

En torno al *Coloso* atribuido a Goya una vez más

· NIGEL GLENDINNING ·

Queen Mary, Universidad de Londres

Ha vuelto a la carga Manuela Mena contra la atribución a Goya de *El Coloso*, en un artículo publicado en el número más reciente del *Boletín del Museo del Prado*¹. Esta vez ha desarrollado sus argumentos con más cuidado que en el informe colgado en la página web del Museo hace varios meses. Ha añadido también algunos detalles nuevos sobre la carrera de su candidato favorito para la autoría de esta obra, Asensio Julià, aun cuando los referidos datos no refuerzan en realidad su tesis. Pero básicamente la táctica de la conservadora del Museo del Prado y de Goya sigue siendo la misma que antes: acentuar lo negativo y eliminar lo positivo –al revés de lo que nos pedía la famosa canción de Mercer y Arlen en 1944– en los argumentos a favor de Goya, y lo opuesto en cuanto se trata de atribuir *El Coloso* a Julià².

Nos sigue dando la Dra. Mena en las primeras frases de su nuevo texto, por otra parte, una descripción muy poco exacta de la figura del Coloso (fig. 1). Afirma primero que sus “dimensiones gigantescas se revelan sólo por contraposición a la pequeña muchedumbre que huye con carruajes y animales en el paisaje inferior”, como si las nubes que le rodean el trasero y los muslos, y los montes y bosques que resultan más bien bajos en comparación con su tremendo cuerpo, no señalasen también clarísimamente sus desmesuradas proporciones. Sigue la defectuosa descripción del cuadro por parte de la Dra. Mena, al afirmar –quizás con la intención de poner en ridículo o tachar de grotesco al gigante– que este último “avanza de espaldas... cerrado su único ojo visible”, cuando en realidad el Coloso no nos da las espaldas al andar, ni menos reula dando pasos retrógrados, como se podría deducir también del aserto de la autora. Tampoco tiene, a nuestro juicio, los ojos cerrados. Avanza el gigante hacia el fondo y a la izquierda desde el punto de vista del espectador, haciendo su camino más bien en diagonal, e iluminándose a trechos por la luz del sol, que sin duda se levanta detrás de los montes que rodean estos valles; de cara al enemigo y con su brazo izquierdo levantado. Mira fijamente de frente, a nuestro parecer, con los ojos bien abiertos hacia el enemigo para nosotros todavía invisible, pero cuya próxima aparición explica el pánico en los hombres y mujeres de los pueblos de las comarcas cercanas, que corren precipitadamente en diferentes direcciones a través de los campos

en primer término, dirigiéndose sobre todo hacia la izquierda, mientras que el ganado corre, sin guardianes, en dirección contraria (fig. 2).

Tal escena, en parte alegórica y en parte realista, no resultaría difícil de comprender para el público español si se hubiese expuesto el cuadro hacia fines de 1808, y quizás junto con otra alegoría de Goya –*El águila*– de dimensiones bastante similares, y con la misma mezcla de elementos alegóricos y naturalistas al parecer³. Ya les constaría a los madrileños por entonces, lo mismo que al artista, que los campesinos aragoneses habían abandonado sus pueblos, con sus hijos y su ganado, ante el avance arrollador del ejército francés, huyendo aterrorizados, tema que luego repetiría Goya en varias estampas de la serie de *Los Desastres de la Guerra*. Tampoco le resultaría ajena al público español la figura alegórica del gigante desnudo, a veces símbolo de la fiereza y el valor del pueblo español ante las invasiones de los godos o los moros; a veces representación emblemática, en obras de la época de la Guerra de la Independencia, de los grandes capitanes, que habían logrado vencer a los enemigos de España en las batallas heroicas del pasado. Tales figuras abundan en los poemas patrióticos publicados en 1808, que circulaban muchas veces en más de una edición debido a su popularidad⁴. Pero este tipo de datos contextuales no interesa a la conservadora del Prado.

Extraña que la Dra. Mena continúe pasando por alto la existencia del cuadro alegórico de *El águila*, aunque nos consta que fue comprado al hijo de Goya en 1836⁵, y que haya querido volver por la teoría de que el ojo del gigante esté cerrado, rechazando sin examinarla detalladamente la sugerencia de que la pincelada, que define el párpado cerrado según ella, pudiera representar en realidad un mechón de pelo del gigante, que le cae sobre la frente, al lado del ojo abierto con su enorme pupila negra. Por otro lado, la existencia de otra alegoría pintada por Goya relacionada con la Guerra de la Independencia, perdida ahora por cierto, pero de dimensiones parecidas a las de *El Coloso* y de calidad pictórica reconocida por los autores franceses que lo habían visto y descrito después de que ingresara en la galería española de Luis Felipe, demuestra que *El Coloso* no constituye un fenómeno aislado en la producción del artista.



1

1 *El Coloso*. Fotografiado hacia 1931. Archivo Ruiz Vernacci. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura, NIM 44-2-305. Madrid.

2 *El Coloso*. Fotografiado hacia 1931. Archivo Ruiz Vernacci. Detalle.

Pero la Dra. Mena prefiere asociar *El Coloso* con obras de Goya o a él atribuidas posteriores a 1814, obras más bien de fantasía que de realidad.

Es evidente, sobre todo, que la Dra. Mena no quiere que el cuadro resulte coherente, comprensible y fácilmente explicable en el contexto de la Guerra de la Independencia, sino todo lo contrario, porque para ella el autor de esta obra es incapaz de poner orden en su obra, y abundan, en su opinión, los criterios vacilantes, errores de perspectiva, y otras faltas de ortografía artística según la normativa académica. Le parece también un motivo importante para dudar de la autoría del cuadro, la falta de referencias al *Coloso* en los ensayos y libros decimonónicos sobre Goya, como si aquella falta constituyese un argumento de mucho peso⁶. Y sin embargo no se le ha ocurrido que el mismo argumento pudiera haberse aplicado, y con mucha más razón, a dos cuadros religiosos de pequeño formato –*La Sagrada Familia* y *Tobías y el ángel*– comprados por el Museo del Prado, no hace muchos años, y consideradas auténticas obras de Goya por la Dra. Mena a pesar de la ausencia casi total de datos fehacientes sobre su procedencia y el dudosísimo carácter de los antecedentes estilísticos que cita, para tratar de demostrar que los dos cuadros se relacionen con obras auténticas de Goya. En el librito publicado sobre este grupo de obras religiosas pintadas por Goya o a él atribuidas⁷, Manuela Mena muestra la misma tendencia a callar datos que resultarían incómodos para su argumento, como ocurre en sus escritos sobre *El Coloso*. Al tratar de encontrar referencias sobre *La Sagrada Familia* y *Tobías y el Ángel*, en la bibliografía sobre Goya, por ejemplo, echa mano al libro publicado por el conde de la Viñaza en 1887, sobre todo en relación con el cuadro que representa la “Sagrada o Sacra Familia” que el citado incluye en su libro. El conde afirma, en su Catálogo de las obras de Goya, que el mencionado cuadro era “Propiedad de la casa de Noblejas”⁸, y la Dra. Mena asevera por su parte que el cuadro reseñado así por el conde no podía ser, como se había considerado, la pintura de la *Sagrada Familia* propiedad del Museo del Prado desde 1877, es decir, diez años antes de la publicación del libro del conde, argumentando que sería imposible que este autor no se hubiese enterado de la nueva ubicación del cuadro. Para más señas, la conservadora de Goya recuerda oportunamente que el lienzo perteneciente al museo procedía de los herederos de

don Manuel Chaves y esto era, para ella, un motivo más para afirmar que el cuadro catalogado por Viñaza no podía ser el que entró en el Prado en 1877, y podría identificarse en cambio con la obra de pequeño formato cuya adquisición había sido recomendada por la Dra. Mena⁹. Pero, en realidad, el apellido Chaves es el de los duques de Noblejas y marqueses de Quintanar, como todo hijo de vecino puede averiguar, después de consultar los *Nobiliarios* al uso¹⁰. No cabe duda, por lo tanto, que el conde de la Viñaza citaba en su catálogo precisamente la *Sacra Familia* que pasó a ser propiedad del Museo del Prado en 1877, y no la nueva versión que la Dra. Mena considera obra auténtica de Goya.

En su texto, la Dra. Mena vuelve a rechazar la posibilidad de que *El Coloso* sea el cuadro titulado *Un gigante* que figura en el inventario de las pinturas que estaban en la casa de Goya en 1812, porque no ha podido, o no ha querido, ver números en el cuadro en el sitio donde ella quiere que veamos fragmentos de las letras “AJ”¹¹. Ha pasado por alto la evidencia de algunas de las fotografías más antiguas de la pintura que se conocen y que se han aducido a favor de la presencia de restos de una “X” seguida por el número 18. Y no se ha preocupado por buscar, como nosotros lo hemos hecho, el dictamen de un experto reconocido en el campo de la información visual digitalizada, para el análisis de la interpretación de los restos mencionados. Ni siquiera ha hecho una comparación rigurosa de los trazos que a ella le parecen letras, con las iniciales de Julià tales como este artista formaba las A y J mayúsculas en obras cuya autenticidad nos consta. Y lo cierto es que la barra de la J resulta a todas luces distinta en las firmas de este pintor de la supuesta inicial que la Dra. Mena encuentra en el ángulo inferior izquierdo de *El Coloso*.

Al hacer la historia del cuadro en la colección de la familia Fernández Durán, omite Manuela Mena algunos datos y tergiversa otros. Al citar el texto del inventario de 1874, donde aparece, como lienzo “original de Goya” con el título de “Vna Alegoría profética de los desastres de la Guerra de la Yndependencia”, por ejemplo, la Dra. Mena se olvida de decir que esta alegoría no fue identificada con *El Coloso* por el Museo del Prado, al publicarse el inventario en 1996¹², aunque se señaló enseguida la relación entre la pintura descrita en el do-

cumento y la obra atribuida a Goya, en una conferencia dada en Zaragoza aquel mismo año, e impresa en *Goya. 250 años después* (Zaragoza, Ibercaja, 1996, p. 75). La Dra. Mena afirma ahora que el cuadro debe haber pertenecido a la familia de los marqueses de Perales por lo menos a partir de 1840, y supone que se encontraría en un inventario (que no ha podido hallar) de los cuadros pertenecientes a don Antonio Fernández Durán levantado cuando este último muriera en 1831.

Esta referencia a un documento no consultado y las suposiciones relacionados con él, desconciertan bastante al lector, y los que saben la historia de la familia Fernández Durán se preguntarán también por qué la conservadora de Goya en el Museo del Prado ha descartado la posibilidad de que el cuadro fuera comprado por el padre del don Antonio mencionado, o sea, por don Miguel de Fernández Durán y Fernández de Piñedo. Este último sobrevivió dos años a su hijo, y no murió hasta el 18 de octubre de 1833. Como heredero del título de marqués de Tolosa, le pertenecía la importante colección de cuadros y tapices de su familia, y nos consta que eran notables tanto su interés por la conservación de su patrimonio, como la admiración que expresaba por las obras de arte y por el retrato de su abuelo por Goya¹³. ¿Habrá sido descartada esta posibilidad por la Dra. Mena precisamente por ser don Miguel admirador de Goya, y por no haber relación alguna entre él y Asensio Julià, cuya posible filiación con su hijo, don Antonio, en la Escuela de Bellas Artes de la Merced parece tan importante a la conservadora del Museo del Prado?

Mayor tergiversación aún ocurre en lo que la Dra. Mena dice del título dado a *El Coloso* en el inventario de 1874 (*Vna Alegoría profética de los desastres de la Guerra de la Yndependencia*). Le parece que sea muy posiblemente invención del mismo Poleró¹⁴, como asimismo la atribución a Goya “porque el léxico es característico de ese periodo”. Supone, por ejemplo, que el término de la Guerra de la Independencia aparece mucho después de la época de Goya (que no es cierto)¹⁵, y que el uso de la palabra “desastres” puede ser eco del título de *Los Desastres de la guerra* de Goya, título no usado por su propio autor, sino invención de la Real Academia de San Fernando al editarse la serie en 1863. Dice además que el título es “incongruente”. Pero en realidad sólo hay incongruencia en el título si el cuadro hubiera sido pintado después de 1814. Una alegoría creada inmediatamente después de las primeras victorias de las tropas españolas en 1808 parecería profética si representase el pánico y las pérdidas de cosechas y ganado, causadas por la invasión napoleónica entre la gente del campo, que volvieron a experimentarse luego en España, y basta recordar el hambre de Madrid de 1812, entre cuyas víctimas estuvo Josefa Bayeu, la esposa del pintor. El significado de tal título se aceptaría fácilmente por los que sabían que el cuadro se había pintado antes de 1812, y que estaban al tanto de los muchos desastres que vinieron después de 1808. Y, por cierto, lo más probable es que el mismo título, tal como aparece en el inventario, se hubiese redactado en las primeras

décadas del siglo XIX y no en 1874, si consideramos la ortografía del texto. Poleró o el escribano correspondiente no hubieran escrito “vna” en vez de “una” (palabra copiada mal por la conservadora de la pintura del siglo XVIII y de Goya), ni “Yndependencia” con la I griega, si no estuvieran copian-do un texto antiguo. Otros inventarios publicados por Poleró no guardan esta ortografía que es, por otra parte típica del siglo XVIII y principios del siglo XIX, y desaparece pronto en la nueva centuria¹⁶.

Lo más probable es que el inventario de 1874 sea en gran parte copia de otros documentos anteriores, ya que la ortografía es antigua, con muy pocas excepciones, en la inmensa mayoría de sus apartados. Y esta probabilidad nos lleva a pensar en la posibilidad de que se hubiese tomado por título en el caso de *El Coloso* unas palabras escritas quizás en un principio al dorso del mismo cuadro, hoy ocultas por estar forrado el lienzo original. No creo que sea necesariamente título redactado por el mismo Goya, pero muy bien podría ser el que los marqueses de Perales y Tolosa dieron a la alegoría, puesto que su familia había sufrido un desastre personal durante la Guerra de la Independencia. En el mes de diciembre de 1808, los vecinos irrumpieron en el palacio familiar de la calle de la Magdalena y “cosieron al dueño a puñaladas, y puesto sobre una estera le arrastraron por las calles”, por creerle responsable de la falta de pólvora en los cartuchos, que inutilizó la distribución de armas para defender la ciudad contra el ejército francés¹⁷. El sacrificado fue José Miguel Fernández de Piñedo, marqués de Perales, primo y hermano político del marqués de Tolosa, don Miguel Fernández Durán Fernández de Piñedo. El hijo de este último, don Antonio Fernández Durán, heredó el título de marqués de Perales de su tío en 1812.

He aquí, pues, otros detalles de la historia del cuadro que respaldan la teoría de que el cuadro fue pintado hacia 1808 y vendido a la familia Fernández Durán probablemente en los años treinta del siglo XIX, cuando la situación económica, exacerbada por la primera guerra carlista, hizo que muchos coleccionistas españoles pusieran sus cuadros a la venta. Y esto sugiere que no se puede descartar la posibilidad, o incluso probabilidad, de que *El Coloso* fuera el cuadro titulado *Un gigante* en el inventario formado en casa de Goya en 1812, y vuelto a copiar con algunos pequeños cambios en 1814.

Con respecto a los demás argumentos en contra de la autoría de Goya adelantados por la Dra. Mena, la información proporcionada es insuficiente en la mayoría de los casos. Para evaluar las conclusiones sacadas de las radiografías, los análisis de pigmentos y las diferentes preparaciones encontradas en *El Coloso*, por ejemplo, es preciso tener datos sobre los cuadros pintados por Goya encima de otras pinturas (sean de él mismo o de otros artistas), sobre todo en la época de la Guerra de la Independencia, para saber si los efectos producidos son iguales o distintos; además teniendo en cuenta que los materiales son similares a los que se empleaban en Madrid en esa

época. Sólo así se podría saber si la tesis de la conservadora del Museo del Prado de que *El Coloso* tiene que haberse pintado por un artista que cambiaba de ideas constantemente es válida, o si los mismos efectos pudieran haberse producido igualmente por capas de pintura superpuestas unas a otras, al usarse lienzos antiguos con parecidos o distintos temas ya representados en ellos.

Vale la pena volver a considerar, sin embargo, alguno de los argumentos estilísticos. La Dra. Mena hace mucho hincapié en los supuestos errores de dibujo, escorzo, perspectiva y las rarezas compositivas en la pintura, elementos no encontrados, según ella, en las obras auténticas del genio aragonés. Pero en este cuadro el gigante y la mayoría de las figuras en primer término están en movimiento, lo que le ha planteado problemas de representación al artista que la Dra. Mena no parece haber tenido en cuenta. Pone en parangón, por ejemplo, un detalle de las cabezas de los soldados franceses, en el acto de descargar sus fusiles en *Los fusilamientos*, con la cabeza del Coloso, contrastando unas cabezas excepcionalmente estáticas con la cabeza de una figura en movimiento, y un grupo en primer término con una figura que se encuentra en el fondo del cuadro. Claro está que la Dra. Mena nos dice que “en Goya, la figura o figuras principales se sitúan *siempre en el primer plano de la composición* [el énfasis es mío], elevadas según su importancia de un modo que la distancia de las demás”, como si la docta conservadora no hubiese mirado nunca ni *Los fusilamientos* ni *La carga de los mamelucos*, tan reacios a las normas que ella quiere imponer a Goya. Nos parece incluso más absurdo que se procure pedir a Goya pulcritud anatómica, definición de musculatura y respeto para las normas académicas del dibujo, en una época en que el artista atiende tanto o más a las emociones expresadas por sus personajes y a las suscitadas en los que les contemplan, que a las normas de la perspectiva y el dibujo.

Señales de este cambio estilístico se ven clarísimamente en los *Desastres de la Guerra*. En el nº 28, por ejemplo, es difícil explicar la ubicación y el carácter del edificio en el fondo a la izquierda, por lo sobradamente esquemática que es su representación. A juzgar por la línea de diminutas personas ¿debajo de toldos? en segundo término, el edificio debe de ser bastante grande, aunque su bulto y su perfil parecen corresponder a los de una fábrica más bien modesta. Pero la falta de detalles en esta parte quizás nos ayude a fijarnos más en las expresiones de las caras que miran hacia la escena bárbara en primer plano: el cura impasible junto a mujeres quizás más preocupadas que el sacerdote, aunque menos perplejas que la mujer que avanza a la derecha, con una expresión que parece tristeza en sus grandes ojos. En el nº 55, el pobre hombre hambriento y casi esquelético, sentado en el centro, parece demasiado grande en relación con la joven en primer término y las demás figuras del grupo de pobres. Su cara, en cambio, parece menos grande que la del hombre que está a sus espaldas y más lejos de nosotros, al que no le vemos más que

la cabeza. Y sin embargo estas pequeñas desproporciones nos ayudan a fijarnos mejor en la miseria del pobre en tiempos de escasez y hambre, y el contraste entre él y los burgueses que no le prestan ayuda y pasan sin siquiera mirarle¹⁸. En el nº 30, parece que una mujer, lo mismo que las vigas, lienzos de pared o chimenea de ladrillos de su casa, están cayendo después de la explosión de una bomba. Otra mujer herida o muerta con su bebé al lado, muerto también, se encuentra ya por el suelo en primer término y también vemos dos hombres prácticamente descoyuntados. ¿A la sombra hay más rostros humanos y cadáveres, posiblemente los abuelos? No lo podemos decir con seguridad, aunque intuimos su presencia. El desorden caótico de la escena aumenta nuestra angustia y nos conmueve. Pero no puede menos de chocarnos la audacia del concepto de esta escena. Y lo cierto es que Goya aumentó la audacia de su concepto al grabar su diseño en el cobre. En el dibujo preparatorio, acentuaba la estructura de la casa, dibujando con bastante detalle el armazón de las vigas, cuya trabazón queda claramente a la vista. Luego Goya eliminó los pormenores del ensamblaje, creando más espacio indefinido, y subrayando la idea de que todo se está cayendo.

No queremos insistir más en las libertades que Goya se toma en esta obra para aumentar su impacto emocional, subrayadas recientemente por otra parte en un libro interesante sobre esta serie¹⁹. Pero sí insistimos otra vez en las novedades y audacias que introduce el artista en la organización compositiva de algunos de sus cuadros y grabados en la época de la Guerra de la Independencia: novedades que se introducen también en *El Coloso* y se afianzarán en las conocidas Pinturas Negras. Ya hemos señalado en otras ocasiones la tendencia en Goya, como en otros contemporáneos suyos, de abandonar la forma mecánica, o sea la imposición de normas académicas tradicionales a la composición de una obra, para crear en su lugar la forma orgánica, que es “la que corresponde a la naturaleza de un concepto”²⁰. En muchas obras abandona Goya las composiciones tradicionalmente centradas, sustituyéndolas por las centrípetas, que resultan más expresivas, dinámicas, fluidas y caóticas, mucho más apropiadas a los temas bélicos o violentos. Así son los *Desastres de la guerra*, números 41 (“Escapan entre las llamas”), 43 (“También esto”), y 44 (“Yo lo vi”); *La carga de los mamelucos* y *La casa de locos* de la Academia de San Fernando también; y, varios años después, por cierto, el nº 21 de *Tauromaquia*, con sus notables ejemplos de dibujo distorsionado para captar el movimiento de una persona que huye del toro por las gradas.

Uno se pregunta cómo el Museo del Prado ha dejado publicar argumentos tan poco convincentes y en algunos casos obviamente erróneos en su *Boletín*. Todos los estudiosos estamos expuestos a cometer errores, pero el requisito ineludible es el rigor. Sus dudosos criterios, aceptados indebidamente, han dado lugar a la descatalogación de un cuadro sin que se haya demostrado su insuficiencia ni examinado rigurosamente la teoría de que lo haya pintado y firmado con sus iniciales Asensio Julià. ❖



2

• NOTAS •

- 1 Manuela Mena Marqués, “El Coloso y su atribución a Goya”, *Boletín del Museo del Prado*, XXVI, n° 44 (2008 sic, aunque, en realidad, publicado en 2009), pp. 34-61.
- 2 También ha echado en el olvido los argumentos que otros estudiosos han dado en relación con sus hipótesis y teorías tanto en lo que se refiere a la pintura como a la estampa.
- 3 Jeannine Baticle y Cristina Marina, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, Éditions de la réunion des musées nationaux, Paris, 1981, p. 272, Annexe n° 23 (mide 1,10 de alto por 0,91 de ancho; y *El Coloso*, 1,16 por 1,05).
- 4 Véase Nigel Glendinning, “El Coloso de Goya y la poesía patriótica de su tiempo”, *Dieciocho*, 27.1 (Spring, 2004), pp. 47-57. Uno de los primeros poemas patrióticos en aprovecharse de imágenes gigantescas es la primera de las dos odas tituladas *España libre* de Manuel José Quintana, cuya publicación se anunció en la *Gazeta de Madrid* del 12 de agosto de 1808 (p. 1008), y cuya segunda edición retocada con dos poemas patrióticos más se anunció el 1 de noviembre del mismo año (p. 1410). La primera edición del poema de Arriaza, cuya posible relación con el cuadro de *El Coloso* fue tema de un artículo mío publicado en 1963, se anunció callándose el nombre del autor en la *Gazeta* del 9 de septiembre de 1808 (p. 1150), publicándose la segunda edición bajo el nombre de Juan Bautista de Arriaza el 20 de septiembre del mismo año (p. 1192). Hubo asimismo edición de las *Poesías patrióticas* de Arriaza, hecha en Londres en 1810, en la que la Oda “Profecía del Pirineo” aparecía en primer lugar puesto que “comprende el primer período de la insurrección de España, desde la entrada de los Franceses hasta la ignominiosa expulsión del Rey intruso en Julio de 1808”. Luego hubo ediciones en México (1811), Palma (1813), Madrid (1815, 1822 y 1836), y varias en la serie de la Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXVII.
- 5 Véase Jeannine Baticle y Cristina Marina, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre*, Annexe n° 25, p. 272. Vendido en Londres en 1853.
- 6 Manuela Mena Marqués, “El Coloso y su atribución a Goya”, pp. 34-36.
- 7 Manuela B. Mena Marqués, *Goya pintor religioso. Tres cuadros inéditos*, Madrid, Museo Nacional del Prado (Serie Uno, n° 3) s.a. (¿2003?).
- 8 El conde de la Viñaza, *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, p. 210 (n° XXXIV).
- 9 Manuela B. Mena Marqués, *op. cit.* en la nota 7, p. 26.
- 10 Véase, por ejemplo, Archivo Histórico Nacional, *Catálogo alfabético de los documentos referentes a Títulos del Reino y Grandezas de España conservados en la Sección de Consejos Suprimidos*, 3 tomos, Madrid, 1951, I, pp. 563-568. Los que dieron el cuadro al Prado fueron herederos de Manuel de Chaves, y hubo marqués de Quintanar en la época de Goya con este nombre, cuyos herederos serían los descendientes sucesivos de este señor.
- 11 No es posible leer las letras “AJ” en ninguna de las reproducciones tempranas del cuadro ni en el cuadro tal como queda hoy, pero sí números, en fotografías tempranas y reproducciones de libros con buena luz. En esto coinciden una postal del Museo de incierta fecha que reproduce *El Coloso* ¿hacia 1950?, en blanco y negro, y la ilustración del cuadro en la lámina 57 del libro de Robert L. Delevoy, *Goya*, edición inglesa, Londres, Heinemann, 1954. Se ven los mismos números en el libro de F.D. Klingender, *Goya in the Democratic Tradition*, Londres, Sidgwick and Jackson, 1948, n° 112, lám. LXXXVI.
- 12 Debiera de haberse dado la historia de la identificación de la *Alegoría profética* con *El Coloso* en la nota 16 de su artículo (p. 56). Allí solo dice que el cuadro fue “valorado” por el que esto escribe en 2002, pasando por alto la referencia a la identificación hecha en una conferencia en 1996 y publicada por entonces.
- 13 Véase Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*, Madrid, 2005, pp. 107-108.
- 14 Manuela Mena Marqués, *art. cit.*, p. 37.
- 15 Véase la información sobre el empleo temprano del término en J. Álvarez Barrientos (ed.), *La guerra de la Independencia en la cultura española*, Siglo XXI, Madrid, 2008, pp. 239-268.
- 16 No hay ningún caso de ortografía antigua, por ejemplo, en el *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Perez de Guzman, marqués de Santa Marta*, por Don Vicente Poleró y Toledo, Restaurador que ha sido del Museo Real de Pinturas hoy Museo Nacional (Imprenta de Eduardo Cuesta, Madrid, 1875).
- 17 Véase El conde de Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Imprenta de Tomás Jordán, Madrid, 1835, II, pp. 171-173, refiriéndose a sucesos ocurridos en Madrid el 1º de diciembre de 1808. El conde de Toreno dice que el marqués de Perales había sido antes el ídolo del pueblo, pero que una amante rechazada por el marqués, convenció a las gentes de su mala conducta. Hubo breve reportaje del hecho también en la *Gazeta de Madrid* del 3 de enero de 1809, p. 16.
- 18 El contraste entre burgueses y pobres se enfatizó en el dibujo preliminar para esta estampa, donde la señorita en primer término se pasea del brazo de un oficial francés.
- 19 Nil Santiáñez, *Goya/Clausewitz. Paradigmas de la Guerra absoluta*, Ediciones Alpha Decay, Barcelona, 2009. Véanse, por ejemplo, las pp. 88-89.
- 20 El concepto de la forma mecánica y la forma orgánica fue definido por August Wilhelm Schlegel, cuyas ideas circularon en España en los artículos y ensayos de José Nicolás Bohl de Faber publicados en Cádiz en 1814. Véase *Vindicaciones de Calderón y del Teatro Antiguo Español...* recogidas y ordenadas por D. Juan Nicolas Bohl de Faber, Cádiz, 1820, p. 14.