

Tras las huellas del maestro. Zacharie Astruc: admirador y coleccionista de Francisco de Goya

Guillermo Juberías Gracia

Resumen

Zacharie Astruc (1833–1907) fue un importante artista y crítico de arte de la segunda mitad del siglo XIX. A través del presente artículo damos a conocer nuevos datos sobre una faceta suya poco difundida hasta ahora: la relativa a su temprana puesta en valor de la obra de Francisco de Goya, especialmente tras el viaje que realizó a España en 1864. Gracias al estudio de sus cuadernos de notas y dibujos y de varios manuscritos conservados en el Archive du Musée d'Orsay (París),

hemos podido averiguar qué obras de Goya contempló en España y cuál fue su percepción de las mismas. En sus bocetos llegó a ambientar dos escenas en la Quinta del Sordo antes del arranque de las *Pinturas negras*. Por último, gracias a la consulta de un catálogo de la subasta de su colección, presentamos datos inéditos sobre el rol de Zacharie Astruc como coleccionista de obras de Goya.

Abstract

In the Footsteps of the Master. Zacharie Astruc: Admirer and Collector of Francisco de Goya

Zacharie Astruc (1833–1907) was an important artist and art critic of the second half of the 19th century. This article presents new data on a facet that has not been widely known until now: the one related to his early appreciation of the value of Francisco de Goya's work, especially after the trip he made to Spain in 1864. Thanks to the study of his notebooks and drawings, as well as various manuscripts preserved in the Archive

du Musée d'Orsay (Paris), it has been possible to find out what works of Goya he contemplated in Spain and what his perception of them was. In his sketches he came to set two scenes in the Quinta del Sordo before the *Black paintings* were transferred onto canvas. Finally, thanks to the consultation of an auction catalogue of his collection, the article presents unpublished data on the role of Zacharie Astruc as a collector of Goya's works.

Introducción

[1] A lo largo del siglo XIX, la figura de Francisco de Goya vivió un proceso de apreciación hasta convertirse a finales de la centuria en un importante referente para la plástica contemporánea. Como es bien conocido, para esta puesta en valor fue relevante la obra de algunos críticos, artistas y expertos franceses, pioneros en la reivindicación del maestro aragonés.¹ Sin embargo, la historiografía artística no ha destacado bastante el rol que Zacharie Astruc desempeñó en este largo proceso, siendo uno de los críticos que, de forma más temprana, prestaron atención a las producciones del maestro aragonés. Para Astruc fue fundamental el viaje de tres meses que realizó a España en 1864, en un momento en el que el desarrollo del ferrocarril comenzaba a poner fin a los tortuosos trayectos que vivieron los viajeros románticos.² El periplo de Astruc por la península ibérica le dio un conocimiento muy concreto de la pintura de los maestros españoles, especialmente de Velázquez, El Greco³ y Goya, anteriormente analizados bajo la óptica del Romanticismo. Para comprender este cambio en la apreciación de la pintura española que tanta influencia tendría en artistas como Manet — que viajó a España un año después que Astruc, siguiendo sus recomendaciones —,⁴ es necesario contextualizar la importancia que el viaje tuvo en la apreciación de la pintura española por parte de los críticos franceses.

Goya y los viajes artísticos de franceses a España

[2] En el fenómeno de la difusión de la pintura española en Francia durante el Romanticismo desempeñó un papel fundamental el viaje. Por un lado, por las obras españolas que salieron del país en el contexto de la Guerra de la Independencia y en las décadas inmediatamente posteriores, saciando el afán coleccionista de ciertas élites europeas, véase el caso de la Galerie Espagnole (1838–1848) del Museo del Louvre, creada por el rey Louis-Philippe d'Orléans a través de la "misión artística" capitaneada por el barón Taylor.⁵ Por otro lado, habría que valorar el papel desempeñado

¹ No es propósito de esta introducción abordar de forma exhaustiva la difusión de la obra de Goya en Francia, cuestión ya analizada en estudios como: Juliet Wilson-Bareau, "Goya et la France", en: *Manet Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle*, ed. Geneviève Lacambre y Gary Tinterow, cat. exp., París 2002, 107-137. Para la cuestión del arte gráfico y el coleccionismo particular de goyas en Francia, cabe destacar el texto: Simon André-Deconchat, "Goya dans la seconde moitié du XIXe siècle: échos et correspondances", en: *Goya graveur*, ed. Gilles Chazal, cat. exp., París 2008, 121-137.

² El historiador José Pedro Muñoz Herrera abordó las consecuencias que la implantación del ferrocarril tuvo en la llegada de viajeros franceses, recuperando el viaje a España de Hadrian Ségoillot y Zacharie Astruc a partir de las memorias del primero, pero no analizó los cuadernos de viaje de Astruc conservados en el Archive du Musée d'Orsay: Pedro José Muñoz Herrera, "1864. Soltando amarras", en: *Archivo secreto: revista cultural de Toledo* 5 (2011), 100-121.

³ José Álvarez Lopera investigó la recuperación de la obra de El Greco por parte de Zacharie Astruc y Édouard Manet en su capítulo: José Álvarez Lopera, "Astruc, Manet y El Greco", en: *El arte español fuera de España*, ed. Miguel Cabañas Bravo, Madrid 2003, 483-500.

⁴ Juliet Wilson-Bareau, ed., *Édouard Manet. Voyage en Espagne*, Caen 1988.

⁵ Jeannine Baticle y Cristina Marinas, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre: 1838–1848*, París 1981. Para una revisión actualizada de la Galerie Espagnole: Alisa Luxemburg, *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional*, Aldershot 2008.

por ciertos viajeros románticos, autores de relatos que tuvieron una influencia considerable en las décadas siguientes.

[3] La apreciación del arte de Goya en Francia comenzó siendo un fenómeno minoritario. Es sabido el temprano conocimiento que Eugène Delacroix (1798–1863) tuvo de la pintura y los grabados del maestro, gracias a su amistad con la familia Guillemardet, cuyo patriarca fue retratado por Goya en su condición de embajador de Francia en España. Su hijo coleccionó supuestos bocetos de Goya, relacionables estéticamente con *Los Caprichos*, serie de grabados que también conservó y que enseñó en reiteradas ocasiones a su amigo Delacroix, quien los copió. El pintor viajó a España en 1832, conociendo de primera mano el arte español. Con motivo de este viaje escribió a su amigo Pierret su célebre frase "Tout Goya palpait autour de moi".⁶ Más adelante, contactó con el grabador bordelés Adrien Dauzats para conseguir algún ejemplar de *Los Toros de Burdeos*.⁷

[4] Así, el viaje a España se convirtió en un catalizador en el conocimiento de la pintura española y, en concreto, en la puesta en valor de la obra de Francisco de Goya. Tal fue el caso de Théophile Gautier (1811–1872) autor de obras literarias como *Tra los Montes* (1843) y *Voyage en Espagne* (1845), editados a partir de los artículos que escribió durante su viaje a España en 1840, acompañado por el coleccionista Eugène Piot, un periplo planteado con el propósito inicial de adquirir obras de arte español.⁸ Théophile Gautier tuvo muy presente al maestro de Fuendetodos en su *Voyage en Espagne*. El escritor francés visitó España tan solo doce años después del fallecimiento de Goya en Burdeos. Imbuido del espíritu romántico, vio en el pueblo la encarnación de los personajes goyescos, llegando a comparar a las ancianas castellanas con las hechiceras presentes en *Los Caprichos*.⁹

[5] A pesar de la visión macabra de las gentes españolas, el texto de Gautier presenta un marcado interés por su aproximación a la obra de Goya en España. Páginas más adelante, el escritor trazó un bosquejo sobre el pintor de Fuendetodos, dedicándole diez páginas de su libro. La buena estima que Théophile Gautier tenía de Goya se aprecia en las primeras líneas, cuando lo considera "le petit-fils encore reconnaissable de Velasquez".¹⁰ Goya es para Gautier sinónimo de España "Un croquis de Goya, quatre coups de pointe dans un nuage d'aqua-tinta en disent plus sur les moeurs du pays que les plus longues descriptions". Comienza refiriéndose a su obra como "peintre national par excellence" al describir la *Maja vestida* conservada entonces en la Real Academia de San Fernando.¹¹

[6] El extenso comentario de Gautier sobre Goya alberga un importante interés: más allá de los juicios de valor deudores de la percepción romántica, el escritor francés ofreció un listado de lugares en los que contemplar obra original del pintor de Fuendetodos. Esta relación poseyó un gran interés para viajeros europeos interesados en la pintura del maestro aragonés. Tal y como constataremos más adelante, Astruc debió de seguir muy de cerca el relato de Gautier a la hora de buscar pinturas del maestro aragonés, recorriendo los espacios descritos por su predecesor: las colecciones del Museo Real — donde constató tempranamente el valor de *Los Fusilamientos*, lamentando su lugar

⁶ Nieves Soriano Nieto, *Viajeros románticos a Oriente: Delacroix, Flaubert y Nerval*, Murcia 2009, 141.

⁷ Michele Hannoosh, ed., *Eugène Delacroix. Journal*, París 2009, 876.

⁸ Théophile Gautier, *Tras los montes*, París 1843; Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, París 1845.

⁹ Gautier, *Voyage en Espagne*, 36-37.

¹⁰ Gautier, *Voyage en Espagne*, 127.

¹¹ Gautier, *Voyage en Espagne*, 127.

secundario en el Museo Real —,¹² la colección del duque de Osuna, el interior de la iglesia de San Antonio de la Florida, *El Prendimiento* conservado en la sala capitular de la catedral de Toledo — atribuido a Goya por el propio Gautier con la colaboración de un canónigo — y las santas Justa y Rufina de la catedral de Sevilla. Además, Gautier prestó atención a la obra gráfica de Goya, demostrando que conocía bien las series de grabados más allá de *Los Caprichos*, conservados en la Bibliothèque Royale de París. El autor francés describió *La Tauromaquia*, *Los Desastres de la Guerra* y citó también las litografías de *Los Toros de Burdeos* realizadas al final de la vida del artista.¹³ Concluyó su comentario sobre el maestro aragonés vaticinando la importancia que su figura pronto alcanzaría:

*Dans la tombe de Goya est enterré l'ancien art espagnol, le monde à jamais disparu des toreros, des majos, des manolas, des moines, des contrebandiers, des voleurs, des alguazils et des sorcières, toute la couleur locale de la Péninsule [...] Ses caricatures seront bientôt, des monuments historiques.*¹⁴

[7] Estas alusiones a Goya alentaron a algunos de los viajeros que llegaron a la península en los años siguientes a contemplar obras del pintor aragonés. Al respecto, el año de 1846 fue importante para la recepción de viajeros ilustres franceses, invitados a los desposorios de Isabel II. Gautier regresó a España y también llegaron Alexandre Dumas, Pharamond Blanchard, Louis Boulanger o Constantin Guys entre otros.¹⁵ Este último demostró ser un ferviente admirador de la obra de Goya, copiando dibujos del maestro aragonés conservados en colecciones particulares de Madrid. Guys regresó a España en los años 50 y aprovechó su talento de ilustrador de prensa y revistas gráficas para retratar al pueblo español en su versión más tipista, continuadora de las escenas goyescas. Además de abundantes imágenes de majas paseando, he podido localizar una decena de versiones de la temática de las *Majas en el balcón* (Fig. 1), obra que formó parte de la Galerie Espagnole del Louvre.¹⁶ Tras la venta de la colección de Louis Philippe esta obra regresó a España e integró el acervo de los duques de Montpensier (Fig. 2).¹⁷

¹² Gautier, *Voyage en Espagne*, 129.

¹³ Gautier, *Voyage en Espagne*, 134-136.

¹⁴ Gautier, *Voyage en Espagne*, 136.

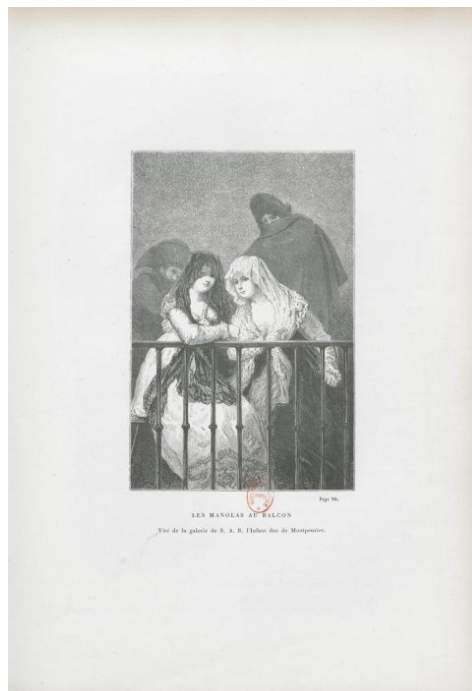
¹⁵ José Álvarez Lopera: "Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX", en: *Enciclopedia del Museo del Prado*, vol. 4, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid 2006, 1318.

¹⁶ Una de las más originales es la acuarela titulada *Jeune espagnole*, conservada en la Philipps Collection de Washington D.C. (número de inventario: 0874).

¹⁷ La obra fue reproducida mediante un grabado en la célebre monografía: Charles Yriarte, *Goya, sa vie, son œuvre*, París 1867, 90.



1 Constantin Guys, *Joven española*, mediados del siglo XIX, acuarela sobre papel, 17.8 x 15.2 cm. The Phillips Collection, Washington D.C. (fotografía obtenida de Google Cultural Institute)



2 Francisco de Goya, *Majas en el balcón*, 1867, dimensiones no disponibles. Reproducido en: Charles Yriarte, *Goya, sa vie, son œuvre*, Paris 1867, 90 (fotografía cedida por gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

La obra de Constantin Guys supone una versión de lo goyesco que toma distancia del Romanticismo. Probablemente, su pasión por Goya bebiese de las críticas y de la poesía de Baudelaire, quien hizo de

Guys el protagonista de *El pintor de la vida moderna* (1863). El poeta francés prestó atención a Goya en numerosas ocasiones y fue una importante referencia para los creadores del realismo.¹⁸

[8] Un hito para las relaciones entre Francia y España fue la inauguración en agosto de 1864 de la línea ferroviaria que unía Madrid con San Sebastián y esta última con Burdeos.¹⁹ A partir de entonces, los viajes a la península ibérica fueron mucho más rápidos, permitiendo a los viajeros franceses llegar al centro del país en pocos días. Fue lo que hizo Manet en septiembre de 1865, siguiendo los consejos de Astruc, a lo largo de un fugaz viaje de dos semanas en el que visitó Madrid y Toledo. A pesar de la brevedad, esta incursión fue capital para su arte al poder conocer directamente las obras de los maestros españoles. El viaje de Zacharie Astruc en 1864 debe ser considerado como un episodio intermedio entre las prolongadas estancias de los viajeros románticos y las visitas más rápidas que el ferrocarril facilitó a partir de aquel año. Su interés por el maestro aragonés se vio alimentado tras este periplo, resultando necesario analizar cuál fue su percepción de las obras de Goya en España.

Zacharie Astruc, *connaisseur* de Goya

[9] "J'ai de bonnes nouvelles de Goya à vous donner, et surtout, une réhabilitation complète à essayer".²⁰ Con estas palabras escribía Zacharie Astruc a la redacción de *L'Union des Arts* su intención de "rehabilitar" la figura de Francisco de Goya, tras haber contemplado sus obras en varias ciudades españolas.²¹

[10] La biografía artística de Astruc y sus facetas de crítico de arte y japonista fueron abordadas por la profesora Sharon Flescher en su tesis doctoral defendida en 1977: "Zacharie Astruc, critic, artist and Japoniste (1833–1907)".²² Sin embargo, es necesaria una investigación profunda del rol que desempeñó en la difusión del arte español en Francia, cuestión de indudable trascendencia debido a la relación de amistad que el artista mantuvo con otras personalidades de su tiempo.

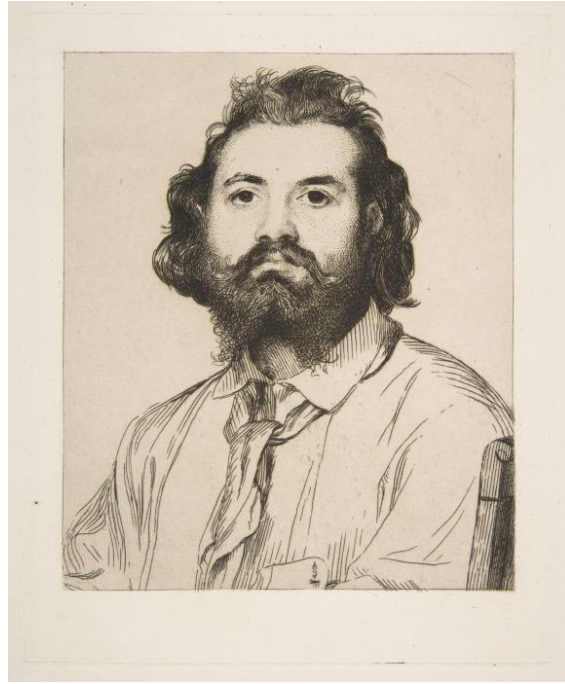
¹⁸ Paul Guinard, "Baudelaire, le musée espagnol et Goya", en: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 2 (1967), 310-328.

¹⁹ Muñoz Herrera, "1864. Soltando amarras", 101.

²⁰ Zacharie Astruc, "Lettre sur l'Espagne. Séville, 15 avril", en: *L'Union des arts: nouvelles des beaux-arts, des lettres et des théâtres*, París, 6 abril 1864, n.p.

²¹ Muñoz Herrera, "1864. Soltando amarras", 114.

²² Las principales aportaciones de esta tesis doctoral vieron la luz a través la publicación: Sharon Flescher, *Zacharie Astruc, critic, artist and Japoniste (1833–1907)*, Nueva York 1978.



3 Félix Bracquemond, *Retrato de Zacharie Astruc*, 1865, grabado, 41.6 × 28 cm (fotografía cedida por MET, Nueva York)

[11] Según apunta Flescher, Astruc (Fig. 3) fue criado en una localidad cercana a la frontera española, Puivert, en el departamento de Aude. Por este motivo, conoció desde su juventud la lengua y la literatura españolas e hizo abundantes viajes a las zonas de España cercanas a Francia. En 1859 publicó un exhaustivo artículo dedicado al arte español sobre cinco obras de Murillo, Zurbarán y Herrera que acababan de entrar a formar parte de las colecciones del Louvre.²³ De sus posteriores inmersiones en la península han quedado como testimonio las extensísimas notas tomadas en las ciudades que formaron parte de sus viajes: Madrid, Palencia, Alicante, Burgos, León, Segovia, Sevilla, Granada, Toledo, Teruel, Valencia, etc., además de los cuadernos de dibujo en los que retrató escenas españolas e incluyó bocetos para futuras composiciones pictóricas y escultóricas de temática ibérica. Esas notas manuscritas fueron el punto de partida para futuras composiciones literarias basadas en España. Fue el caso de *Romancero de l'Escorial*, *poèmes d'Espagne* (1883), la poesía para la serenata *La Rieuse au balcon* (1886), *Le Généralife* (1897) y *Les Alhambras* (1908).

[12] Varias son las fuentes que permiten reconstruir el viaje de Zacharie Astruc a España en 1864. En primer lugar, las cartas de su compañero de viaje, el escritor republicano Hadrian Ségoillot, quien financió el periplo de ambos por la península ibérica. Esta correspondencia fue publicada en 1870 en un volumen titulado *Lettres sur l'Espagne*.²⁴ Además, una parte de su propio viaje puede deducirse a partir de las cartas enviadas por Astruc a Manet en 1865, con anterioridad al citado viaje de este último. Ambas fuentes deben ser contrastadas con los documentos manuscritos y los dibujos del artista, inéditos ambos en su mayor parte, conservados en el Fonds Zacharie Astruc del Archive du

²³ Zacharie Astruc: "Étude sur les Cinq Nouveaux Tableaux Espagnols du Louvre", en: *Le Quart d'Heure, Gazette des gens demi-sérieux*, París, 5 marzo 1859, 303-323.

²⁴ Hadrian Ségoillot, *Lettres sur l'Espagne*, París 1870.

Musée d'Orsay (Fig. 4) para comprobar la apreciación que el crítico francés hizo de la obra de Francisco de Goya.



4 Zacharie Astruc, Cuadernos de notas y dibujos sobre España, segunda mitad del siglo XIX. Centre de documentation du Musée d'Orsay, París (fotografía del autor)

[13] Su periplo de 1864 siguió la estela de Théophile Gautier, su principal fuente de información sobre el arte español, llegando a visitar todos los lugares en los que Gautier situó obras de Goya en Madrid y sus alrededores. También poseyó una copia del *Dictionnaire des peintres espagnols* de Frédéric Quilliet.²⁵ Tal y como apunta Flescher, en sus estudios previos al viaje a España de 1864, Astruc manifestaba en sus opiniones una clara dependencia de los textos que anteriores autores románticos franceses habían escrito sobre España. Tras su exhaustivo viaje de 1864, el artista desarrolló un criterio mucho más personal que le permitió reafirmarse en su interés por Velázquez, bien conocido y valorado en Francia en aquel momento y siendo, además, uno de los críticos pioneros en la reivindicación de Goya y El Greco.²⁶

[14] Astruc y su compañero llegaron a España a través del País Vasco francés el 30 de enero de 1864. Astruc conocía Burdeos y Bayona, tal y como revelan las notas manuscritas sobre estas ciudades conservadas en el fondo documental del Musée d'Orsay.²⁷ Su primera parada prolongada fue en la ciudad de Burgos, donde visitaron la Cartuja de Miraflores. Más adelante viajaron a Valladolid, donde pudieron admirar las esculturas castellanas de madera policromada. Pasaron unos días en León y llegaron a Madrid a finales de febrero, permaneciendo allí durante un mes. Este mismo recorrido es el que Astruc recomendó a Manet para su viaje de 1865, quien le sugería partir de Burdeos, cruzar la frontera por Bayona y continuar desde allí un viaje por Castilla que le llevase hasta Madrid.²⁸

²⁵ Frédéric Quilliet, *Dictionnaire des peintres espagnols*, París 1816.

²⁶ Flescher, *Zacharie Astruc, critic, artista and Japoniste*, 305-320.

²⁷ *Villes: Bordeaux, Bayonne, Borgia*, 1864, Archive du Musée d'Orsay, París (AMO), Fonds Zacharie Astruc, Études Littéraires, sig. MS420(11)10.

²⁸ Wilson-Bareau, *Édouard Manet. Voyage en Espagne*, 29-40.

[15] Las cartas que Astruc mandó a Manet resultan muy reveladoras sobre las impresiones que el arte español le produjo a lo largo de su trayecto, llamando la atención las abundantes menciones a Goya en esta correspondencia. Astruc lo cita por primera vez al referirse a una de las excursiones que le sugiere hacer desde Madrid, la visita de la cercana propiedad del duque de Osuna, ubicada a legua y media de la capital, para contemplar una "admirable colección de Goya".²⁹ La finca a la que Astruc hacía referencia era El Capricho, la residencia que mandó construir a finales del siglo XVIII la duquesa de Osuna. Esta aristocrática familia mantenía a mediados del siglo XIX una importante colección de obras de arte, incluyendo los cuadros que los IX duques de Osuna encargaron al pintor aragonés: varios retratos familiares, siete escenas de género muy similares a los cartones para tapices pintados en 1786–1787, además de cuatro escenas de brujería y dos de comedias relacionadas con la superstición encargadas en los años 90 del siglo XVIII. Estas obras fueron propiedad de la casa ducal hasta la subasta de sus colecciones en 1896.³⁰

[16] El segundo lugar en el que Astruc recomienda a Manet contemplar las obras del maestro aragonés es El Escorial:

*En El Escorial [visita], todo el palacio. Hay numerosos cuadros y las estatuas y los tapices realizados a partir de los dibujos de Goya. Trata de entrar en las estancias privadas donde se encuentran los tapices. Allí, Goya se convierte a la vez en un Watteau, un Fragonnard, un Lancret.*³¹

No podemos dejar de destacar el carácter pionero de esta valoración de los tapices de Goya, cinco años antes de la publicación del estudio de Gregorio Cruzada Villaamil sobre los cartones para tapices de Goya.³²

[17] Por último, en la correspondencia con Manet vuelve a mencionar dos obras de Goya que pueden contemplarse en la catedral de Valencia:

*Abro un paréntesis, en caso de que Valencia sea admitida. Allí, visite el museo recientemente organizado. La catedral os espera con dos vastas telas de Goya. Aquí no hay grandes antigüedades, sino el exquisito encanto del paseo y las bebidas frescas y el placer de vivir. El paisaje es mágico.*³³

Las dos obras de Goya a las que Astruc hace referencia son *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo* y *San Francisco de Borja despidiéndose de su familia* (1788). Llama la atención el hecho de que solamente destaque estas dos grandes pinturas entre todo el patrimonio histórico-artístico de la ciudad de Valencia, lo que tendría su explicación en la fascinación que la obra de Goya ejercía sobre el crítico francés.

[18] Sin embargo, el lugar en el que Astruc tuvo acceso a la mayor cantidad de obras de Goya fue Madrid, dejando constancia de sus visitas en la capital a través de los *carnets de voyage* conservados en el Musée d'Orsay. Visitó el Museo del Prado, donde recomendó a Manet solicitar al conserje la

²⁹ Wilson-Bareau, *Édouard Manet. Voyage en Espagne*, 32.

³⁰ Nigel Glendinning, "Colección de los duques de Osuna", en: *Enciclopedia del Museo del Prado*, vol. 3, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid 2006, 789-790.

³¹ Wilson-Bareau, *Édouard Manet. Voyage en Espagne*, 34.

³² Gregorio Cruzada Villaamil, *Los tapices de Goya*, Madrid 1870.

³³ Wilson-Bareau, *Édouard Manet. Voyage en Espagne*, 35.

visita de todas las salas. Allí se encontraban expuestos algunos retratos cortesanos y las escenas del 2 y del 3 de mayo, sin demasiados cambios expositivos desde la visita de Théophile Gautier en 1840.³⁴

[19] El autor francés visitó las colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para acceder a la misma tuvo que solicitar un permiso al Ministerio de Fomento, tal y como indicó a Manet.³⁵ Destinó abundantes páginas de sus cuadernos de notas a describir obras de la Academia, incluyendo pinturas de Carreño, Ribera, Alonso-Cano, Zurbarán, Claudio Coello, Rubens, Mengs, Vicente Carducho, Van Loo o Goya. La primera obra de Goya sobre la que dejó constancia fue *Corrida de toros* (ca. 1814–1816), citada por Astruc como "Tauromachie".³⁶ Curiosamente, el autor francés incluyó muchas referencias a los colores y a la pincelada de estas obras, detalles difícilmente reconocibles en las fotografías que circulaban en aquella época de obras de arte.³⁷ La siguiente obra listada por Astruc es *El entierro de la sardina* (ca. 1814–1816), a la que se refiere como *Le carnaval (scène)*.³⁸ Continuó su catálogo con la *Procesión de disciplinantes* (ca. 1814–1816) y con *Auto de fe de la Inquisición* (ca. 1814–1816), de la que destaca la viva expresión de colores que "fait penser à Delacroix".³⁹

[20] Unas páginas más adelante, incluye a la *Maja vestida* (1800–1807), la obra que describe de manera más minuciosa, atendiendo a las tonalidades cromáticas, la posición de la modelo, etc. Finaliza su recorrido destacando su fascinación por esta pintura: "Rien de plus exquis. C'est un miracle. Quelque chose de la grâce anglaise, dans la fine peinture de Gainsborough, et de Reynolds et de Lawrence".⁴⁰ El impacto que provocó en Zacharie Astruc la contemplación de la *Maja vestida*, le llevaría a dedicarle un poema titulado "La femme couchée de Goya", cuyo manuscrito original también se conserva en el Fondo Zacharie Astruc del Musée d'Orsay.⁴¹ El poema formó parte de *Les*

³⁴ La musealización de Goya en el Prado vivió su apogeo tras el descubrimiento por parte de Cruzada Villaamil de los cartones para tapices en un almacén del Palacio Real de Madrid en 1869. Sin embargo, no fue hasta 1898 cuando surgió un primer proyecto de dedicar una gran sala monográfica a la obra del maestro aragonés en sus diversas facetas. Para más información: Guillermo Juberías Gracia, "Ideología y poder en los discursos museográficos: la creación de 'salas de Goya' en los museos españoles (1875–1915)", en: *Potestas: estudios del mundo clásico e Historia del Arte* 14 (2019), 143-163.

³⁵ Wilson-Bareau, *Édouard Manet. Voyage en Espagne*, 38.

³⁶ *Volume de notes sur l'Espagne, Valladolid, etc.*, 1864, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Travail littéraire, artistique et musical de Zacharie Astruc, sig. MS420 (9), 40. A lo largo del artículo se ha decidido mantener la grafía original utilizada por Zacharie Astruc en los fragmentos de manuscritos inéditos aquí transcritos.

³⁷ En los años 60 del siglo XIX ya existían estudios fotográficos como el establecido por Jean Laurent en la Carrera de San Jerónimo en 1856. Véase: John Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Nueva York 2008.

³⁸ *Volume de notes sur l'Espagne, Valladolid, etc.*, 1864, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Travail littéraire, artistique et musical de Zacharie Astruc, sig. MS420 (9), 41.

³⁹ *Volume de notes sur l'Espagne, Valladolid, etc.*, 1864, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Travail littéraire, artistique et musical de Zacharie Astruc, sig. MS420 (9), 41.

⁴⁰ *Volume de notes sur l'Espagne, Valladolid, etc.*, 1864, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Travail littéraire, artistique et musical de Zacharie Astruc, sig. MS420 (9), 48.

⁴¹ *Colorations – Poésies en tableaux, s/f*, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Travaux poétiques et musicaux, sig. MS420(2)1, 56-57.

Alhambras, uno de los proyectos literarios más destacados del autor francés, en el que agrupó abundantes poesías sobre España.⁴² Otro de los poemas incluidos en esta publicación llevó por título "L'ombre de Goya", sin embargo, a lo largo del mismo no se hacía referencia al pintor aragonés, sino que su autor llevó a cabo un elogio de España, manifestando su pasión por el país y afirmando que la nación pronto resurgiría recuperando el esplendor de siglos anteriores.⁴³

[21] Por último, otra prueba de la admiración que Astruc sentía por la *Maja vestida* de Goya fue el regalo a su amigo Édouard Manet de una copia del cuadro ejecutada por él mismo.⁴⁴ He podido localizar la referencia a esta obra entre los inventarios elaborados por el propio Astruc.⁴⁵ En el listado de acuarelas del artista, figura con el número 166 una obra titulada *La duchesse d'Albe (copie de Goya)*. Como anotación, el autor añadió "donné a Manet", lo que nos permite confirmar la teoría de que Astruc regaló a Manet esta copia de Goya realizada a la acuarela. El título responde a la creencia popular de que la modelo que posó vestida y desnuda para el maestro de Fuendetodos fue la XIII duquesa de Alba. Además, la célebre *Maja vestida* fue muy apreciada por el propio Manet al contemplarla durante su viaje a España en 1865, tal y como relató a Charles Baudelaire.⁴⁶

[22] Las siguientes obras a las que Astruc hizo referencia en su cuaderno son el retrato de Manuel Godoy, Príncipe de la Paz (1801) y de Fernando VII a caballo (1808), destacando sobre esta última su estilo velazqueño y su carácter majestuoso.⁴⁷ Unas líneas más abajo, describe con todo detalle el retrato de la Tirana (1792), apuntando que se trata de una obra maestra y que posee un "caractère majestueux". Destaca las calidades del rostro rosado ejecutado con un dibujo suave, añadiendo "c'est glorieux et puissant et d'une étrangeté de ton qui frappe". En la página siguiente incluye una breve referencia al retrato de José Munárriz (1815) y más adelante concluye su catálogo de obras con un pequeño retrato femenino y otro masculino, de los que apenas aporta información.⁴⁸

[23] En este cuaderno de viaje llama la atención la ausencia de referencias a la *Maja desnuda* (1795–1800) que había sido trasladada a la Academia de San Fernando en abril de 1836. Quizás en una primera visita, Astruc no pudo contemplar la obra, pues durante buena parte del siglo XIX, el célebre cuadro permaneció en dependencias privadas de esta corporación, alejada de la vista del público al ser considerada una obra impúdica, que había llevado a Goya a ser juzgado por la Inquisición.⁴⁹ De

⁴² Zacharie Astruc, *Les Alhambras*, París 1908, 51-54.

⁴³ Astruc, *Les Alhambras*, 114-116.

⁴⁴ Flescher, *Zacharie Astruc, critic, artista and Japoniste*, 162.

⁴⁵ *Suite de l'oeuvre d'aquarelles, s/f*, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Biographie et travail artistique, sig. MS420(20)1, 20.

⁴⁶ Wilson-Bareau, *Édouard Manet. Voyage en Espagne*, 48.

⁴⁷ *Volume de notes sur l'Espagne, Valladolid, etc.*, 1864, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Travail littéraire, artistique et musical de Zacharie Astruc, sig. MS420 (9), 49.

⁴⁸ *Volume de notes sur l'Espagne, Valladolid, etc.*, 1864, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Travail littéraire, artistique et musical de Zacharie Astruc, sig. MS420 (9), 51.

⁴⁹ La primera visita que Zacharie Astruc y Hadrian Ségoillot hicieron a la Academia quedó recogida en *Lettres sur l'Espagne: Ségoillot* (1870), 199-200. En ella no se menciona la contemplación de la *Maja desnuda*. Tampoco lo hizo Ségoillot cuando escribió un artículo para la revista *L'Artiste* en 1866 sobre la entrada de dos goyas al Museo del Louvre: Hadrian Ségoillot, "Goya au Musée du Louvre", en: *L'Artiste: Journal de la Littérature et les*

hecho, en el inventario de la colección de pintura de la Academia elaborado en 1840 no figura la presencia de la *Maja desnuda*.⁵⁰ Hubo que esperar hasta la redacción del inventario de 1884 para que aparezca como parte del acervo de la institución.⁵¹ Sin embargo, en otro recopilatorio de notas sobre los cuadros de la Academia, Astruc sí referenció a la *Maja desnuda*, obra que no resultó de su agrado, pues si bien reconocía el cuerpo bello de la maja, afirmaba que la pintura estaba mal terminada, además de ser pálida y débil, concluyendo su comentario afirmando que el cuadro tenía una mala ordenación.⁵² Posiblemente, la utilización de los tonos pálidos traía a la memoria de Astruc la pintura dieciochesca, resultando una estética muy distinta de la defendida por los adalides del realismo francés. Tan solo tres años después, Charles Yriarte reivindicó la necesidad de dejar atrás los prejuicios conservadores y exponer esta obra junta a su homóloga vestida.⁵³

[24] De todas las ciudades visitadas por Astruc en sus periplos por España, Madrid fue la protagonista indiscutible de sus cuadernos de viaje. El crítico francés dedicó abundantes páginas a la descripción de sus cafés, de sus gentes — prestando especial atención al majo y la manola como tipos populares —, de sus mercados — mostrando su predilección por el Rastro madrileño — y, por supuesto, de sus monumentos. Zacharie Astruc recorrió las iglesias madrileñas dejando por escrito sus impresiones sobre las obras de arte que estas atesoraban, buscando en ellas pinturas de sus artistas predilectos. Cabe destacar el comentario que realizó sobre San Antonio de la Florida:

*Au bout de l'allée qui passe devant les chemins de fer du Nord. Contre un jardin moitié bois moitié jardin appelé la Florida parallèle a la Casa de Campo dont il n'est séparé que par le lit du Manzanares. C'est un lieu aussi dessert quoique frois. La Florida est une petite église, toujours d'estile madrilène, de chaque côté flanquée d'un corp de logis qu'une treille disposée en berceau orne. C'est la note vert dans un abime de soleil. À l'interieur il fait froid. À l'interieur il trône Goya.*⁵⁴

[25] Para completar este recorrido por las pinturas de Goya que Astruc contempló en Madrid, debemos tener en cuenta dos dibujos a la tinta en los que representó escenas ambientadas en la Quinta del Sordo. Durante su periplo de 1864, Astruc realizó abundantes composiciones de inspiración española, tomando nota de obras de arte que pudo contemplar en sus viajes. Sobresale un cuaderno de dibujos que el artista tituló: *Cahier pour l'Espagne: aquarelles et peintures à l'huile en projet*.⁵⁵ Sus páginas contienen escenas costumbristas protagonizadas por majas con abanico, manolos, toreros, vistas de ciudades, interiores de iglesias, etc. El cuaderno contiene además listas

Beaux-Arts, París, 1866, 221-224. En este estudio mencionó la *Maja vestida* como un retrato de la duquesa de Alba, pero no hizo referencia a su homóloga desnuda. Por lo tanto, lo más probable es que Astruc volviese a la Academia y contemplase esta obra a su regreso a Madrid, ya sin su compañero, a finales de marzo de 1864.

⁵⁰ *Nota o razón general de los cuadros [...] de la Academia de Nobles Artes de San Fernando para la exposición pública de 1840*, 1840, Biblioteca y Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (ARBSF), sig. 2-57-6.

⁵¹ *Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1884, ARABASF, sig. 3-621.

⁵² *Notes sur l'Academie. Les tableaux qui y sont*, 1864, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Sujets généraux, sig. MS420(15)2(6), 127.

⁵³ Yriarte, *Goya, sa vie, son œuvre*, 89.

⁵⁴ *Madrid. Sujets généraux*, 1864, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Espagne, sig. MS420(15)2.6, 77.

de proyectos de pinturas sobre España que desconocemos si Zacharie Astruc llegó a ejecutar, muchas de ellas ambientadas en Toledo, ciudad a la que llegó junto a Ségoillot el 21 de marzo de 1864. Allí sus caminos se separaron, Ségoillot regresó a Francia atravesando los Pirineos desde Zaragoza en el mes de abril, mientras que Astruc regresó a Madrid, alojándose en el Hotel Peninsular. Desde allí visitó Andalucía, pasando por Sevilla y Granada. En mayo visitó Valencia, la última de las paradas en su periplo de 1864. Desde allí regresó a Francia en tren.⁵⁶

[26] Los dos bocetos a los que aquí me refiero llevaron por título: *Goya et la duchesse d'Alba* y *Goya à la Quinta*.⁵⁷ El primero de ellos probablemente fue materializado en una obra definitiva ejecutada mediante la técnica de la acuarela, pues figura en un listado titulado *Aquarelles à Madrid* como "chez Saulniers".⁵⁸ En él, Astruc representó la entrada a la Quinta del Sordo de Goya, en concreto la reja que cerraba la puerta. A través de ella se aprecia la figura de Goya besando la mano de la duquesa de Alba, que va acompañada de una dama. Al margen figura una inscripción explicativa de la escena: "Goya, sa palette possée au pouce et ses pinceaux, reçoit la duchesse d'Albe, lui baise la main sur l'escalier de sa Quinta. Elles chacune son éventail. La duchesse vue de $\frac{3}{4}$ sourit à son ame, vue de profil" (Fig. 5).



5 Zacharie Astruc, *Goya et la duchesse d'Alba*, 1864, tinta negra sobre papel, dimensiones no disponibles. Centre de documentation du Musée d'Orsay, París (fotografía del autor)

⁵⁵ *Cahier pour l'Espagne, aquarelles et peintures à l'huile, en projet*, 1864, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Travail artistique, sig. MS420(8)2.

⁵⁶ Muñoz Herrera, "1864. Soltando amarras", 113-114.

⁵⁷ *Cahier pour l'Espagne, aquarelles et peintures à l'huile, en projet*, 1864, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Travail artistique, sig. MS420(8)2, 17-18.

⁵⁸ *Cahier pour l'Espagne, aquarelles et peintures à l'huile, en projet*, 1864, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Travail artistique, sig. MS420(8)2, 7.

[27] Más allá del asunto galante, basado en la vieja tradición que sostenía que el pintor y la aristócrata mantuvieron un idilio, resulta interesante la imagen del detalle de la puerta. Probablemente Astruc visitase la Quinta del Sordo durante su estancia en Madrid, pues en 1864, cuando llevó a cabo su primer viaje a España, no se habían difundido imágenes del edificio en el extranjero. Habría que esperar hasta 1867 cuando Charles Yriarte publicó su monografía sobre el pintor aragonés, en la que dedicó un capítulo a la Quinta y a las *Pinturas negras*, incluyendo un grabado del exterior de la casa, realizado a partir de una fotografía (Fig. 6).



6 Jules Férat, *La Quinta del Sordo*, 1867, grabado, dimensiones no disponibles. Reproducido en: Charles Yriarte, *Goya, sa vie, son œuvre*, Paris 1867, 91 (fotografía cedida por gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

[28] En él se aprecia el aspecto del edificio en aquella época, con la misma verja que representó Astruc, inexistente en tiempos de Goya al haber sido un añadido de sus descendientes, quienes modificaron el aspecto de la finca para darle una imagen más aristocrática. No en vano, Mariano, el nieto del pintor, mandó grabar las iniciales "M. E." en la reja de entrada, correspondientes a su título nobiliario recientemente adquirido de marqués del Espinar.⁵⁹ Si Astruc hubiese conocido este detalle difundido por primera vez por Yriarte, posiblemente no habría ambientado una escena de la época de Goya en esta puerta, lo que nos lleva a pensar que el dibujo corresponda a 1864, cuando realizó su primer viaje a España, previo a la publicación del libro de Yriarte.⁶⁰

[29] Además, la segunda escena a la que hacía referencia, la titulada *La Quinta de Goya* (Fig. 7), refuerza la teoría de que los dibujos sean anteriores al libro de Charles Yriarte. En ella se ofrece una visión inédita por aquellas fechas del interior de la casa, en concreto de la planta inferior, de uno de los flancos más cortos sobre cuyo muro se encontraban tres de las *Pinturas negras*. Se aprecia parcialmente uno de los flancos largos, con una cuarta pintura de mayores dimensiones. A pesar de lo esbozado del dibujo a la tinta, sí podemos entrever las formas de estas pinturas. En el muro corto, a la izquierda de la puerta quedaría *Dos viejos*, con *Leocadia* al lado derecho. Sobre la puerta se dispone una pintura de menores dimensiones que tradicionalmente se ha considerado *Viejos*

⁵⁹ Yriarte, *Goya, sa vie, son œuvre*, 92.

⁶⁰ Nigel Glendinning, "Las Pinturas negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera", en: *Archivo Español de Arte* 307 (2004), 233-245.

comiendo sopa, que Astruc en la rapidez de su boceto reprodujo vertical en lugar de horizontal. La pintura de mayor tamaño situada en el flanco derecho, no podemos determinar cuál es a partir del dibujo, aunque los estudios recientes sitúan en este muro *El Aquelarre*.⁶¹



7 Zacharie Astruc, *Goya à la Quinta*, 1864, tinta negra sobre papel, dimensiones no disponibles. Centre de documentation du Musée d'Orsay, París (fotografía del autor)

[30] Al margen del dibujo, Astruc volvió a incluir un breve texto explicativo:

Aragonais qui porte un plateau avec vins et tisaint. Chaise avec draperie et épées. Goya, palette au pouce, embrasse la main de la duchesse qui tient de l'autre un éventail et lui sourit. Au fond des figures de toreros amis venus pour modèles. L'un de dos, l'autre la main posée sur la poitrine et expliquant l'idée. Porte de fond: petit banc à terre comme ceux qui servait les meubles anciens avec un coussin brodé et chapeau de picador. Dans le fond deux petites figures. Jeune femme embrassant un porteur de cape.

[bajo el dibujo] Goya à la Quinta. Deux chapeaux, le grand en feutre, le petit en soie et les costumes Valdivia.

[31] A pesar del bosquejo tan esquemático ejecutado por Astruc, la imagen posee el valor de mostrar una escena de género ambientada en la planta inferior de la Quinta del Sordo. La vista general del edificio al interior no fue difundida en las publicaciones sobre Goya surgidas en esta época, ni tampoco en las fotografías de Jean Laurent, centradas de manera individual en las *Pinturas negras*. Por este motivo, el boceto nos indica que Astruc, muy probablemente, visitó la casa de Goya y conoció de primera mano sus pinturas antes de ser arrancadas del muro. Además, desde noviembre de 1863, la propiedad estaba en manos del financiero belga Louis Rodolphe Coumont, natural de Bruselas.⁶² Aunque Astruc se movía con bastante fluidez entre los círculos españoles, la presencia en la Quinta de Goya de un propietario francófono pudo facilitar su visita a la finca. Además, tal y como

⁶¹ Carlos Foradada Baldellou, "El interior de la Quinta del Sordo. Las Pinturas negras de Goya y la maqueta de León Gil de Palacio", en: *AACADigital* 49, [marzo 2019], <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1508> (consultado 4 enero 2021).

⁶² Foradada Baldellou (2019), nota 5.

sugirió Yriarte, Coumont era consciente del valor de las pinturas e incluso encargó fotografiarlas a la vista de su mal estado de conservación.⁶³ Por este motivo, es probable que le interesase darlas a conocer a un *connaisseur* francés como Astruc, interesado en la rehabilitación de la figura de Goya.

[32] Para concluir este comentario sobre las referencias a Goya en los cuadernos de dibujo de Zacharie Astruc, sería interesante señalar cómo su visión casticista de la obra del pintor aragonés influyó alguno de sus dibujos de inspiración española. Así lo comprobamos en un boceto en el que representó a una maja, con abanico negro en mano, sentada sobre un taburete (Fig. 8), de claras reminiscencias goyescas⁶⁴ (véanse imágenes del *Álbum A o de Sanlúcar como Majas sentadas en el paseo*, Colección André Bromberg, París). En otras son protagonistas los toreros, personajes que Astruc conoció de primera mano al asistir a varias corridas durante sus viajes a España.



8 Zacharie Astruc, *Dama sentada*, 1864, tinta negra sobre papel, dimensiones no disponibles. Centre de documentation du Musée d'Orsay, París (fotografía del autor)

[33] Estas estereotipadas visiones del imaginario español también aparecieron en su obra tanto pictórica como escultórica. Así lo apreciamos en pinturas como *La toilette du toréro* (1880), conservada en el Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.⁶⁵ En ella, la pincelada suelta y la utilización de un fondo neutro remiten directamente a la tradición pictórica española reinterpretada por su amigo Édouard Manet, quien ejecutó abundantes figuras de toreros. Este imaginario casticista tuvo también su reflejo en sus esculturas, destacando el busto de su esposa Isabelle vestida de española (ca. 1878), conservado en el Musée des Beaux-Arts de Angers (Fig. 9).⁶⁶

⁶³ Yriarte, *Goya, sa vie, son œuvre*, 92.

⁶⁴ *Cahier pour l'Espagne, aquarelles et peintures à l'huile, en projet*, 1864, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Travail artistique, sig. MS420(8)2, 2.

⁶⁵ Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Número de inventario: PDUT1879.

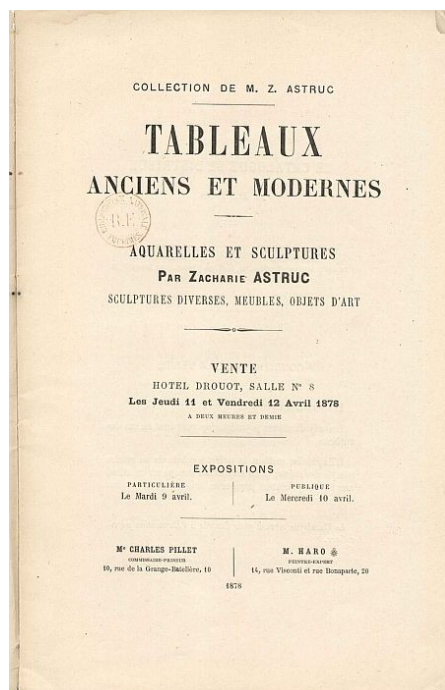


9 Zacharie Astruc, *Madame Astruc en espagnole*, ca. 1878, yeso, 80 x 55 cm. Musée des Beaux-Arts, Angers (fotografía cedida por © Musées d'Angers, P. David)

[34] Por otro lado, su interés por la pintura española se vio reflejado necesariamente en su propia afición coleccionista. Zacharie Astruc llegó a hacerse con un importante acervo artístico que conocemos fundamentalmente gracias a la subasta en 1878 en el Hôtel Drouot de París de buena parte de sus colecciones (Fig. 10).⁶⁷

⁶⁶ Musée des Beaux-Arts, Angers. Número de inventario: MBA 1102.

⁶⁷ Charles Pillet, *Tableaux anciens et modernes, aquarelles et sculptures par Zacharie Astruc, sculptures diverses, meubles, objets d'art: collection de M. Z. Astruc*, París 1878.



10 Charles Pillet, *Tableaux anciens et modernes, aquarelles et sculptures [...] collection de M. Z. Astruc*, Paris 1878 (fotografía cedida por gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

[35] El conjunto se caracterizaba por su eclecticismo, con presencia de obras de muy diversas escuelas, desde los primitivos flamencos hasta la pintura francesa del siglo XIX. Sin embargo, cobraba especial relevancia el arte español. De hecho, el historiador del arte que escribió el capítulo de introducción al catálogo de la colección fue el hispanista Paul Lefort (1829–1904), un experto en pintura española. El año anterior había publicado una influyente monografía sobre Goya y más adelante publicó libros sobre Velázquez (1887), Murillo (1892) y la pintura española en general (1893). Sobre el carácter de la colección de Zacharie Astruc afirmó:

*Si M. Astruc a beaucoup voyagé, beaucoup cherché et fureté par le monde, cela se devine du premier coup et même rien qu'à voir cette diversité d'écoles dont les spécimens variés sollicitent tous à la fois, sinon une étude attentive, approfondie, au moins quelque note caractéristique.*⁶⁸

[36] Entre los artistas de la escuela española referenciados en este catálogo de la colección de Zacharie Astruc, cabe destacar a El Greco, Velázquez, Murillo, Goya, Pérez Rubio y Alonso Cano, este último tanto con pinturas como con esculturas. Sobre la inexactitud de muchas de las atribuciones ya reflexionó José Álvarez Lopera, destacando la calidad de dos obras: un bodegón de Goya y *La Fábula* de El Greco.⁶⁹ Sin embargo, resulta interesante analizar qué obras fueron atribuidas al maestro aragonés en la venta de 1878. De todas ellas, Lefort solamente aludió a una en su capítulo de presentación, al supuesto retrato de una nieta de Goya:

⁶⁸ Pillet, *Tableaux anciens et [...] objets d'art: collection de M. Z. Astruc*, 5.

⁶⁹ Álvarez Lopera, "Astruc, Manet y El Greco", 493.

*Un portrait par Goya, peut-être celui de sa propre fille, car elle a terriblement de ses traits, cette fillette-là est toujours un joli régal pour les yeux. Regardez bien ces gris si fins, si transparents, et ces chairs rosées et vivantes: c'est tout bonnement du Velázquez, interprété par Goya.*⁷⁰

Además de este retrato femenino, fueron puestos a la venta otros cuadros atribuidos al maestro aragonés. Fue el caso de *Niños jugando a los monjes*, de la que se ofrece la siguiente descripción:

*Ils sont à la porte d'une demeure seigneuriale. L'un d'eux tend son chapeau. Ses camarades tonsurés attendent l'aumône, armés du roseau qui sert à atteindre les étages supérieurs. Beaucoup se font la courte échelle pour arriver à quelque terrasse. Le fond a de vagues ressemblances avec le propre Palacio Real de Madrid. Satire dirigée contre les ordres mendiants.*⁷¹

También se incluyó *Niños jugando a los soldados*, una sátira contra los abusos militares de la época, según rezaba el catálogo.

[37] Por último, cabe destacar la naturaleza muerta descrita como "Dorades empilées sur une table couverte d'un tapis vert. Signé sur le tapis" (Fig. 11).⁷² En relación a esta última, en la actualidad integrada en las colecciones del Museum of Fine Arts de Houston, cabe destacar la existencia de al menos otra naturaleza muerta de Goya en la colección de Zacharie Astruc no referenciada en el catálogo de venta de su colección, que representa unos trozos de carnero y que pertenece al Musée du Louvre (Fig. 12).⁷³



11 Francisco de Goya, *Doradas*, 1808–1812, óleo sobre lienzo, 44.7 x 62.5 cm. Museum of Fine Arts, Houston (fotografía obtenida de Wikimedia Commons)

⁷⁰ Pillet, *Tableaux anciens et [...] objets d'art: collection de M. Z. Astruc*, 9.

⁷¹ Pillet, *Tableaux anciens et [...] objets d'art: collection de M. Z. Astruc*, 31.

⁷² Pillet, *Tableaux anciens et [...] objets d'art: collection de M. Z. Astruc*, 32.

⁷³ Álvarez Lopera, "Astruc, Manet y El Greco", 493.



12 Francisco de Goya, *Bodegón con costillas y cabeza de cordero*, 1808–1812, óleo sobre lienzo, 45 x 62 cm. Musée du Louvre, Paris (fotografía obtenida de Wikimedia Commons)

[38] Goya pintó una serie de naturalezas muertas que a su fallecimiento pasaron a su hijo Javier y de este a su nieto Mariano. En pago de una deuda, la serie pasó a manos del I conde de Yumuri, dispersándose a su muerte en 1865. Dos fueron los principales compradores: Zacharie Astruc y el conde de Terbeck.⁷⁴ Astruc supo apreciar la rareza de este género tan escasamente tratado por Francisco de Goya. Entre un conjunto de notas manuscritas sobre obras de arte, se conserva una en la que referenció una de estas naturalezas muertas, la que representa a un pavo desplumado junto a una sartén de sardinas, propiedad en la actualidad de la Alte Pinakothek de Múnich. De ella Astruc apuntó "Magnifique morceau du maître, très rare dans son oeuvre. Signé dans le fond. Les lettres se mêlent bizarrement à l'atmosphère".⁷⁵ No disponemos de información que nos permita afirmar que Astruc adquiriese la obra, pero al menos es seguro que la contempló. Así, de la serie de doce naturalezas muertas ejecutadas por Goya, tuvo acceso al menos a tres de ellas.

[39] Cabría preguntarse, a la luz de todos estos datos, cuál fue la verdadera posición crítica de Zacharie Astruc ante la obra de Goya, una cuestión difícil de concretar. En las propias creaciones del crítico francés inspiradas en Goya — véase el citado poema "La femme couchée de Goya" publicado en 1908 en *Les Alhambras* —, se aprecia todavía un poso romántico de fascinación por las majas seductoras,⁷⁶ apreciable también en pintores españoles de finales del siglo XIX como Pérez Rubio, Llovera o Lucas Villaamil. Sin embargo, en la postura adoptada por Astruc en las cartas que dirigió a Manet, en sus cuadernos de notas y dibujos y en su propia colección de obras de Goya, constatamos una visión más moderna, integradora del espíritu de los viajeros románticos en España, pero a la vez en la línea de movimientos finiseculares más rupturistas. Astruc era conocedor de la serie de pinturas sobre la brujería propiedad de los duques de Osuna, visitó la Quinta del Sordo donde pudo contemplar y apreciar las *Pinturas negras* y coleccionó naturalezas muertas de Goya, una de las partes más desconocidas de la producción artística del maestro aragonés. Por lo tanto, podemos

⁷⁴ José Manuel de la Mano, "Tradition et modernité. La nature morte au siècle de Goya", en: Ángel Aterido, ed., *La nature morte espagnole*, cat. exp., Gante-Bruselas 2018, 100-115.

⁷⁵ *Notes sur l'art, la peinture, s/f*, AMO, Fonds Zacharie Astruc, Notes artistiques, sig. MS420(10)1, 7.

⁷⁶ Nigel Glendinning, *Goya y sus críticos*, Madrid 2017, 374.

afirmar que Astruc supo valorar la globalidad de la producción de Goya, en una época en la que el Goya más oscuro todavía no había sido suficientemente reivindicado. Así, podemos considerar a Astruc como un nexo entre los pintores y críticos románticos interesados por las facetas más casticistas de la obra del pintor de Fuendetodos y los creadores del fin de siglo admiradores del Goya más oscuro como pudieron ser el pintor simbolista Odilon Redon o el escritor y crítico de arte decadentista Joris-Karl Huysmans.

A modo de conclusión

[40] A lo largo del presente artículo se han analizado las vías por las que Zacharie Astruc accedió al conocimiento de obras de Francisco de Goya. El viaje a España de 1864 permitió al crítico francés la contemplación directa de abundantes pinturas de Goya, lo que propició el interés de Astruc en la apreciación de la figura del maestro aragonés. Sus notas sobre las obras de arte a las que accedió, sus bocetos ambientados en la Quinta del Sordo y la presencia de obras atribuidas a Goya en su colección privada, demuestran la sugestión que la pintura de Goya ejerció sobre él. Resulta necesario reivindicar el papel de Zacharie Astruc como uno de los primeros expertos en Goya en Francia, un rol olvidado por la historiografía, pero capital para comprender el impacto que el pintor de Fuendetodos tuvo sobre la pintura de creadores como Édouard Manet. Este temprano conocimiento sobre la obra del pintor aragonés acabaría derivando en la pasión goyista de artistas que también coleccionaron obras de Goya como Ignacio Zuloaga, reforzando los lazos culturales entre el arte francés y el español.

Acknowledgements

This work was supported by a grant for short stays and temporary secondments awarded by the MEFP and carried out at the HiCSA research centre of the Université de Paris 1, Panthéon-Sorbonne in 2019. The author is a full member of the research team Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública, led by Professor Jesús Pedro Lorente and financed with FEDER funds by the Government of Aragon.

About the Author

Guillermo Juberías Gracia graduated with Honours from the University of Zaragoza with an MA in Advanced Studies in Art History. He is currently working as a research fellow at the Department of Art History of the same university, preparing a doctoral thesis on Spanish genre painting in the late 19th century, under the supervision of Dr. Jesús Pedro Lorente. He has carried out research stays at centres such as the Spanish National Research Council (CSIC) in Madrid (2019), HiCSA at the Université de Paris I (2019), Université de Bordeaux–Montaigne (2020), and Université de Toulouse–Jean Jaurès (2021). He teaches in the History of Art programme at the University of Zaragoza and has participated in numerous national and international conferences. He is the author of various research articles as well as the book *Entre la bohemia y el salón: París y la pintura de género aragonesa (1870–1914)*, published in 2020.

Reviewers

Javier Portús Pérez, Museo Nacional del Prado, Madrid

Arthur Valle, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Local Editor

Begoña Farré Torras, Instituto de História da Arte, FCSH-Universidade Nova de Lisboa

License

The text of this article is provided under the terms of the Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0

