EL CÁNTARO ROTO (H.1)

CLASIFICACIÓN: DIBUJOS

SERIE: CUADERNO H, DE BURDEOS (DIBUJOS, CA. 1824-1828)



DATOS GENERALES

CRONOLOGÍA	Ca. 1824 - 1828
UBICACIÓN	The State Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia
DIMENSIONES	190 x 142 mm
TÉCNICA Y SOPORTE	Lápiz negro y lápiz litográfico sobre papel verjurado
RECONOCIMIENTO DE LA AUTORÍA DE GOYA	Obra documentada
TITULAR	The State Hermitage Museum
FICHA: REALIZACIÓN/REVISIÓN	07 Sep 2021 / 23 Sep 2022
INVENTARIO	1754 131-17975

INSCRIPCIONES

1 (a lápiz negro, ángulo superior derecho)

G[oya] (a lápiz negro, abajo a la derecha)

O. G. inscritas en una Niké alada (sello identificativo de la Colección de Otto Gerstemberg, Lugt 2785, ángulo superior derecho)

HISTORIA

Los denominados *Cuaderno G* y *Cuaderno H* estuvieron constituidos por dibujos realizados por Goya durante su etapa final francesa, principalmente en Burdeos. De allí que su cronología pueda establecerse entre los años extremos de 1824 y 1828. Desde muy temprano se mezclaron entre sí, por lo que se pensó durante años que formaban parte de un único cuaderno. En 1860 Valentín Carderera hacía mención de la existencia de veinticuatro dibujos a lápiz negro que los suponía hechos en Burdeos, pero sólo describió tres de ellos que pueden identificarse (G.45, G.49 y H.62).

Mariano Goya vendió hacia 1855-1860 un gran lote de dibujos de su abuelo a Federico de Madrazo y/o a su cuñado Ramón Garreta y Huerta. Buen número de ellos habían formado parte de los cuadernos G y H, los cuales experimentaron con posterioridad destinos diversos:

- 18 dibujos fueron vendidos a Jules Boilly (1796-1874), París, quien los tenía reunidos con dos dibujos más en un álbum de veinte. El álbum fue vendido en el Hôtel Drouot, París, 19 y 20-3-1869, lote nº 48, adquirido por Leurceau en 450 francos. Posteriormente debió de ser vendido por Leurceau a Hyadès, Burdeos (de allí el nombre que se le dio de *Álbum Hyadès-Boilly*). Pasa a colección particular, París. Adquirido hacia 1933 por el marchante Alfred Strölin (1871-1954), París y Lausana. Posteriormente los dibujos se dispersan: 14 del *Cuaderno G* (G.10, G.16, G.17, G.24, G.28, G.29, G.32, G.33, G.35, G.40, G.42, G.43, G.44 y G.53) y 4 del *Cuaderno H* (H.25, H.29, H.36 y H.51).

- 13 dibujos del *Cuaderno G* (G.4, G.5, G.7, G.8, G.9, G.12 [G.a], G.13, G.19, G.20, G.30, G.54, G.55 [G.b], G.59) y 29 del *Cuaderno H* (H.2, H.3, H.4, H.5, H.6, H.8, H.9, H.10, H.12, H.13, H.14, H.15, H.17, H.21, H.27, H.28, H.31, H.33, H.34, H.35, H.37, H.38, H.42, H.44, H.52, H.54, H.57, H.61, H.63) fueron numerados a lápiz en el ángulo inferior derecho por Madrazo/Garreta. Todos fueron comprados en 1866 para el Museo Nacional de Pinturas (Museo de la Trinidad), luego fundido con el Museo del Prado. Se estamparon con el sello de dicho Museo Nacional.

- 2 dibujos del *Cuaderno H* (H.43 y H.58) fueron cedidos por Raimundo de Madrazo, hijo de Federico, a Archer M. Huntington en 1913, luego integrados en las colecciones de la Hispanic Society de Nueva York.

- 16 dibujos del *Cuaderno G* (G.2, G.3, G.14, G.23, G.26, G.34, G.36, G.37, G.38, G.45, G.47, G.48, G.49, G.56, G.58, G.60) y 15 del *Cuaderno H* (H.1, H.16, H.20, H.23, H.24, H.30, H.32, H.40, H.41, H.45, H.48, H.49, H.59, H.60, H.62) fueron ofrecidos por Federico de Madrazo al pintor Bernardino Montañés; a su muerte pasaron a Aureliano de Beruete y fueron publicados por Lafond (*Noveaux caprices*, 1907); Beruete los vendió en 1911 al alemán Otto Gerstemberg; a su muerte los heredó su hija, Margarete Scharf-Gerstemberg, 1935; en 1943 uno de los dibujos, perteneciente al *Cuaderno H* fue regalado o vendido (H.32). Tras la II Guerra Mundial el resto pasó, junto con el contenido de muchas colecciones alemanas, desde el Berlín soviético al State Hermitage Museum de San Petersburgo, donde permanecieron en reserva durante medio siglo. Se creía que habían sido destruidos en 1945, pero salieron a la luz en 1996, como parte de un conjunto de treinta y cinco dibujos originales de Goya. De éstos, treinta pertenecían a los dos cuadernos de Burdeos *G* y *H*, uno al *Cuaderno F* y cuatro eran dibujos sueltos. Todos fueron montados con un paspartú marrón grisáceo y llevan el sello particular de la Colección Gerstemberg: una Niké alada en cuyos pies se leen las letras *O. G.*, en alusión a la compañía de seguros Victoria, con la que había levantado su fortuna el coleccionista alemán.

- 3 dibujos fueron ofrecidos por Madrazo al francés Charles Gasc en 1859 (G.1, G.39 y H.22).

- 2 dibujos de Madrazo/Garreta llegaron a Émile Calando (+1898) a través de un propietario intermedio desconocido (G.22 y G.41).

Otros dibujos que procedían o bien de Carderera o bien de Madrazo/Garreta, pasaron a nuevos coleccionistas:

- 4 a Juan Jorge Peoli, quizás hacia 1858-1860, Nueva York (G.15, G.50, G.51, H.7).

- 4 a John Savile-Lumley, hacia 1858-1860 (G.46, G.57, H.19, H.53).

- 1 a una colección desconocida de París y hacia 1933 a Alfred Strölin, Lausana (G.31).

Los restantes dibujos de los cuadernos G y H son de origen diverso o incierto (G.25, G.27, H.11, H.18, H.26, H.39, H.47, H.56).

Este dibujo, *El cántaro roto*, sigue la línea de procedencia: Madrazo, Montañés, Beruete, Gerstemberg, Hermitage. Su reaparición en 1996 permitió el estudio directo de la obra y se descubrió bajo el paspartú el número *1* que lo sitúa como primer dibujo del cuaderno o H.1 (antes H.a).

ANÁLISIS ARTÍSTICO

El segundo de los cuadernos de dibujos de Goya hechos en Francia presenta una evidente continuidad con ciertos aspectos del *Cuaderno G* (*Se hace militar (G.1)*), como la técnica que combina el lápiz litográfico y el lápiz negro, así como el soporte de papel verjurado grisáceo de origen francés, con idénticas dimensiones generales y filigranas. Asimismo, la mayor parte de las escenas muestran un planteamiento similar a las del *Cuaderno G*. Esto es así, tanto desde un punto de vista compositivo, con figuras o grupos de figuras recortadas sobre un fondo neutro, como en lo expresivo, con un tratamiento directo del tema, en ocasiones caricaturesco. Sin embargo, el *Cuaderno H* también presenta algunas diferencias reseñables como el hecho de que sus dibujos, exceptuando unos pocos, carecen de leyenda explicativa. Otra particularidad es que Goya firmó muchos de los dibujos, ubicando la firma, en ocasiones, como un motivo que completaba la composición.

La fecha que aparece en el dibujo rotulado *Claudio Ambrosio Surat, llamado el esqueleto viviente, en Bordeaux año 1826 (H.45)* ha servido tradicionalmente para datar este *Cuaderno H* con posterioridad al *Cuaderno G*. Por otra parte, Jonathan Brown no descarta que Goya ordenara y numerara todos los dibujos con posterioridad a su ejecución. En cualquier caso, también reconoce que no se puede afirmar con rotundidad que el artista no trabajara en los dibujos de ambos cuadernos simultáneamente, aunque opina que la ejecución del *Cuaderno H* es ligeramente diferente. En este suele ser mayor la superficie que queda en blanco del papel y, además, es más recurrente la representación de un único personaje, frente a las composiciones más complejas del *Cuaderno G*. En cuanto a la temática de las obras, se observa idéntica combinación de personajes y escenas observadas en su etapa bordelesa, junto con sucesos y recuerdos vividos en España, así como otras creaciones que parecen por completo producto de la imaginación fantasiosa de Goya. Si en el *Cuaderno I de Burdeos* o *G* podían distinguirse varias series internas (locos, medios de locomoción, escenas violentas, etc…), en el *Cuaderno H* el autor retoma algunos de estos temas, pero el tono general es ligeramente menos paródico y el conjunto resulta algo más heterogéneo. Así, hay varios dibujos con imágenes de violencia, desesperación, castigos y crímenes como *Muerte de Antón Requena (H.53)* u *Hombre asesinando a un monje (H.34)*. Monjes, legos, beatas y religiosos se suceden en numerosas escenas en distintas actitudes: cantando, rezando, o bien flotando por los aires; sin olvidar dibujos que critican al clero como *Religioso comiendo de un barreño (H.63)*. Algunos de los personajes flotan por los aires, en escenas de corte más fantástico y alegórico como *La Guerra (H.15)* o *Bruja de viaje (H.27)*. Suponen un contraste con otras escenas populares, casi de género, con las que Goya vuelve a temas ya abordados en etapas anteriores (majas, embozados, viejas). Goya también refleja en el *Cuaderno H* su interés por personajes y escenas urbanas observadas en Burdeos. De entre ellos destacan los cuatro dibujos que representan espectáculos callejeros y de feria, una temática que en el *Cuaderno G* ya se había reflejado: *Serpiente de cuatro baras en Bordeaux (H.40)*, *Cocodrilo en Bordeaux (H.41)*, *Feria en Bordeaux (H.39)*, o la ya citada *Claudio Ambrosio Surat, llamado el esqueleto viviente (H.45)*. Estas escenas, además, son las únicas del *Cuaderno H* que cuentan con una leyenda autógrafa que da fe de su carácter testimonial y que ayuda a datar el dibujo.

En el dibujo *El cántaro roto* una joven campesina llora sentada al pie de un árbol, en un claro del bosque o al borde de un camino. A sus pies, el cántaro quebrado que le da título. No es lo único roto de la escena,

como muestra la tristeza de su cara, sus ojos muy abiertos y empañados en lágrimas, y el gesto de las manos, que estruja a la altura del pecho transmitiendo el nerviosismo del momento, la súbita conciencia de los problemas que le va a acarrear. Gassier relaciona el episodio con la pintura *El cántaro roto* de Jean-Baptiste Greuze (1793) y con el dicho popular "Tanto va el cántaro a la fuente que al final se rompe". Sin embargo, Ilatovskaya recuerda que la pintura de Greuze no tenía un significado tan obvio, y que el recipiente quebrado, siguiendo los códigos de la pintura y la literatura pastoril y sentimental de la época, aludía a la pérdida de la virginidad. Ella propone una fuente literaria medieval española como origen del tema, la fábula de "Lo que sucedió a una mujer que se llamaba doña Truhana" incluido en el *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio* (1335) de Don Juan Manuel, que recoge un cuento popular recurrente en el folclore indoeuropeo. La moraleja enseña lo que le ocurre a una campesina que va a vender miel al mercado y, mientras imagina las ganancias antes de venderla, rompe el bote y ve truncadas sus ilusiones. El episodio se sitúa en el mismo escenario campestre que otras escenas del mismo cuaderno como *Maniatado en un camino (H.14)* o *Mujer vestida de blanco caída en tierra (H.18)*, en las que el espacio se caracteriza con unos matorrales y el tronco de un arbolillo truncado. Esta pantalla vegetal, se sitúa justo detrás de la figura principal y sirve para enmarcarla y destacarla. Este tipo de joven mujer de rasgos dulces, con un tratamiento más lírico que satírico, es habitual en la última etapa de Goya.

EXPOSICIONES

Master Drawings Rediscovered
The State Hermitage Museum San Petersburgo 1996
cat. 20

BIBLIOGRAFÍA

Vie et oeuvre de Francisco de Goya
GASSIER, Pierre y WILSON, Juliet
p. 369, cat. 1821, H[a]
1970
Office du livre

Dibujos de Goya: Los álbumes
GASSIER, Pierre
pp. 632 (il.) y 648, cat. H.a [476]
1973
Noguer

Master drawings rediscovered: treasures from prewar German collections
ILATOVSKAYA, Tatiana
pp. 42-44, cat. 10
1996
The State Hermitage Museum

PALABRAS CLAVE

CÁNTARO CAMPESINA JEAN-BAPTISTE GREUZE EL CONDE LUCANOR DON JUAN MANUEL

ENLACES EXTERNOS