48-49; PÉREZ SÁNCHEZ, 2006, p.75-77.

12 A citação foi extraída de seu informe para a Junta da Fábrica da Igreja Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, com data de 17 de março de 1781. CANELLAS, 1981, p.229; DE LA MANO, 2002, p.42. Em 1792, Goya comentou que: "No hay reglas en la pintura y la opresión y obligación de hacer estudios y seguir todos los alumnos por un mismo camino es de hecho un obstáculo para los jóvenes que practican un arte tan difícil". ARABASF (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), Sig. Carp.2-2; HELD, 1966, p.214 e ss.; HARRIS, 1969, p.28; BÉDAT, 1989, p.221-222; PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p.70; ÚBEDA DE LOS COBOS, 1988, vol. I, p.765-767, p.787-88; vol. II, p.468-471, doc. 123; 1992, p.57, p.61-63.

estampas só podia conservar os desenhos. Esta é uma razão, pela qual ele poderia ter conservado tantos desenhos preparatórios para gravuras.[13]

Enquanto a originalidade e diferença de Goya em relação aos seus contemporâneos e antecessores, é inegável que ele deu ao desenho uma importância incomum para a época; formando álbuns de obras em si mesmas, o que não parece ter sido praticado por outros artistas. Mas também é verdade que, sobre o uso de diferentes técnicas ou meios de aplicação infrequentes, Goya não foi o único a experimentar ou adaptar suas preferências. Seu extraordinário uso do pincel foi já comentado em diversas ocasiões, mas sem se referir a outros artistas como Luis Paret y Alcázar (1746-1799) ou José Camarón Bonanat (1731-1803), que também o manejaram com muita liberdade, criando linhas fluidas e conseguindo efeitos lumínicos eficazes e surpreendentes. Além disso, para Camarón era muito comum usar o pincel em seu método de trabalho, mesmo para a preparação de estampas ou ilustrações, como Goya também fez em alguns dos desenhos preparatórios para suas séries de gravuras dos *Caprichos*, *Desastres* ou *Disparates*.[14] Por outro lado, não se pode discutir que a forma de desenhar dos dois artistas é completamente diferente. Se bem a forma de desenhar de Camarón era fundamentalmente Rococo, tornando-se um dos maiores representantes deste estilo na Espanha -com Paret em muitas de suas obras-, a maneira de Goya era pessoal, e se alimentava de várias fontes: dos traços livres e fluidos dos napolitanos, que iria aprender na Academia de Zaragoza e na estada italiana; mas também de Tiepolo e sua reverência para os efeitos lumínicos nas obras. Goya praticou a experimentação com as técnicas de desenho, fazendo uma escolha daquelas que se acomodavam melhor as suas obras, e davam-lhe um melhor recurso expressivo.

13 Goya manteve, por exemplo, os esboços que depois comprou-lhe Francisco Sabatini, e referiu-se em uma carta a Martin Zapater. CANELLAS, 1981, p.217; DE LA MANO, 2002, p.52. GASSIER indicava a existência de 281 estudos para gravuras em 1973, p.11; e de 291 em 1975, p.7.

14 Sobre José Camarón Bonanat e seus desenhos, consultar SALAS, 1961, p.256-269; PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p.428-431; RODRÍGUEZ, 2006. Sobre os desenhos para gravuras de Goya, consultar, por exemplo, GASSIER, 1975; LAFUENTE, 1979; PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p.463-483.

Camarón também usava pincéis, tanto para as fluidas linhas de contorno como também para dar sombra com base em linhas diagonais paralelas e curtas, ou mesmo aplicando o seu famoso "pontilhismo", isto é, fazendo pequenos pontos com a extremidade do pincel (Fig. 3), realçando algumas áreas de sombra. Utilizou amplamente esta técnica em seus desenhos para gravuras e na série de um eventual santoral encontrado na Biblioteca Nacional (Rodríguez, 2006, p.120). Mas o artista não se limitou a utilizar o pincel, senão que, usou técnicas distintas em seus desenhos, explorando suas diferentes possibilidades expressivas e gráficas: usou pena, aguadas, lápis preto, sanguínea, bistre e ou pastel. Ao mesmo tempo, alguns de seus desenhos têm sido catalogados como obras em si mesmas, embora seja verdade que são muitos poucos e não alcançam a magnitude dos de Goya, e mais bem parecem estágios intermédios para outras obras.[15]

Fig. 3 - José Camarón, Santa Martina derribando la estatua del dios Apolo, 1755, pena, pincel e tinta e aguadas pardas e avaiade sobre papel vergê amarelento, 210 x 154 mm, © Biblioteca Nacional da Espanha, DIB-15-89-23.

15 RODRÍGUEZ, 2006, p.121, p.196, p.206, indica como desenhos em si mesmos a *Virgen del Carmen de Madrid* (Biblioteca Nacional, B.864) e as duas *Imaculadas* no Museum de Belas Artes de Valência.

Goya não foi o único artista a experimentar ou utilizar técnicas não estritamente acadêmicas ou formais. Fato que pode ser visto em vários desenhos de Antonio Carnicero, por exemplo, em seus desenhos preparatórios ou de apontamentos para sua série de touradas, *Colección de las principales suertes de una corrida de toros,* onde usou várias vezes lápis de cor, também pena, lápis preto e tinta.[16] Outro exemplo é o retrato da Rainha María Luisa de Parma (Fig. 4) feito com lápis de cor pelo mesmo artista, preservado agora na Biblioteca Nacional da Espanha, do qual existe, pelo menos, outra versão feita somente a lápis.[17] Carnicero também usou o pincel com proficiência e habilidade, como evidenciam seus desenhos preparatórios para sua série de gravuras do *Real Picadero* (Fig. 5), onde conseguiu linhas muito finas, como Goya também fazia, alcançando uma grande variedade de nuances.[18] Outro artista que mudava frequentemente de técnica foi Luís Paret y Alcázar, que usava tanto aguadas de cor para preparar suas obras finais, como também a pena, utilizada com grande habilidade, como se pode observar na *La Gloria de Anacreonte*, conservada na Biblioteca Nacional da Espanha (Fig. 6), ou nas aquarelas para sua famosa série de História Natural para o Infante Dom Luís. Paret também usou pincel, conseguindo traços muito finos nos desenhos preparatórios para ilustrações para o editor de livros Sancha, ou na preparação de algumas obras (Fig. 7).[19]

16 MARTÍNEZ IBÁÑEZ, 1987; PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p.403-405; MARTÍNEZ IBÁÑEZ, 1997, p.145-253. Sobre sua serie *Colección de las Principales Suertes de una corrida de toros,* consultar MARTÍNEZ IBÁÑEZ, 1997, p.46-47; BLAS, 2005, p.11-157.

17 No Meadows Museum de Dallas: http://meadowsmuseumdallas.org/collections_Carnicero_page.htm; Acesso em: 02 jan. 2016.

18 Sobre o *Real Picadero,* consultar MARTÍNEZ IBÁÑEZ, 1997, p.50-51 e BLAS, 2005.

19 Consultar BARCIA, 1906, desenhos B-1415-B-1546; PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p.384. Sobre os desenhos de Luis Paret, consultar PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p.381-392; MORALES Y MARÍN, 1997, p.98-99, p.157-204. Sobre a serie da "Colección de las aves que contiene el gabinete de Historia Natural del Serenísimo Sr. Infante D. Luis", consultar PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p.390; MORALES Y MARÍN, 1997, p.47, p.99, p.189-192; TOMÉ DE LA VEGA, 1998, p.10-21.

Fig. 4 - Antonio Carnicero, Retrato de María Luisa de Borbón, entre 1802 e 1804?, lápis de cor e grafito sobre papel vergê amarelento, 407 x 290 mm, © Biblioteca Nacional da Espanha, DIB-18-1-8411.

Fig. 5 - Antonio Carnicero, El Piafar, 1796, pincel, lápis e aguada de tinta de Nanquim, sobre papel vergê amarelento, 360 x 220 mm, © Biblioteca Nacional da Espanha, DIB-15-6-42.

Fig. 6 - Luis Paret y Alcázar, La gloria de Anacreonte, 1768, pena e tinta preta sobre papel vergê creme, 444 x 359 mm, © Biblioteca Nacional da Espanha, DIB-13-4-28.

Fig. 7 - Luis Paret, Retrato de Maria Luisa de Borbón, c.1766-68; pena, pincel tinta e aguada sepia sobre lápis preto sobre papel, 350 x 244 mm, © The Trustees of the British Museum, 1890,1209.49.

No que se respeita aos desenhos preparatórios para gravuras de Goya, é de salientar que, no geral, não copiava exatamente os desenhos em suas gravuras, senão que os "adaptava", dado que ele era o próprio gravador, o que não era tão frequente entre os artistas de seu tempo. É de se ter em conta que Goya usou água-forte e água-tinta em suas gravuras, em muitas ocasiões combinando-as, e que estas são técnicas muito próximas ao desenho (Pérez Sánchez, 1979, p.10, p.29). Na água-forte desenha-se sobre a camada de verniz que protege a placa, levantando-se o verniz com o passo da ponta, que será mordido pelo ácido, o que vai criar as linhas da imagem na placa. A ponta, como a pena ou o pincel sobre o papel, move-se facilmente e sem problemas sobre o verniz, desenhando. No século XVIII, pretendia-se atingir com a água-tinta um resultado muito semelhante aos desenhos em aquarela ou pena repassada com pincel e aguadas (Maltese, 1999, p.259-260, p.264, p.266).

Um dos melhores gravadores do século XVIII, Manuel Salvador Carmona (1734-1820), mesmo usando desenhos de outros artistas para gravar, também fez os seus próprios para o mesmo fim, que geralmente eram desenhos pormenorizados e concluídos (Fig. 8). Entanto, Antonio González Velázquez, um artista mais próximo de Goya, tanto no método de trabalho como em sua abordagem ao desenho, utilizou aguadas em muitas de suas obras para serem gravadas, sem fazer desenhos acabados no modo "acadêmico", mas com uma técnica leve e fluida. Como, por exemplo, em um dos dois desenhos preparatórios para a gravura de *Fray José de la Purificación*, na Biblioteca Nacional da Espanha (Fig. 9), que foi desenhado com pincel e aguada. Nos desenhos preparatórios para os *Caprichos*, Goya usou técnicas diferentes: ou pincel com tinta, tinta de Nanquim e sépia, sanguínea — com ou sem aguada (às vezes sobre giz preto) —, pena e aguada, ou somente pena (em vários dos chamados *Sueños*). Todos eles estão terminados, embora naqueles feitos com pincel, obteve um menor grau de depuração nos detalhes do que nos feitos com pena ou sanguínea. O resto de suas séries gravadas foram feitas basicamente com sanguínea — salvo alguns com pena e aguada dos *Desastres* — e no caso dos *Disparates*, feitos com aguada vermelha dada com pincel, alguns com ligeiros traços de giz preto ou sanguínea.[20] Neles, Goya desenha com giz vermelho contornos bem definidos, e também sombreia, conseguindo em algumas ocasiões um sombreamento homogêneo a base de esfuma-la ligeiramente.

20 GASSIER, 1975, p.431; PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p.476-482. Sobre seus desenhos preparatórios para gravuras, ver especialmente GASSIER, 1975.

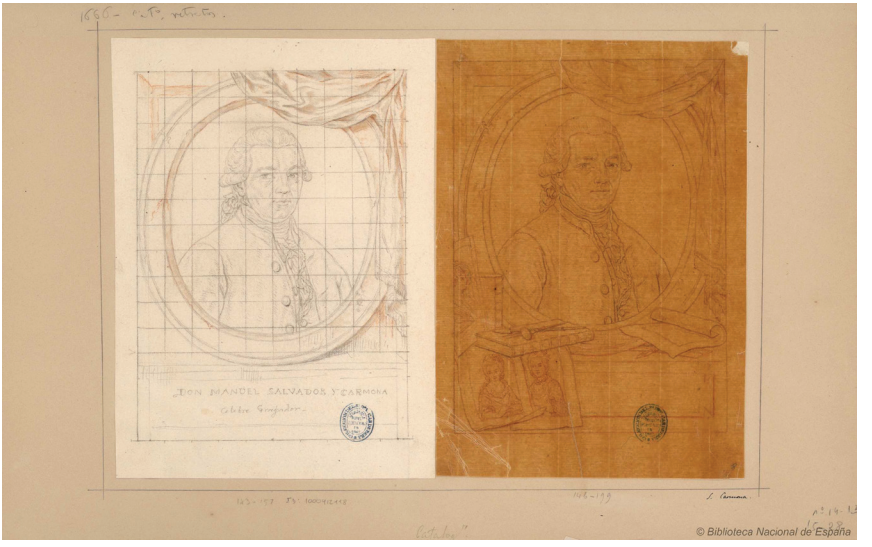

Fig. 8 - Manuel Salvador Carmona, Retrato de Manuel Salvador Carmona, 1754, grafito e sanguínea sobre papel creme; o desenho do lado direito sobre papel calco, © Biblioteca Nacional da Espanha, DIB-15-28-14 .

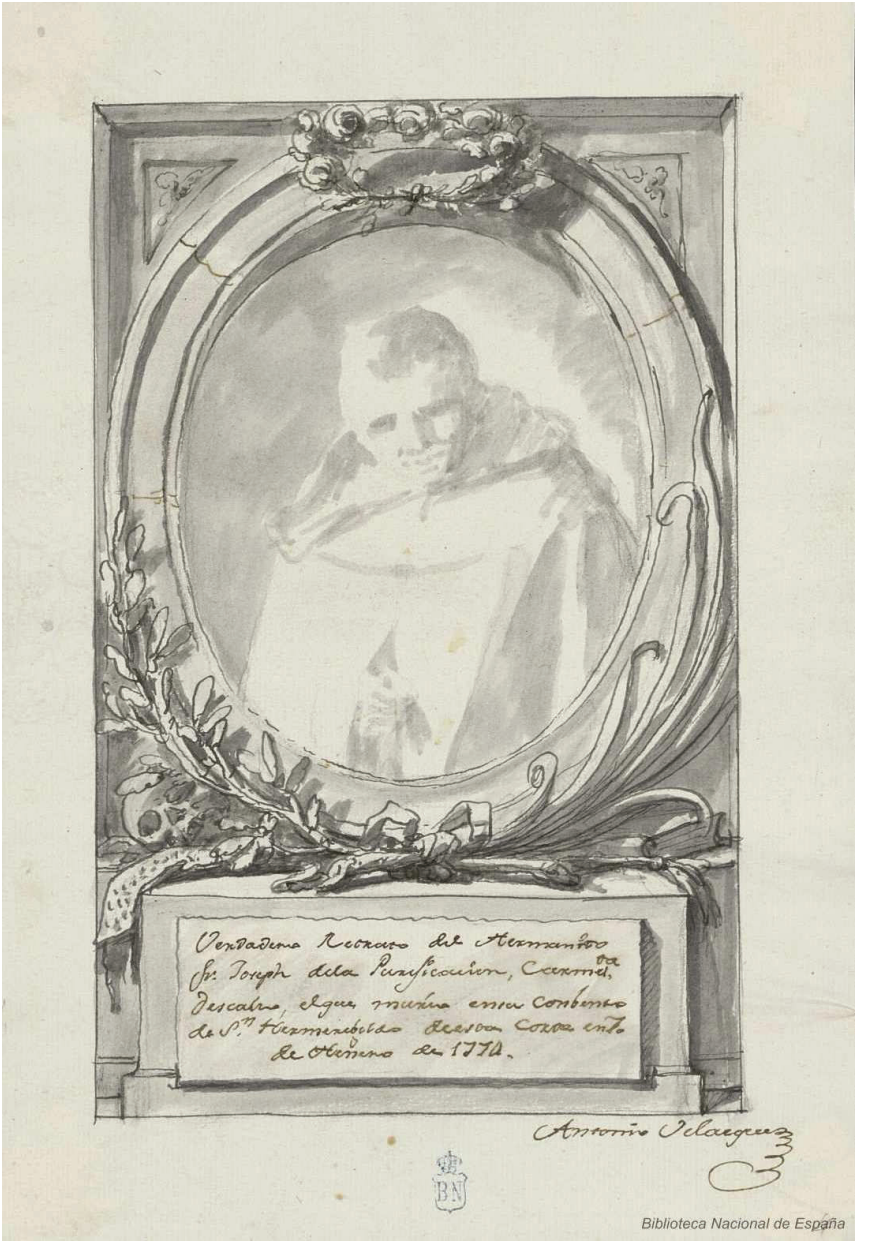

Fig. 9 - Antonio González Velázquez, Retrato de Fray José de la Purificación,1774, pena, lápis preto, pincel, tinta e aguadas cinzas sobre papel vergê amarelento, 272 x 185 mm, © Biblioteca Nacional da Espanha, DIB-15-28-5.

Em relação aos conhecidos álbuns de desenhos de Goya, concebidos como desenhos em si mesmos, embora alguns deles tenham sido reutilizados em suas séries de gravuras, há uma característica unitária em sua maioria: foram feitos com aguada e pincel, exceto os de Bordeaux (G e H), que fez com a nova técnica do lápis litográfico. Ainda que tenha sido dito que antes do primeiro álbum (A), Goya nunca usou a técnica da aguada, parece provável que sim a houvesse utilizado anteriormente, já que conhecia as técnicas artísticas graças a sua formação e também por seu trabalho (Gassier, 1973, p.13, p.19; Wilson-Bareau, 2001, p.20-21). O que é certo é que alcançou o domínio do pincel e da aplicação das aguadas, porque com apenas alguns traços e manchas de aguada, obtinha desenhos muito expressivos, impactantes para o espectador, logrando reproduzir o movimento de forma muito veraz. Não são desenhos nos quais foram dadas uma grande importância ao acabamento ou ao detalhe dos rasgos, mas sim ao resultado global. São desenhos muito «pictóricos", no sentido do uso do pincel, conseguindo um acabamento muito próximo a da pintura, baseando-se em pequenas pinceladas, que de fato, são muito menores e em muitas ocasiões limitando-se a toques simples, dando forma ao mesmo tempo que "colore". As linhas são muito orgânicas, nada rígidas, senão fluidas, às vezes precedidas de traços prévios de lápis ou sanguínea. Não são desenhos "acabados" no sentido acadêmico, eram concluídos quando Goya sentia que a cena estava completa, como faria com alguns de seus quadros de pincelada mais pastosa, porém com mais liberdade, já que aqui o espectador era ele mesmo — ou seu círculo mais próximo—. Goya tomou o desenho como um meio básico de expressão em sua obra, como fariam também Fuseli e Flaxman. A este último o copiou, ou melhor, o reinterpretou, como mostram alguns desenhos na Biblioteca Nacional da Espanha (Fig. 10). Neles, não copiou estritamente as linhas de Flaxman, mas sim, incluiu algumas linhas curvas que não estavam presentes nos originais.[21]

21 SYMMONS, 1971; GASSIER, 1975, p.511-519; LAFUENTE, 1980, p.128-129; GLENDINNING, 2005, p.93. Nesta imagem podemos apreciar claramente sua inspiração em "O castigo dos hipócritas" de Flaxman para à Divina Comédia de Dante.

Fig. 10 - Francisco de Goya, 1795, Tres parejas de encapuchados, pincel e aguada de tinta Nanquim sobre papel vergê creme, 176 x 261 mm, © Biblioteca Nacional da Espanha, DIB-15-8-22.

Os desenhos de Goya em seus álbuns podem parecer improvisados e em muitos deles, mas sua delicada pincelada pode ser admirada pela sutileza com que ele aplicava a tinta com a ponta do pincel, por exemplo, nos olhos mais definidos em muitos de seus desenhos (Fig. 11). A grande diferença com um desenho acadêmico radica em que estes não precisavam de todos os detalhes para estarem concluídos, e até mesmo, serem narrativos. Com uma grande economia de linhas, Goya conseguia que seus desenhos ficassem chamativos e mais frescos, mais vivos e mais expressivos do que os desenhos mais acabados e meticulosos do estilo acadêmico. Seus desenhos, não precisavam de uma composição "correta", na qual os elementos deviam estar organizados de acordo com suas leis e em muitos casos, quase ignorava o enquadramento para a cena, embora, em muitos outros, a sombra criada pela aguada fornece o fundo e um certo carácter teatral ao desenho. Em outros o fundo é branco, porém incluem alguma pequena referência espacial, como uma

parede baixa ou uma simples linha a modo de chão ou uma mancha de sombra da figura ou figuras. Foi incluindo elementos ambientais, que gradualmente se tornaram maiores em extensão, que começou a fazer no álbum B, mas deixou em seu álbum inacabado (D) para voltar aos fundos simples, embora que nos de Bordeaux fez de ambos tipos, tanto com elementos ambientais, como também com sua ausência (Gassier, 1973, p.46, p.141-142; Pérez Sánchez, 1986, p.471; Wilson-Bareau, 2001, p.18, p.48, p.113-114). Tanto no álbum C como no F, também fez ambos fundos, simples e com elementos espaciais ou de paisagem. Nos versos de algumas folhas do Álbum E, Goya fez desenhos prévios que revelam a preparação dos desenhos deste, o que reforça a ideia de que o artista incluía uma fase preparatória em seu método de trabalho, apesar de que nem sempre se conserva, seria bastante comum em sua carreira.

Uma das maiores armas ou recursos destes desenhos, é o uso eficaz do claro-escuro que Goya conseguiu com a aplicação de camadas de tinta mais concentradas. De fato, em algumas composições, toda a cena é escura ou em sombra, com excepção das poucas áreas do papel que reserva para criar pontos de luz (Fig. 11). Precisamente, o claro-escuro foi um conceito muito levado em conta no desenho do século XVIII espanhol, e que fosse bem executado era um dos fatores-chave ao julgar se um desenho era bom ou mau. Outra grande conquista de Goya, nestes desenhos, é sua capacidade para criar volume e movimento com pequenos toques com o pincel, baseado em pequenas e finas linhas, que não são de um único tipo, senão que se ajustam ao que está recriando, por exemplo, os vestidos das mulheres. Em cenas que recriam multidões, consegue-o através de pequenos círculos ou através de uma grande economia de linhas. São multidões vistas de cima ou de longe (Fig. 12), na maioria dos casos, que Goya logra reproduzir em poucas pinceladas, recriando-as em movimento.

Fig. 11 - Francisco de Goya, A nude woman beside a brook (Album F), 1812-20, Pincel e tinta ferrogálica sobre papel, 206 x 143 mm. Credit Line Harris Brisbane Dick Fund, 1935, Metropolitan Museum, OASC, Accession No. 35.103.25.

Fig. 12 - Francisco de Goya, Crowd in a park, c. 1812-20, Pincel e tinta ferrogálica sobre papel vergê, 206 x 143 mm. Credit Line Harris Brisbane Dick Fund, 1935, Metropolitan Museum, OASC, Accession No. 35.103.19.

Desde os anos noventa do século XVIII, começa-se a produzir um certo cansaço dentro da Academia sobre os cânones neoclássicos, quando se menciona a importância de ter modelos diferentes para os artistas e aspirantes, e a necessidade de ter liberdade para escolher a própria maneira.[22] Todos os álbuns de Goya foram feitos a partir deste momento, e de fato neles aprecia-se novidade, um afastamento do ideal acadêmico, assim como um uso próprio e diferenciado das técnicas e da maneira gráfica. Nos álbuns de Bordeaux também alcançou o mesmo efeito que nos álbuns desenhados com aguadas, sendo que desta vez, empregou lápis preto e lápis preto macio e grasso, porém usando a mesma economia de meios: sombreava esfregando o lápis contra a superfície ou a base de traços apertados e curtos. Os contornos são fluidos, de linhas orgânicas, deixando em muitos desenhos o fundo incolor, mesmo que em outros, os deixava completamente sombreados. Um dos fatores a ser destacados em seus dois últimos álbuns é que, muito provavelmente, os tivesse projetados para serem gravados ou litografados (Gassier, 1973, p.499, p.504). Nestes dois últimos álbuns, mesmo utilizando os mesmos meios, a forma com que estes eram usados variava de um desenho a outro. Neles se encontram tanto desenhos sem claro-escuro, como também outros nos que sim aparecem e de uma forma muito eficaz. Goya não parou de aprender, se atrevendo a experimentar mais uma vez em sua carreira usando lápis litográfico e vindo a dominá-lo, o que ia em concordância com seus ideais e pensamentos sobre as artes. Certamente, nestes álbuns, Goya alcançou grandes patamares no desenho espanhol e internacional.

22 HELD, 1966, p.214 e ss; HARRIS, 1969, p.28; CALVO SERRALLER, 1982, p.227; PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p.70; BÉDAT, 1989, p.221-222, p.429; ÚBEDA DE LOS COBOS, 1988, vol. I, p.765-767, p.787-88; ÚBEDA DE LOS COBOS, 1992, p.57, p.61-63.

Agradecimentos

Agradeço a Isabel García-Toraño, Chefa da Seção de Belas Artes da Biblioteca Nacional, sua amabilidade constante assim como as facilidades que me deu para consultar a coleção da instituição. Estendo meus agradecimentos a todos os funcionários do turno da tarde da Sala Goya na mesma instituição, pelo seu profissionalismo e simpatia.

Referências bibliográficas

AGULLÓ, Mercedes (com.). *Miguel Angel Houasse, 1680-1730, pintor de la corte de Felipe V*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1981.

ANSÓN, Arturo. *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII*. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación e Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1993.

ANSÓN, Arturo. *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1986.

ANSÓN, Arturo. *La primera formación de Goya en la Academia de dibujo de Zaragoza*. Su posterior colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Luis. En Goya y sus inicios académicos, cat. exp. Zaragoza: Diputación General de Aragón e Diputación Provincial de Zaragoza, 1996.

ANSÓN, Arturo, *et al*.. *Francisco Bayeu y sus discípulos*. Zaragoza: Cajalón, 2007.

ARNAIZ, José Manuel Arnaiz. *Antonio González Velázquez*: pintor de cámara de su majestad, 1723-1792. Madrid: Antiqvaria, 1999.

ARNAIZ, José Manuel Arnaiz; MONTERO, Ángel. Goya y el Infante Don Luis. *Antiqvaria*, n. 27, p.44-55, 1986.

BARCIA, Ángel María. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional.* Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906.

BATICLE, Jeannine. *Goya*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1995.

BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de Madrid (1744-1808).* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; MENA, Manuela (eds.). *Goya y Maella en Valencia.* Del Boceto al Cuadro de Altar. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.

BLAS, Javier, *et al*.. Los dibujos de Carnicero de tema taurino en la colección Rodríguez-Moñino. In: BLAS, Javier (dir.). *Tauromaquias*. Goya y Carnicero. Madrid: Mapfre, 2005. p.28-31.

BOIX, Félix. *Exposición de dibujos 1750-1860*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922.

CALVO SERRALLER, Francisco. Las academias artísticas en España. In: PEVSNER, Nikolaus. *Las academias de arte, pasado y presente*. Madrid: Cátedra, 1982. p.209-239.

CANELLAS, Ángel. *Diplomatario, Francisco de Goya*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981.

DE LA MANO, José Manuel. La idea sobre el lienzo: Gestación, función y destino del boceto en Goya y sus contemporáneos. In: BENITO DOMÉNECH, Fernando; MENA, Manuela (eds.). *Goya y Maella en Valencia*. Del Boceto al Cuadro de Altar. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002. p.41-57.

DE LA MANO, José Manuel. *Mariano Salvador Maella (1739-1819*): Dibujos, Catálogo Razonado. Santander: Fundación Botín, 2011.

GALLEGO, Raquel. Francisco de Goya: vivir en Roma. In: SUREDA, Joan (com.). *Goya e Italia*, vol. II. Zaragoza: Turner e Fundación Goya en Aragón, 2008. p.45-59.

GASSIER, Pierre. *Dibujos de Goya*: estudios para grabados y pinturas. Barcelona: Noguer, 1975.

GASSIER, Pierre. *Dibujos de Goya*: los álbumes. Barcelona: Noguer, 1973.

GLENDINNING, Nigel. *Goya*. Madrid: Arlanza, 2005.

GOLDSTEIN, Carl. *Teaching Art*. Academies and Schools from Vasari to Albers. Cambridge: University Press, 1996.

GRAZIA, Diane de. Drawings as Means to an End: Preparatory Methods in the Carracci School. In: LADIS, Andrew; WOOD, Carolyn; EILAND, William (eds.). *The Craft of Art*: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1995. p.165-186.

HARRIS, Enriqueta. *Goya*. Londres: Phaidon Press, 1969.

HELD, Jutta. Drawings by Francisco and Ramón Bayeu. *Master Drawings*, vol. VI, p.31-36, p.72-81, 1968.

HELD, Jutta. Goya Akademiekritik. *Münchener Jahrbuch der Bildender Kunst*, vol. XVII, p.214-224, 1966.

LAFUENTE, Enrique. *El Mundo de Goya en Sus dibujos*. Madrid: Urbión, 1979.

LAFUENTE, Enrique. *Goya. Dibujos*. Madrid: Silex, 1980.

LUNA, Juan José. La tradición italiana y francesa en Zaragoza y en la corte: los maestros de Goya. In: SUREDA, Joan (com.). *Goya e Italia*, vol. II. Zaragoza: Turner e Fundación Goya en Aragón, 2008. p.35-43.

LYNA, Dries. Harbouring Urban Creativity: the Antwerp Art Academy in the Tension between Artistic and Artisanal Training in the Late Seventeenth and Eighteenth Centuries. In: DE MUNCK, Bert; DAVIDS, Karel (eds.). *Innovation and Creativity in Late Medieval and Early Modern European Cities*. Surrey: Ashgate, 2014. p.295-314.

MALTESE, Corrado (coord.*). Las técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra, 1999.

MARTÍNEZ IBÁÑEZ, María Antonia. *Antonio Carnicero, 1748-1814*. Madrid: Centro Cultural de la Villa D.L., 1997.

MARTÍNEZ IBÁÑEZ, María Antonia. *Antonio Carnicero Mancio, dibujante y grabador.* Tese (Doutorado em História)- Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1987.

MATILLA, José Manuel (coord.). *Roma en el bolsillo*: cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII. Madrid: Museo del Prado, 2013.

MENA, Manuela. *El `cuaderno italiano', 1770-1786*. Los orígenes del arte de Goya, 2 vols.. Madrid: Museo del Prado, 1994.

MENA, Manuela. Goya y Maella en Valencia. Religiosidad ilustrada y tradición. In: BENITO DOMÉNECH, Fernando; MENA, Manuela (eds.). *Goya y Maella en Valencia*. Del Boceto al Cuadro de Altar. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002. p.58-106.

MORALES Y MARÍN, José Luis. *Francisco Bayeu*: vida y obra. Zaragoza: Ediciones Moncayo, 1995.

MORALES Y MARÍN, José Luis. *Luis Paret*: vida y obra. Zaragoza: Aneto, 1997.

MORALES Y MARÍN, José Luis. *Mariano Salvador Maella*: vida y obra. Zaragoza: Ediciones Moncayo, 1996.

MORALES Y MARÍN, José Luis. *Pintura en España*. 1750-1808. Madrid: Cátedra, 1994.

NAVARRETE, Benito (com.). *El papel del dibujo en España*. Madrid-Barcelona: Galerías Caylus & Artur Ramon eds., 2006.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (dir.). *Corrado Giaquinto y España*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2006.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Goya*. Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates. Madrid: Fundación Juan March, 1979.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia del Dibujo en España*. De la Edad Media a Goya. Madrid: Cátedra, 1986.

REUTER, Anna. El Cuaderno italiano de Goya. In: SUREDA, Joan (com.). *Goya e Italia*, vol. II. Zaragoza: Turner e Fundación Goya en Aragón, 2008. p.87-97.

RODRÍGUEZ, Ramón. *José Camarón Bonanat, un pintor valenciano en tiempos de Goya*. Instituto de Cultura Alto Palancia, 2006.

SALAS, Xavier de. Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón. *Archivo Español de Arte*, n. 133-136, p.253-269, 1961.

SUREDA, Joan. Goya e Italia: del Aníbal a Los Caprichos. In: SUREDA, Joan (com.). *Goya e Italia*, vol. I. Zaragoza: Turner e Fundación Goya en Aragón, 2008a. p.17-23.

SUREDA, Joan. Goya fuit hic. Leyenda, mito e historia del Goya romano: de toreador a vecino de Piranesi. In: SUREDA, Joan (com.). *Goya e Italia*, vol. II. Zaragoza: Turner e Fundación Goya en Aragón, 2008b. p.17-33.

SYMMONS, Sarah. John Flaxman and Francisco Goya: Infernos Transcribed. *The Burlington Magazine*, vol. 113, n. 82, p.506, p.508-512, 1971.

TOMÉ DE LA VEGA, Francisco. El Gabinete de los pájaros del Infante Don Luis. *Reales Sitios*, vol. 137, p.10-21, 1998.

TOMLINSON, Janis (ed.). Goya: Images of Women. Washington: National Gallery of Art, 2002.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. Del Rigor de Mengs a la libertad de Goya. In: *Renovación*. Crisis. Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792. Madrid: RABASF, 1992. p.57-69.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1741-1800. Tese (Doutorado em História da Arte)- Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1988.

URREA, Jesús. El Aníbal de Goya reencontrado. In: MENA, Manuela (dir.). *El `cuaderno italiano', 1770-1786*. Los orígenes del arte de Goya, vol. I. Madrid: Museo del Prado, 1994. p.41-52.

WILSON-BAREAU, Juliet. El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas. In: WILSON-BAREAU, Juliet; MENA, Manuela. *El capricho y la invención*: cuadros de gabinete, bocetos y miniatura. Madrid: Museo del Prado, 1993-1994. p.91-339.

WILSON-BAREAU, Juliet (com.). *Goya*: Drawings from his private albums. Londres: Hayward Gallery y Lund Humphries, 2001.