

Historia del arte español

Ernesto Ballesteros Arranz



47

Goya

Lectulandia

Nacido en Fuendetodos (Zaragoza) el 30 de marzo de 1746, Francisco de Goya y Lucientes llegó pronto a Zaragoza para estudiar en los Escolapios y formarse con el pintor José Luzán, muy diestro en la realización de los grandes lienzos de tema religioso, tan prodigados en el último barroco. Años más tarde, en 1763, Goya pasó a Madrid para intervenir en un concurso convocado por la Academia de San Fernando. Fracasó y decidió hacer un viaje a Italia; después de visitar Roma, llegó a Parma, donde recibió un premio de aquella Academia.

Lectulandia

Ernesto Ballesteros Arranz

Goya

Historia del arte español - 47

ePub r1.0

Titivillus 08.10.2017

Título original: *Goya*
Ernesto Ballesteros Arranz, 2013

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Goya

«Jamás se ha pintado con tanta libertad. Jamás se ha roto tan descarada, tan violentamente, con cualquier tradición. Late aquí, desnudamente, irracionalmente, la vida misma».

EUGENIO D'ORS

La pintura española del siglo XVIII, dominada en gran parte por el Influjo francés a través de la corte borbónica de Felipe V, estaba necesitada de una gran figura artística que la hiciese recuperar el brillo de que había hecho gala durante la centuria precedente. Solamente algunos artistas locales habían dado muestras de genio artístico. Pero ahora, con Goya, la pintura dieciochesca había encontrado a su mejor representante.

1. Autorretrato. Museo del Prado

Nacido en Fuendetodos (Zaragoza) el 30 de marzo de 1746, Francisco de Goya y Lucientes llegó pronto a Zaragoza para estudiar en los Escolapios y formarse con el pintor José Luzán, muy diestro en la realización de los grandes lienzos de tema religioso, tan prodigados en el último barroco.

Años más tarde, en 1763, Goya pasó a Madrid para intervenir en un concurso convocado por la Academia de San Fernando. Fracasó y decidió hacer un viaje a Italia; después de visitar Roma, llegó a Parma, donde recibió un premio de aquella Academia. En 1771, ya de regreso en España, le encargan los bocetos para decorar la bóveda del coro de la basílica del Pilar, en Zaragoza, en los que se muestra plenamente influido por los pintores barrocos italianos; al año siguiente, y en solo cuatro meses, logró pintar al fresco el tema de esos bocetos: la Adoración del nombre de Dios por los ángeles.

Las relaciones artísticas de Goya con su paisano y protector Francisco Bayeu, pintor de cámara de Carlos III, le hicieron conocer a su hermana Josefa, con la que contrajo matrimonio en 1773. Al año siguiente llevó a término las extraordinarias composiciones murales de la cartuja zaragozana de Aula Dei, realizadas con una técnica rápida a base de modelar con manchas claras sobre una preparación oscura.

A fines de 1774, y con ayuda de Bayeu, Goya llegó a Madrid para empezar a trabajar en el taller de Rafael Mengs, donde se realizaban los cartones para la confección de los tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara. Así se iniciaba ya, de manera oficial, la gran producción del pintor aragonés.



2. La merienda a orillas del Manzanares. Museo del Prado

En mayo de 1775, Goya hizo la primera entrega de cinco cartones a la Real Fabrica, comenzando así una labor que habría de continuar durante quince años, salvo ligeras interrupciones. La mayor parte de los cartones de Goya, siempre realizados al óleo sobre lienzo, fueron destinados a confeccionar tapices para las habitaciones reales de El Escorial y El Pardo.

En su mayoría, los cartones representaban costumbres madrileñas de la época, como este de «La merienda a orillas del Manzanares», pintado en 1776 para un tapiz del comedor de príncipes de El Pardo. En estas escenas se mezclaban nobleza y pueblo en una época cuya moda venía señalada por el hecho de que la alta sociedad gustaba de vestir al estilo de majas y chisperos. La gama de colores que emplea Goya es la típica del rococó, si bien este colorido difiere un tanto del usado en la pintura francesa.



3. El quitasol. Museo del Prado

En la misma época (1775-1780), y con igual destino que el anterior, realizó Goya el cartón para «EL quitasol» (1777), en el que vemos una joven sentada con un perrillo en la falda, mientras un galán la protege del sol con una sombrilla verde. Todavía la paleta sigue siendo muy reducida de colores. Las figuras presentan un silueteado excesivo, pero preceptivo para pasarlas luego al tapiz. Estos dos tapices citados, cuyo destino ya hemos indicado, formaban conjunto con los titulados «Baile en San Antonio de la Florida», «Riña en la Venta Nueva», «La maja y los embozados», «EL bebedor», «La cometa», «Los jugadores de naipes», «Niños robando fruta» y «Niños inflando una vejiga», conservados todos en el Museo del Prado.



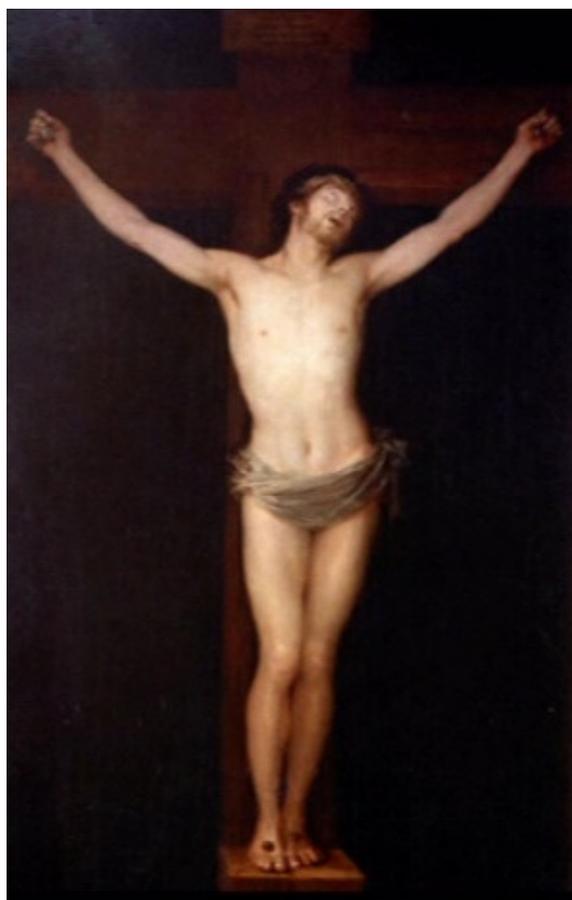
4. El cacharrero. Museo del Prado

Con destino a fabricar unos tapices para el dormitorio de príncipes del palacio de El Pardo realizó Goya una nueva serie de cartones, también de temas populares. «El cacharrero» (1778), también conocido como «El puesto de loza», representa un puesto ambulante de loza de Alcora ante el que pasa un coche con lacayos. Expresa el contraste entre dos mundos distintos, el de los vendedores de cerámica y sus habituales clientes y el de los nobles que pasan en sus coches sin prestarles atención. Idéntico destino que este cartón tenían los de «El ciego y la guitarra», «La feria de Madrid», «La acerolera», «El militar y la señora», «Las lavanderas», «El resguardo de tabacos», «El majo de la guitarra», «La novillada», «El columpio», «El juego de la pelota», «La cita», «El cazador en la fuente», «El dulzainero», «Los leñadores», «El niño del árbol», «El muchacho del pájaro» y «Los niños jugando a soldados».



5. Cristo en la cruz. Museo del Prado

Ya afincado en Madrid y con un trabajo seguro en la Real Fábrica de Tapices, Goya también trabajó por su cuenta. En 1780 fue a Zaragoza para pintar los frescos de otra cúpula de la basílica del Pilar dedicada a la «Regina Martyrum». Ese mismo año la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando reconoció sus méritos y le recibió como académico. Para ello presentó Goya como trabajo reglamentario su «Cristo en la cruz». Muchas veces se ha dicho que el pintor de Fuendetodos no sentía la pintura religiosa; tal vez sea cierto. Aquí Goya se ha preocupado únicamente de pintar un cuerpo apolíneo y escultórico; es un Cristo que ni acusa el dolor ni inspira una oración, pero que, sin duda, está de acuerdo con el gusto académico imperante, al que tuvo que doblegarse Goya para su trabajo de ingreso en la Real Corporación.



6. La vendimia. Museo del Prado

En una segunda etapa (1786-1788) de confección de tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara interrumpida por su enfrentamiento con Bayeu, en 1781, realizó Goya una serie de cartones, de entre los que destacan los destinados a representar las cuatro estaciones del año; «La primavera o las floristas», «La era o el verano», «El otoño o la vendimia» y «La nevada o el invierno», todos para fabricar tapices con destino al palacio de El Pardo. «La vendimia» (1786) presenta unos tonos delicados de color que hacen destacar el grupo situado en primer término. Ahora en sus cartones concede más importancia al paisaje y a la luz, al tiempo que agudiza su sentido narrativo y realista.



7. La marquesa de Pontejos. Galería Nacional de Washington

Los tapices se hacen populares rápidamente por su temática. El rey está satisfecho de la actuación de Goya y le recompensa nombrándole en 1786 pintor del rey. Este ascenso le obligaba a suministrar nuevos cartones para tapices como los citados en la ilustración anterior y a realizar retratos de las personas reales. De Carlos III realizó algunos en traje de cazador, donde el recuerdo de Velázquez está patente en la actitud del rey. Desde entonces, la reputación de Goya no deja de aumentar y se relaciona con los medios aristocráticos y cultos de la capital del reino. De pintor de escenas populares se convierte en el cronista predilecto de la clase aristocrática.

Hacia 1786-1787 pintó el retrato de la marquesa de Pontejos, todavía dentro de la línea fría y señorial de las grandes damas del siglo XVIII. Las actitudes envaradas y distanciantes de los cuadros de Mengs dominan en el lienzo. Pero el color, con una suave mezcla de grises, verdes y rosas, es ya típicamente goyesco. Delante de la marquesa aparece un perrito, que es un detalle frecuente en los retratos de Goya.



8. La gallina ciega. Museo del Prado

Al morir en 1788 el rey Carlos III, la Real Fábrica interrumpe momentáneamente sus trabajos, que pronto fueron reanudados por el nuevo monarca, Carlos IV. Goya realiza nuevos cartones, que serían los últimos para la Real Fábrica, «La gallina ciega», «La boda», «Los zancos», «El pelele», «Las mozas de cántaro», «Muchachos trepando a un árbol» y «Las gigantillas» son los títulos de este lote final de cartones.

«La gallina ciega» (1789), pintado para un tapiz con destino al dormitorio de Infantas del palacio de El Pardo, muestra la evolución de Goya desde sus primeros cartones hasta este momento. Han pasado casi quince años y Goya se ha liberado de la reducida paleta de los primeros cartones. También las figuras son más pequeñas y frágiles. Pero pronto empezaron los técnicos de la Real Fábrica a quejarse de que cada vez los cartones goyescos eran más difíciles de pasar al tapiz, dadas las transparencias de las tintas y el vigor de los tonos: por esta razón muchos cartones fueron modificados con pintura al temple y otros quedaron sin pasar al tapiz; estos hechos sirvieron de motivo a Goya para negarse desde 1792 a seguir trabajando para los talleres de Santa Bárbara.



9. La pradera de San Isidro. Museo del Prado

En relación con los cartones anteriores se encuentra este otro, realizado en 1787 y que no llegó a pasarse al tapiz. Es una vista de la pradera madrileña de San Isidro el día de la fiesta del santo patrón: al fondo figuran el Manzanares y las construcciones de Madrid, entre las que destacan los inconfundibles perfiles del Palacio Real y San Francisco el Grande. Aquí se nos muestra Goya como un precursor del Impresionismo por su sentido de la atmósfera y de la luminosidad diáfana del aire madrileño.



10. La familia del Duque de Osuna. Museo del Prado

Desde 1789 Goya era ya pintor de cámara, cargo que seguiría ocupando con José Bonaparte y con Fernando VII. Desde entonces se dedica a realizar retratos oficiales del nuevo monarca y de los principales personajes de la corte. Uno de los mejores de esta época es el de don Pedro Téllez-Girón, noveno duque de Osuna, acompañado de su familia. En 1787 Goya había realizado la decoración de la finca de la Alameda de Osuna, cerca de Madrid, y ahora, en 1790, el duque le encargaba el retrato familiar. Es un cuadro vaporoso, impreciso, que más parece de escuela inglesa, pero que explica claramente el éxito de Goya como pintor de la aristocracia madrileña.



11. Grabado. Serie de «Los Caprichos»

Entre 1792 y 1794, y durante una estancia en Cádiz, Goya cayó gravemente enfermo, y de resultas de la dolencia quedó prácticamente sordo. Desde entonces su arte va a hacerse más visionario. La soledad que le produce la sordera va a desarrollar su poder imaginativo de una manera sombría y casi trágica. Si el mal físico resulto desfavorable para su bienestar, en cambio fue positivo para su creación artística. De aquí saldrá un nuevo Goya, diferente al discípulo de Bayeu, influido por Lucas Jordán y Tiépolo. Será un nuevo Goya que hará sus obras con un sentido ultraartístico, pues en ellas hay latente una llamada a la ética y la libertad.

Formidable dibujante ahora es cuando empieza a grabar al aguafuerte la serie de ochenta «Caprichos», publicados en 1799, en donde nos ofrece su vena satírica y un mundo poblado de brujas y visiones extravagantes. No se presenta Goya como un moralista ni un amonestador, al estilo de Hogarth o Rembrandt, sino como un observador entre sarcástico e indignado que observa las cosas con amargura aunque sin olvidar la nota burlesca. Afortunadamente se conservan tanto las planchas grabadas por Goya como los dibujos originales preparatorios (Museo del Prado).



12. El entierro de la sardina. Academia de San Fernando. Madrid

A estas mismas fechas deben corresponder las pequeñas pinturas ejecutadas en una data incierta entre 1793 y 1800, y conservadas en la Academia de San Fernando. En unión de la «Procesión de los flagelantes», «Casa de locos» y «Una escena de la Inquisición», encontramos «El entierro de la sardina», en el que Goya da rienda suelta al capricho y a la Inventiva, al tiempo que su paleta se ensombrece considerablemente y se acentúa la nota trágica.

«El entierro» es un retrato de la alegre y bulliciosa ceremonia burlesca que organizaba el pueblo madrileño para festejar la terminación del Carnaval y el inicio de la Cuaresma. El miércoles de Ceniza se celebraba el desfile de una comparsa precedida de un estandarte desde las Vistillas hasta la ribera del Manzanares, donde se entregaba el pueblo a bailes y ceremonias burlescas que terminaban con la quema del pelele.



13. Retrato de Francisco Bayeu. Museo del Prado

A pesar de las obras anteriores, cuando se trata de pintar retratos, Goya vuelve a ser el gran retratista de siempre. Así, en el retrato de su cuñado Francisco Bayeu (1795), realizado el mismo año de su muerte, el pintor de Fuendetodos se nos vuelve un pintor delicado al ejecutar el retrato como una delicada sinfonía en gris.

De esta misma época son retratos del duque de Alba, con quien tenía buenas relaciones el artista; la Tirana, la condesa del Carpió, la duquesa de Alba, etcétera.



14. Bóveda de San Antonio de la Florida. Madrid

En 1798 Goya recibe el encargo oficial más importante: la decoración al fresco de la iglesia de San Antonio de la Florida, a orillas del Manzanares. En un plazo de tiempo muy corto, el pintor representa en la cúpula la resurrección milagrosa por el santo portugués de un muerto, lo que le sirve de pretexto para pintar con extraordinario dinamismo a la multitud madrileña de la época de manera pintoresca; el colorido es rico; la técnica, espontánea y de gran fluidez. En las pechinas ha representado varios ángeles, y en el ábside, la Adoración de la Trinidad por otros ángeles.



15. La maja vestida. Museo del Prado

Hacia estos años hay que situar dos obras magistrales de Goya: «La maja vestida» y «La maja desnuda», en las que infundadamente se ha querido ver un retrato de la duquesa de Alba. Realizada hacia 1797-1798, «La maja desnuda» es, con «La Venus del espejo», de Velázquez, la otra gran representación del desnudo femenino en la pintura española, tema que ciertamente no ha gozado de gran atracción por parte de nuestros pintores. Todo lo que en la representación del desnudo es factura apretada y precisa se vuelve muy suelta en la vestida. Este nuevo tipo de retrato inspiró a muchos pintores franceses del siglo XIX.



16. La reina María Luisa de maja. Museo del Prado

En 1799, Goya es nombrado primer pintor de cámara del rey Carlos IV y ejecuta otros numerosos retratos de la familia real. A esta fecha corresponden varios retratos de los reyes. El de la reina María Luisa vestida de maja, pintado en La Granja en 1799, es una muestra de las dotes de feroz observación de Goya. La reina, que viste aquí el traje negro de las majas, con mantilla, lazos rosas y abanico en la diestra, ha sido pintado por Goya sin modificar un ápice su escasa belleza. Además de fea y desdentada, era presumida; por ello, y como sabía que tenía los brazos bien torneados, se hace retratar con el típico traje de maja para mostrarlos. Pero Goya no era el tradicional retratista cortesano que dulcificaba los rasgos de las personas reales.



17. Retrato ecuestre de Carlos IV. Museo del Prado

El mismo espíritu observador lo encontramos en el retrato ecuestre del rey Carlos IV, realizado por las mismas fechas que el anterior. Viste uniforme de coronel de guardias de corps y monta un caballo casi monstruoso por su desproporción. Como puede observarse también en el retrato ecuestre de la reina María Luisa, Goya no era un buen animalista.



18. La familia de Carlos IV. Museo del Prado

Pero donde esa verdad física y psicológica de que hace gala Goya en sus retratos se hace patente de manera maestra, es en el retrato de la familia real, realizado en Aranjuez en 1800. De izquierda a derecha aparecen don Carlos María Isidro, Goya (en último plano), el príncipe Fernando (luego Fernando VII), doña María Josefa, la prometida del príncipe (con el rostro vuelto por ignorarse todavía quién sería), doña María Isabel, la reina María Luisa, don Francisco de Paula, el rey Carlos IV, don Antonio Pascual, doña Carlota Joaquina, don Luis y su mujer, doña María Luisa, con su hijo Carlos Luis en brazos. Su estudio de caracteres llega incluso a la crueldad en la representación de la reina, así como tampoco oculta Goya su animadversión hacia el futuro Fernando VII. La composición, típicamente neoclásica, es grata a pesar del escaso fondo, porque ha sabido dividir a los personajes en dos grupos situados a ambos lados de los reyes, llegando incluso a establecer dos o tres términos de profundidad. La reina ocupa el centro de la composición, con lo que Goya quiere indicarnos que, en realidad, era ella quien ejercía el gobierno.



19. La condesa de Chinchón. Museo del Prado

Con el retrato de «La Condesa de Chinchón», pintado en 1800, alcanza Goya la plenitud de su maestría como retratista. La simpatía que siente el artista hacia la modelo, que era la esposa de Godoy, resalta en el cuadro. Su rostro fino y delicado refleja el mundo de intrigas y sin felicidad en que vive la esposa del poderoso ministro. El fondo neutro y oscuro, muy típico de la pintura neoclásica de la época, hace que la figura se destaque de manera clara.



20. Retrato del conde Fernán Núñez. Colección particular. Madrid

La maestría alcanzada en el retrato anterior se afirmará cada vez más en los retratos de la duquesa de Montellano (1803), la marquesa de Villafranca (1804) y de doña Isabel Cobos de Porcel (1806). Otra de sus mejores interpretaciones del retrato es el que realizó en 1803 del conde de Fernán Núñez, cuya figura no se recorta sobre un fondo neutro, sino que destaca de manera nítida contra un cielo aborascado típico de Goya.



21. El coloso. Museo del Prado

En 1808, los acontecimientos políticos (invasión francesa, renuncia forzada de Carlos IV al trono, imposición de José I, guerra de la Independencia) originan una nueva crisis en la vida de Goya, crisis que durará hasta el fin de la guerra, en 1814, y que, como la anterior de su enfermedad, le conducirá a realizar otras obras maestras. De este período podemos señalar varios retratos, como los de Fernando Vil a caballo (Academia, 1808), lord Wellington (Londres, 1812), el general Palafox (Museo del Prado), etc. Pero una de las obras que mejor definen la producción goyesca de estos años, al margen de los retratos, es «El coloso», Pintado entre 1808 y 1812, es una alegoría de la guerra.

Un gigante de corpulentos rasgos asoma entre nubes aterrizando a la muchedumbre, que huye presa del miedo. Es una alusión al pánico creado por un ambiente de guerra como el que inunda a España por estos años. Más que el tema en sí, lo sorprendente del cuadro es la técnica colorista. Simples rastros de pintura, leves toques con el pincel manchado de color, sugieren formas humanas y de animales.



22. Grabado de «Los desastres de la guerra»

Lo esencial de la actividad de Goya en estos años de guerra se concentra en la realización de la serie de grabados titulada «Los desastres de la guerra», que se publicó en 1863. Con sentido realista y sin dejarse impresionar por el sentido patriótico de la lucha, Goya nos ofrece en estas imágenes de horror y crueldad el reflejo de su experiencia personal de la guerra contra el invasor. A través de los grabados ha querido manifestar su protesta contra el horror y la estupidez de los combates, en los que la bestia humana se mueve sin freno.



23. El dos de mayo en Madrid. Museo del Prado

Al volver Fernando VII al trono español, en 1814, Goya se dedica a recordar las tristes visiones de la guerra de la Independencia en dos de sus obras más famosas: «El dos de mayo» y «Los fusilamientos».

Sublevado el pueblo de Madrid contra las órdenes del general francés Murat, provistos tan solo de puñales y cuchillos, los paisanos madrileños, desesperados, se arrojan contra los bien armados mamelucos que formaban en las huestes napoleónicas. No hay en el lienzo predominio de unos personajes centrales o de primer termino sobre los restantes; es todo el conjunto lo que destaca a un mismo tiempo; es todo el pueblo el que se enfrenta contra la tropa invasora. En aras del expresionismo que busca conseguir con su obra, Goya ha violentado las formas físicas. Magistral es la expresión de pánico que asoma en las cabezas de los caballos. «El dos de mayo» y «Los fusilamientos» pueden ser considerados como las avanzadas de la pintura histórica imperante en el siglo XIX. Los dos lienzos sufrieron un accidente al ser sacados del Museo en 1936 y resultaron dañados; al ser restaurados, se estimó que era mejor dejar sin rehacer la parte perdida.



24. Los fusilamientos de la Moncloa. Museo del Prado

Este lienzo, complemento del anterior, fue pintado por Goya también en 1814 para recordar el fusilamiento nocturno de los patriotas madrileños después de su levantamiento contra las tropas francesas el 2 de mayo. La represión fue brutal, y el general Murat ordeno pasar por las armas a todos los hombres entre dieciocho y cuarenta años, tuviesen o no armas.



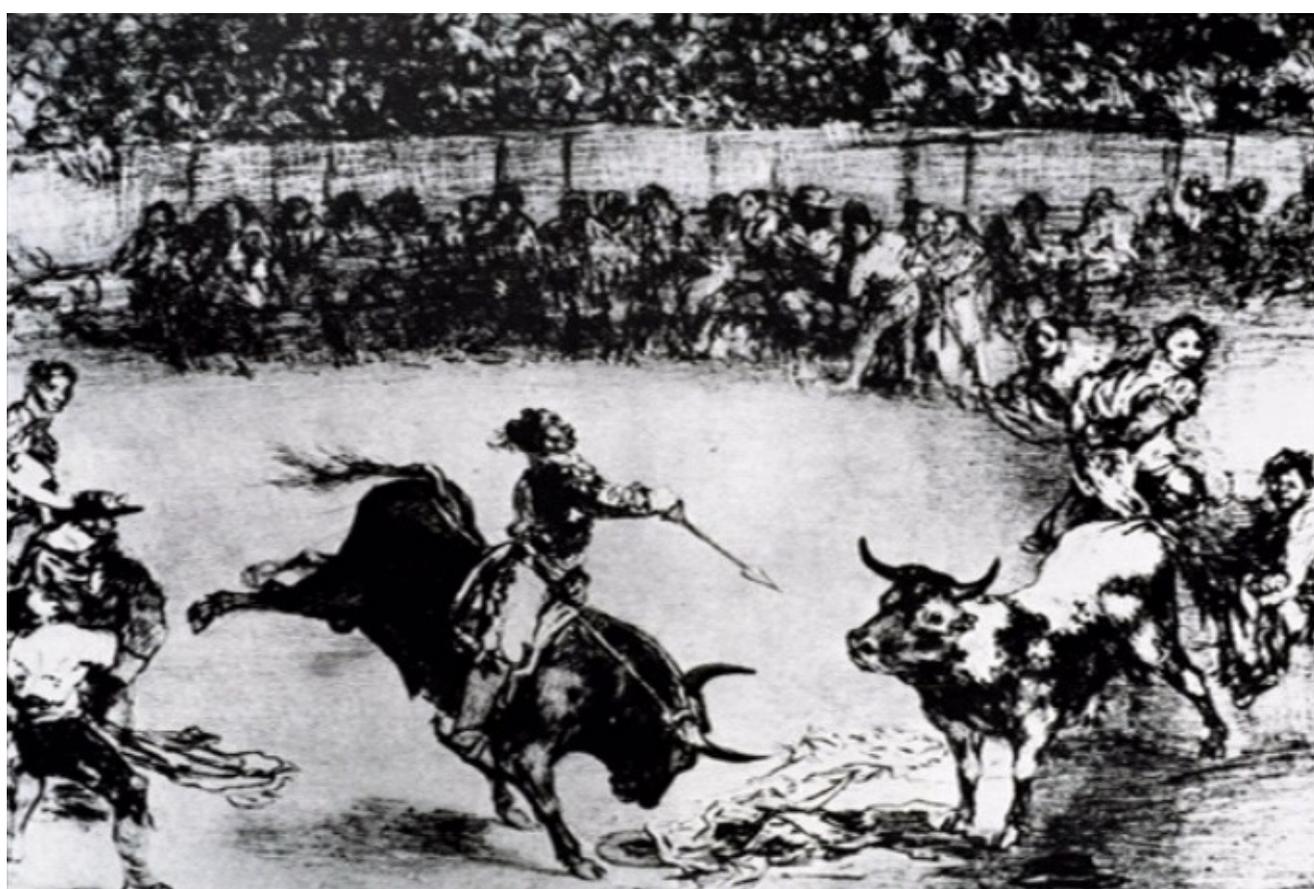
25. Detalle del lienzo anterior

«Los fusilamientos» constituyen una obra maestra del expresionismo por su dramatismo, en la que no queda nada del espíritu de la pintura del siglo XVIII. Grandes superficies de color sirven a Goya para realizar su pintura. Hay una relación entre los diferentes grupos de la composición; unos, ya cadáveres, yacen por el suelo entre charcos de sangre; otros aguardan el mismo final; en el centro, el grupo principal, con sus variadas expresiones y actitudes. Uno increpa con el puño, otro se inclina hacia el suelo; este se tapa la cara con las manos; aquel mira con orgullo y altivez a los verdugos; pero sobre todos ellos destaca el que, valeroso y sereno, abre sus brazos como ofrendando su vida a la patria; sobre él, sobre su blanca camisa desabrochada, que contrasta con el oscuro fondo, convergen las miradas del espectador. Por el contrario, esta variedad de expresiones contrasta con la uniformidad de acción de los soldados; todos los soldados adoptan igual postura al disparar, como si fueran muñecos; Goya no quiso pintarles los rostros para dar la sensación de un horror más inhumano e impersonal; es la máquina que mata.



26. Grabado de «La tauromaquia»

En 1816 Goya se dedica a grabar una serie de estampas sobre el tema taurino, al que era tan aficionado pues sabido es que contaba con la amistad de conocidos toreros de la época (Costillares, Pepe-Hillo, Pedro Romero). La serie de «La tauromaquia», grabada al aguafuerte se compone de 33 planchas que recogen las suertes del toreo de la época, si bien algunos grabados refieren escenas en un sentido casi fantasmal, como inventadas por el pintor. Varios de los dibujos preparatorios se conservan en el Museo del Prado.



27. Última comunión de San José de Calasanz. Colegio de San Antón. Madrid

En esta época avanzada de su vida y de su arte, Goya recibió el encargo de realizar dos composiciones religiosas, tema al que ya había dedicado más de veinte obras, por desgracia no muy conocidas. Precisamente tal desconocimiento es el que ha llevado a pensar que Goya apenas ejecutó temas religiosos. Ahora realiza «La oración en el huerto» y «La última comunión de San José de Calasanz», ambas de elevado misticismo.

«La última comunión», pintado en 1819, pone de manifiesto el gran dominio de la expresión que poseía Goya a través de los admirables rostros de los personajes centrales y, sobre todo, de los secundarios. Ambos lienzos, realizados para la iglesia de San Antón, de Madrid, están ejecutados sobre una preparación en negro que les da una oscura tonalidad general, adecuada a los temas que representan. La factura es muy suelta y la representación de los detalles llega a una simplificación extrema.



28. El aquelarre. Museo del Prado

Entre 1816 y 1820 hay que situar una de las series capitales en la producción goyesca: las pinturas murales que decoraban las paredes de la llamada Quinta del Sordo, que Goya había adquirido para su residencia en 1819. Las catorce «pinturas negras» (hoy en el Museo del Prado) fueron pasadas a lienzo y adquiridas por el barón Emile d'Erlanger, quien las llevó a la Exposición Universal de París de 1878, donde no gustaron a los críticos, pero si maravillaron a los impresionistas. Más tarde pasaron a nuestra primera pinacoteca.

A base de negros, ocre, blancos y rojos, las llamadas popularmente «pinturas negras» presentan escenas terribles, satíricas o humorísticas inspiradas en la realidad o en la más monstruosa fantasmagoría. Reproducen todo un mundo mágico que desasosiega pero atrae al que las contempla. En todas ellas domina una obsesión por los poderes sobrenaturales e infernales. Es posible que durante la guerra, y por la misma época que pintó «El coloso», Goya hubiese realizado algunos bocetos para las pinturas con que luego decoraría el salón de la planta principal y el comedor de la planta baja de su residencia.

En el salón se encontraban «Dos mujeres y un hombre», «El aquelarre», «Peregrinación a la fuente de San Isidro», «Perro enterrado en la arena», «Dos viejos comiendo sopas», «El Destino o Las Parcas», «Riña a garrotazos» y «La lectura». En el comedor de la planta baja figuraban «Judith y Holofernes», «La romería de San Isidro», «Dos frailes», «Una manola», «El aquelarre» y «Saturno devorando a sus hijos».

«El aquelarre» es una reunión sabática a la que, congregadas por el macho cabrío en hábito frailuno, acuden las brujas para escuchar los consejos de su inspirador. En un extremo aparece una manola con manguito y mantilla, cuyo significado Ignoramos.



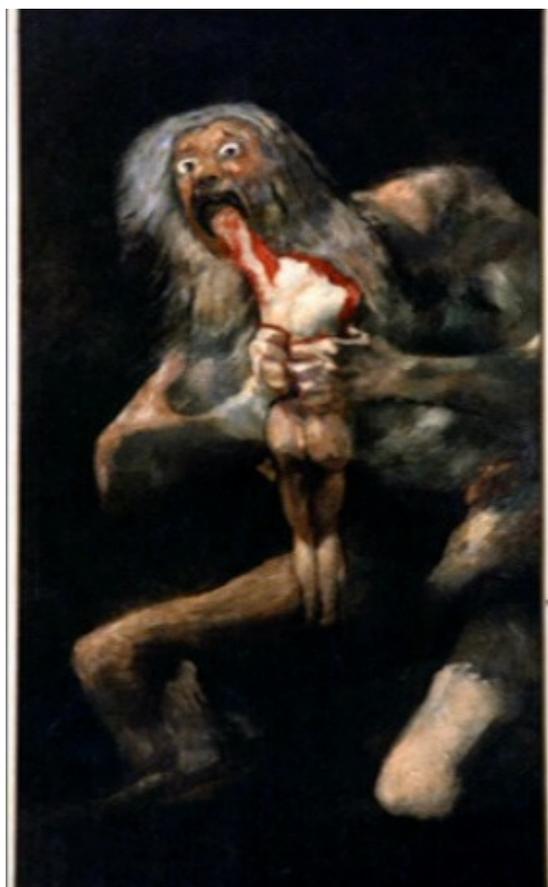
29. La romería de San Isidro. Museo del Prado

Enfrente de «El aquelarre» estaba este otro lienzo cuyos personajes son análogos a las brujas de la reunión sabática. Es una Interpretación negativa de las fiestas y romerías en honor de los santos. Aquí un grupo piramidal de borrachos van cantando acompañados por el guitarrista, después de haber acudido a la ermita del santo patrón. Entre las figuras vemos a dos majas y dos hombres con chistera que contrastan con los atuendos del grupo principal. El cielo se ha convertido en tenebroso, modificándose el color en aras del expresionismo.



30. Saturno devorando a sus hijos. Museo del Prado

El mito griego del Tiempo que devora a sus criaturas nos lo presenta aquí Goya a través de la figura harto repelente del dios mitológico que, con rostro de fiera y despreocupada anatomía, está devorando a uno de sus hijos, a quien ya le falta la cabeza y un brazo. Las sanguinolentas manchas del cuerpecillo muerto ponen una nota de color sobre el cuerpo del salvaje anciano que se destaca sobre el negro fondo. Respetando esa identificación simbólica del tiempo que todo lo destruye y devora, podríamos pensar que, dados los años en que Goya realiza estas pinturas, después de la cruenta guerra contra las tropas francesas, esta podría ser la expresión plástica de la famosa máxima «homo homini lupus»: el poderoso se apodera del indefenso y lo aniquila; es la guerra, con su secuela de hambre, locura y barbarie.



31. Grabado de «los disparates»

Idéntica inspiración a la de las pinturas murales de la Quinta del Sordo anima las veintidós planchas de la serie de grabados titulada «Los disparates o Proverbios», o también «Los sueños». En esta serie de grabados es donde su imaginación se manifiesta más libremente. Lo monstruoso y la realidad deformada por la fantasía llegan a alturas no alcanzadas en las series anteriores.



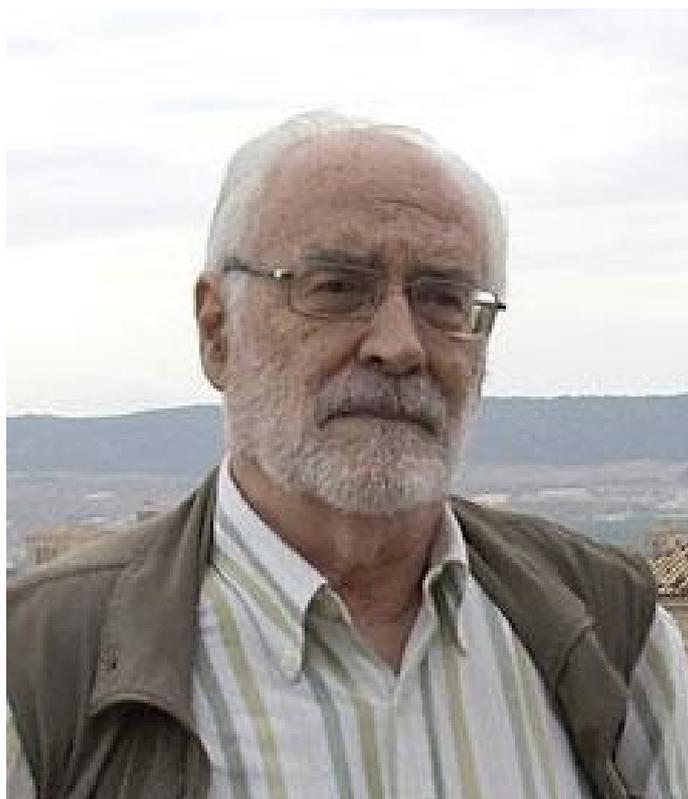
32. La lechera de Burdeos. Museo del Prado

En mayo de 1824, Goya decidió abandonar España y pasar a Francia. Era la época de la reacción absolutista de Fernando VII y Goya, liberal entonces, temía ser objeto de alguna sanción por parte del monarca y de sus consejeros, que no simpatizaban con el artista. Alegando la necesidad de realizar una cura de aguas en el balneario francés de Plombières, cruzó los Pirineos y, tras una breve estancia en París se afincó en Burdeos, donde pasó los últimos años de su vida, realizando durante ellos dos breves viajes a Madrid en 1826 y 1827.

A esta época de Burdeos pertenecen el retrato de «Juan Bautista Muguero» (1827, Museo del Prado), emigrado con Moratín en Burdeos, y «La lechera de Burdeos» (1828), una de sus últimas obras. Es un portento de dibujo y color. Parece presentirse ya lo que sería la pintura de unos años después: el impresionismo.

Por estos años firma otra de sus obras maestras las cuatro láminas de «Los toros de Burdeos», realizadas en 1825 en litografía. El 16 de abril de 1828 falleció Goya en Burdeos, donde fue enterrado, hasta que sus restos fueron trasladados a España. Hoy descansan en la ermita de San Antonio de la Florida bajo los frescos que realizara treinta años antes de morir aquel pintor que no dudaba en pregonar que sus maestros habían sido Velázquez, Rembrandt y la propia Naturaleza.





ERNESTO BALLESTEROS ARRANZ (Cuenca, España, 1942) es Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad Complutense y doctor en Filosofía por la Autónoma de Madrid. El profesor Ernesto Ballesteros Arranz fue Catedrático de Didáctica de Ciencias Sociales en la Facultad de Educación, además de su labor como enseñante en el campo de la Geografía, manifestó siempre un particular interés por la filosofía, tanto la occidental como la oriental, en concreto la filosofía india. Buena prueba de ellos son sus numerosas publicaciones sobre una y otra o comparándolas, con títulos como *La negación de la substancia de Hume*, *Presencia de Schopenhauer*, *La filosofía del estado de vigilia*, *Kant frente a Shamkara*. *El problema de los dos yoes*, *Amanecer de un nuevo escepticismo*, *Antah karana*, *Comentarios al Sat Darshana*, o su magno compendio del *Yoga Vâsishtha* que fue reconocido en el momento de su edición, en 1995, como la traducción antológica más completa realizada hasta la fecha en castellano de este texto espiritual hindú tradicionalmente atribuido al legendario Valmiki, el autor del Ramayana, y uno de los textos fundamentales de la filosofía vedanta.

Ha publicado también *Historia del Arte Español* (60 Títulos), *Historia Universal del Arte y la Cultura* (52 Títulos).